

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

Año LII :-: 4.º trimestre :-: Madrid :-: 1948

Castillos toledanos del siglo XV

En la comarca toledana, avanzada durante largos años de la España cristiana, sitúanse gran número de fortalezas medievales. Conquistada Toledo, queda toda su comarca como bastión de la Cristiandad frente a la morisma, multiplicándose la construcción de castillos durante los siglos XII y XIII, en una magnífica organización militar, hartó compleja, ya que se escalonan, en profundidad, desde la Mancha de Aragón a las tierras limítrofes con Avila y Madrid, cubriendo una amplia área, que se extiende desde la Mancha a Oropesa, es decir, incluyendo toda la comarca, y que formaba parte esencial del conjunto que defendía los accesos a la meseta.

Con la debilitación del poder musulmán, la importancia de estos castillos decreció extraordinariamente en cuanto a su valor militar, si bien se mantuvo, principalmente debido a las continuadas discordias civiles que asolaron al país durante los siglos XIV y XV. Pero, aun de todas formas, el número de fortalezas había mermado considerablemente al comenzar el siglo XV. Buena parte de ellas habían quedado abandonadas, desprovistas de todo valor militar. En las Relaciones Topográficas de 1576, los vecinos de Villanueva de Alcaudete, al igual que los de otros tantos pueblos de esta comarca, sólo tienen una vaga idea de la existencia de un castillo en los alrededores, al que llamaban «El castillo dañador», porque allá por tiempo de los Reyes Católicos servía de refugio a un grupo de bandidos que, dedicados al pillaje, asolaban la comarca con sus correrías (1). Es también característico,

(1) Zarco Cuevas: «Relaciones de pueblos de la Diócesis de Cuenca, hechas por orden de Felipe II». Cuenca, 1929. Tomo I.

entre los muchos testimonios que pueden aducirse, lo sucedido en noviembre de 1420, cuando el Rey Don Juan II y Don Alvaro de Luna huyen de Talavera e intentan refugiarse, primeramente en el castillo de Villalba, pero «fallaron todo el castillo des-poblado, e Don Alvaro vido que no podian estar alli» (2). En vista de lo cual prosiguieron su huída, pasaron por Malpica, y se encaminaron hacia el castillo de Montalbán, avanzada del campo fortificado de Maqueda, a orillas del Tajo, magnífica fortaleza. Los que se adelantaron para preparar la llegada del rey «llegaron al castillo en tal punto que entonces salia un mozo del Alcayde con un asno á le dar agua; como vido a estos Caballeros quisiera cerrar la puerta, e Pero Carrillo que llegó primero puso mano al espada, e dió un gran golpe de llano al mozo sobre la cabeza, y él desamparó la puerta, e Pero Carrillo la tomó, e Diego Lopez llegó entonces, e ambos á dos subieron a la torre del omenage, e apoderáronse della, é si á tal punto no llegaran, pudiera ser de estar todo el dia que no los abrieran según la grandeza del casti- llo, é la grandeza del frio, e por eso estaban los del castillo toda- via en la cocina que era muy lexos de la puerta» (3). El castillo estaba totalmente falto de bastimentos y víveres; no había ni una candela de sebo ni de cera, y tal era su estado sanitario, que al tener el rey la mala desdicha de clavarse un clavo en la planta del pie, «se vieron todos en mucho trabajo: pero la muger del Alcay- de quemó luego la llaga con aceyte, é curó del lo mejor que pudo».

Estos dos ejemplos, cogidos al azar, dan una idea del estado en que estaban la mayor parte de las fortalezas de la comarca tole- dana en el siglo XV, que aun con los Reyes Católicos habrían de sufrir gravísimo quebranto (4). No obstante, no todos los casti- llos desaparecieron ni fueron abandonados en el siglo XV. Mu- chos continuaron en poder de los señores, si bien en la mayor parte de los casos fueron habilitados para vivienda, en especial aquellos situados en las vías de comunicación, que por su posi- ción estratégica servirían como punto de apoyo en las revueltas

(2) «Crónica de Don Alvaro de Luna». Ed. Carriazo. Madrid, 1940; pág. 42.

(3) «Crónica de Don Juan II», cap. XXX. En la «Crónica de Don Alvaro de Luna» este suceso se halla en cierto modo idealizado: «e adereçaron al castillo de Montalban, del qual acaso de ventura fallaron una donzella que avia salido a una fuente del castillo, e tomaron la puerta que la donzella avia dexado abierta e entra- ron dentro. E fallaron el castillo mal reparado e sin viandas...» (pág. 43).

(4) «Ordenamos y mandamos que los castillos viejos y las peñas bravas y las otras fortalezas y cuevas y oteros que en el nuestro suelo y en lo abadengo y ajeno fueron o fueren de aquí adelante edificadas tenemos por bien que sean luego demo- lidas y derribadas...» («Novísima Recopilación», ley IV, tít. I, libro VIII.)

y luchas intestinas. En este sentido, la vía de comunicación de Toledo a Avila adquirió capital importancia, y en la que se sitúan los castillos de San Silvestre, Maqueda y Escalona, todos ellos reparados o reedificados en el siglo XV.

* * *

Las necesidades de defensa en los tiempos medievales hizo necesaria la constitución de una vivienda fortificada, que es lo que, en definitiva, constituye un castillo, y en el que en un principio domina la preocupación militar defensiva. De la primitiva torre aislada, característica en la arquitectura militar de la Alta Edad Media, con escaso valor militar considerada en sí misma, por sus reducidas proporciones —torre y recinto exterior—, al castillo-palacio de fines de la Edad Media, última transformación de aquélla, las fortalezas medievales han sufrido sucesivos cambios, determinados fundamentalmente por la evolución de los medios ofensivos. En realidad, el castillo medieval, en tanto en cuanto fortaleza militar, ha conseguido la estabilización, es decir, el equilibrio entre lo ofensivo y lo defensivo en el siglo XIII. La necesidad de un mayor número de defensores, al mismo tiempo que la de concentrar en un punto determinado los suficientes armamentos y víveres para rechazar o resistir prolongados ataques, hizo imprescindible la transformación de la torre aislada en castillo, dotado de varias torres colocadas en lugares estratégicos, entre las que siempre destaca dominante la torre-atalaya, o torre del homenaje, vestigio del antiguo torreón aislado, en la que se concentran, al mismo tiempo, el mayor número de elementos militares, y que, generalmente, se sitúa cerca o dominando el acceso principal del castillo.

El castillo medieval, en líneas generales, se halla constituido por un palacio —parte civil—, cuerpo central rectangular con torres angulares y patio, en torno al cual se colocan las habitaciones. Vivienda en el piso alto, cuerpo de guardia y otras dependencias militares en el bajo, y almacenes y prisión en los sótanos. Rodea a este núcleo central sólida muralla con numerosas torres, a veces paralela a los muros del castillo, aunque las más de las veces se ajusta a la especial configuración del terreno, dejando un espacio libre para un gran patio de honor ante la puerta del palacio, y estando defendida por un foso o por el acentuado escarpe de la colina o meseta en que se suele asentar el castillo.

Reglas elementales de la técnica defensiva en estos castillos

medievales son, entre otras, la colocación en zigzag de las puertas del recinto exterior y del castillo; la concentración de elementos defensivos en estas puertas, constituidos por puentes levadizos, matacanes, aspilleras y cruce de líneas de fuego desde las torres laterales, al mismo tiempo que se evitan los amplios vanos al exterior; la colocación del castillo en un lugar dominante, etc., etc.

Pero el gran desarrollo que adquiere la artillería en el siglo XIV rompe el equilibrio establecido entre los medios ofensivos y los defensivos, y el castillo, como valor militar, se hace inútil por su vulnerabilidad. Las villas y ciudades adquieren mayor importancia. Es, en definitiva, uno de los signos que manifiestan el triunfo de la realeza sobre el señor feudal. Los castillos comenzarán a ser abandonados.

Entonces iníciase una doble tendencia. Por un lado se intenta reforzar el castillo, dotándolo de mayor número de elementos. Se alzan los muros con escarpe, se abren aspilleras para la artillería, y, como en el Castel Nuovo (Nápoles), se coloca ante las torres un camino abierto, protegido por amplio foso, y en el que se colocan piezas de artillería para tiros rasantes. El castillo se fortalece y se amplía extraordinariamente; pero, en definitiva, no conduce a nada positivo debido fundamentalmente al mayor coste de los pertrechos militares, al mayor poder ofensivo de la artillería, al acrecentamiento del poder real y, en general, a todas las causas que señalan la transición de la Edad Media a la Moderna, del feudalismo al absolutismo. Otra tendencia, la más difundida, consiste en transformar el castillo en un palacio, en detrimento de su valor militar, convirtiéndole en un lugar de recreo y de retiro.

* * *

Entre las numerosas ruinas y vestigios de castillos que se conservan en esta comarca de Toledo, sólo pertenecen al siglo XV, escasamente, una docena de ellos. Unos totalmente erigidos de nueva planta, como los de Barcience, Guadamur, Belmonte de Cuenca, Manzaneque y Casarrubios del Monte; otros reconstruidos casi totalmente, como los de San Silvestre, Maqueda y Oropesa; otros, en fin, conservando las murallas exteriores y reedificando su interior, como en Escalona. De éstos, solamente uno es en su casi totalidad mudéjar, que es el de Casarrubios del Monte; otros presentan exteriormente algún detalle de mudejarismo, como los de Maqueda y San Silvestre, y en el resto alternan la construcción gótica con la decoración mudéjar de sus interiores, de una riqueza inusitada, aunque sólo podamos afirmarlo con certeza en los cas-

tillos de Escalona, Guadamur y Belmonte, ya que el deplorable estado en que en la actualidad se hallan los demás castillos impide un detenido estudio, que no sea más que una hipotética reconstrucción más o menos acertada.

Así, pues, veremos durante el siglo XV, en esta comarca, reconstruirse viejos castillos o construirse otros nuevos, en los que se mantiene —como es regla general en la arquitectura de este siglo— el viejo patrón en cuanto a su disposición y planta. Pero a la rudeza y al valor estrictamente militar de estas construcciones en los siglos anteriores ha sucedido un deseo de una mayor comodidad, de ornato, ostentación y lujo, en detrimento del valor militar, y en el que se amalgama el más espléndido florecimiento del gótico con la más rica y efectista ornamentación mudéjar.

En efecto, *mantiénense* las plantas en las reedificaciones de conjuntos anteriores, al menos en su recinto exterior, como en Escalona, con muralla ajustada al cerro en que se asienta el castillo, análogo a los de San Martín de Montalbán y Almonacid, entre otros. La planta rectangular o cuadrada es, no obstante, la que se prefiere, con variantes que estriban fundamentalmente en las torres angulares, circulares en Maqueda y Barcience, octogonales en Casarrubios del Monte; se le añade a veces otras en la parte media de las cortinas, como en San Silvestre, y otras veces son sustituidas por garitones volados, que no se acusan en planta, como en Orgaz. Existen, además, plantas netamente originales, como la poligonal de Belmonte, determinada por la disposición interior del castillo, o con salientes redientes en la parte media de las cortinas, como en Guadamur. La colocación de la torre del homenaje no tiene reglas fijas: lo más usual es colocarla en las cercanías de la puerta de ingreso al recinto exterior, dominando el acceso a ésta. En algún caso falta, como en el castillo San Silvestre, y en otros adquiere tal importancia que el castillo queda reducido casi a ella solo, como en Manzaneque.

En su disposición interior, pese a la total destrucción de la mayor parte de los castillos conservados, adviértese la colocación de un patio central, siempre cuadrado, y excepcionalmente triangular en Belmonte, y en torno al cual se sitúan las habitaciones. Las del piso bajo, para dependencias del servicio, militares y caballerizas; los sótanos, para almacenes y prisiones, quedando las dependencias de los pisos superiores para palacio.

Se mantiene, igualmente, la entrada en zigzag, más o menos acentuada, conforme transcurre el tiempo, desde las complicadas

vueltas y recodos del acceso al castillo de Escalona, a la línea oblicua de los castillos de fines de siglo, como Belmonte, Guadamur, Manzanares, etc. Cuando el castillo se halla enclavado en un cerro y de él parten las murallas que rodean la villa, la puerta principal de acceso se abre dentro de ésta, abriéndose portillos u otras puertas en la parte exterior. La puerta exterior se defiende por torreones a los lados y matacanes, y la interior, de acceso al patio, por el torreón del homenaje y matacanes. Esta última se encuentra en todo caso ornamentada como las portadas de los palacios urbanos, si bien redúcese algo su ornamentación, simplificándola, como es lógico en un castillo.

La ornamentación de estas portadas interiores constituye un variado repertorio, parejo al de los palacios urbanos. Se halla constituida unas veces por un arco apuntado con rica decoración—animal y vegetal— en su rosca, ángeles tenantes de escudos en los capiteles y tímpano con esculturas heráldicas, como en Escalona; tipo que en el último tercio de siglo, en Belmonte, se convierte en un arco trilobulado, con paje y escudos en el tímpano y moldura trilobulada encuadrándolo a modo de alfiz. Pero lo más frecuente es hallar la organización análoga a las portadas de los palacios urbanos contemporáneos, aunque es interesante señalar la ausencia del tipo tan difundido en la capital de la portada inspirada en el mudéjar local del siglo XIV. Se organizan estas portadas de los castillos, en unos casos, a base de la combinación del alfiz, de diversas formas, con escudos y arcos de amplias dovelas, como los vemos en Maqueda, San Silvestre y Guadamur; tipo que en el primer tercio del siglo XVI se transforma en renacentista en Orgaz, y el alfiz se fracciona en cornisa sobre ménsulas y dos baquetones a los lados, a modo de delgadas columnitas con capitel eolio. Existe, además, el tipo de portada sencilla reducida al característico arco de medio punto de grandes dovelas, que vemos en Barcience, y el tipo mudéjar, con alfiz conseguido mediante la diversa disposición de las hiladas de ladrillo, como en Casarrubios del Monte, análoga a la portada interior del contemporáneo castillo de Coca, en la comarca de Segovia (5).

(5) El valor decorativo del encuadramiento rectangular ha sido apreciado en la arquitectura occidental cristiana desde el siglo XII; pero la moldura decorativa no es utilizada hasta mediados del siglo XV. No obstante, después del siglo XIII, el alfiz ha persistido en tierras cristianas de la meseta en los monumentos mudéjares. En el siglo XIV, la portada de la iglesia de Aguilar de Campos («Arquitectura», 1927, página 354) presenta, salvo el arco, todos los elementos de las portadas góticas con

Al mismo tiempo, los otros vanos —ventanas— se ornamentan con rica tracería, ya no tan complicada y frágil como la de un claustro, no por eso exenta de belleza, de las que son ejemplares de primer orden las de las ventanas de castillo de Escalona. Los vanos apuntados del siglo XIV se transforman, a tenor de la natural evolución de la tipología de los arcos, en el siglo XV, y veremos, por tanto, abrirse al exterior amplios ventanales en arco escarzano, conopial y de medio punto, predominando este último y el escarzano.

En el aspecto exterior se señalan notables diferencias en los coronamientos de muros y torres. La creciente utilización de la artillería determina, al mismo tiempo, la creación de nuevos tipos de troneras. Así vemos desde las estrechas troneras o aspilleras de los siglos anteriores, a las circulares rematando en cruz, que son las más usuales, y las anchas, en arco escarzano, del castillo de San Silvestre, para utilización de la artillería en tiros rasantes.

En los matacanes podemos distinguir dos grupos: uno de ménsulas lisas y otro con ménsulas ornamentadas con labor de bolas, perteneciendo al primer grupo los de Oropesa, Barcience, Orgaz, Manzaneque y Escalona, este último con un pequeño junquillo en la intersección de las dos ménsulas, y con bolas los de Guadamur, Maqueda y San Silvestre.

En los coronamientos de las cortinas y torreones, es decir, en los merlones, no existe uniformidad alguna, pudiéndose distinguir, por tanto, varios tipos entre los conservados, desde el merlón rectangular y exento, a la agrupación de dos o tres rematados en piramidón, recto en Maqueda, o en piramidones de lados curvos rematados en pequeñas pirámides también de lados curvos, como en San Silvestre.

En la decoración de los muros exteriores o cortinas en aquellos en los que el propio material se presta a ello, como en el de Casarrubios del Monte, el ejemplar más interesante de castillo mudéjar de esta comarca, se decoran estos muros mediante la diversa disposición de las hiladas de ladrillos; en otros casos se emplea como motivo decorativo las propias ménsulas de los matacanes,

alfiz. La trasposición a la piedra de las formas mudéjares, es decir, musulmanas, es fácilmente explicable, como ya observó Terrase: «Des monuments d'Islam les artistes chrétiens emportèrent des souvenirs visuels qu'ils interpréterent ensuite suivant les techniques qui leur étaient propres» («L'art hispano-mauresque», pág. 452). De las portadas musulmanas y mudéjares a las portadas góticas con alfiz, la única diferenciación fundamental, salvo la forma del arco, estriba en la diversidad de la técnica.

con magnífico efecto lumínico, como ocurre en Oropesa y Guadamur, que quedan reducidos a una simple faja de arquillos de medio punto peraltados, en el castillo de Barciencia. En otros casos, la técnica mudéjar presta su decoración, económica y efectista, como ocurre en los castillos de Maqueda y San Silvestre, en los que se combina el ladrillo con la mampostería en el remate de las cortinas, o bien, como en Escalona, las fajas de mampostería se hallan separadas por dobles hiladas de ladrillo, como en las construcciones almohades. En otros casos, como en Manzanares el Real, el arquitecto tiene la audacia de ejecutar en piedra, como remate de las cortinas y de las torres, la característica decoración del mocárabe, que los árabes hacían en yeso o madera para los interiores, según hemos apuntado anteriormente.

De la riqueza en la ornamentación de los interiores de estos castillos poco podemos decir que tenga su fundamento en la observación de las ruinas conservadas. El interior del castillo de Guadamur es, en su mayor parte, una reconstrucción del siglo pasado, y de los demás castillos de esta comarca únicamente subsiste algún resto aislado, como el delicioso camarín en la torre del castillo de Escalona. No obstante, estos escasos restos y otros, como los del castillo de Belmonte, en la periferia de esta comarca, nos permiten suponer que en ellos, como en los palacios urbanos, los maestros mudéjares desplegarían toda la gama de su riquísima ornamentación. El camarín de Escalona, con su magnífica bóveda estrellada de yeso, sobre ménsulas con ángeles tenantes de escudos, decoración orondada policromada en los tímpanos e inscripciones y cruces y veneras de Santiago en los tímpanos de los arcos formeros, y la decoración de las puertas, chimeneas y en especial de las ventanas de una habitación, que se supone fué capilla, en el castillo de Belmonte, nos da idea de lo que fué esta decoración de ensueño, sólo comparable a la magnificencia de un palacio en un cuento oriental.

Al mismo tiempo, los textos literarios e históricos —crónicas, libros de caballería, cancioneros— nos dan abundantísimas referencias y confirmación de la riqueza de estos interiores. Así, Gómez Manrique, como tantos otros poetas contemporáneos, en la descripción de una imaginaria fortaleza, dice:

*«Non sus palacios cercados
fallé de tapecería,
nin de doseres brocados.*

*nin puestas por los estrados
alhombbras de la Turquía,
Non resonauan cantores,
nin los altos tañedores,
nin vi damas bien vestidas,
nin las vajillas febridas
en altos aparadores» (6).*

Los tapices de Arras, Iprès y Cambrai; las alfombras moriscas, las bien cinceladas vajillas, la rica indumentaria del siglo, prestaban un maravilloso realce a estas maravillosas construcciones, con techos dorados y policromados, con incrustaciones de marfil en las ricas maderas, puertas en arcos caprichosos, ornamentadas sus roscas con los más variados motivos vegetales, animales o fantásticos; largas inscripciones con letanías, salmos o loas a la Divinidad, a la Virgen o al señor propietario del castillo; escudos y emblemas en los más diversos lugares, todo ello en las más acabadas, ricas y ostentosas formas artísticas que conoce la historia artística española.

* * *

En la clasificación y estudio de los castillos del siglo XV en esta comarca hemos de incluir aquellos que, edificados en su periferia, nos sirven para un mejor y más exacto conocimiento de los que aquí tratamos, siendo ésta la razón fundamental por la que consideramos conveniente la inclusión del importante castillo de Belmonte de Cuenca.

Para su clasificación no es posible hacer una ordenación cronológica, como sería lo deseable. Son en su mayor parte contemporáneos, y dada la índole de su construcción no es posible, en algunos casos, fijar unas fechas determinadas para toda la construcción. Por ello seguiremos una ordenación estilística, aunque pueda parecer arbitraria en ciertos aspectos. Se citará en primer lugar el de Casarrubios del Monte (7), como castillo mudéjar; luego

(6) Gómez Manrique: «El planto de las virtudes e poesía, por el magnífico señor don Iñigo Lopez de Mendoza...» N. B. A. E., XI, pág. 73.

(7) Este castillo, típicamente mudéjar, no debería incluirse en esta relación de los castillos góticos del siglo XV en la comarca de Toledo. Lo incluimos en razón de su interés, aparte de que estimamos necesaria su mención, como uno de tantos testimonios que explican el favor que alcanzaron las formas mudéjares durante el siglo XV en esta comarca.

el de Escalona, en el que por vez primera se introducen las formas flamígeras en esta comarca. Entre los góticos con elementos mudéjares en su parte exterior, los de Maqueda y San Silvestre, y a continuación los castillos de nueva construcción, de planta original (Guadamur y Belmonte), y a renglón seguido los restantes castillos de nueva planta o reconstruïdos, o sean los de Manzanque, Oropesa, Barcience y Orgaz (8).

CASARRUBIOS DEL MONTE

Este pequeño pueblo gozó de gran importancia en la Edad Media debido a su excelente posición estratégica, ya que se halla en las cercanías de la orilla derecha del Guadarrama. El castillo se sitúa en la entrada del pueblo, según se llegaba desde el vecino pueblo de Valmojado, es decir, al norte de la población (9).

Se halla construído por hiladas de ladrillo muy fino, como el característico castillo mudéjar de Coca (Segovia), siendo de planta cuadrilonga, con desiguales torreones octogonales en las esquinas, salvo en el ángulo fronterero a la puerta de ingreso, al sur, que es rectangular, constituyendo propiamente un cuerpo aparte, con torres angulares que presentan la particularidad de ser circulares en su base y octogonales en su parte superior. Según el conde de Cedillo, en esta torre del homenaje se conserva una bóveda de ladrillo apovada por cuatro arcos o trompas, también de ladrillo, que efectúan la transición de la planta cuadrada al círculo (10).

La puerta de entrada, situada en la cortina meridional, es también casi totalmente de ladrillo. Se halla formada por un arco apuntado que descansa sobre grandes ménsulas de piedra, cobijando otro del mismo tipo, si bien con menor apuntamiento, tras el que se halla otro del mismo tipo, dejando el suficiente espacio

(8) Se conservan algunos restos en otros castillos que carecen de interés, pues se reducen a escudos añadidos o vanos en arco rebajado, como en Oreja. Como obras generales pueden consultarse:

Conde de Cedillo: «Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo» (inédito).

Lampérez: «Historia de la Arquitectura Civil». Tomo I.

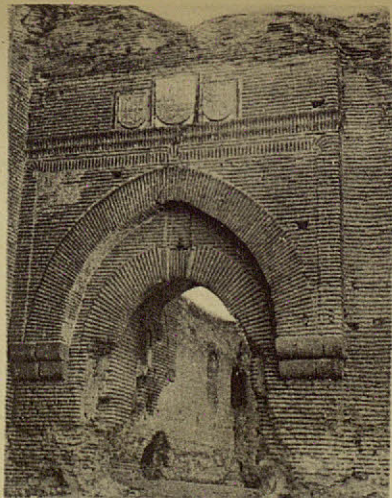
Quadrado y La Fuente: «Castilla la Nueva». Tomo III. Madrid, 1886.

(9) En la Relación de 1576 se apunta como posible origen del pueblo la existencia de unas casas propiedad de dos hermanos rubios, por lo que las llamaron «las casas de los rubios», de donde vino Casarrubios. Añadióse del Monte, porque esta tierra fué monte espeso de encinas, de las que no queda una sola.

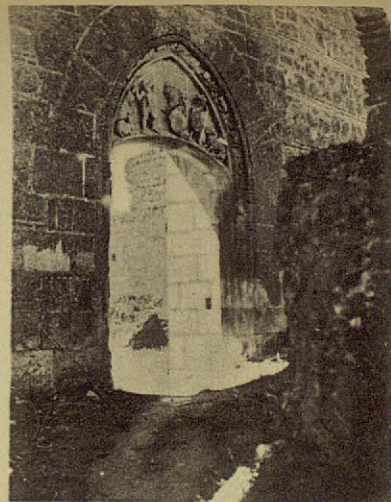
(10) Hoy esta torre es almacén, y no es posible su acceso.



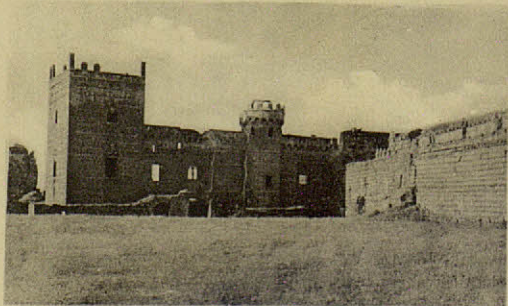
1.—Coca (Segovia).



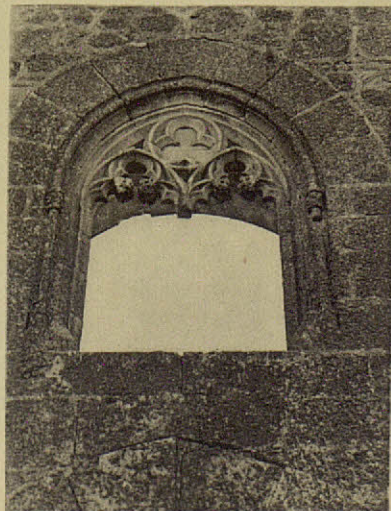
2.—Casarrubios del Monte.



3.—Escalona.



4.—Escalona.



5.—Escalona.



6.—Escalona.

intermedio para el rastrillo. Encuadra el primer arco apuntado alfiz formado por hiladas de ladrillo en ligero resalte. Sobre el alfiz, doble friso, también ejecutado mediante la diversa colocación de las hiladas de ladrillos, y, por último, un segundo cuerpo, en el que se colocan tres escudos, mayor el central (11).

El castillo está totalmente desmochado, faltando, al menos, un tercio de su altura, por lo que desconocemos cuál sería la disposición de su coronamiento, que suponemos debía ser parejo al del castillo de Coca, con el que tantas relaciones guarda (12).

En las cortinas y torres ábrense vanos que, dada la fragilidad del material, hanse desfigurado bastante, permitiendo, no obstante, adivinar una primitiva disposición en arco escarzano y de medio punto. El interior, salvo la torre a que anteriormente hemos hecho referencia, está totalmente desmantelado.

Esta disposición de las ventanas, amplias y en arco escarzano, al mismo tiempo que, principalmente, la estructura de la puerta de ingreso, con los escudos de don Gonzalo Chacón sobre ella, nos permiten fechar esta obra en el tercer cuarto del siglo XV, disintiendo de la adscripción al siglo XIV, con añadido posterior de los escudos, como ha sido hecho hasta ahora. A nosotros nos parece esta construcción contemporánea a la del castillo de Coca, en la comarca de Segovia (Lám. I).

El castillo de Coca fué construído por don Alonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla, que al finalizar el segundo tercio del siglo XV fundó el mayorazgo de Coca y Alaejos en su hermano don Fernando (13). Si en este castillo prescindimos de la ostentosa y conocidísima muralla del recinto exterior, que en Casa-

(11) García Rey: «Una excursión a Casarrubios del Monte». Toledo, 1924, 895 (con algunos errores, y no pequeños, en la descripción). Cree que los escudos, que describe minuciosamente, pertenecen a don Gonzalo Chacón y su segunda esposa, doña María Manrique. Según el conde de Cedillo, de acuerdo con la Relación de 1576, son de don Gonzalo Chacón y doña Clara de Alvarnárez.

(12) Supone el conde de Cedillo que se proyectaría un coronamiento de garitones para las torres, que quedó por construir, así como el de los lienzos.

(13) En el exterior de la torre del homenaje había una inscripción de la que Quadrado alcanzó a leer la fecha de «mil e cccc», estando borrado el resto. Para el estudio de este castillo puede verse:

Lampérez: «Historia de la Arquitectura Civil». I, 269.

Durán. «Excursión... a Coca». B. S. E. E., 1928, 258.

Jara: «Excursión... a Coca». B. S. E. E., 1900, 124.

López Asiaín: «Monumentos castellanos. Arquitectura», 1922, 334.

Gil: «El castillo de Coca. Arte Español». 1914-1915, 187.

Tormo: «El castillo de Coca»: («Boletín Real Academia de San Fernando»), 1928.

rrubios del Monte ha desaparecido o no se construyó, encontraremos entre uno y otro castillo sorprendentes semejanzas.

El ingreso en el castillo de Coca es idéntico al de Casarrubios. La torre del homenaje al lado, haciendo rinconada junto al ingreso, en arco apuntado sobre dobles ménsulas de piedra, encuadrado por alfiz ejecutado a base de los mismos ladrillos, como en las construcciones almohades (14). Las torres, angulares octogonales, y la del homenaje, rectangular, dividida en fajas y con cubos y garitones en los ángulos y lados. Conserva el remate, que se ha perdido en Casarrubios, consistente en arquillos que descansan en sencillas ménsulas de ladrillos, sobre los que se colocan los merlones, que rematan en escalonada cresta. Del patio, al igual que en Casarrubios, nada queda.

En resumen: según lo conservado, podemos afirmar que ambos castillos son contemporáneos y quizá obra de un mismo artista o grupo de ellos, sin que podamos fijar con certeza la prioridad del uno sobre el otro.

ESCALONA

Dada la situación estratégica de la colina en que se asienta el castillo de Escalona, en la vía natural de Toledo a Avila, salvando los puertos, junto al Alberche, las primitivas construcciones de este castillo deben datar de fecha bastante temprana. Sin remontar su origen a hebreos o etruscos (15), podemos suponer la fecha de las primeras construcciones hacia los siglos X u XI. Ateniéndonos a los datos históricos, sabemos que la villa y fortaleza fué reconquistada por los cristianos a fines del siglo XI, siendo en el siglo XII la comarca testigo de numerosas incursiones de los musulmanes.

En los siglos subsiguientes la importancia de la fortaleza fué en aumento. Entre los señores de esta villa y fortaleza, en el siglo XIV destaca la figura del infante don Juan Manuel, que nació

(14) Véase arco ciego en recinto Alcazaba de Gibraltar del siglo XIV («Al-Andalus», 1942, 194).

(15) Aparte de las noticias en las crónicas y relatos contemporáneos, pueden verse, entre otras:

Fernández-Guerra: «Antiguallas de Cadalso de los Vidrios, Guisando y Escalona» «Semanario Pintoresco», 1853, 313.

Cervino: «Excursión a Torrijos, Maqueda, Escalona del Alberche y Almorox». B. S. E. E., 1894, 194 y 217.

Navarro: «Fortalezas y castillos de Maqueda y Escalona». B. S. E. E., 1895, 1, 21.

allí. A fines de siglo volvió al patrimonio real, hasta que en 16 de febrero de 1424 pasó a poder del condestable don Alvaro de Luna, por donación de Don Juan II.

Segun se desprende de las numerosas citas en la Crónica de don Alvaro de Luna, como en la de Don Juan II, el condestable convirtió a Escalona en cabeza de sus estados. Allí tenía a su familia y tesoros, y allá se iba a descansar y pasar en paz las fiestas navideñas (16).

Segun un documento de Don Juan II, en el Archivo Municipal de Escalona, el condestable hacía labrar el palacio «por mandado del rey» entre 1435 y 1437 (17). Pero el hecho fundamental, del que se hacen eco todas las narraciones contemporáneas, fué el incendio del alcázar en una tormenta de verano, el 10 de agosto de 1438. A consecuencia de un rayo ardió el palacio, siendo necesaria su casi total reconstrucción. A esta época deben corresponder las obras mandadas hacer por don Alvaro en el palacio, que permitieron decir a su cronista: «Aviále fecho el Condestable, e era el mejor que en España se fallaba, como se puede bien creer aviendo sido obra del Condestable.» En 1448 ya debía estar completamente terminado cuando se celebró en él una suntuosísima fiesta que relatan con gran detalle las Crónicas de don Alvaro de Luna y de Don Juan II (18).

Después de la tragedia de 1453 pasó al rey, y en 1470 a poder de don Juan Pacheco, marqués de Villena, por donación de Enrique IV, fundándose en 1472 el ducado de Escalona.

Hasta fines del siglo XVIII debió conservarse en buen estado, y con la francesada comienza la historia de su destrucción. Incendiado por el mariscal Soult, fueron destrozados sus artesonados para reforzar el puente de tablas sobre el Alberche, con objeto de facilitar el paso de la artillería francesa camino de Talavera, y ya sólo fué cuestión del tiempo completar la ruina del castillo. En 1853 se conservaba aún parte del patio, de la «sala rica» y otras, en cuya fecha el duque de Frías intentó conservar lo existente, descombrando los patios y poniendo a cubierto lo subsistente de los techos, entre los que destacaba el de la «sala rica», de

(16) Cuando en 1427 es desterrado de la corte, don Alvaro se retira a Ayllón. En 1429 ya es Escalona cabeza de sus dominios; en este año va a Escalona a llamar a su gente y «tomó dinero de su camara para pagar sueldo a la gente».

(17) Citado por el conde de Cedillo.

(18) «La villa de Escalona fué del Maestre Don Alvaro de Luna, donde labró una singular fortaleza con muchos e ricos aposentamientos, grandes e vistosos». (Enriquez del Castillo: «Crónica de Enrique IV». B. A. E., cap. XXII, 111.)

alerce esmaltado en púrpura y oro con incrustaciones de marfil. Aun a fines de siglo, Navarro, el conde de Cedillo y Lampérez alcanzaron a ver algunos restos de decoración. En la actualidad sólo se conserva el recinto exterior, la fachada del palacio y otros escasos restos.

* * *

El recinto amurallado ocupa toda la meseta de la colina en que asienta, a orillas del Alberche, y de él parten los lienzos de murallas que antaño circundaban la villa. De tal forma, que colocado a caballo sobre esta muralla, defendíale por la parte oriental el escarpe de la colina y el río, y por la parte occidental su asedio era difícil, ya que requería previamente la toma y sumisión de la villa. Pero tanto esta disposición como la de los peculiares espolones verticales a la muralla, doble y con foso, pertenecen al siglo anterior.

La entrada al castillo es la peculiar, de tradición musulmana, evitando la línea recta y estando todo el largo camino a recorrer, desde el puente levadizo a la entrada del palacio, sometido al fuego desde diversas partes de la fortificación.

En el palacio del siglo XV hemos de distinguir dos partes fundamentales: parte gótica y parte mudéjar. Aquélla se reduce a la fachada, patio y algún que otro resto, según señalaremos más adelante; la parte mudéjar a la decoración de las salas, habitaciones y demás dependencias del palacio.

La parte mudéjar era la mayor y mejor parte, pero dada la fragilidad de los materiales que integran la arquitectura mudéjar, ha desaparecido casi por completo. Nos quedan las citas en las crónicas y aun Fernández Guerra, en 1853, alcanzó a ver buena parte de esta decoración que nos describe con cierta minuciosidad.

La parte gótica, como queda dicho, se reduce a la fachada, patio y otros restos, entre los que destaca la concepción de la pequeña capillita o archivo de la torre circular de la fachada.

La fachada al patio de armas —pentágono irregular de ciento diez metros en su lado mayor— se halla constituida por un gran lienzo con torreón cuadrado a un extremo y torre circular descentrada (19). Remata el lienzo y torre circular una serie de arqui-

(19) Sobre la torre circular hubo un chapitel, colocado por don Juan Fernández Pacheco, V duque de Escalona, en 1598. En el grabado, tan libremente hecho, publicado en el «Semanario Pintoresco», no existen los arquillos sobre la torre circular; sí un cuerpo octogonal, con chapitel encima, rematado en bola. Tampoco en el que publicó Quadrado (ob. cit., pág. 344, dibujo de Pascó), aunque es más correcto.

llos de medio punto, con barbacana encima de la puerta. Aunque en la actualidad hase perdido el coronamiento, éste consistía en una serie de arcos de medio punto, a modo de galería abierta, como nos lo confirma el arranque de un arco, fronterizo a la torre circular, algunos arcos en ésta y, en fin, fotografías o dibujos tomados a fines del pasado siglo. Responde, pues, esta fachada al tipo palaciego que ha de ser usual a fines del siglo XV. (Láminas I-IV).

La puerta, también gótica, se halla entre la torre cuadrada y la circular, protegida por un grueso muro macizo. Se abre en arco carpanel albergado por otro apuntado de grandes dovelas, molduras en sus extremos menores, en los que se encuentran tallados motivos vegetales y animados. Las jambas presentan columnilla o baquetón con capitel vegetal, bajo el cual se halla un ángel tenante de un escudo. En el centro del tímpano, escudo ladeado con yelmo, semejante a los de la capilla de Santiago en la catedral de Toledo, si bien aquí el escudo no tiene tallado ningún emblema, ya que estaría policromado, y a los lados dos salvajes desnudos, protegidos sus cuerpos con los escudos, que blanden estacas o espadas, defendiéndose de los ataques de un león y un perro (20).

La decoración de la rosca del arco apuntado es sumamente curiosa. En ella se halla tallada una hoja o un animal en cada dovela del arco. Se alternan figuras animales y vegetales, naturales y fantásticas. Junto a la ruda representación, a gran escala, de un caracol, se halla una comadreja finamente trabajada (dovela junto a la clave) y la figura fantástica de un animal con cabeza de leona, alas y cola de reptil, correspondiéndose en el lado contrario con la grotesca figura de un niño desnudo u osezno con las piernas cruzadas, bastón alzado en la mano derecha y grandes orejas.

Los motivos vegetales utilizados son escasos, se repite la hoja aflechada y las hojas carnosas de berza, sin relación alguna con las figuras animadas, salvo en el lado izquierdo, junto al capitel, en donde un tallo con hoja y fruto de bellota surge de las fauces de un animal parecido a un perro. La molduración de esta parte de las dovelas en que se halla la decoración vegetal, es sencilla.

Las únicas ventanas de tiempo de don Alvaro de Luna son en

(20) Azcárate: «El tema iconográfico del salvaje». («Archivo Español de Arte», 1948, 81.)

número de tres, dos en la fachada, a ambos lados de la torre circular, y otra en el cuerpo superior del torreón cuadrado (21).

En cuanto a su disposición, son análogas a la puerta. Un arco apuntado de grandes dovelas que alberga otro de igual disposición con tracería. Esta se halla constituida por dos arcos apuntados lobulados, con hojas carnosas de berza, en la unión de éstos, y entre los arcos, ocupando el tímpano del arco apuntado, un rosetón trifoliado ciego. Fáltale el parteluz, que se ha perdido.

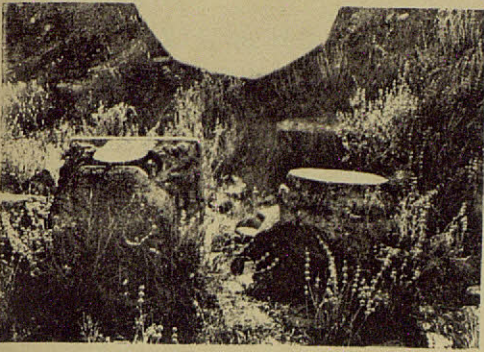
El patio del palacio ha desaparecido, quedando tan sólo el solar. Fernández-Guerra, en el «Seminario Pintoresco», lo describe así: «Treinta y tres pasos de travesía tiene el patio y siete de ancho los cenadores que le circuyen. Sostienenlos veinte robustas columnas de sillares, ochavadas, en cuyos capiteles de gruesas y muy rizadas hojas resalta el escudo de D. Alvaro con la media luna menguante. De ellas aun no han venido a tierra las once de los costados oriental y septentrional, y por aquí los muros en tal cual sitio conservan atauriques de lindo arte, árabes puros unas veces como los de la Alhambra, gótico las más, de combinaciones muy galanas y vistosas. Los arcos de entrada de las salas se atavían a estilo de los alcázares granadinos, con nichos, estalactitas, boveditas y festones; en las enjutas hay cintas, flores y hojas, y por cima, a uno y otro lado, sobresalen gorriones de madera muy adornados para el encaje de las puertas. Es de mármol la de la escalera principal, no muy grande, con una franja de follajes en alto relieve, labor de mérito peregrino».

En la actualidad sólo quedan *in situ* un par de capiteles, unos trozos de fustes y alguna que otra basa. Buena parte de los capiteles han ido a parar a la fachada del Ayuntamiento de la villa.

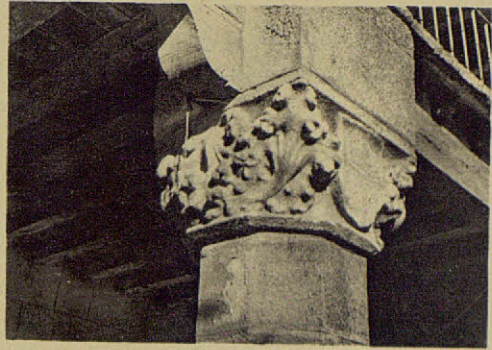
Las columnas, a juzgar por los restos, eran fuertes y robustas. Sobre basa prismática se elevaba un fuste octogonal, liso —de 60 centímetros de diámetro por 25 de lado—, con capitel formado por dos grandes hojas carnosas de berza flanqueando el escudo, policromado, en los frentes, y otra hoja del mismo tipo, invertida, en los lados.

La arquería del patio así como el piso superior estaban ya destruidos en 1853, serían carpaneles o escarzanos, de escasa altura, posiblemente de ladrillo con revestimiento de yesería policromada. En el grabado que se publica en «España. Sus monumen-

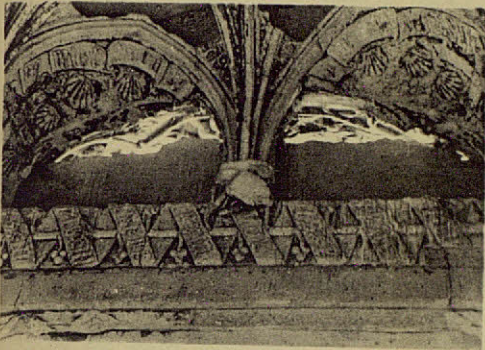
(21) A fines del siglo XVI se sustituyeron la mayor parte de las ventanas por otras rectangulares en la fachada, cuerpo bajo del torreón cuadrado y torre circular.



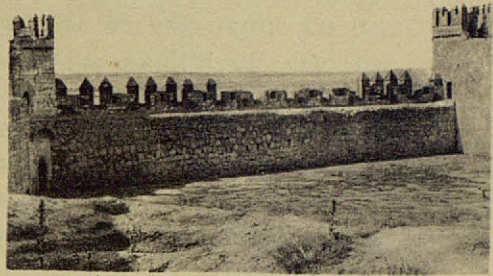
1.—Capiteles en el patio del castillo de Escalona.



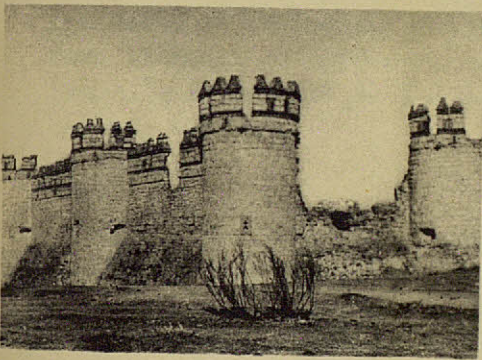
2.—Capitel en el Ayuntamiento de Escalona.



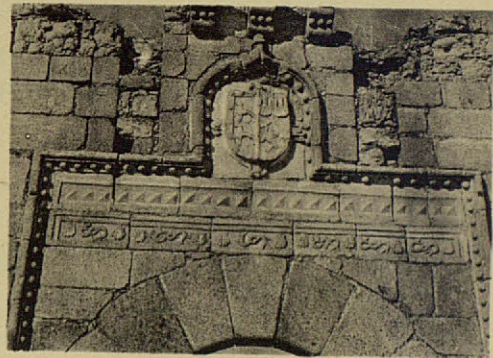
3.—Escalona (camarín).



4.—Maqueda.



5.—San Silvestre.



6.—San Silvestre.

tos...» (22), se ven algunas columnas aún en pie y el arranque de algún arco, a la vez que la línea de mechinales, imposibilita la existencia de arcos de mayor flecha.

En la torre circular de la fachada, a la altura del primer piso, se conserva un pequeño recinto cubierto con bóveda de crucería. Este camarín es la única parte del castillo que conserva la cubierta. De planta circular sobre una base recta, se cubre con bóveda de crucería estrellada exagonal, de yeso, con clave colgante, formada por arcos muy apuntados que se reúnen en el centro.

Aunque por los materiales empleados es propiamente una obra mudéjar, domina en ella el espíritu gótico. Los arcos arrancan de ménsulas a las que se hallan adosadas figuras de ángeles tenantes de escudos, como es frecuente en el estilo gótico de este período, y que es el único tema animado en la ornamentación de este recinto. Los tímpanos de la bóveda se cubren totalmente con decoración policroma, orondada, que semejan las representaciones de las nubes en los relieves y pinturas de este siglo. La decoración heráldica alcanza una importancia capital en este camarín. En los triángulos que se forman bajo los arcos adosados al muro, se coloca una cruz de Santiago, en el centro, con pequeñas veneras en los extremos de los brazos y crucero y otras mayores en torno, ocupando el resto del tímpano, todo ejecutado en yeso y con restos de policromía a base de rojo y oro, como el resto de esta estancia.

En derredor de estos motivos heráldicos corre una cinta sinuosa con inscripciones, hoy ilegibles. Sobre el rebajado arco carpanel que sirve de ingreso, corre una faja con inscripción, en torno a un tallo estilizado sin hojas, con unos pequeños pedúnculos rematados en tres bolitas que se repiten simétricamente. Este motivo, utilizado anteriormente en la puerta de la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo, adquiere aquí un carácter típicamente mudéjar.

* * *

Por último, entre las ruinas, a la altura del piso bajo, se encuentra un arco conopial falso, tallado en el sillar, que servía de acceso a la pequeña meseta sobre el Alberche, y que de ser contemporáneo a las restantes construcciones, sería uno de los primeros utilizados en esta comarca.

De la rica ornamentación de las salas, como hemos dicho an-

(22) Quadrado: Ob. cit., pág. 547.

teriormente, sólo quedan algunos restos en el lado oriental del patio. Se nos muestran como ejemplares del mudéjar de siglo XV, pues, en efecto, mientras que la decoración se halla encerrada dentro de figuras geométricas, como en la ornamentación musulmana, se desarrolla dentro de éstas unos motivos puramente góticos: círculos con movidos espirales y otros que participan del movimiento ascendente y tendencia a las curvas bulbosas, que es característica en la decoración del siglo XV, ejecutados en yeso, contribuyendo a los efectos de riqueza la policromía, hoy inexistente.

* * *

Perdida, o al menos no hallada hasta ahora, la documentación de las obras de este castillo, no puede adjudicarse la parte gótica de este castillo a un arquitecto determinado. Por su fecha es factible suponer, teóricamente, que el Maestré empleara a alguno de los maestros que por entonces trabajaban en su capilla de la catedral metropolitana.

Fernández Guerra escribe que para la construcción de su palacio en Escalona, «Don Alvaro llamó a los más acreditados maestros alemanes y andaluces». Frase que repite el conde de Cedillo en su inédito «Catálogo Monumental», Pero no hemos de tomar esta afirmación como fruto de una investigación documental, sino como deducción de la visión directa del monumento en cuestión. La fachada, en especial la portada, ventanas y columnas del patio nos denuncian la mano de un artista flamenco, en nada influído por el arte musulmán, pero no lo mismo puede decirse de las habitaciones del palacio, cuyos restos decorativos nos evidencian la existencia de un buen plantel de maestros mudéjares.

No puede asegurarse, fundadamente, la identidad entre el maestro que trabaja en la capilla en la catedral y éste que trazara la parte gótica del castillo de Escalona, aunque sea presumible la identificación. La existencia en ambas obras de un mismo tipo de merlones, los ángeles tenantes escudos, el tipo de estos escudos y la utilización del arco carpanel, no suponen, a nuestro parecer, elementos suficientes para confirmar estilísticamente la identidad de ambos maestros. Es verosímil, no obstante, que un mismo maestro interviniera en ambas obras, aunque en Escalona, dado el gran éxito y favor que alcanzaron los maestros mudéjares para la ornamentación de los palacios, su labor quedó en extremo reducida, al limitarse a las trazas y ejecución de lo que se construyó en piedra en este castillo.

M A Q U E D A

Situada Maqueda a unos 12 kilómetros al sur de Escalona, su posición estratégica es de capital importancia por hallarse, precisamente, en el punto crucial de la conjunción de las vías naturales de Extremadura a Castilla la Nueva y de ésta a Castilla la Vieja, por Escalona, salvando los puertos, camino muy frecuentado en la Edad Media, de lo que dan fehacientes testimonios las crónicas contemporáneas, siendo a la vez centro de un conjunto o campo fortificado de capital importancia.

Su posición estratégica fué ya apreciada por los musulmanes, siendo la villa fortificada de Maqueda reparada, por orden de Almanzor, a fines del siglo X. Lugar el más fuerte y fortificado de la comarca, resistió los embates almohades que lo sitiaron vanamente, mientras caía en su poder la vecina fortaleza de Escalona, estando por entonces defendida la fortaleza de Maqueda por los caballeros calatravos que la poseían desde 1177.

En 1435 fué cedida a don Alvaro de Luna a cambio de los lugares de Arjona y Arjonilla y 12.000 maravedises, siendo entregada al rey, tras el trágico fin del gran Condestable, no sin una fuerte defensa por Fernando de Rivadeneyra, según reza la crónica del Condestable. Luego fué propiedad del conde de Santisteban, hijo de don Alvaro de Luna, pasando, sucesivamente, a don Alvar Gómez de Cibdarreal y a don Pedro González de Mendoza, obispo de Sigüenza, que en 1469 la cambió por la villa de Jadraque y las fortalezas del Cid y del Corlo a don Alonso de Carrillo, quien, en fin, la vendió al Comendador mayor de León y Contador mayor don Gutierre de Cárdenas, continuando en posesión de los Cárdenas durante el siglo XVI (23).

El castillo, situado en el extremo oriental del recinto fortificado principal de Maqueda, es magnífico y por demás famoso. Si bien al exterior parece, a primera vista, estar casi intacto, su interior es un solar, regla general en los castillos, conservando tan sólo algunas bóvedas de ladrillo en las torres (24).

El conjunto es de planta rectangular flanqueado por cilíndricos torreones en los ángulos meridionales, con gárgolas de pie-

(23) Navarro: «Fortalezas y castillos de Maqueda y Escalona». B. S. E. E., 1895. Castaños: «Las fortificaciones de Maqueda». Toledo, 1923, 804.

(24) En el siglo XVIII consta que ya estaba arruinado (Estrada: «Población general de España». Madrid, 1748, 290).

dra, y otra torre, también cilíndrica, en la parte media de la cortina oriental, estando derruida la que existiría en el ángulo Noroeste (Lám. III).

Los muros están coronados por dos fajas de ladrillo en pico, entre las que se sitúa otra lisa, de mampostería, en la que se abren estrechas aspilleras, y rematando por merlones, de mampostería y ladrillo, agrupados de tres en tres o de dos en dos, con una aspillera en su parte central (25). En la parte septentrional de la cortina oriental, los merlones han sido sustituidos por arcos de ladrillo, en arco rebajado.

En el extremo occidental del muro septentrional hállase la puerta de ingreso. Está formada por un arco de medio punto de amplio dovelaje, con escudo sobre la clave, todo encuadrado por un alfiz con labor de perlas que descansan en pequeñas ménsulas prismáticas y protegida la puerta por un saliente matacán, también con labor de bolas, tanto en las dobles ménsulas como en los arquillos. El escudo, partido a pal con las armas de los Cárdenas —dos lobos pasantes— y de los Enríquez —dos castillos y un león—, hállase sostenido por un ángel de inconfundible tipo toledano. Otra puerta, a guisa de portillo, ábrese en la cortina oriental, junto a la torre del SE., constituida por un sencillo arco de medio punto.

El castillo, por tanto, debió reconstruirse en el último tercio del siglo XV, como nos lo confirmaría, a falta del escudo, el alfiz que encuadra la puerta, esta misma con arco de medio punto de amplias dovelas, y aun, como veremos más adelante, esa faja decorativa y que le es tan peculiar, formada por ladrillo en pico.

Si prescindimos de la parte inferior de algunos muros, que lógicamente se aprovecharían de la construcción anterior, puede asegurarse que el castillo fué totalmente reconstruido en el último tercio del siglo XV, correspondiente a esta época toda la parte visible hoy subsistente, como se deduce de sus semejanzas con lo subsistente de las murallas de Torrijos. En efecto, análogas a las cortinas y remates de este castillo de Maqueda son los restos del recinto murado de Torrijos, construido después de 1482 por don Gutierre de Cárdenas, que en este año adquirió el señorío de Torrijos. Estos restos se hallan a la izquierda de la carretera, conforme se viene desde Val de Santo Domingo. Consisten en un

(25) Sobre esta disposición de las almenas escribe Navarro: «Es para mí cosa nunca vista hasta entonces en fortaleza ni plaza fuerte de la Edad Media.»

muro de mampostería, decorado en su parte superior con doble fila de ladrillo y rematado por merlones pareados, de ladrillo, unidos en su parte inferior y rematando en puntiagudos piramidones, también de ladrillo (26).

SAN SILVESTRE

A unos seis kilómetros a oriente de Maqueda, hállase, junto al nacimiento de un arroyo, el castillo de San Silvestre, primitivo fuerte avanzado del recinto fortificado de Maqueda. Posiblemente, con la fortaleza de Maqueda, pasaría en 1177 a poder de la Orden de Calatrava, e igualmente en 1435 a manos de don Alvaro de Luna y, por último, a poder de don Gutierre de Cárdenas.

El castillo es de planta cuadrada, de mampostería, con torres redondas angulares y en la parte media de las cortinas, excepto en la cortina oriental, en la que se abre la puerta de ingreso, en un cuerpo saliente rectangular con ángulos curvos. Rodea al recinto un foso, estando reforzados los muros por escarpe. El coronamiento de muros y torres es sumamente original. Tenemos, en primer lugar, una moldura que posiblemente señala la altura del suelo del camino de ronda, colocándose las gárgolas a esta altura; sigue una faja de mampostería en la que se abren aspilleras cruciformes; una faja estrecha, formada por dos filas de pequeñas bolas o perlas, formadas por dos filas de ladrillos esquinados, con pico redondeado y separadas por un junquillo y que señala la transición al verdadero coronamiento —la línea de merlones y almenas—, éstas estrechas y altas, aquéllos pareados, formados por un núcleo de mampostería, una línea de ladrillo y remate o cresta de ladrillo en forma de pirámide truncada de lados cóncavos, rematando en una especie de caperucete de piedra.

En las torres, en su parte inferior, ábrese troneras cruciformes, como en el remate (formadas por un círculo, rematando en una cruz), y amplias troneras en arco escarzano, bajas y anchas, análogas a las que vemos en el castillo de Coca y que, indudable-

(26) En la Relación de 1576 se dice que la villa «esta cercada parte della de tapiería de tierra gruesa las tapias de lo antiguo y otras partes de piedra y otras partes de tapiería con su hormigon y rafas con su omenaje en lo alto con algunas torres y tiene quatro puertas y encima dellas los escudos de las armas de Cardenas y Enriquez». En 1849 aun existían dos puertas y algunos trozos de tapia (Madoz: «Diccionario...». Madrid, 1849.)

mente, servirían para la utilización de la artillería en tiros rasantés (Láms. III-IV).

Lo más interesante, no obstante, es el ingreso en la cortina oriental. Hállase formado por un arco de medio punto de amplio dovelaje, doble friso, el interior formado por una faja con alternancia de conchas y S tendidas (anagrama de don Gutierre de Cárdenas) (27), y el superior por una fila de cabezas de clavos de escaso relieve, rematando el conjunto el escudo, partido a pal, con las armas de los Cárdenas y Enríquez sobre la cruz maestral de Santiago. Encuadra la puerta alfiz, con decoración de bolas en su parte interior, recto en su parte inferior, hasta la altura de los frisos, rematando en forma de arco conopial, cobijando el escudo y descansando sobre ménsulas góticas. Defiende la puerta de ingreso un saliente matacán del que sólo quedan las dobles ménsulas con decoración de bolas y que son de tipo idéntico a las que defiende la puerta de ingreso de la cercana fortaleza de Maqueda (28).

Del interior, como es regla general en estos castillos, sólo se conservan algunas bóvedas de ladrillo en las torres, habiendo desaparecido, igualmente, buena parte de las cortinas septentrional y occidental.

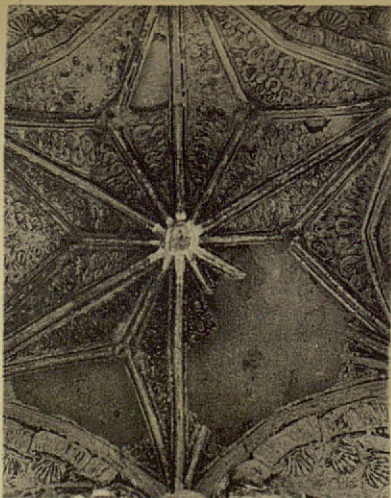
Acerca de la fecha de la reconstrucción de este castillo, se puede precisar en los últimos años del siglo XV, según se desprende de la descripción anteriormente expuesta (29).

Siendo los castillos de Maqueda y de San Silvestre, por estas fechas, fines del siglo XV, posesión de don Gutierre de Cárdenas, como toda su tierra comarcana, la reconstrucción de ambos debió encomendarse a un mismo arquitecto, «maestro de las obras» civiles del Maestre de Santiago, que también hubo de intervenir en las murallas de Torrijos. En efecto: analizando las partes subsistentes de éstos dos castillos, denuncian un estrecho paralelismo, fruto de un análogo sentimiento artístico, prescindiendo de la par-

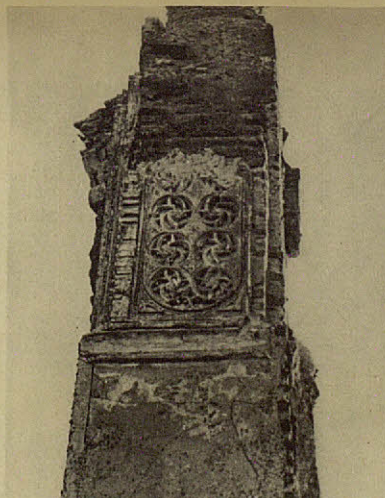
(27) Es sumamente curioso que en lugar tan visible y tan importante como éste el cantero no haya cuidado de la simetría, pues mientras a la izquierda hay cinco veneras y dos eses, a la derecha, a un mismo número de veneras, corresponden tres en vez de dos eses. La ese tendida es alusiva a la conocida frase, tan repetida, de «Ese es, ése es», que dijera don Gutierre de Cárdenas el día en que Fernando, disfrazado de arriero, llegaba a Castilla y se presentaba a la princesa Isabel en Valladolid.

(28) La puerta tenía puente levadizo sobre el foso. Hoy se conservan los huecos para las cadenas, a los lados del ingreso, y los huecos donde descansarían los extremos del puente en la parte baja de las jambas del arco de ingreso.

(29) No obstante, el castillo o lugar de San Silvestre existía ya en el siglo XII, a fines del cual se cita en la bula de confirmación de la Orden de Calatrava dada por el Papa Inocencio III en 1199.



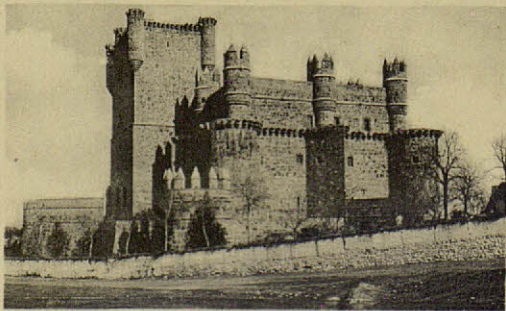
1.—Escalona (camarin).



2.—Escalona.



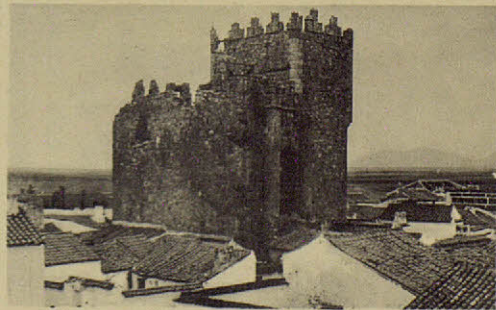
3.—San Silvestre.



4.—Guadamur.



5.—Belmonte de Cuenca.



6.—Manzanaque.

te estrictamente militar, determinada en uno y otro caso por la posición estretégica de la fortaleza, tales como el foso y las torres en escarpe del castillo de San Silvestre, innecesarias en Maqueda (excepto en el lado septentrional) por hallarse colocada la fortaleza en una elevada meseta.

En efecto, nos encontramos, en los coronamientos de muros y torres, con una análoga disposición, caracterizada por el empleo alternado del ladrillo y la mampostería, aquéllos en típicas fajas estrechas de ladrillos en pico, en el castillo de Maqueda, y también en pico, pero redondeados éstos, en San Silvestre. Al mismo tiempo empléase los merlones agrupados, dos o tres, en uno y otro castillo, si bien difieren en cuanto al piramidal remate. En el ingreso señálanse igualmente notables analogías. En sus líneas generales, la estructura de ambas es idéntica: puerta en arco de medio punto de amplio dovelaje, escudo, alfiz y matacán con decoración de holas. Las diferencias estriban, fundamentalmente, en la propia valoración del castillo como fortaleza militar. En este aspecto, mientras Maqueda continúa siendo el fuerte principal de este campo fortificado, los demás son arruinados por innecesarios o bien se habilitan para vivienda. Esto explica la mayor y más cuidada decoración del castillo de San Silvestre, primitivo fuerte avanzado, es decir, secundario, de Maqueda, que muestra mayor riqueza decorativa al mismo tiempo que una menor preocupación defensiva, evidenciada, principalmente, ya que es poco lo que subsiste, en la colocación de la puerta en sitio bien visible y avanzado y ricamente ornamentada, más propia de un palacio que de un castillo fortificado.

G U A D A M U R

Hállase el pequeño pueblo de Guadamur a unos doce kilómetros de Toledo, en un ramal de la carretera a Gálvez y Navahermosa. Al este del pueblo y sobre una colina se asienta el castillo de Guadamur, construído a mediados del siglo XV por don Pedro López de Ayala, segundo señor de Cedillo, Guadamur, Peromero, Huecas y Humanes y conde de Fuensalida desde noviembre de 1470. Las obras no se concluyeron en el siglo XV, atribuyéndose a la época del III conde de Fuensalida el recinto exterior y el foso. En 1752 sus estancias estaban semiderruídas, «según consta en el expediente de única Contribución, que en un volumen en folio se conserva en el archivo parroquial de la villa». En el siglo XIX estaba ya arruinado; en su interior «todo había des-

aparecido, conservándose tan sólo restos del patio y de la primitiva escalera, algunas bóvedas de ladrillo de medio punto y otra apuntada en lo alto de la torre», y «falto al exterior de muchos de sus miembros y defensas». En 1887 fué adquirido por el barón de Cuatro Torres, conde del Asalto, que lo restauró por completo (30).

El castillo, «ejemplar quizá el más característico en la región toledana del castillo palacio señorial del siglo XV, que sustituyó al castillo roquero de las centurias anteriores» —según Lampérez—, es de planta cuadrada, de mampostería, con torres angulares cilíndricas y torreón de homenaje rectangular en el SO. y redientes en la parte media de las cortinas, entre las torres. Rodea a este núcleo central un muro defensivo de cortinas paralelas al núcleo del castillo, defendida por escarpa, foso y acceso con puente levadizo. Este recinto exterior, con sus torres circulares angulares y redientes, alcanza menor altura que el cuerpo central (Lám. V).

Destaca por su altura y belleza la gran torre del homenaje, de dos cuerpos superpuestos, con seis esbeltos garitones en ángulos y frente que descansan en ménsulas exornadas con labor de perlas y pequeñas pirámides y canecillos con labor de perlas, habiendo desaparecido el almenaje y parapeto que la remataba.

Igualmente ha desaparecido el remate de las cortinas, subsistiendo las triples ménsulas de un andamio corrido que lo circundaba, y el adarve flanqueado por atalayas o garitas circulares rematadas de merlones con piramidón. Abrense en las cortinas ventanas en arco escarzano y de medio punto, y en los muros se sitúan escudos con el blasón de López de Ayala (dos lobos pasantes y bordura con ocho aspás o cruces de San Andrés).

Las entradas de acceso al castillo no se hallan situadas en línea recta. La del recinto exterior, muy reconstruída, se halla flanqueada por dos torreones circulares rematados por merlones piramidales y defendida por un matacán. La del ingreso al castillo se abre en arco de medio punto de grandes dovelas, encuadrado por un alfiz, en cuyas enjutas se sitúan tres escudos: Ayala, Silva y Castañeda (31). De su interior, reconstruído en su mayor parte, nada hemos de decir.

(30) Vizconde de Palazuelos: «De la excursión a Guadamur». B. S. E. E., I, 50. Navarro: «Fortalezas y castillos de la Edad Media». Batres. Guadamur. B. S. E. E., VII, 65.

Escobar: «El castillo de Guadamur». Madrid, 1900.

(31) Los pajes deben ser modernos; copian a los que se hallan en la fachada de la cárcel de la Santa Hermandad, de Toledo.

BELMONTE DE CUENCA

Aunque este castillo no se halla enclavado dentro de la comarca toledana, sino en su periferia, hemos creído conveniente salvar las razones geográficas, ya que, aparte de ser uno de los más típicos castillos del siglo XV de Castilla la Nueva, el estado en que se halla nos sirve a maravilla para hacernos una idea de cómo serían los interiores de los tan destrozados castillos de la comarca toledana.

En la antigua aldea de Las Chozas existía un castillo, situado en la parte opuesta al lugar donde se sitúa el actual, y que fué erigido por el infante don Juan Manuel en 1324, cercando la aldea por murallas que se construyeron al mismo tiempo. Durante el reinado de Pedro I adquiere la aldea la categoría de villa y cambia su nombre por el de Belmonte. Pero no es hasta mediar el siglo XV cuando la villa adquiere verdadero prestigio. Es en 1456, a raíz de recibir don Juan Pacheco el marquesado de Villena, cuando se inicia la construcción del magnífico castillo en el cerro de San Cristóbal, que debió terminarse entre 1468 y 1474 (32).

Asentado en la parte más alta del cerro que domina la población, de él parten unas anchísimas murallas que antaño circundaban la villa y que aun hoy son perfectamente visibles desde la parte superior del castillo (Láms. IV y VI).

El castillo propiamente consta de un recinto exterior, con tres puertas, dos que dan a la población, situadas, por tanto, dentro de las murallas, y una al campo, defendidas todas ellas por dos torres circulares que las flanquean. Este recinto exterior rodea un núcleo central de original planta.

Sobre la base de un patio triangular equilátero, se construye un exágono, en el que se señalan los ángulos por torres circulares, alternándose las cortinas —lados del exágono— en rectas y quebradas. Dos cuerpos rectangulares, de vivienda, se sitúan en dos lados del triángulo, y el tercer lado se cierra por muro con

(32) Han tratado monográficamente de este castillo: Carvajal, Froilán: «El castillo de Belmonte» («Semanario Pintoresco», 1856, 50).

Lampérez: «El castillo de Belmonte». B. S. E. E., 1917, 169 (hace referencia a un trabajo de Larrañaga y Mendía y a otro de García Ochoa).

Galindo, Claudio: «El castillo de Belmonte». B. S. E. E., 1918, 153.

En la escritura otorgada para la construcción de las murallas en 12 de octubre de 1456 se hace referencia a la fortaleza «que su merced manda facer e se face en el cerro de San Cristóbal». (Cuadrado: «Castilla la Nueva», II, 367.)

el gran torreón del homenaje en el centro. Esta peculiar planta ha llamado poderosamente la atención de todos cuantos han tratado de este castillo, atribuyéndose bien a capricho del arquitecto, bien a razones militares de castramentación o poliorcética. Creo que constituye el ejemplo más típico de cuantos conozco de la introversión de valores en las viviendas o construcciones militares de la Edad Media. La vivienda palacio rigiendo la estructura de un edificio militar, es decir, lo opuesto a todo cuanto hemos visto a lo largo de la Edad Media.

Esquemáticamente, la planta de este castillo se reduce a dos cuerpos rectangulares —con amplios salones y galerías abiertas— que se unen en ángulo. En cada uno de los ángulos exteriores de estos cuerpos rectangulares colócase un torreón circular. Falta sólo cerrar el patio que determinan estos dos cuerpos y colocar en este muro de cerramiento un torreón en el centro y otros en los ángulos. La idea dominante ha sido la de hacer una vivienda cómoda, bien orientada y con muchas ventanas, de tal modo que no existe una sola habitación que carezca de un hueco al exterior. La parte militar se reduce a los remates del coronamiento, al torreón aislado, que defiende la puerta y que se coloca frente a la puerta que da al campo y al recinto exterior casi paralelo.

Da acceso al patio una espaciosa puerta, casi en línea recta con la puerta que da al campo, en arco rebajado y encima un arco trilobulado en cuyo tímpano se sitúa un pajecillo con dos escudos a sus pies. Una moldura repite la forma del arco, a modo de alfiz.

El patio, como todo el interior, ha sido restaurado, primero en el siglo XIX y en la actualidad por destinarse a Escuela de Mandos del F. de J. En el siglo XIX se construyeron las actuales galerías, cuando fué convento de frailes, desapareciendo las «dos alas de su pórtico, cuyos arcos achatados, pero esbeltos, se engalanan con follajes y colgadizos que arrancan de las aristas de los mismos pilares» (Cuadrado). En este piso bajo estaban en un lado las caballerizas y en el otro varias dependencias de la servidumbre y soldados. En él se conservan tres pequeñas portaditas, en arco conopial, muy interesantes, pues representan la evolución en la tipología de este arco, desde el tipo usual a la inflexión exagerada de la curva, que llega a estar más baja que la línea de impostas.

En los tres pisos superiores abundan los salones amplios y las portadas conopiales con ornamentación en su rosca (hoy con una buena capa de cal), chimeneas con motivos geométricos y heráldicos y artesonados, en su mayor parte del siglo XIX. Destaca el

gran salón con techo movable en el que se conjugaban los efectos cromáticos de unos cristales de colores con los sonoros de las campanillas, al que se hacía girar por una manivela situada en el muro. Es particularmente interesante el gran salón cuadrado del segundo piso, con un magnífico artesonado con mocárabes, talla de escenas hoy indescifrables y escudos flanqueados por niños o salvajes. En este salón —que según parece estuvo destinado a capilla— hállanse dos hondas ventanas de asiento en cuyos muros campea una riquísima decoración, que al igual que toda la de este castillo se halla cubierta por una espesa capa de cal. Allí se prodigan, dentro de una trama naturalista y selvática de troncos y hojas, las más diversas figuras, hombres, mujeres y seres fantásticos se alternan en representaciones sueltas, sin relación alguna entre sí, y donde junto a la representación del ave fénix renaciendo de sus cenizas, encontramos la estigmatización de San Francisco, según su usual iconografía. Pero todo tan rudamente enjalbegado que, bajo la espesa capa de cal, apenas si se advierten las figuras y aun menos se puede apreciar las exquisiteces de la talla.

Los muros del recinto exterior y torres rematan en altos merrones escalonados, precedidos en las torres angulares del núcleo central por faja de arquillos de medio punto sobre triples ménsulas muy alargadas, con ornamentación de escamas en su tímpano, insólitas en el temario decorativo del gótico en la comarca toledana. Los remates de estas torres han desaparecido prácticamente.

MANZANEQUE

El castillo del pequeño pueblo de Manzaneque, situado a unos seis kilómetros al sur de Mora y al norte de las últimas estribaciones de la sierra de Yébenes, fué edificado al mediar el siglo XV por el caballero Íñigo de Avalos, pasando pronto a los Alvarez de Toledo, según datos del archivo particular del conde de Cedillo (33).

Enclavado en la actualidad en el centro del pueblo, se halla totalmente rodeado de edificaciones e incluso con habitaciones en su interior. Por sus reducidas dimensiones y su colocación en un

(33) Conde de Cedillo: «Catálogo...»

Castaños: «El castillo de Manzaneque.» *Arte Español*, 1920-21, 369. (Lo cree de fines del siglo XIV.)

Moraleda: «Manzaneque y su castillo». Toledo, 1920, 17.

«El castillo de Manzaneque». Toledo, 1927, núm. 137.

llano, su origen sería una torre avanzada en el sistema de fortificaciones que tenía su centro en Mora. En su mayor parte es de mampostería, de planta rectangular, formada por dos cuerpos de desigual altura, uno de ellos altísimo torreón. Este torreón en planta tiene sus esquinas redondeadas surgiendo en ángulo a la mitad de su altura. El remate lo constituye doble fila de ladrillos y merlones escalonados, con aspillera en la parte inferior (Lám. V).

La entrada se defiende por dos salientes torreones de no muy destacado realce, entre los que se sitúa un arco apuntado, sobre el que se hallan dos escudos albergados por alfiz de ladrillo, el de la izquierda con cinco flores de lis y el de la derecha acuartelado con un león en cada cuartel y bordura en aspas. La puerta bajo este arco se abre a un lado, siendo pequeña y adintelada.

Rematan las cortinas arquillos apuntados de ladrillo, en su mayor parte destruídos. Ha desaparecido la barbacana que la rodeaba, así como el foso y el puente levadizo ante la portada.

O R O P E S A

Hállase el castillo de Oropesa enclavado en la parte más alta del cerro en el que se asienta la población, dominando la extensa llanura que se extiende hacia el Norte. Su posición estratégica es de primer orden, como punto central de esta comarca, en la conjunción de caminos que conducen de Extremadura a Castilla la Nueva.

En la actualidad presenta el castillo una fisonomía bastante desfigurada. Sitúase tras el palacio construído a fines del siglo XVI, hoy albergue del Patronato Nacional del Turismo, rodeado de gran número de miserables viviendas adosadas a sus muros y su interior convertido en corral y destrozado. En realidad, sólo subsiste de sus lienzos exteriores, en buen estado la cortina que se extiende al SE. y semidestruídas o irreconocibles las restantes (Lámina V).

Construído de mampostería y sillería, es de planta rectangular con torres semicirculares en las esquinas y gran torreón cuadrado en la parte central del lienzo o cortina suroriental o en la fachada. Es este torreón cuadrado el que destaca entre todas las demás torres por su gran altura y belleza (34). Es, como queda di-

(34) No obstante, no puede asegurarse sea ésta la torre del homenaje, pues en el ángulo Este existe una gran torre, también cuadrada y de mayor tamaño, hoy desmochada y destruída en su mayor parte.

cho, de planta cuadrada, con torrecillas redondas angulares o garitones en su parte superior y matacanés entre ellos, en sus cuatro frentes, rematando en amplios merlones rectangulares, bajo los cuales se sitúan troneras circulares (35).

El resto del lienzo en que se sitúa esta torre, asimismo como las torres semicirculares angulares, presentan análoga disposición en cuanto al remate. Los matacanes de triple ménsula y arqui-llas de medio punto rodean todo el recinto, asimismo como los merlones rectangulares, perdidos en su mayor parte, y presentando alternadas troneras cruciformes y circulares.

En este lado oriental, a la derecha de la torre cuadrada, sitúase la puerta de ingreso, constituída por un rudo y simple arco escarzano (36). En su interior, como queda dicho, todo está destrozado o recubierto y desfigurado por construcciones posteriores. La puerta antes mencionada da acceso a un gran patio con corrales y cuadras. A la derecha está el sitio donde antes existió una amplia escalera de acceso a la parte superior del castillo, reducida hoy a una rampa, más bien un informe montón de piedra y tierra de la mampostería.

Ascendiendo por esta escalera se llega al adarve, de un metro de ancho, entre los huecos de los matacanes y el hueco del patio interior, que conduce a las torres. De éstas, las circulares con escalera de caracol, y el torreón cuadrado con tramos embebidos en los muros. En la actualidad, dada la ruina total del castillo y de esta torre, los tramos de la escalera se unen por medio de improvisados y rudimentarios puentes de tablas, ya que las estancias han desaparecido en su totalidad, conservándose únicamente, dentro de este torreón, la cubierta superior, que sirve de azotea o terraza para atalayar.

El resto de las escasas estancias conservadas hállanse igualmen-

(35) Por algún autor se ha echado de menos (Castaños y Montijano: «El castillo de Oropesa». *Arte Español*, 1918-19, pág. 177) el «coronamiento de almenaje, que daría aún más movimiento estético al conjunto». En verdad creo que este castillo nunca tuvo merlones puntiagudos, que creo son a los que se refiere Castaños y Montijano. El merlón puntiagudo es necesario, cuando la obra es de ladrillo o mampuesto, para proteger la construcción de la labor destructora de las aguas; pero cuando es de sillería, es decir, de piedra, no es necesario, siempre que, además, la altura del merlón sea la necesaria para proteger al defensor del castillo. Además, merlones rectangulares pueden verse abundantemente reproducidos por Viollet-le-Duc («Dictionnaire... Creneau», tomo IV, pág. 374), y en España los vemos en Simancas, Mombeltrán, Valencia de Don Juan, etc., etc.

(36) Perpendicular a este ingreso hállase la puerta de entrada general al recinto, en arco de medio punto, flanqueada por dos torreones semicirculares, totalmente desfigurada esta entrada por las viviendas adosadas.

te desprovistas de cubierta y derruidas, excepto las aprovechadas para cuadras o corral. Es particularmente interesante una puerta en arco adintelado, con cornisa en voladizo, rematando en pequeño templete con arco conopial, con decoración de bolas el tradós de este arco y el intradós del vano de esta puerta.

Por los datos anteriormente expuestos en la descripción de lo conservado de este ruinoso castillo no consideramos que el edificio actual sea obra de hacia 1402, como se repite constantemente (37).

El castillo de Oropesa existiría, como su similar el de Maqueda, desde tiempos musulmanes, pero nos referimos a la reconstrucción que le presta la fisonomía actual. El mismo Conde de Cedillo escribe que en 1475 existía aún el palacio viejo que servía de residencia a los Condes de Oropesa. En efecto, las formas artísticas que vemos en las ruinas del castillo nos sitúan la fecha de la total reconstrucción del palacio después de 1475, alcanzando hasta el primer tercio del siglo XVI, como nos lo confirman los escudos de la Casa de Oropesa, en la torre cuadrada del lienzo SO., las formas de los arcos, entre los que son frecuentes los escarzanos y de medio punto, la puerta interior en arco adintelado, la forma rectangular de los merlones con sus troneras circulares para la utilización de armas de fuego, el remate inferior de los garitones, etc., etc. A este respecto es particularmente interesante su semejanza con la gran torre del castillo de Galve de Sorbe (Guadalajara) (38), que se comenzaría hacia 1450, dándose por terminado antes de 1490, mostrándonos en sus formas ser anterior en algunos años a este castillo de Oropesa.

B A R C I E N C E

En las cercanías de Torrijos —a unos tres kilómetros—, hállase el pequeñísimo pueblo de Barciense. Al NE., sobre una loma se asienta solitario el castillo, antigua residencia de los Silvas, señores de esta zona.

El castillo, como es regla general en la mayor parte de los

(37) Latorre: «Oropesa». Toledo, 1915, núm. 12.

Latorre y Rodrigo: «Oropesa». Toledo, 1920.

Sáinz: «Oropesa».

Estrada: «Población General de España». Madrid, 1748.

(38) Layna Serrano: «Castillos de Guadalajara». Madrid, 1933, 110 y sigs.

que hemos visto en esta comarca, redúcese en la actualidad a los cuatro lienzos de su núcleo con sus torres angulares, nidos de grajos que estremecen el aire con sus vuelos en enjambre y sus graznidos, conforme vamos ascendiendo por la ladera de la loma en que se asienta el castillo (39) (Lám. V).

Fué en un principio propiedad del Prior de Uclés, pasando, en 1421, a poder de D. Alfonso Tenorio, Adelantado de Cazorla, y hacia 1455 a la familia de Silva, que obtuvo de Enrique IV el condado de Cifuentes, y cuya empresa —un león rampante— campea, en colosal tamaño, en el frente de la torre principal de la fortaleza. En esta segunda mitad, más bien a fines de siglo, debió edificarse o al menos reconstruirse totalmente, durando los trabajos hasta comienzos del siglo XVI.

De mampostería en su mayor parte, es de planta cuadrada, ligeramente rectangular, con torres angulares. De éstas, son circulares las de SO. y NO., es decir, las que flanquean el lienzo opuesto al de la puerta de ingreso. En éste, es decir, flanqueando el lienzo oriental, se hallan dos torres cuadradas. Una de tres cuerpos, los dos inferiores de planta cuadrada, separados por franja de arquillos de medio punto, peraltados, y el superior octogonal, presentando en el segundo cuerpo, y en su costado oriental, dando frente a la entrada, un gran recuadro con león rampante —empresa de la casa Silva— encuadrado por alfiz. Por último, la torre del NE. es un gran torreón cuadrado, adosado tangencialmente al ángulo, protegiendo la puerta de ingreso, situada en el rincón que origina esta peculiar disposición del torreón, hoy desmochado e interiormente deshecho.

Tuvo este castillo un barbacana o recinto exterior, del que se conservan restos visibles en el costado oriental, frente a la puerta de entrada. Consisten éstos en cimientos de mamposterías, precedidos por un foso, y dos semiderruidos torreones circulares, entre los que se sitúa una primera puerta de ingreso al castillo, colocada de forma que no esté en línea recta con la entrada del castillo, a tenor de las más elementales reglas de defensa, constantemente seguidas en todos los castillos medievales.

Los lienzos o cortinas, desaparecidos los remates, presentan un particular interés en el festón de teoría de arquillos de medio punto peraltados que lo circundan en todo su perímetro, in-

(39) Valdeavellano: «El castillo de Barciene». Toledo, 1929, 2.214. Ya en 1846 —según Madoz— estaba en estado ruinoso.

cluyendo las torres, destacándose de vez en vez la realzada silueta de los matacanes.

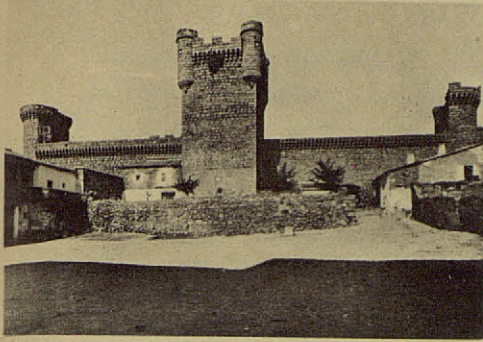
Todos los muros, a excepción del oriental, tienen ventanas bajas estrechas, como aspilleras, y en la parte superior, sin correspondencia alguna con éstas, ventanas en arco rebajado, una sola en el costado meridional y tres en los restantes. En las torres circulares ábrense ventanas en arco de medio punto, rectangulares en la torre principal del homenaje y en el torreón tangente.

La puerta de ingreso, semidestruída, muestra una primitiva disposición en arco de medio punto con grandes dovelas, como es característico en el gótico del siglo XV. Hoy estas dovelas están arrancadas en su mayor parte, y en el tapiado ingreso se abre una portada rectangular más pequeña.

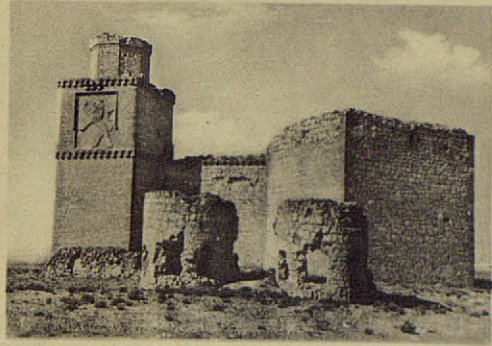
Su interior es un erial. Todo está destrozado y desaparecido todo lo que pudiera ser aprovechable. Únicamente subsiste un trozo de muro a la derecha, junto a la puerta de ingreso (única del recinto) y paralelo a la cortina septentrional.

Las torres, destrozadas en su interior, conservan, no obstante, algunas bóvedas, ninguna de ellas de crucería, todas de ladrillo, bien de cañón o cupuliforme. En estas torres, es decir, en las dos torres angulares, encontramos arcos conopiales, tallados en una sola pieza, es decir, falsos arcos conopiales, en las puertas altas de acceso al segundo cuerpo de estas torres.

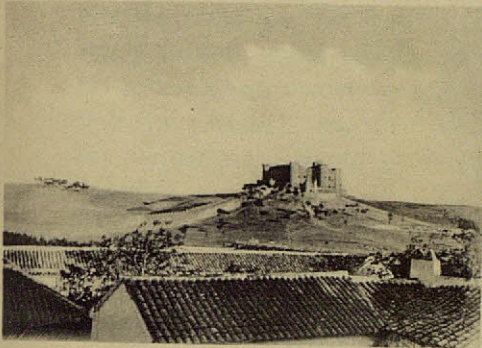
Es, pues, este castillo de Barciense uno de los típicos castillos-palacios de fines de la Edad Media. Falta el acostumbrado patio de armas ante su puerta, como en tantos otros de esta comarca. Al mismo tiempo que sus cualidades defensivas son mínimas. Carece de postigo de escape, y el escarpe de sus tres líneas es escaso, y aunque la defensa por la parte delantera se reafirma por el foso y la entrada en zigzag, es de todos modos más decorativa que efectiva. En efecto, los dos torreones angulares que protegen, flanqueando la entrada al primer recinto, están horadados, a baja altura, por amplios ventanales rectangulares que imposibilitan una adecuada defensa. Este peculiar contraste que se da en todos los castillos-palacios en los que lo defensivo quiere simultanearse con lo cómodo, adviértese igualmente en los vanos y en la defensa de los muros. En ellos los vanos inferiores son estrechos y alargados, que, no obstante, permiten el uso de armas de fuego, estando, además, barridos y protegidos por los vanos laterales de las torres angulares, en los que, por sus di-



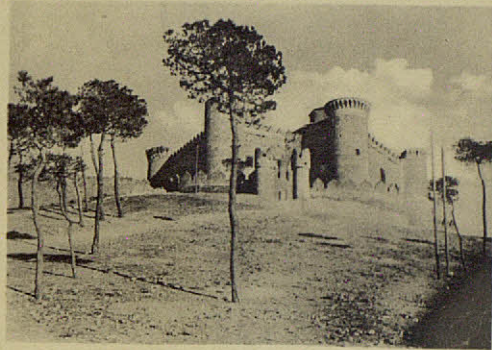
1.—Oropesa.



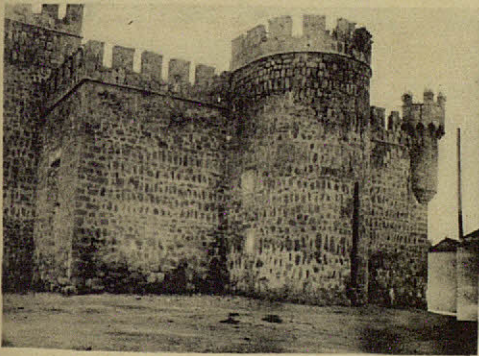
2.—Barciene.



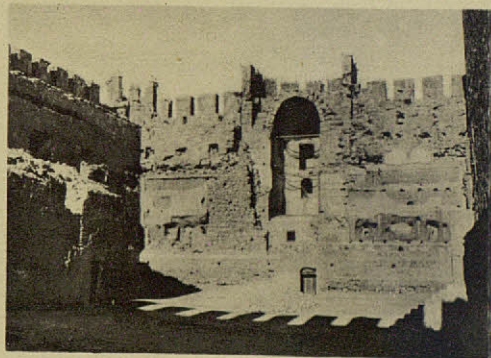
3.—Belmonte de Cuenca.



4.—Belmonte de Cuenca.



5.—Orgaz.



6.—Orgaz.

mensionese, es factible la colocación de una pieza de artillería de mediano calibre; en contraste, las ventanas del segundo cuerpo, amplias y con bancos de mármol adosados, son propias de una residencia, como las ventanas altas del castillo de Escalona. Adviértese la misma discrepancia en la defensa de estos muros, es decir, en los clásicos matacanes. Estos son sumamente escasos y desempeñan más una función decorativa que militar. En efecto, colócase tres por cada muro, equidistantes, y ninguno de ellos correspondiéndose con algunas de las amplias ventanas del segundo cuerpo. Y aun en la torre del homenaje, colócase uno en el centro de cada costado, uno de ellos protegiendo un acceso desde el interior del castillo, mientras el acceso lateral queda sin defensa. Al mismo tiempo se coloca con fines decorativos un festón de arquillos de medio punto rematando los muros, de lienzos y torres, como vemos igualmente en otros varios castillos. En el de Escalona son de mayor luz, y en otros casos, como en Mombeltrán (Avila), son dos filas de arcos, que han de dar lugar a los arquillos, a modo de mocárabes del castillo del Real de Manzanares.

ORGAZ

La villa de Orgaz fué cedida en 1344, con su jurisdicción civil y criminal, por D. Pedro I a su ayo Martín Fernández, siendo alguno de sus inmediatos sucesores el que construyó el castillo. A comienzos del siglo XVI lo poseyeron los Pérez de Guzmán, Condes de Orgaz desde 1520, por merced de Carlos I a D. Alvaro Pérez de Guzmán, Alguacil mayor de Sevilla (40), que lo reconstruirían.

El castillo se halla a poniente de la villa, pero dentro de ella, sin ocupar una posición estratégica dominante, junto a la carretera de Los Yébenes a Sonseca. Es de planta rectangular, construído en su casi totalidad de mampostería (colocada en fajas separadas por hiladas dobles de ladrillos), teniendo partes de sillería y de ladrillo. Como es regla general en casi todos los castillos, en su aspecto exterior se conserva casi intacto, faltándole tan sólo algunos merlones y piramidones del coronamiento, mientras al interior se halla casi totalmente destruído. Únicamente se conservan cubiertas dos espaciosas dependencias con bóvedas

(40) Moraleda: «La villa de Orgaz» (Ms. Bibl. Real Acad. Historia. Citado por el conde de Cedillo).

de cañón apuntado, frente a la puerta de ingreso y que probablemente sirvieron de caballerizas o cuerpo de guardia. Igualmente se conservan las bóvedas del gran torreón del homenaje, con bóvedas de ladrillo sobre trompas (Lám. VI).

Del antiguo patio únicamente se conserva una columna formada por cuatro baquetones que giran en torno al núcleo y el arranque de un arco del mismo tipo. Hállase esta columna adosada al muro, junto a la puerta de ingreso. Es análoga a las de la fachada del palacio de Montarco en Ciudad Rodrigo.

En el muro oriental se abre un gran nicho que se acusa al exterior, en forma de torreón, en planta de arco de medio punto peraltado, y que al parecer estuvo destinado a capilla.

Las cortinas y torres se rematan en merlones, y éstos en piramidones que se elevan sobre dos pequeñas ménsula lisas colocadas al frente de los merlones, y nunca en la parte posterior. En la actualidad se han perdido la mayor parte de los piramidones, que únicamente se conservan en los garitones angulares y en la cortina norte. En los ángulos y centro de la cortina norte se colocan garitones o torres voladas, con coronamiento de merlones. En el muro meridional, junto a la puerta de ingreso, se sitúa el gran torreón del homenaje, de planta cuadrada, y en el muro oriental el saliente torreón de la capilla, a que ya nos hemos referido.

La puerta de ingreso es del primer tercio del siglo XVI, renacentista, pero de transición gótica. Se abre en arco de medio punto de grandes dovelas, encuadrado por dos delgadas columnitas con capitel jónico de tipo eolio, sobre las que se sitúan unas ménsulas que sostienen una cornisa. Constituye la desintegración del usual alfiz de fines del gótico. Entre la clave del arco y la cornisa, un escudo.

José M.^a de AZCARATE Y RISTORI

Miniaturas y miniaturistas del período hispánico argentino

Hace algún tiempo que dimos a conocer nuestro opúsculo *La miniatura en Buenos Aires, notas para su historia*, que fué el primer trabajo de conjunto sobre este arte en nuestra Patria.

En el mismo adelantamos algunos antecedentes sobre miniaturas y miniaturistas del período hispánico, parte que completamos en esta breve monografía que por único interés le encontramos el de dar a conocer una serie de retratos antiguos de personajes de nuestra historia, ubicados estéticamente y cronológicamente.

Decíamos en nuestra monografía anterior, siguiendo a Pastor S. Obligado, y éste, a su vez, una tradición familiar, que la miniatura comenzó en Buenos Aires en 1794 con el retrato de Francisca Silveira de Ibarrola, realizado por Martín de Petris, que se conserva en el Museo Histórico Nacional.

Es difícil que esto sea probable y, en cambio, tenemos varias piezas que se pueden atribuir a los últimos veinte años del siglo XVIII, aun cuando sean realizadas por artistas cuyos nombres ignoramos. Así tenemos la de don Santiago de Liniers (Colección doctor Tomás E. de Estrada), poco hábil pero sugestiva para la iconografía del héroe de la reconquista y que tiene gran identidad fisonómica con el retrato del mismo, al óleo, que se conserva en el Museo de Luján.

Han llegado también hasta nuestros días los dos retratos miniatura de don Martín de Alzaga (Colección de don Emilio de Alzaga), ubicables alrededor de 1790. Ambas están muy realizadas, aunque tampoco debe desecharse la idea de una factura europea, puesto que Alzaga estuvo en España en 1783-84 y bien pudieron ser realizadas en ese ínterin.

Tenemos asimismo de ese período el retrato de don Pedro Lu-

cas de Allende (propiedad de doña María Eugenia Iriarte de Allende), muy pequeño y realizado al óleo en una forma sumamente curiosa, a tal extremo, que hasta no parece tener punto de contacto con el arte de la miniatura tal cual se conoció desde el siglo XVII, sino al miniado de los siglos XIII-XV.

Muy bien terminado, no responde al tipo de labor porteña, sino más exactamente al netamente español de las cosas realizadas durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, y, para concluir, mencionaremos la miniatura retrato de don Vicente Azcuénaga, que reproducimos en estas páginas, muy perfectamente trabajada, fina en sus líneas y armoniosa en el conjunto, superior, indudablemente, a la mayoría de las que llevamos citadas hasta ahora. El tono claro del fondo permite destacar mayormente los contornos recios del rostro, marcadamente vascongado. El cuello alto y el fino corbatón —idéntico al que luce don Martín de Alzaga— le dan esa personalidad tan característica de fines del siglo XIX.

Es evidente que no abundaban los artistas en el virreinato y en tal sentido hay varias pruebas documentales: no había quién abra una plancha de grabado o quién dibuje un conjunto de uniformes. Para retratos, solamente encontramos a José de Sala, Martín de Petris y Angel María Camponesqui, estos dos últimos también dedicados a la miniatura y de quienes nos ocupamos en estas páginas.

De fines del siglo XVIII, y ciertamente de factura europea, son los retratos miniatura de Juan José de Lezica y Alquiza (Colección de doña Lucila D'Amico de Lezica) y de don Agustín Wright (Colección de don Manuel Mujica Láinez), ambas trabajadas en Cádiz. También está la de don Manuel Belgrano, realizada por Boichard en 1793 (Museo Histórico Nacional) y la de don Julián de Fuentes (Museo de Luján), de técnica incuestionable española.

MARTIN DE PETRIS

Este es el nombre del autor de la miniatura de Francisca Silvaira de Ibarrola, que, según hemos dicho, está fechada en 1794 y ha sido citada por el tradicionalista Obligado como la primera pieza de esta índole realizada en nuestra ciudad.

Pocos antecedentes hemos podido concretar sobre este artista. Sabemos que en 1792 ya estaba en Buenos Aires, puesto que de

Martin de Petris



Francisca Silveyra de Ibarrola, 1794.

Martin de Petris (atribuída)



Juana de Larrazabal, Marquesa de Sobremonte, 1795.

Buenos Aires. Museo Histórico Nacional

esta fecha es el retrato al óleo del regidor Manuel de Mansilla, que integró la colección de don Mariano Mansilla Moreno.

El 30 de noviembre de 1794 se le pidió precio por sacar copias al óleo, para colocar en el Fuerte, de Buenos Aires, de los dos retratos de los reyes de España, que habían venido para el Consulado, a lo que Petris respondió el 1 de diciembre que cobraría ciento cincuenta pesos fuertes, trabajo que le fué encomendado y está concluído y entregado en marzo de 1795 (1).

Martin de Petris

La miniatura que mencionamos debemos destacarla como una de las más hermosas piezas del conjunto que nos ocupa. Está acuarelada muy finamente, con gran donosura y un gusto muy francés, aun cuando el aire sea español, con algo del retrato de Cayetana de Alba, trazado por el magistral pincel de Goya.

La dama está ricamente ataviada, con un traje ceñido y cubierto el busto con una mantilla transparente que Petris ha logrado muy bien, prestando cuidado hasta a los menores detalles. Especialmente bien tratado está el cabello, en el cual se destaca un ramo de flores graciosamente colocado.

El brazo izquierdo, flexionado, apoya sobre una mesa en que se destacan varios utensilios y un fino reloj, contribuyendo estos detalles a dar el aire de intimidad que hallamos en esta pieza notable.

Anotemos, también, que logra Petris un agradable sombreado o veladura violácea, similar a la que obtenía la magistral miniaturista Rosalba Carriera.

¿Qué más realizó Petris en Buenos Aires? No nos ha sido dado hallar otras obras firmadas, pero, en cambio, se le puede atribuir el retrato miniatura de Juana Larrazábal, marquesa de Sobremon-te, que como tapa de un delicado pastillero de marfil se conserva en el Museo Histórico Nacional. Coincide esta pieza, técnica y cronológicamente, con la que describimos anteriormente. Realizada igualmente a la acuarela, es muy similar al retrato de la señora de Ibarrola, especialmente si reparamos en los detalles del traje, el motivo floral y los pliegues del descote.

(1) Archivo General de la Nación, *División Colonia, Interior*, 1794. Leg.º n.º 35. Expdte. 1.

Martín de Petris debió permanecer en nuestra ciudad hasta 1796 ó principios de 1797, en que se trasladó a Chile, contratado por don José de Salas y a iniciativa de Martín Calvo de Encalada, a fin de dirigir la primera academia de dibujo que tuvo el país transcorderano. Fué ésta la de San Luis, inaugurada el 12 de septiembre de 1797 y que duró hasta fines de 1799, en que Petris abandonó Chile y se dirigió al Perú, perdiéndose entonces el rastro de su vida.

Durante su residencia en Chile realizó también algunos retratos al óleo, de los cuales se conservan los del marqués de Casa Real, el del conde La Conquista Matéo de Toro Zambrano, el de Aguilar de los Olivos y el del presidente de Chile, después virrey del Río de la Plata; Gabriel de Avilés, marqués de Avilés, este último existente en el Museo Histórico de Santiago de Chile (2).

OTRAS MINIATURAS DEL PERIODO HISPANICO

Es evidente que varios artistas actuaron durante el período hispánico argentino y, si lamentablemente desconocemos sus nombres, nos han quedado sus obras.

Debemos mencionar, en primer término, por corresponder a los últimos años del siglo XVIII, los retratos de los esposos Gil de Alipázaga, conservados en el Museo de Luján.

Muy bien trabajada está la miniatura que representa al capitán Fermín Gil de Alipázaga, logrados los matices y los medios tonos, destacándose el peinado, tan característico en el momento, la elegante levita y, como remate, el chaleco y el gran corbatón alrededor del cuello, impecablemente blancos, mientras la tonalidad total de la figura se recorta en un fondo claro.

Evidentemente es de distinta mano y estilo el retrato de la señora de Alipázaga, cuyo nombre completo no ha guardado la posterioridad irreverente.

Mientras el del esposo es de factura y tipo español, éste, en cambio, es netamente francés, paladeado en ligero gusto americano.

Se destaca sobre un delicado fondo de azul celeste el tres cuartos perfil de postura arrogante, con un atavío que acusa la influencia del estilo imperio: un cabello leonado negligentemente

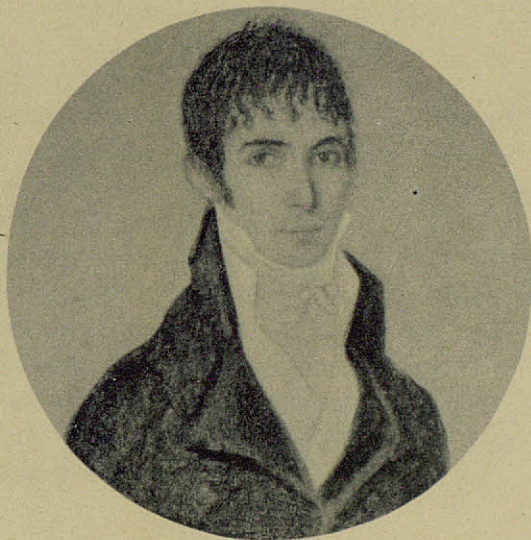
(2) Referencias suministradas por los distinguidos historiadores del arte en Chile, señores Eugenio Pereira Salas y Fernando Figueroa.

Anónimo



Señora de Gil de Alipazaga, c. 1800.

Anónimo



Capitán Fermin Gil de Alipázaga, c. 1795.

Museo Colonial e Histórico de la Pcia de Buenos Aires. Luján. F. C. D.

revuelto y cayendo algunos rizos sobre la frente, la boca sensual, elegante el cuello prolongado y el busto al semidescubierto, a través de un insolente descote. El traje, muy a la moda del momento, lleva la clásica línea romana, y tomado sobre uno de los hombros, descuidadamente estudiado, un chal. En conjunto, una cuidada estampa francesa del 800.

En cuanto al autor, es anónima y nada nos da indicios para sospecharlo o atribuir la pieza a alguno de los conocidos.

Debemos citar también en este grupo los retratos de Mariano Boedo, realizado sobre papel; figura ingenua, desdibujada a la manera del Greco, con gracia primitiva, resaltando una figura muy tiesa sobre el fondo de ingenuo celeste de cielo (Museo Histórico Nacional).

Existen, igualmente, en nuestro Museo Histórico, los retratos miniatura de doña Guadalupe Cuenca de Moreno, esposa del doctor Mariano Moreno, figura pesada, sin gracia; bastante mala la que representa al doctor José Miguel Díaz Vélez y sumamente imperfecta la que retrata al doctor Bernabé de Escalada, que debió ser trabajada alrededor de 1805-1807.

Están muy bien tratadas las de Miguel de Belgrano, la de don José Joaquín de Araujo y otras que, según la tradición, es el *autorretrato* de Juan Martín de Pueyrredón, bien pintada, mostrando un rostro juvenil, con toques muy logrados, sobre un fondo verde oscuro, quizá demasiado mate.

Mencionaremos también dos trabajos firmados, pero cuyos autores nos son igualmente desconocidos, pues no hemos podido hallar referencias acerca de ellos: *M. Cil*, autor del retrato de la señora Rosa Basavilbaso de Azcuénaga, mediocre, desdibujada y de pobre colorido, e *Igcea* (?), que en 1772 pinta el retrato de Lázaro de Rivera, gobernador del Paraguay. Esta última es verdaderamente una pieza excepcional, finamente trabajada, con colores bien tratados y un conocimiento real de la técnica de la miniatura. Además, la fecha 1772 nos es por demás reveladora si se pudiera probar la realización argentina de esta miniatura, de marcada escuela francesa.

ANGEL MARIA CAMPONESQUI

Durante la primera década del siglo XIX actúa en Buenos Aires este notable artista italiano, nacido alrededor de 1775, según sus propias declaraciones.

Conocemos pocos trabajos suyos en la actualidad. Se ha divulgado el gran retrato al óleo del lego Zemborain, existente en el convento de Santo Domingo, de Buenos Aires, obra notable por el colorido y la composición, cuadro que merece un puesto muy importante en el arte argentino del período hispánico. En el convento de Santa Catalina de Siena, también de Buenos Aires, existe, además, un discreto San Vicente Ferrer, firmado, y que nos fuera dado contemplar recientemente en la Exposición organizada por el Museo de la Iglesia. Es, sin duda, inferior al retrato de Zemborain, puesto que tiene más aspecto académico y adocenado, y se aprecia que el artista debió esforzarse en vez de dejar correr el pincel, como en la obra anterior.

Angel Maria Camponesqui



Sabemos también que Camponesqui realizó trabajos para el Cabildo de Buenos Aires: el retrato de Fernando VII usado durante la jura de 1808, y algunos otros para el de Montevideo.

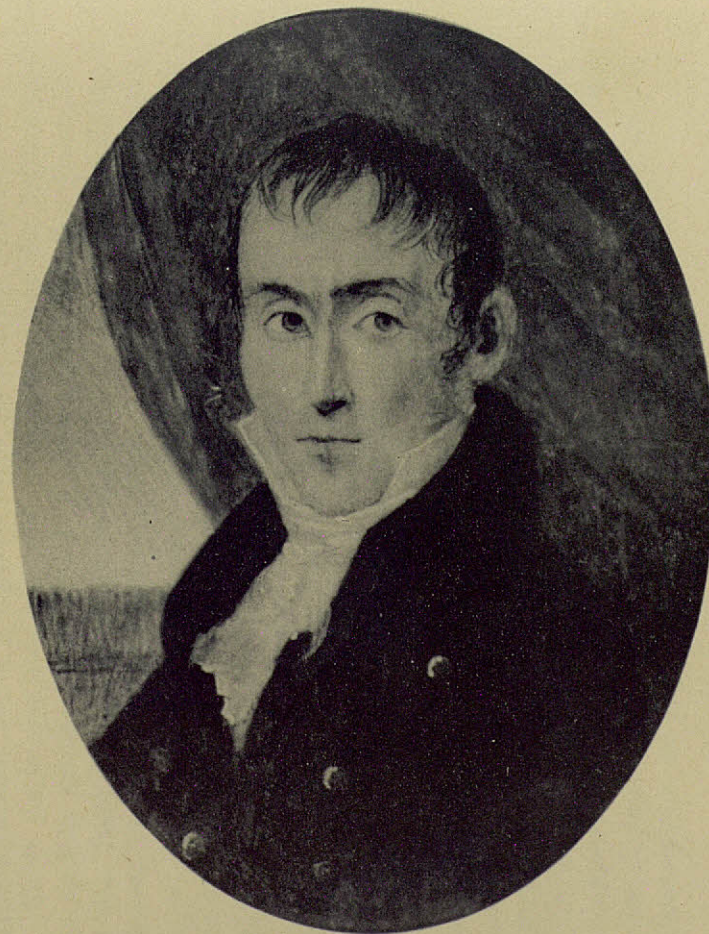
En la parte que nos interesa, sólo conocemos dos miniaturas con certeza salidas de su pincel. Es la primera de ellas el retrato de don Juan Martín de Pueyrredón (Colección del doctor Carlos Alberto Pueyrredón), fechado en 1806. Labor serena, buen retrato, es, sin embargo, pobre como creación artística, aun cuando se vea que el autor era diestro pintor. Quizá le falte inspiración y la haya reemplazado con la técnica, que dominaba enteramente.

Forma seguro contraste con este retrato el de la señora Eugenia Escalada de Demaría, fechado en 1808 (Museo Histórico Nacional).

Parecería que aquí Camponesqui trabajara con mayor placer y deslizara con satisfacción su pincel, logrando delicadas encarnaciones y matices cálidos, obteniendo el ensueño de Juan Bautista Isabey, miniaturista el más excepcional, que actuaba muy diligentemente en ese mismo tiempo. Todas las características de la época están representadas en este retrato, delicadamente expresivo, esbeltamente concluído. A título de curiosidad, mencionemos que sobre el pecho ostenta el retrato de Bernabé de Escalada, que ya mencionamos en estas páginas.

Angel María Camponesqui

Simplicio



Eugenia Escalada de Demaria. 1808.

Hipólito Vieytes, c. 1810.

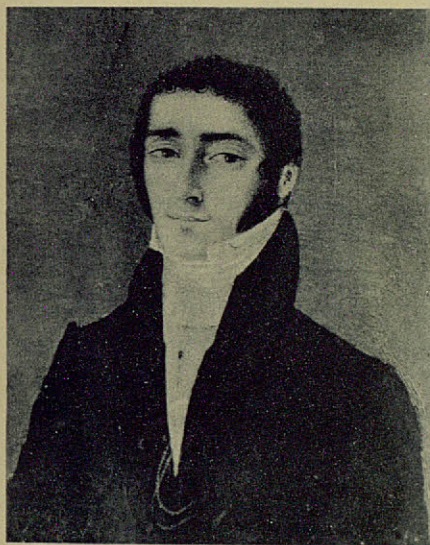
Buenos Aires. Museo Histórico Nacional

Anónimo



María Josefa Echenagucia de Ugarteche, c. 1805-10.
Buenos Aires. Lujan. Museo Colonial e Histórico de la Pcia

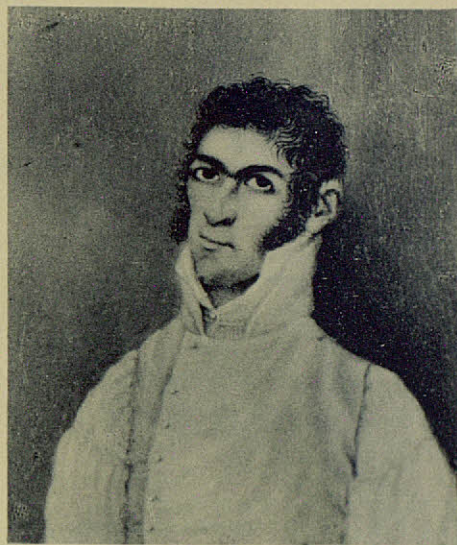
Anónimo



Retrato de hombre.
c. 1805-10.

Buenos Aires. Colección Ignacio Kauffman

Anónimo



Capitán José Fernández de Castro,
c. 1805-10.

Buenos Aires. Colección Oscar Lanús

SIMPLICIO

No hemos podido identificar el nombre de este artista, que debió actuar alrededor de 1810. Quizá se le pueda unificar con el pintor y miniaturista brasileño *Simplicio Rodríguez de Saa*, de quien se conocen en Río de Janeiro algunas obras fechadas alrededor de 1815-30.

De que vivió en Buenos Aires no nos queda duda, puesto que de él conocemos, no sólo el retrato miniatura de Hipólito Vieytes, sino también otro, algo mayor, de don Domingo de Azcuénaga, en cuya parte inferior este aficionado a la poesía estampó unas líneas que, en parte, ha borrado el tiempo:

*«Hoy Simplicio ostenta grato
de su arte la excelencia,
haciendo, sin diferencia
de lo vivo, este retrato.
Su habilidad en el rato
en que lo hizo
pues si es con
¿Qué será con el pincel?
Verle el vulgo, que dirá de él
que sólo el hablar le falta.»*

También conocemos de Simplicio, a través de un grabado de *M. N. Bate*, realizado en Londres, una estampa que puede ser tomada de una miniatura del deán Gregorio Funes. Sereno, sin mayores valores, es un retrato correcto.

La miniatura de Hipólito Vieytes está bien acuarelada, pero no logra dar la sensación de volumen, mientras que los colores son un poco esfumados, aun cuando haya partes muy bien logradas, dando, en conjunto, la impresión de un trabajo correcto. En definitiva, de Simplicio, de escuela española, podemos decir que es un artista modesto y discreto.

EL «POETA DE LOS GRISES»

El «poeta de los grises» podríamos llamar a un anónimo pintor que trabajó en Buenos Aires entre 1805 y 1810. En torno al color gris y sus variaciones más próximas está elaborada su obra, de acentuado gusto italiano, pudiendo hallar en su colorido algo

del que empleaba el exquisito Siccardi en sus obras, y aun alguna similitud en la forma de dibujar.

Conocemos de este artista anónimo varias piezas. Anotaremos en primer término el retrato de un desconocido, de acentuados matices y dibujo expresivo: una postura garbosa y la mansedumbre de la mirada valoran esta pieza. Compañera inigualable, y que también damos a conocer, es el retrato del capitán del Tercio de Gallegos durante las invasiones inglesas José Fernández de Castro (Colección Oscar J. Lanús), en el cual la fealdad del representado se distrae en la gracia ingenua en que está concebida la obra.

También tienen que ser de este artista, puesto que técnicamente son idénticas a las anteriores, las miniaturas existentes en el Museo de Luján y que representan a don Francisco de Ugarteche y su esposa, doña María Josefa Echenagucía de Ugarteche, ambas ubicables entre 1805 y 1810, de acuerdo a la vestimenta que lucen.

La elegancia de la señora de Ugarteche es más recatada, por ejemplo, que la de la señora de Alipázaga, y más fina que la de Guadalupe Cuenca de Moreno. La del señor Ugarteche, sobria, correcta, es, sin embargo, menos apreciable que la de su esposa, cuanto que tiene menos poesía y seguridad en la línea, a pesar de ser técnicamente idéntica.

En nuestro folleto citado al comienzo mencionamos el retrato de doña Martina Warnes de Unquera, y, siguiendo una tradición de familia, manifestamos haber sido hecha en Alemania. Ahora, al localizar este otro artista, podemos, con toda razón, atribuírsela, puesto que es del mismo estilo y coinciden las épocas de realización, todas cercanas a 1805.

UN ARTISTA ANONIMO

Otro artista debió actuar en Buenos Aires, puesto que hemos identificado dos de sus obras, pero no su nombre. Debe ubicársele, al igual que al anterior, entre 1805 y 1810.

Las piezas a que nos referimos son los retratos en miniatura del doctor Feliciano Pueyrredón (Colección de don Antonio Muniz Barreto) y de doña María Irazábal y Guillermi de Belgrano (Museo Histórico Nacional).

Ambas piezas tienen similitudes con el retrato de Eugenia Escalada de Demaría, debido al pincel de Camponesqui, analogía especialmente en la forma de dar color a las encarnaciones, pero

Anónimo



Vicente de Azcuenaga c. 1790.



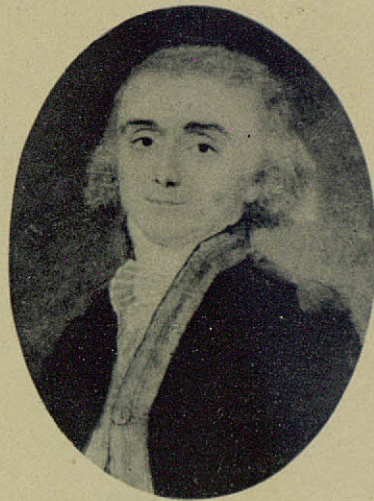
Rosa Basavilbaso de Azcuenaga, c. 1810.

Anónimo



Guadalupe Cuenca de Moreno, c. 1800.

Igcea ?



Lázaro Rivera, 1772.

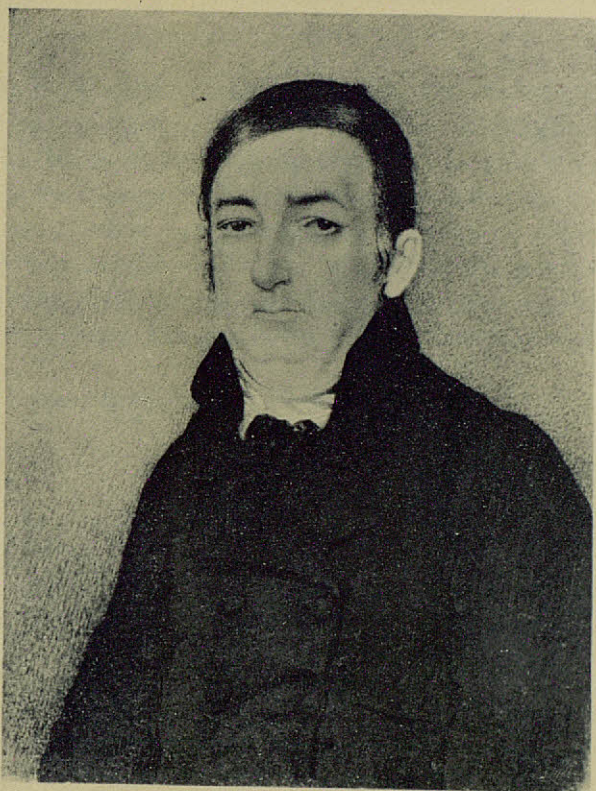
Anónimo



María Irazabal y Guillelmi de Belgrano, c. 1805-10.

Buenos Aires. Museo Histórico Nacional

Anónimo



Doctor Feliciano Puyrredón, c. 1805-10.

Buenos Aires Colección Antonio M. Barretto

notables diferencias en cuanto al resto del colorido, siendo Camponesqui superior.

El retrato del doctor Pueyrredón ofrece dibujo correcto, colores apacibles y hasta un tanto dulces, bien tratados los paños, pero pobre el fondo, que de haber sido de otro modo habría realizado grandemente esta producción.

Más sencilla es la miniatura que representa a la esposa del doctor Miguel de Belgrano, a la cual le falta vivacidad, movimiento, pues da demasiado la sensación de belleza estática. En cuanto al colorido, tiene los mismos defectos apuntados para el trabajo anterior, acentuados.

Con todo, sería interesante llegar a descubrir el nombre del autor de estas piezas, y si aun, en colecciones públicas o privadas, existen algunas otras que le puedan ser atribuídas.

Esto es, en cuanto a miniatura del período hispánico, lo que poseemos en nuestra Patria. Poco es, indudablemente, pero grande si se lo compara con la pobreza de retratos anteriores a 1810 que poseemos para ilustrar nuestra historia.

En ese caso, ellos representan un aporte, no sólo para la Historia del Arte, sino también una contribución para el estudio de las costumbres y las modas argentinas, fuentes indiscutibles para comprender nuestra idiosincrasia y la formación nacional.

Buenos Aires, octubre de 1948.

Rodolfo TROSTINE

Tres tablas del Palau de Barcelona atribuibles a Mabuse y una atribuída a Berruguete que no le pertenece

De los objetos valiosos de arte de la antigua casa Zúñiga-Requeséns, en el llamado Palau de Barcelona, Residencia desde 1921 de la Compañía de Jesús, que han podido recuperarse después de la liberación, uno consiste en una tabla preciosa que lleva pintada la imagen de la Virgen María, de más de medio cuerpo, sentada, con el Niño Jesús que la abraza, sostenido de pie por ella sobre las rodillas, y juntando ambos las mejillas con una gracia e intimidad inefables (Lám. 1.^a).

Otras dos tablas, también de gran valor, a saber: el retrato de don Juan de Zúñiga, padre (Lám. 2.^a), y la Virgen (Lám. 3.^a), con el Niño, mostrando una pera, tablas que formaban antiguamente díptico, han desaparecido, naturalmente, no para todos; si no es que hayan sido quemadas o hechas astillas durante la revolución en Barcelona, lo que creemos menos probable.

Débase la salvación de la primera tabla al haberse hecho cargo de ella, colocándola en el Archivo de la Corona de Aragón, el entonces director de él, don Fernando Valls y Taberner, de grata memoria. Al ir a disolverse la Compañía de Jesús, por el aciago decreto de la República que todos recuerdan, los jesuitas moradores del Palau, velando por su conservación, hicieron entrega legal del Archivo y de cuanto quedaba de valor, únicamente para su custodia, al jefe del único archivo oficial que entonces había en Barcelona dependiente inmediatamente del Es-

tado. Las tablas de Isaac Hermes, también magníficas, y otras pinturas de la iglesia, entregada oficialmente al Obispado, perecieron miserablemente, o al menos no se ha hallado rastro de ellas, después que las turbas invadieron la Real Capilla o Iglesia del Palau. La magnífica estatua en alabastro de la Virgen, obra de Martín Díez, corrió gravísimo peligro de ser destrozada; pero pudo salvarse a tiempo; ya le habían echado una soga para derribarla del alto pedestal y arrastrarla, como hicieron con dos esculturas modernas, de San Ignacio y de San Francisco de Borja, que quedaron hechas añicos. El hecho de estar amarrada la grande escultura de la Virgen con una cadena a la pared, la salvó; pues al ver que no cedía a los violentos tirones de la cuerda, creyeron aquellos angelitos en alguna intervención divina o diabólica, y aterrados se marcharon, no sin intentar poner fuego a la capilla, que pudo ser fácilmente dominado: quien dice haberlo visto nos lo contó.

De las pinturas de Isaac Hermes y de la escultura de Martín Díez he hablado en una monografía y en mi reciente obra sobre Requeséns (1).

Para el estudio de estas tres tablas era natural —mejor diría obligado— revisar, ante todo, los inventarios antiguos conservados en el mismo archivo del Palau, los libros de cuentas y la correspondencia de los antiguos señores de la casa, para hallar, si era posible, los nombres de los artistas, o al menos la procedencia y el tiempo en que entraron en el Palau. En la correspondencia, muy abundante, que he examinado, si bien se encuentran datos y noticias valiosas sobre los cuadros de Isaac Hermes, nada he hallado referente a las tres tablas del Palau que ahora nos ocupan, aunque sí a una cuarta de que luego hablaré. Lo mismo en los libros de cuentas.

Mejor suerte he tenido con los inventarios. Son en catalán los que nos dan luz. Uno lleva este título: *Inventari de la casa de Barcelona*. Va sin fecha; pero no dudo que es de 1547, al quedar viuda y sin madre la dueña del Palau, doña Estefanía de Requeséns: su padre había ya muerto, siendo ella jovencita. Su madre,

(1) *La Real Capilla del Palau en la Ciudad de Barcelona*. Breve Reseña por el P. José María March, S. J., Barcelona, 1921.—*El Comendador Mayor de Castilla Don Luis de Requeséns en el Gobierno de Milán, 1571-1573*, por José María March, S. J., Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1943. Hay segunda edición reducida, Madrid. Editora Nacional, 1946. En estas dos obras se reproducen la escultura de Martín Díez y las pinturas de Isaac Hermes. Queremos consignar que la fecha del contrato para la escultura es 1556.

MABUSE



Virgen de la pera (sin restaurar).

Barcelona. Capilla del Palau.

doña Hipólita de Liori, y su marido, don Juan de Zúñiga, habían fallecido el año anterior, 1546. Con motivo de estas muertes hiciéronse inventario de todos sus bienes, tanto en Barcelona como en Martorell, e indudablemente en sus otras casas.

En el de Barcelona encuentro: «Una figura de Nostra Senyora ab son Fill al bras pintada en una post. Té obra de sinch palms de larch, poc mes o menys, ab unes polseres en dita post daurades ab alguns aucells y altres coses pintades al derredor de dites polseres daurades» (2).

No hay duda que se trata de la primera tabla. Estaba, según el inventario, dentro de una de tantas «cajas grandes de Nápoles en la guardarropa», llenas en abigarrada mezcla de una multitud de los más variados objetos. No era, pues, una tabla religiosa que estuviera expuesta, como solían hacer entonces, sino guardada, como en depósito.

Con esta tabla hay otros muchos objetos de arte que indican, naturalmente, la calidad de los dueños, objetos también guardados desde tiempo. Así, entre los reposteros se halla: «Més, set repostés de ras ab les armes de Çúnigues y altres armes ab creus de Sant Iago al derredor... Més quatre repostés de drap blau ab les armes de Çúniga en los uns y en los altres de Requesens... Més una catifa molt gran nova fresca ab dos grans rodes en mig y moltes altres obres y de diverses colors, lo qual portá lo señor don Joan de Venecia» (3). Indudablemente, cuando fué a Italia para la coronación del Emperador.

Es notable esta partida: «Més una post de tres palms de larch, poch mes o menys, en que está pintada la figura del Emperador» (4). Indudablemente, Carlos V, a cuyo servicio estuvo don Juan de Zúñiga toda su vida.

Otra partida muy importante, para nuestro objeto, del mismo inventario es el siguiente: «Més en dita guardaroba un retaule

(2) O sea en castellano: «Una figura de Nuestra Señora con su Hijo al brazo, pintada en una tabla. Tiene obra de cinco palmos de largo, poco más o menos, con unos guardapolvos en dicha tabla dorados con algunos pájaros y otras cosas pintadas alrededor de dichos guardapolvos dorados.» Las dimensiones exactas de esta tabla son, contando el guardapolvos, 95 x 73 cms.

(3) En castellano: «Más siete reposteros de raso con las armas de Zúñiga y otras armas con cruces de Santiago alrededor... Más cuatro reposteros de trapo azul con las armas de Zúñiga, en los unos, y en los otros, de Requeséns... Más una alfombra muy grande nueva fresca, con dos grandes ruedas en medio, y muchas otras obras y de diversos colores, lo cual trajo el señor don Juan de Venecia».

(4) Traducido: «Más una tabla de tres palmos de largo, poco más o menos, en que está pintada la figura del Emperador».

de dues peces que es tanquen com un armari; en la una part està pintada la ymatge de nostra Señora ab son fill al bras, y té nostra Señora una pera en la ma, y a la altra part està un retracte del Señor don Joan de Çúnyega en les mans plegades. Está dit retaule dins una guarnició de fusta» (5).

Con esto se señala claramente la segunda y la tercera tabla, que hemos dicho y ahora probamos que formaban díptico: esta descripción nos lo evidencia. Continúa el inventario: «Más una caja de pi sens cubierta, dolenta, dins la qual hi ha onze canalobres de Flandes ab tot son guarniment» (6). Nótese esta particularidad: «de Flandes»; lo mismo que esta partida en otra guardarropa: «Una caja flamenca ferrada y cubierta de cuyro negre ab dos tancadures» (7). Así otros varios objetos.

En la cámara dorada del Palau: «Quatre metalassos nous de tela blanca de Alemania y de lana fina y una fillola» (8). En la primera sala: «Primo, nou caxes blanques encordades sense tancadores, en les quals hi ha cubertes de cavalet y armes, y son del Emperador... Más sinc rodellas de les armes de Requeséns. Más sis rodellas de les armes de Çúnyega...» (9).

Del mismo tiempo aproximadamente (quizá algo anterior) es otro inventario: «Libro e quaderno de lo que yo el maestro Isla he recibido y gastado por mandado de mi señora doña Estefanía (de Requeséns) en gastos menudos». Va de octubre de 1546 a mayo de 1547, inclusive. Es interesante. Recuérdese que don Juan de Zúñiga murió en 27 de junio de 1546, en Madrid o en Mantua de los Carpetanos, como entonces decían en latín y reza su lauda sepulcral del Palau. Su viuda, doña Estefanía, fué la mujer cristiana y fuerte. Ocupóse ante todo en hacer decir misas en sufragio de su marido. Así en las cuentas del maestro Isla figuran partidas como ésta: «Octubre de 1546, di xiiii reales de dos semanas de misas en Santiago». El estipendio era entonces de un real.

(5) «Más en dicha guardarropa, un retablo de dos piezas que se cierran como un armario; en la una parte está pintada la imagen de Nuestra Señora, con su Hijo al brazo, y tiene Nuestra Señora una pera en la mano; y a la otra parte hay un retrato del señor don Juan de Zúñiga con las manos juntas. Está dicho retablo dentro de una guarnición de madera.»

(6) «Más una caja de pino sin cubierta, mala, dentro de la cual hay once candeleros de Flandes, con su aderezo.»

(7) «Una caja flamenca, herrada y cubierta de cuero negro, con dos cerraduras.»

(8) «Cuatro colchones nuevos de tela blanca de Alemania y de lana fina, y una hijuela.»

(9) «Primero, nueve cajas blancas encordadas, sin cerraduras, en las cuales hay cubiertas de caballete y armas, y son del Emperador... Más cinco rodellas de las armas de Requeséns. Más seis rodellas de las armas de Zúñiga.»

MABUSE



Retrato de D. Juan de Zúñiga
Comendador mayor de Castilla de la Orden de Santiago.

Barcelona. Capilla del Palau.

Luego se aplicó a levantar su casa de la corte para trasladarse a Barcelona. Una vez llegada, debieron de hacerse los inventrios de que hemos hablado.

Entre los asientos de las cuentas del maestro Isla, curiosos, hay también éstos: «Diciembre de 1546, vispera de año nuevo, se abrió la sepultura (de don Juan de Zúñiga), y en ganapanes y olores y yeso etc. se gastaron xxxvii reales y medio. 1547, febrero, a xxii di seis ducados a Arroyo para parte del pago del pintar el retrato de la Princesa. 1547, mayo, di cinquenta reales y medio de los sermones que se escribieron para el señor Comendador Mayor (esto está tachado). Un real de los enquadernar. Di a Arroyo nueve ducados sobre otros seis susodichos por el retrato de la Princesa. Di mill y trescientos y quarenta y siete maravedís sobre un ducado que había dado el Comendador Mayor por la escriptura de los sermones».

Arroyo era un criado de la casa, no un pintor, como podría parecer. Ya expuse en mi obra sobre Felipe II (10) que no existen retratos conocidos de la Princesa, primera mujer del Rey Prudente, o sea de doña María de Portugal, a quien se refieren, sin duda, las dos partidas anteriores. El pintor, no sabemos cuál, debió de ser excelente, a juzgar por el precio que se le da. Si a la opulenta duquesa de Calabria le parecieron mucho siete ducados para pintar Berruguete un retrato de don Juan de Zúñiga, de que hemos de hablar, calcúlese lo que le hubieran parecido quince por el retrato de la Princesa.

De qué sermones se trata en las citadas cuentas no lo sabemos; ni sabemos si este comendador mayor es don Juan de Zúñiga o su hijo don Luis de Requeséns, que también lo fué apenas muerto aquél: parece ser aquél.

Acaba la lista: «Mayo, 1547, di tres ducados a los que sacaron el cuerpo. Dos reales y medio de estopas y de olores para el cuerpo. Junio, di xxx reales para que se dixeran misas, mientras caminamos con el cuerpo».

Hay todos los motivos para creer que las tres tablas que nos ocupan vinieron a España traídas de los Países Bajos o de Flandes, como se decía entonces de todos aquellos territorios, adquiridas por don Juan de Zúñiga durante el tiempo de su juventud en que estuvo allí al servicio de Carlos V; como los otros tantós

(10) *Niñez y Juventud de Felipe II*, por José María March, S. J., Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores; dos tomos, 1941-1942.

objetos flamencos que hemos visto conservarse en la guardarropa del Palau de Barcelona.

Nombrado don Juan ayo del príncipe don Felipe, vivió formando parte de la corte, yendo con ella de una parte a otra, con poca casa, habiendo tenido que dejar gran parte de sus cosas en el Palau y en sus casas de Martorell y Molins de Rey, en las cuales continuó viviendo su suegra, doña Hipólita de Liori, viuda de don Luis de Requeséns y de Soler, padre de doña Estefanía.

Podemos también afirmar que estas tres tablas no salieron del Palau, una vez inventariadas en él, al quedar viuda. Durante este tiempo su hijo careció de domicilio propio. Tampoco al ser nombrado embajador en Roma en 1563. Compruébase esto fácilmente, pues al dejar la Embajada en 1568, se inventarió cuanto dejaba en Roma y pasaba a formar parte de la casa de su hermano don Juan de Zúñiga, que le sucedía en la Embajada.

En efecto, en una «Memoria de la ropa que quedó en Roma» no se halla mención de estas tres tablas, a pesar de haberla de otros cuadros, como son:

«Un quadro con el retrato del rey Philippo con una cortina carmesí.

Item un quadro con un retrato del príncipe de Oria y Janetino de Oria.

Item un quadro con el retrato del cardenal de Carpi.

Item doce quadros de los Emperadores.

Item quatro quadros de Scipión, Aníbal, Cicerón y Catón...

Item otro quadro grande en que está retratado Milán, que es del cardenal de Aragón.»

Hay también registrados algunos paños de tapicería y libros.

Es posible que algunos de estos cuadros fueran pintados por Isaac Hermes, del cual nos hemos ocupado en otras ocasiones (11). A lo dicho queremos añadir un dato que hasta ahora no habíamos hallado, es decir, que según los libros de despensa de don Luis de Requeséns durante su embajada en Roma, Isaac comenzó a tener ración en casa de aquél en julio de 1566. Unas veces se le llama Isaac; otras, el pintor. Entonces, pues, comenzaría a ser «pintor de cámara de Su Excelencia».

Resumiendo y concretando, podemos afirmar que todos los documentos de archivo están a favor de la creencia de que las

(11) Como en las obras citadas en la primera nota.

MABUSE



Virgen y niño.

Barcelona. Capilla del Palau.

tres tablas vinieron de los Países Bajos, adquiridas allí por don Juan de Zúñiga, cuando estaba al servicio del Emperador, en su juventud. Veamos ahora si los caracteres estilísticos están conformes.

* * *

Dejando aparte el magnífico retrato de don Juan de Zúñiga, pues siendo tal ha de parecerse sencillamente al modelo, verdadero tipo de castellano viejo, sin semejanza alguna neerlandesa, las dos Vírgenes y los dos Niños tienen, nos parece, clara y verdadera fisonomía de personas de los Países Bajos, o de Flandes. Esas caras blandas y redondas de Vírgenes, con ese mirar especial, esos mofletudos Niños no son corrientes en nuestro arte, menos entonces, de características raciales más definidas. Además, el plegado de los vestidos con esas arrugas hacia arriba, nos llevan espontáneamente al arte flamenco, del cual son características.

Puestos ya en la pista, entre todos los pintores que entonces brillaron en aquellos países y de quienes se conservan obras, nos ha parecido, después de detenido examen, que el que más se acerca a nuestras tablas es Juan Gossart, o Gossaert, con otro nombre Mabuse, nacido en Maubeuge, hacia 1465, muerto en Middelburg a fines de 1533. En efecto, la semejanza de nuestras dos Vírgenes con las reproducidas en magníficas ilustraciones por Max J. Friedländer es grande (12). Hubiera sido conveniente examinar *de visu* las mismas obras de Mabuse en sí mismas; pero, ¿quién puede hacer eso hoy día, estando diseminadas por tan diversos museos?

Por fortuna, tenemos en el Museo del Prado una espléndida tabla de la Virgen con el Niño (Lám. 4.^a). Es ya bastante amañada, pero la semejanza es grandísima con la primera del Palau, más sencilla. Nuestra Señora, sentada, mostrando el pecho derecho al Niño de pie, que abraza con la izquierda a su Madre y es abrazado a su vez por ella. La posición de inefable intimidad es la misma. En ambas tablas el Niño apoya un pie sobre un

(12) Max J. Friedländer, *Jan Gossart*, en *Die Altniederländische Malerei*: Lámina X, posiciones parecidas, tocado semejante, velo blanco de la Virgen.—Lám. XIII y XIV, amigo de poner libros.—Lám. XV, Eva se parece en el rostro a nuestra Virgen.—Lámina XXXI, posición general parecida (véase lo que decimos en el texto).—Lámina XXXII, posición de madre e hijo igual, con el libro, tocado parecido.—Lám. XXXVIII, marco de madera de medio punto.—Lám. XL, posición de la cabeza, ademán y peinado de Venus muy parecidos.—Lám. XLII, lo mismo.

grande libro, entre cuyas hojas tiene la Virgen metida la mano. Nótese también la semejanza del vestido; el plegado del manto sobre las rodillas es el mismo. Obsérvese asimismo las tiritas de perlas debajo de la toca, cosa que entre nuestros pintores, más modestos, no se usaba. La semejanza destacaría más si nuestra tabla, poco limpia, no estuviera además, desgraciadamente, en parte, velada. Porque el Niño, como en el Prado, iba completamente desnudo; una mano pudorosa, no sabemos cuándo, le puso inelegantemente unas como braguitas, mal dibujadas y pintadas; de semejante manera, la Virgen enseñaba un espléndido pecho, que la misma mano ha velado toscamente. Nada digo de la aureola añadida a la Virgen. ¿Será posible la restauración, quitándole esos adminículos? Los colores son también muy semejantes. Se notará, sin embargo, que hay una diferencia no pequeña entre las dos tablas, la del Palau y la del Prado; o sea, una magnificencia mayor en ésta, unamás decidida italianización. Se comprende la razón, siguiendo la historia del pintor.

Mabuse, en efecto, valón de nacimiento, fué quien lanzó a Holanda por los caminos del italianismo, como es cosa sabida; y eso, naturalmente, fué por grados, a medida que él se fué italianizando en su arte. Las circunstancias le fijaron en Middelburg e hicieron también que morara temporalmente en Utrecht. No parece improbable que comenzase su formación en Brujas, aunque los documentos más antiguos que nos hablan de él nos lo hacen ver en Amberes de 1503 a 1507. El año siguiente entra al servicio de Felipe de Borgoña, décimoquinto bastardo de Felipe el Bueno, y gran almirante del mar de Celandá. Al ser enviado éste en embajada ante Julio II, el artista le acompañó; se le encuentra en Roma desde fines de 1508, y allí se ocupa en pintar para su protector los más bellos monumentos de la antigüedad. En el mes de julio de 1509, partido ya de varias semanas el almirante, todavía se hallaba en la ciudad eterna. Poco después va a juntarse de nuevo con el almirante en Celandá, pues se le halla inscrito en Middelburg, entre los cofrades de Nuestra Señora.

En el castillo de Suytburg pinta, en compañía del veneciano Jacopo dei Barbari, llamado de Malinas por el almirante; y bien pudo recibir de él alguna influencia. De hecho los retratos de ambos no desmerecen unos de otros. En éstas la fortuna del almirante dió una vuelta completa, ya que por razones políticas Carlos V decidió, en 1516, que su pariente el almirante perdería el almirantazgo, devolvería el toisón de oro y pasaría a ser

obispo de Utrecht. Acompañóle Gossart, y en el castillo de Wikte-Duerstede, donde se rodeó el nuevo prelado de toda magnificencia, realizó pinturas excelentes, algunas de las cuales decoraban la sala de los estados en Utrecht.

Felipe de Borgoña moría el 7 de octubre de 1524. Después de su muerte, su sobrino el príncipe Adolfo, señor de Vère y sucesor en el almirantazgo, llamó otra vez a Mabuse a Middelburg, sin duda mucho antes de 1528, año en que consta allí su presencia. Hizo testamento en 30 de junio de 1533, y murió pocos meses después (13).

Notan los críticos de arte que Mabuse comenzó a pintar completamente a la flamenca, y ponen por ejemplo su adoración de los Magos de la antigua colección de Carlisle, hoy en la National Gallery (14).

Friedländer y Hulin asignan a Gossart una hoja de díptico de la colección Doria de Roma, antes atribuido a Van Eyck, representando a un caballero en hopalanda roja rayada de gris y negro. El escudo del orante es de forma italiana. Su acento, añade L. de Fourcaud, neerlandés pronunciado, aspira al italianismo. Admite ciertamente una comparación bien cercana con el Zúñiga orante del Palau. Tanto la hoja del díptico Doria como un retablo que la crítica atribuye ahora a Mabuse del Museo de Palermo, antes atribuido a Dürer (Reinach, I, 200), señalan el principio de la evolución italiana.

El retrato de Felipe de Borgoña del Museo de Amsterdam (Reinach, I, 200,2), parece haber sido pintado hacia 1510. Más de una de sus Vírgenes con el Niño Jesús parecen datar de la misma época. Otras, las más floridas, nos parecen, en general, posteriores de varios años; algunas, de bastantes, como la del Museo del Prado núm. 1.930 (Lám. 4.^a), a la cual Weist señala la fecha de 1527.

Pero obsérvese el parentesco entre la primera del Palau y esta del Prado. Esta no es más que la traducción espléndida y magnífica de la primera, más modesta y austera, y con la añadidura de un suntuoso fondo arquitectónico del Renacimiento. Motivo que fué frecuente en las pinturas de Mabuse de edad ma-

(13) Sobre las vicisitudes y arte de Mabuse, cfr. *Historie de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, sous la direction de André Michel. Tome V, *La Renaissance dans les pays du Nord. Formation de l'art classique moderne*, 1.^a Partie, chapitre V, *La Peinture dans les Pays-Bas...*, par M. L. de Fourcaud.

(14) Cfr. Salomón Reinach, *Répertoire de Peintures du moyen age et de la Renaissance*, 1280-1580, tomo IV, p. 96.

dura. Por ejemplo, el Neptuno y Anfitrite del Museo de Berlín (Reinach, IV, p. 644), signado y datado en 1516.

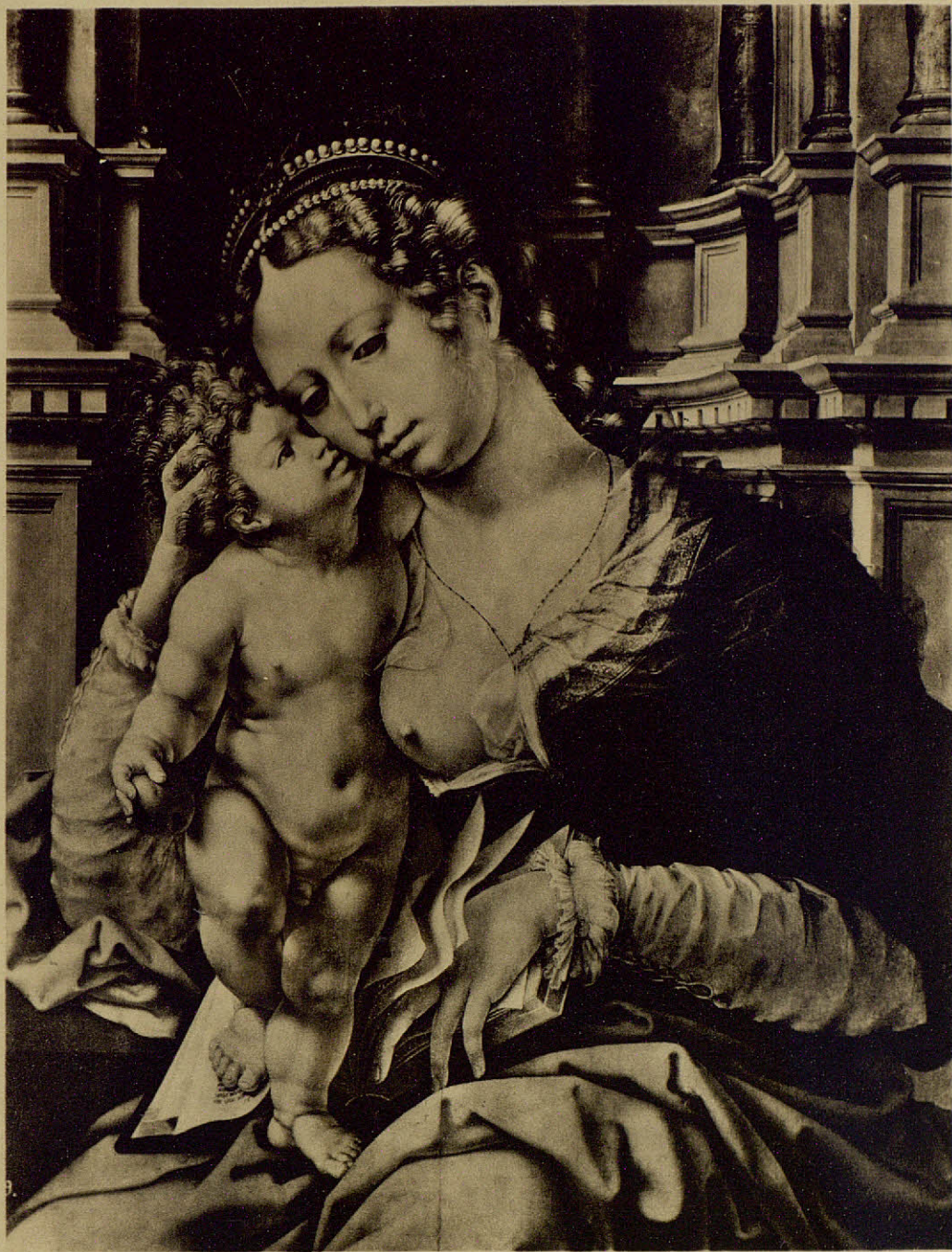
Otra comparación hay que hacer: la del Palau con la de la colección de la condesa de Miranda (Reinach, IV, p. 431), tenida como de Mabuse. Nótese las frutas; en especial las uvas que en ambas figuran, y la manzana partida por la mitad; sólo que en la primera quedan en el marco de madera, redondo por arriba (como otras tablas de Mabuse), con fondo dorado, con pájaros y flores; motivos más bien de miniaturista italiano de libros; en la otra las frutas quedan dentro del mismo cuadro. Nótese, asimismo, la presencia constante del gran libro, que realmente no se ve a qué viene, si no es por las aficiones libreas del pintor.

Hay que notar que don Juan de Zúñiga, propietario de las tablas del Palau, era hermano del duque de Miranda, don Francisco de Zúñiga, cuñado, por tanto, de la condesa de Miranda.

¿Cuándo y dónde pudieron adquirir don Juan y don Francisco de Zúñiga esas tablas? Recuérdese que en dicho año 1516 se mandó al pintor del señor almirante a Bruselas a fin de que trabajara en los accesorios de la pompa fúnebre en memoria de Fernando el Católico (muerto aquel mismo año). Hacia aquel tiempo, Carlos V le mandó pintar dos retratos de su hermana Madama Leonor. Además, en 1517, antes de volver a Utrech, el artista pintó varios retratos, entre ellos el de Juan Corondolet, hoy en el Louvre, con las manos juntas, que tanto parecido tiene con el nuestro de Zúñiga, completado también en díptico con una Virgen, y datado de 1517. Por este mismo tiempo debió de pintar el hermoso retrato de Carlos V, dado en el Museo de Budapest como obra de Bernardo Van Orley, pero atribuido hoy a Mabuse.

Pues bien, ¿será, según esto, aventurado suponer que son de este mismo tiempo la Virgen del Palau que estudiamos y el díptico de la Virgen con don Juan orante? Lo mismo cabría decir del de la condesa de Miranda. Esto se hace todavía más creíble sabiendo que tanto don Juan de Zúñiga como el duque de Miranda, su hermano, se trasladaron jóvenes a los Países Bajos para ponerse a las órdenes del entonces príncipe don Carlos: lo hemos expuesto en nuestra obra *Niñez y Juventud de Felipe II*. En su servicio permanecieron toda la vida.

MABUSE



Virgen con el niño.

Madrid. Museo del Prado. Cat. n.º 1930.

Queda patente, creemos, que los datos históricos y los de archivo están conformes con los caracteres estilísticos, para poder atribuir sin recelo las tres tablas del Palau a Mabuse, antes de su acentuada italianización.

* * *

Del retrato en particular de don Juan de Zúñiga ya hemos tratado en la obra que acabamos de citar. Allí nos hemos hecho cargo de la atribución que de él ha hecho a Berruguete recientemente el marqués del Saltillo (15). Allí probamos también que el retrato que se trató de encargarle por la duquesa de Calabria en 1546 no era éste, pues existía en el Palau desde mucho antes, ni era tampoco el original que se quería copiar, ya que no salió nunca de la casa, y, por tanto, mal pudo estar en la de Francisco de los Cobos.

Además, de los documentos de nuestro archivo del Palau, publicados por el marqués del Saltillo, sólo se desprendía que hubo intentos y, aun si se quiere, encargo a Berruguete de copiar un retrato de don Juan de Zúñiga, que estaba en las casas del Comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, en Valladolid, y nada más; no constaba de tales documentos, ni de otros hasta ahora conocidos, si se había realizado o no por Berruguete u otro la deseada copia. Y esto era tanto más dudoso, por cuanto la cantidad de seis ducados que pedía el artista para su copia le había parecido mucho a la duquesa. Ahora, con nuevos documentos a la mano, podemos afirmar que tal copia se llevó a cabo, pero no precisamente por Berruguete, sino por otro que la hizo más barata. Eso nos dicen dos documentos del mismo archivo del Palau, que será bueno publicar inmediatamente para evitar o deshacer confusiones, en espera de que cuando haya oportunidad se de a conocer con toda exactitud y con las debidas citas el complejo de todos los documentos que sobre esta materia *hoy* figuran en nuestro archivo del Palau.

Comencemos por uno muy laudatorio e inédito, como los demás que vamos a transcribir. Es una posdata original a una carta de Jaime Bonavida, notario, a la duquesa de Calabria, de la cual era procurador. De Valladolid, 13 de julio de 1546: «No oso

(15) *Arte Español*. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte. Tomo XIII, segundo trimestre, 1941, Madrid: Marqués del Saltillo, *El retrato del Comendador Mayor D. Juan de Zúñiga*.

escribir a Vuestra Excelencia la muerte del Comendador mayor de Castilla, salvo hacerle saber que murió como un santo, como creo que lo era.»

De otra carta, tampoco hasta ahora publicada, es este párrafo: «Acuérdeseos de hacer sacar el retrato del Comendador mayor de Castilla, pues ya será venido el pintor.» Minuta de carta de la duquesa a Bonavida, de diciembre (falta el día) de 1546. A esto respondía Bonavida en 2 de enero que no había llegado todavía Berruguete. Carta publicada en *Arte*.

Finalmente, por el documento siguiente sabemos que el retrato se hizo, no por Berruguete, sino por Carracejas, aunque fué aquél el tasador: «Conozco yo Juan de Carracejas, pintor, vezino desta villa de Valladolid, que resciby de vos Señor Jayme Bonavida quatro ducados por razón de la pintura de un retrato del Señor don Juan de Çúnyga, que sea en gloria, el qual yo traduci por vuestro mandado y en nombre de la Excelente Señora duquesa de Calabria, y por ser verdad que resciby y me fueron tasados por Verruguete, pintor, vezino de la dicha villa, maestro por quien suelen ser tasadas las obras de pinturas, y por ser verdad que resciby los dichos quatro ducados por la dicha razón, di este conozimiento firmado de mi nonbre. Fecho en Valladolid xxiii de diciembre de (MD) XLVIII años (Firma autógrafa): Juan de Carracejas» (16).

Antes de pintar la tabla hubo que buscarla y prepararla, naturalmente. A esto responde la siguiente partida, tampoco publicada hasta ahora: «Los gastos que yo Jayme Bonavida he hecho de las setenta libras que la duquesa mi señora mandó librar a mi hijo a xxviii de abril del año 1547, según parece por la carta que Su Excelencia me mandó embiar echa a iiii de mayo, la qual recibí a xiii del dicho mes con Juan de Nazaret, lacayo de Su Excelencia... Más, a xx del dicho mes (de julio) a un entallador para hazer una tabla donde se ha de pintar el retrato del señor don Juan Cúynega que Su Excelencia mandó que le embie, un ducado...» (17).

A mayor abundamiento, vamos a transcribir la: «Carta de

(16) Archivo del Palau. Marquesado del Cenete. Leg. 142. Justificativos de cuentas. En el dorso hay: «66. Conozimiento de Carracejas, criado de Berruguete, pintor, de quatro ducados por el retrato de don Juan de Cúniega mi señor, a 23 de diziembre de 1547.» Una hoja suelta, con filigrana de una mano con estrella.

(17) Cuentas originales de Bonavida. Archivo del Palau. Leg. 130, núm. 5. Estas cartas van con otras a don Pedro de Burgos, secretario de la duquesa de Calabria, 1547.

pago, que pagó a Juan de Carracejas, pintor, a xxiii de deziembre 1547, quatro ducados, porque sacó el retrato del Sor. don Juan de Çúynega por mandato de Su Excelencia. Que pagó por vara y quarta de frissa en que se embolvió el dicho retrato, dos reales. Que pagó por una caja en que se pusso el dicho retrato, dos reales» (18).

De la pintura de Carracejas no tenemos otra noticia, como ni del original que copió.

JOSÉ M.^a MARCH, S. J.

(18) Archivo del Palau. Marquesado del Cenete, Leg. 142. Cuentas de Jaime Bonavida, 1544-1548, en un cuaderno cosido. Ya que se ofrece ocasión, voy a transcribir un *conocimiento* que nos hace conocer la existencia y el nombre de otros dos pintores oscuros de aquel mismo tiempo: «Conozco yo Antonio de Salamanca pintor bezino dela cibdad de Toro que rescibi del señor Jayme Bonavida solicitador dela duquesa de Calabria dos ducados por tasar la sala rica de la fortaleza de Alahejos que hizo el señor Alonso de Fonseca, en compañía de Juan de Montejo pintor bezino de la cibdad de Salamanca y para que parezca verdad di este conocimiento firmado de mi nombre que es fecho en Alahejos a xvi de hebrero de Mdxlvii años.

Antonio de Salamanca (original).

Archivo del Palau. Marquesado del Cenete. Leg. 142: Cuentas y justificativos. Justificativos de Bonavida.»

La estética contemporánea

La inmensa literatura estética contemporánea puede resumirse según la preeminencia de algunos de sus varios problemas. La reducción a unidad de lo problemático determina con exactitud su sistemática, pero empobrecen la teoría las limitadas soluciones. Con la crítica del juicio de gusto de Kant, la Estética hizo-se subjetiva. Si después volvióse con el idealismo y los espiritualismos del siglo XIX acentuadamente especulativa y metafísica, y con el positivismo empírica y hasta materialista, perduró, sin embargo, y si perdióse, resurgió la condición crítica primera, que es común a todas las disciplinas filosóficas modernas. El objetivismo estético, que inmediatamente después de Kant tiene su expresión en Schelling y en casi todo el idealismo, aun conserva hoy representantes, habiendo adoptado enunciados nuevos promotores. En general, el problema estético preséntase, ante el análisis histórico, desintegrado en dos objetos principales: Belleza y Arte. Desde Pitágoras, siguiendo por el Platón socrático y pitagórico, el Plotino platónico y el platonismo de la Patrística y la Escolástica, la belleza en sí centraliza la teoría. A esta concepción corresponden los argumentos metafísicos clásicos. Con Aristóteles, claramente, comienza la consideración primordial del Arte y se inaugura su filosofía. En el pensamiento de Plotino hallan unidad la filosofía o la teoría del arte y la metafísica de la belleza, lo cual continúa en la filosofía medieval. Se ha determinado cómo el pensamiento moderno (racionalista, empirista, historicista) rige la consideración de los objetos de la Estética. En la época actual, el desarrollo adquirido por los métodos racionalistas, empirista e histórico dividieron el problema fundamental estético en diversos menores, en algunos de los cuales, más que en otros, parece residir críticamente lo esencial de la problemática general.

A la interpretación subjetiva u objetivista de lo estético corresponden y se aplican indistintamente, en forma exclusiva o parcial, los métodos. Por tanto, es imposible, en una reseña histórica limitada, exponer, según la consideración del objeto y el método integralmente relacionados, las múltiples teorías. A un criterio tal respondería la enunciación de cada doctrina personal. Con todos los prejuicios contra la vulgarización, débese adoptar una clasificación de los sistemas contemporáneos, la cual debe constituirse sobre la base de los problemas. En un autor, la aplicación de un método obedece a razones siempre más sabias que el atribuirle ignorancia de las posibilidades de aquél.

Lo estético (Belleza-Arte) desintégrese, empíricamente, en el problema de la facultad u órgano estético («*impresión*») y en el de la «*creación*»; especulativamente (según categorías correspondientes), en el problema de lo existencial y esencial estético como objetivo o subjetivo, y, culturalmente, en un problema axiológico, la finalidad cultural de la realidad estética. Esta concepción culturalista es ulterior. Debe deslindarse de la problemática primera. Presupone una metafísica y una concepción del universo.

En general, lo estético puro y fundamental, su problema primario, es el de una actitud peculiar del hombre distinta a la práctica y a la teórica, e integran igualmente lo estético la «*impresión*» como la «*creación*». La concepción inicial empírica de la «*impresión estética*» tiene su lejano origen en los análisis de la escuela Escocesa y alcanza gran desarrollo y desviaciones en el auge del Positivismo. Más tarde, con el resurgimiento de la Crítica de Kant y cediendo a criterios opuestos, tales como el formalismo y las nuevas interpretaciones de la Filosofía de la Historia del Arte y de la Cultura en general, limítanse sus consideraciones a lo meramente psicológico, con prescindencia del experimento, que reduce lo espiritual al mundo de la causalidad natural. La limitación fenomenológica de la facultad estética a lo específico (J. Cohn) no es una concepción empírica, sino crítica. La dirección psicológica contraria a la Estética experimental se limita a los procesos psíquico-estéticos en sí mismos, sin sustentarlos en lo fisiológico, biológico, ni físico. Es célebre la «*proyección sentimental*» («*Einführung*»), escuela a la que configuran o pertenecen de algún modo los más importantes estudios sobre la «*impresión*». La «*proyección sentimental*» en general es la vida del espíritu reencontrada y sentida en el acto estético; es la «*expresión*», el «*sentido*» de Herder ahondados, la unidad del alma y

la naturaleza en el goce de la «*contemplación*», según los románticos (Ritcher, Novalis y otros), el «*simbolismo*» estético de Vischer, es deir, el ser anímico aprehendido en los fenómenos de la naturaleza exterior o en las obras de arte creadas por el hombre; o la convivencia de la fantasía y la forma en la forma, según Lotze («*Microcosmus*» 1881). La palabra «*Einflühlung*» se ha traducido unas veces por *introyección*, otras por *intropatía* o por *endopatía* (F. Vela) o por *introafección* (J. Gaos). «*Proyección sentimental*» corresponde a Eduardo Ovejero y Maury, traductor de la obra de Lipps: «*Los fundamentos de la Estética*» (2 vols. Madrid, Jorro 1923). Lipps y el Volkelt de los primeros años (ver «*Symbolbegriff in der neueren Aesthetik*» 1876) centralizan la concepción de la «*proyección sentimental*», y en otros sentidos se relacionaron con la misma Witasek y Wundt.

El análisis de la impresión estética lleva a la consideración de la «*vivencia*», es decir, no a la mera aprehensión, sino a la vida afectiva de algo en la pura conciencia. Pero como por «*vivencia*» se entiende, en sentido amplio, toda y cada una de las cosas que se encuentran realmente como un hecho de curso temporal en el campo de la conciencia pura (Husserl: «*Ideen zur einer reiner Phanomenologie und phanomenologischen Philosophie*», pág. 36 «*Intentional Erlebnis-Erlebnis überhaupt*»), hácese necesario una caracterización de la «*vivencia*» como estética o la determinación de una intuición distinta. Para Külpe lo estético es «*contemplación*», una «*intuición*» sin «*sentimiento*» o un *sentimiento espiritual* no sensible. Para K. Groos es «*imitación interna*». Para C. Lange «*ficción valiosa*», *autoilusión consciente*, *autoengaño consciente*. En general, aunque los autores contemporáneos de tendencia psicológica participaron por etapas o de lo experimental o del espiritualismo, sus argumentos tienden a la interpretación de la «*impresión*» como «*sentimiento*», actitud sentimental inmediata y libre de relaciones ajenas a la pura «*contemplación estética*». Cohen («*Aesthetik des reinen Gefühls*») analizó lógicamente los «*sentimientos estéticos*». En Meumann, Dessoir, Ziehen nótese, al fin, una tendencia sintética de lo empírico, lo cual en casi todos los autores o finaliza en la Metafísica (Volkelt) o en la Filosofía (Ciencia) del Arte (Christiansen, Doring). P. Moos compendia críticamente la concepción psicologista contemporánea.

El método experimental y la introspección son impotentes para desentrañar el complejo misterio de la actividad creadora. En es-

tas cuestiones, el empirismo estético vióse necesitado de recurrir a procedimientos etnográficos, genéticos. El objeto para la inteligencia de la «creación» es el arte, la obra. Si en la obra se considera como el hecho fundamental al psicológico del acto artístico de su «creación», la concepción vuélvese empírica y se relaciona con la de la «impresión». De ahí que los investigadores de esta última lo sean también de la primera. Por otra parte, al juicio de la «creación» en sí misma, con exclusión del acto estético en el creador y en el contemplador, corresponde el método que dilucida el origen y el proceso de aquélla (método genético). El problema de la «creación» en sí misma es antiguo. A él se refiere la clásica «teoría de la imitación» (Aristóteles y sus epígonos), la del «juego» (Schiller, el positivismo: Spencer, Grant Allen, Bray y entre los modernos con medida K. Groos, Dieze, E. Grosse, V. Radic, W. Noack). En Hegel, Weisse, Zeising y Eckart la Estética es también doctrina de la «creación». Por proceso, toda aplicación de métodos historiográficos (la vasta literatura sobre la vida del arte y los artistas: biografía, memorias, cartas) genéticos, experimentales, culminan luego en la introspección y en la experiencia de la convivencia social con el artista, cuyos resultados son relativos. En este particular, importantísimo en la teoría, suele manifestarse la impotencia del pensador de la Estética sin educación ni espíritu artístico. En última instancia, la interpretación general psicológica lleva a la concepción del «genio» y al de la personalidad del artista, tratados en la Estética moderna innumerables veces y de modos diversos (Wundt, Feidler, Volkelt, Dilthey, Dessoir, Fr. V. Hausegger, Mobius, Lombroso, Freud). A este problema de la creación se refiere preferentemente y por lo mismo se relaciona con la estética la moderna ciencia (Ciencia General o Teoría) del Arte, de lejano origen (Filosofía del Arte y criticismo kantiano) aunque de determinación contemporánea. Su método es el genético comparativo y sus fuentes principales las de las teorías del arte, la psicología, la sociología, la etnografía. Contribuyeron a la constitución de la ciencia del arte las concepciones formalistas del siglo XIX, Burckhard, la crítica del estilo y de ciertos conceptos fundamentales como «configuración» y «conformación» (Gestaltung und Formung) y la Psicología de los Pueblos de Wundt. Pero la raíz directa hállase en la generación de aquellos grandes artistas que fueron Von Marees, Hildebrand y Semper, en los principios del «arte por el arte», en la crisis del Impresionismo y en

Feidler. En el desarrollo histórico de la Ciencia del Arte, adviértense las influencias empíricas o ideológicas. Wölfflin («Conceptos fundamentales de la «Historia del Arte», trad. española. Ed. Rev. de Occ. 1936), sucesor de Burckhardt en Basilea, resume en una propia las diversas concepciones hasta su época. Contribuyeron a la constitución de la Ciencia del Arte Schmarsow, Riegl (creador del concepto de «voluntad artística»), Tietze (creador del de «voluntad estilística»), Wulff («Fenomenología de las artes plásticas»), Heidrich, Dvorak, Hamann, Tillich, Spitzer, Dessoir, Utitz, Panofsky (también representante de la «voluntad artística»), Wind, vinculados a las corrientes del pensamiento contemporáneo, en especial a la Filosofía de los Valores y a la Fenomenología. La ciencia del Arte tiende a fundamentar sistemáticamente conceptos primordiales y particulares subordinados del Arte, y sus autores buscaron constituir la en su delimitación y vínculo con la Estética, por una parte, y con la Historia y la Psicología del Arte. Pertenecen a la Ciencia General del Arte muchas obras especiales referidas a problemas parciales, tales el de la *Forma* (Hamburger) y las dedicadas a las artes especiales por Wölfflin a la Arquitectura; por Werner a la poesía; por Stumpf, P. Moos y Wallascheck a la poesía y las innumerables versadas en problemas de la plástica actual.

Junto a las concepciones antedichas, desde el siglo pasado permanece la otra concepción histórica y más o menos empírica en principio, que toma la «expresión», el «sentido» como concepto fundamental. Derívase del «Comprender», de Dilthey, y son sus representantes Nohl, Gerstenber, Derí, Riegl, Coellen.

Ninguna conclusión crítica es válida todavía acerca del sistema fenomenológico estético, del cual existen muchas versiones. Es importante esclarecer que su desarrollo en la cultura contemporánea aparece confundido por derivaciones inadecuadas, por diferencias entre sus representantes máximos, un Husserl, un Scheler, un Heidegger, un Hartmann y aun a veces entre el pensamiento de una y otra de sus obras y por las aplicaciones parciales o con variantes hechas por autores de prestigio, como la «descripción fenomenológica» de Külpe. La metodología fenomenológica y la clasificación de los objetos actuó contra el psicologismo del siglo XIX, que tendía a sumir el objeto estético en el ámbito del sentimiento. La fenomenología ha tratado de evitar esto (Dessoir, Geiger), objetivando en lo absoluto el fenómeno de lo bello. La inmanencia o trascendencia del objeto constituyen el proble-

ma básico de la fenomenología aplicada a la filosofía de la belleza. Geiger duda de su propia consideración del objeto como demasiado alejado del yo y atribuye esto al apasionamiento desarrollado en la oposición contra el psicologismo. Ziegenfuss evita deslindar lo estético de lo experimentable. Este término de unión es el dilema de la fenomenología; el aceptarlo implica la pérdida de pureza de método en cuanto a lo ontológico. Ziegenfuss trata de ir más allá de lo crítico fenomenológico intentando conocimientos estéticos más amplios. En general, tanto Geiger como Ziegenfuss y Mackauer y toda la fenomenología, afirman como primordial en la investigación el carácter fenoménico de lo estético.

Con la Filosofía de los valores, el objeto belleza queda vinculado de lo subjetivo, y en los casos en que cede a él, nunca se refiere a lo meramente psicológico, a sentimientos producidos por el objeto o a sentimientos cuya «expresión es el Arte (según la teoría del «Arte expresión»)). Para Oldebrecht, el objeto artístico expresa un valor que en el acto estético no existía sino que se lo halla por un proceso creador.

La Fenomenología extrajo de lo psicológico, como un ser ideal, las significaciones intencionalmente alcanzadas. Es mérito de Scheler haber demostrado después de qué modo lo emocional, considerado hasta entonces psicológicamente indescifrable, participaba en la constitución de lo objetivo. En Heidegger se consolidó luego el sistema dando a su «Dasein» la primacía del ser. Con las vicisitudes de la Fenomenología y la Filosofía de los valores, hállase en íntima relación el sistema de la estética actual, en especial en lo que respecta a sus concepciones de la «intuición» y el *valor estético* y sus determinaciones necesarias. Son allegados a la Filosofía de los valores desde orígenes diversos metodológicos como la Teoría del arte, el análisis psicológico de la «impresión» o la filosofía de la cultura, Utitz, J. Cohn, ya mencionados, y Künn, Kraus, Kroner, entre otros.

Fernando MOLINE

Colegiata de Santa María de la Redonda, en Logroño

La diócesis de Calahorra y la Calzada, con catedrales en ambas residencias, dotó con la más importante jerarquía eclesiástica de la ciudad de Logroño a la iglesia de Santa María de la Redonda, una de las tres parroquias de la ciudad.

El año 1909, Lampérez visitó esta iglesia colegial para mencionarla en su *Historia de la Arquitectura Cristiana*, y la supone «sin historia» y como «una bellísima construcción ojival de los comienzos del s. xvi o fines del anterior».

Parece ser que en el s. xv, don Diego de Zúñiga, obispo de esta diócesis, unió la colegial de Albelda, nacida al abrigo del monasterio que fundara Sancho Garcés I al reconquistar esta plaza a los musulmanes, a la Iglesia de Santa María de la Redonda, erigiéndola en Colegiata el año 1435. Esto hace suponer que con anterioridad a la construcción actual hubo otra iglesia, destruida para erigir la existente, de la cual no conservamos detalles arqueológicos y que ya debía existir en el s. x, según dice Gobantes en su «Diccionario histórico de la provincia de Logroño».

El estilo arquitectónico de la Colegiata no es uniforme, sino que debe su construcción a épocas diversas, que reflejan gustos distintos.

El fin del s. xv encierra los años de la edificación gótica, parte más importante de la Iglesia. En este tiempo, hacia la mitad del siglo xv, iniciase en la arquitectura gótica una evolución. Vencidas todas las dificultades de la técnica, se buscan nuevos cauces en lo decorativo, produciéndose un barroquismo en el detalle, que

no afecta para nada a la esencia del gótico y que produce el flamígero en casi toda España, pero que coexiste con otra escuela de *tendencia purista*, que, no habiendo llegado nunca a desaparecer del todo, toma nuevo esplendor cuando el cansancio del excesivo recargamiento produce una reacción en sentido más austero, orientación que aumenta su influjo al aminorarse la corriente borgoñona —fin del s. xv y principios del xvi—, produciendo un estilo más purista y muy español, que informa la tracería gótica de Santa María de la Redonda, cuyos caracteres son de gran sencillez, aunque no desprovistos de grandeza: planta de gran arcaísmo, tres naves, sin crucero, sus bóvedas en cinco tramos y un ábside central. Como ábsides laterales quedan dos capillas de la antigua iglesia hasta las primeras décadas del s. xvii, en que se derribaron y construyeron las actuales. La anchura de las naves laterales será la mitad de la central, ésta con menos longitud entre tramos que la de su anchura, y solamente en el segundo de ellos llega al cuadrado, iniciándose así el crucero de planta. Los pilares, enormes cilindros con fustes flanqueados por cuatro nervios finos que cubren desde sus basas, para formar parte de los arcos frimeros y torales, y combinándose con otros nervios en el dibujo de las estrellas que limitan las bóvedas de las tres naves, todas de igual altura y sin decorar. Los contrafuertes, muy reducidos, emparejan con las columnas divisorias de naves y tramos, quedando en el interior hasta la altura de las capillas formadas entre ellos y los muros laterales, y al exterior, desde esa altura hasta la cornisa del tejado a dos vertientes. Los muros N. y S. tienen ventanas de arco apuntado, de mayor altura las de los muros formeros que las de las capillas, y en el muro occidental (fondo del coro) se ve cegada la ventana que tuvo. Ningún escritor dice cuándo se terminaron estas obras o se consagró esta iglesia.

En el lado de la Epístola existen dos capillas con retablo plateresco, la primera entrando por la puerta Sur, contiene un retablo renaciente y un sepulcro con esta inscripción: «Hoe iacet in tumulo Didacus Ponce de León sacerdos prothonotarius appostolicus primus thesaurarius harum ecclesiarum fundator el dotator predictae dignitatis et hujus capellae.» Es sepultura sin estatua yacente, con un nicho semicircular sobre el túmulo, decorado con figuras y bajorrelieves de exquisita labor plateresca.

La capilla inmediata, la de la Cruz, tiene un retablo con de-

coración renacentista, al que se añadió un friso y varias figuras abarrocadas, todas ellas en alabastro.

Pasando a la nave del Evangelio (por detrás del altar mayor), la primera capilla es la de los Marqueses de Monasterio, con retablo de bella labor renaciente, que representa la Epifanía, y verja plateresca fechada en 1579.

En la capilla siguiente, el altar es reciente, pero tiene una verja también plateresca, con esculturas en su crestería, de Ancheta (?), el Miguel Angel español. La capilla contigua es también cincocentista y la última de este tiempo del templo.

A principios del s. xvii se sustituyeron los dos ábsides laterales por dos capillas sin exornos de ningún género, de gran sencillez por el predominio de los espacios vacíos. Es la época de su construcción aquella en que el cesarismo combate los fueros regionales para dar a España una unidad esencial, reflejándose este espíritu unitario hasta en la arquitectura, que sigue los moldes forjados por Herrera y que se prodiga en construcciones religiosas por el gran impulso que a ellas dió Felipe III, siendo Su Majestad patrón, según reza una inscripción que hay en la tumba del arzobispo, a quien pertenece la capilla del lado de la Epístola, de esta capilla del Santo Cristo. Son ambas grecorromanas, de planta cuadrada, coronadas por una cornisa, sobre la que se apoyan cuatro arcos con pechinas en los vértices, que soportan una cúpula semiesférica de fajas meridianas reunidas en un círculo menor, sobre el que se asienta el linternín.

La del Santo Cristo fué adquirida por el Obispo don Pedro González del Castillo, construyéndose allí su sepultura con estatua orante y la siguiente inscripción en la tumba: «*Petrus González del Castillo Episcopus Calagurritanus et Calceatensis oliit anno 1627 die 5 Augusti, aetatis vero suae 65.*»

En la del lado del Evangelio, adquirida por el cabildo y que hizo de sacristía durante mucho tiempo, se halla el mausoleo que guarda los restos de los Duques de la Victoria, situado en el muro Norte, frente al del Obispo González del Castillo. Es obra de Juan Samsó, escultor y académico de Bellas Artes de San Fernando. Todo él en mármol blanco, con esta dedicatoria: «*Al general Espartero, pacificador de España, y a D.^a Jacinta Martínez de Sicilia, su esposa, erigió la Nación este monumento. Año de MDCCCLXXXVIII.*»

Cuando el barroco rompe con toda clase de trabas y cadenas, desbordándose en conjuntos de absoluta libertad, se añadió la parroquia de Nuestra Señora de los Angeles, de planta octogonal, coronada por una cúpula aparentemente semiesférica, formada por ocho tímpanos unidos, y seccionada en un pequeño casquete octogonal base de linterna. Decorada con pinturas que recuerdan a Lucas Jordán y que son obra de José Vixes, que murió en 1782.

Al unir este recinto parroquial con el antiguo colegial, se construyeron los dos arcos de paso entre ambos, quedando así la iglesia con dos deambulatorios, uno detrás del altar mayor, y otro, este poligonal, a manera de vestíbulo, detrás del coro.

Entre esta parte del s. XVIII y la gótica, se encuentran las puertas de entrada, de uso constante, una en la fachada Norte, con la imagen de San Martín, en recuerdo de la Colegiata de Albelda, y la del Sur, con la Virgen, por ser ésta de la Redonda, ambas de estilo transición: plateresco barroco.

En el W. se encuentra la magnífica fachada barroca, nota distintiva de la iglesia, ya que la silueta de sus torres se destaca solemne en toda la llanura logroñesa. Las dos torres gemelas que flanquean una gran portada, son de un tipo que hizo escuela en la Rioja, y aunque no poseemos datos históricos de su construcción, parecen de Martín de Beratua, maestro mayor de las obras de la diócesis por aquellos años, y de quien son las torres de Santo Domingo de la Calzada y Briones, semejantes a las de Logroño. Tienen un primer cuerpo prismático cuadrado, completamente liso, hasta la altura de las naves; sigue otro destacado en la atmósfera, cuadrangular con pilastras y entablamento dórico, rematado por pináculos; luego, uno muy esbelto octogonal, con lo que la masa se afina; esta parte, muy decorada, posee las campanas, y coronado todo ello por una flecha de tres cuerpos, que la estiliza, asemejándose a las torres góticas.

La portada entre las dos torres, de forma de nicho, con toda la altura del templo, poligonal abajo, remata en una semicúpula sobre pechinas. Columnas, estatuas, cartelas y medallones cuajan muros y bóvedas con la exuberancia propia del barroco.

De este mismo estilo es el retablo del altar mayor, formado por columnas salomónicas ocultas entre pámpanos y frutos con escasez de imágenes y abundancia de detalles de ornamentación; aunque el tablero central es de fin del s. XV o principios del si-

glo xvi, la traza general es barroca, decorada en oro, y cuya historia se contiene en el zócalo: «Todo este retablo y lo dorado, pedestal, presbiterio y gradas, hizo a su costa don Juan Baustista de Espinosa, hijo de este insigne colegial, canónigo de ella. Empezóse en Nov. de 84. Se acabó en 20 Febrero de 1688, a honra, gloria y culto de Dios Nuestro Señor.»

MARÍA VICTORIA SAENZ TERREROS

BIBLIOGRAFIA

GUDIOL RICART (José).—*La Catedral de Toledo*.—Monumentos Cardinales de España. II.—Ed. Plus Ultra.—Madrid.

Por el título, se puede juzgar el interés de la obra. La catedral de Toledo es por sí y por lo que contiene el más completo y escogido relicario de todo el Arte español, por lo menos desde la Edad Media hasta casi nuestros días. La dificultad que entraña la redacción de esta obra está precisamente ahí, en exponer en breves páginas la historia y el inventario del Monumento.

En la obra se tiene presente en todo momento el doble papel de guía y recordatorio, y las materias están agrupadas en la forma requerida para lograrse tal fin. Destaca las obras de primera fuerza tan numerosas en la catedral, para agruparlas dentro del cuadro general de la Historia del Arte.

El libro está redactado guardando un escrupuloso equilibrio; la descripción y estudio de la fábrica de la catedral es interesante, por insistir en las originalidades constructivas en cubiertas y apoyos.

Idéntica pauta sigue en la descripción de capillas y tesoro, no olvidando de narrar curiosas anécdotas ni de valorar las obras de arte.

La presentación y edición, en papel cuché, con cien ilustraciones escogidas, hacen de este libro una selecta guía y un recordatorio sumamente útil de la catedral de Toledo.

F. A.

PIJOÁN (José).—*Historia del Arte* (tercera edición).—Ed. Salvat.—Barcelona, 1946.—434 págs.—XLIX láms. y 855 grabados en el texto.—Enc. en tela. 4.º mayor.

La Historia del Arte de Pijoán es la más conocida y divulgada de todas las hechas en España; la primera visión panorámica del total desarrollo artístico escrita en lengua castellana, que nos aparece ahora remozada y depurada al cumplir los veintidós años de su vida; en ellos, ha merecido el honor de tres ediciones y el ser traducida al inglés y al indú; cabe, pues, señalar esto último, ya que no es frecuente la traducción de obras de esta clase a idiomas extranjeros.

Y es un acierto el que en esta edición se sigan conservando las caracte-

rísticas de las anteriores; gran parte del éxito de la obra de Pipoán se debe a la organización del esqueleto de la obra.

El tomo de que aquí se da noticia, el primero, comprende el desarrollo de la Historia del Arte, desde la prehistoria a la caída del Imperio romano, precedido de un capítulo acerca del arte de los primitivos actuales. También en él están comprendidos esos capítulos difíciles de situar, dado el sentido europeo céntrico que predomina en la Historia, como son las artes de los pueblos del Extremo Oriente y de los americanos prehispánicos.

Hemos de lamentar el que en esta edición hayan desaparecido los resúmenes al final de cada capítulo; esto daba a la obra de Pijoán alto valor pedagógico, y no hay que olvidar que generaciones y generaciones de estudiantes han aprendido aquí las primeras nociones de Historia del Arte. No hubiera estado de más que la bibliografía se revisara y se incluyeran en ella obras aparecidas recientemente. La selección de láminas ha estado presidida por un riguroso y pensado criterio científico, que ayuda a comprender toda la evolución artística y forma una amplia antología de la materias que trata. Por último, es de elogiar el esfuerzo de la Editorial, que superando tiempos adversos, presenta una edición bellamente confeccionada y quizás superior a las anteriores.

F. A. R.

MASSAI (F.).—*Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*.—Ed. Erasme, S. A., Standar. Brekhandel, S. A.—Anvers. 1947,—146 págs.—LXIV ilustraciones.

El tema que desarrolla esta obra, primera de las editadas por la Colección Scriptorium, es uno de los más interesantes y sugestivos de la Historia del Arte Medieval, ya que, como es sabido, la miniatura en Irlanda alcanzó gran importancia e influyó de una manera decisiva en todas las artes figurativas europeas.

En los ocho capítulos va planteando el autor los distintos problemas, todos bien interesantes, ya que entrañan varias de las más difíciles cuestiones de la cultura de la alta Edad Media. La investigación de M. Massai ha sido profunda y minuciosa, con gran acopio de datos, que ha ordenado y estudiado ponderadamente; por eso subraya el carácter anticlásico de la miniatura irlandesa, no ilustración, como la de los Beatos españoles, sino ornamentación y adorno de fuerte carácter expresionista.

En su último capítulo, conclusiones, afirma la dependencia de la miniatura irlandesa respecto de la inglesa, la creación del estilo y las más bellas miniaturas han sido obra de los talleres de la Gran Bretaña; en cuanto a Irlanda, dice que le debemos trabajos muchas veces considerables, por la amplitud de la decoración, pero no por la originalidad.

El estudio de M. Massai no se limita sólo a la parte artística, sino que entra en la paleografía, haciendo un estudio comparativo de las dos clases de letras que aparecen en los manuscritos, que relaciona con las de visigodos, merovingios y carolingios.

Las setenta y cuatro láminas, bien seleccionadas y reproducidas, aclaran los conceptos expresados e ilustran la obra.

F. A. R.

GAYA NUÑO (Juan Antonio).—*El Escorial*.—Monumentos cardinales de España.—Ed. Plus Ultra.—Madrid.—4.º mayor.

La idea de acometer esta publicación, cuyo primer libro es el que nos ocupa, obedece a la necesidad de conocer de un modo rápido y completo las bellezas más singulares del Arte español. Era necesaria una serie así; un libro, o un grupo de libros que, además de acompañar al lector en su visita al monumento, den cierta gracia y calor al monumento al que se dedica.

El Monasterio de San Lorenzo del Escorial, es suficientemente conocido, y el escribir un libro que reuniera las características que antes quedan señaladas sumamente difícil, pues la larga serie de obras dedicadas a la máxima creación artística del reinado de Felipe II dificulta la posible originalidad, que en estos trabajos es siempre lo más necesario. Ya desde el principio se dibuja la manera de cómo el autor llenará los propósitos enunciados en la presentación, al valorar exactamente el tan discutido Monasterio y señalar con agudeza que si en parte los propósitos de Juan de Herrera y del Rey quedaron fallidos, en esa obra está el origen de nuestro barroco arquitectónico, y de ahí su trascendencia.

Señalaremos los aciertos más salientes del libro, que son, a juicio del que firma esto; el análisis, corto por el pie forzado de la brevedad de los cuadros del Greco; el San Mauricio, sobre todo comentado de manera muy personal, y el de la Adoración de la Sagrada Forma, de Claudio Coello; los alzados del edificio, donde estudia el proyecto primitivo, y el de la Galería de Convalecientes.

Bastante equilibrados todos los capítulos, es, sin duda, el mejor el que trata de las Salas Capitulares y Biblioteca, porque verdaderos Museos con obras de Arte de las más selectas, ninguna deja de tener el comentario breve y atinado que con justeza le corresponde.

La presentación, en papel cuché, con cien bellas láminas, hacen de este libro una buena guía y el mejor recordatorio del Monasterio.

F. A. R.

GUÉ TRAPIER DU (Elizabeth).—*Velázquez*.—by... Member of the Hispanic Society of América.—With illustrations.—Printed by order of the trustees.—New-York, 1948.—4.º mayor.—Enc. en tela.—434 págs. y 251 láms.

La bibliografía de Velázquez se enriquece con un libro más, trabajo de la conocida hispanista norteamericana miss Trapier, y contribución importante a un tema tan sugestivo del Arte español, que desde Justo, en los últimos años del siglo pasado, por citar sólo lo reciente, hasta hoy, son pocos los cultivadores extranjeros de los temas de Historia del Arte español que de una u otra manera han podido librarse de la emoción e interés que despiertan siempre las obras del maestro sevillano.

El plan del libro es muy sencillo; en cuatro capítulos miss Trapier desarrolla todo su estudio; son los capítulos marcados por los hechos que jalonan la vida de Velázquez, que aceptan unánimemente todos los Historiadores del Arte, precedidos de un capítulo que, al tiempo que esboza el ambiente social y cultural en el momento en que Velázquez viene al mundo, se ocupa de los precedentes artísticos, porque no se olvide que al nacer Velázquez hay en Sevilla una escuela de pintores que cuenta con un siglo de existencia, que tiene nombres bien conocidos, de fama sólidamente cimentada, y que allí hace el pintor sus primeras armas, recibe las primeras influencias y apunta los primeros destellos de su genio.

El estudio de miss Trapier es muy escrupuloso; no ha dejado libro ni artículo importante sobre Velázquez sin consultar; en la bibliografía no se limita a citar sólo los libros, incluye también artículos de revistas, e incluso de periódicos de poca difusión, que muestran al mismo tiempo que el trabajo de recogerlos y estudiarlos, la meticulosidad en la investigación.

Comenzando, pues, por el primer capítulo y dejando aparte lo que la autora explica sobre las relaciones con América, la organización del gremio de pintores, los criaditos que en más o menos estado de esclavitud solían tener los grandes maestros, interesa el que resalte la labor de Pedro de Campaña, Luis de Vargas, Roelas, Herrera el Viejo y Pacheco, maestros de Velázquez los dos últimos, y los anteriores, si no directamente, sus obras llenaban las iglesias de Sevilla, que tan familiares le serían, ejercerían una sugestión que debió influir en su primera formación artística de Velázquez, algunas durezas que se han visto en sus primeras obras y ciertos rostros no tendrían explicación convincente sin esto.

El segundo capítulo, que titula Velázquez en Sevilla y en Madrid, explica las noticias relativas a la vida de Velázquez, su aprendizaje con Pacheco y sus primeros lienzos. En la Inmaculada que reproduce de la Colección Woodale, se ve hasta dónde influyeron en el joven pintor las enseñanzas de Pacheco, circunstancia en la que insiste la autora, como también en la coincidencia de su estilo con el de Zurbarán, y en la influencia de Basano, primero de los venecianos que conoció Velázquez y que gozaba de cimentada fama en la Sevilla de aquellos días; afirma también la casi seguridad de que Velázquez pudiese conocer la Crucifixión de San Andrés, pintada por Caravaggio para el conde de Villamediana, y un Ecce Homo que estaría en Sevilla hacia el año 1617; esto y una indudable influencia de Ribera explican el carácter tenebrista de ciertas obras primeras. De esta época afirma no ser originales de Velázquez el retrato de don Cristóbal Suárez de Ribera, hoy en la capilla de San Hermenegildo de Sevilla; el de Gerónima de la Fuente, de la Colección Araoz, de Madrid; el retrato de Felipe IV, del Museo Metropolitano de New-York, y el del Conde-Duque de Olivares, de la Colección Cowdray.

Hace más adelante unos graciosos comentarios sobre las pinturas velazqueñas en relación con la literatura picaresca de la época con la pintura francesa de La Nain y con el caravaggismo. El análisis de todos y cada uno de los cuadros de este primer período de la vida del gran pintor es del mayor interés; además de las agudas apreciaciones de la autora, unas hermosas fotografías de detalles explican y ayudan a comprender el texto. Miss Trapier

ve en estos comienzos la raíz del genio, y en medio del estudio de modelos vivos y de obras de otros artistas el empeño decidido de hallar un arte original y propio, y no sólo a los de su época sevillana, sino también a la madrileña, pues en Madrid, y a la vista de los cuadros que formaban las colecciones reales, aprendió Velázquez. Párrafo curioso y señal de la profundidad del estudio es la comparación que hace entre el Cristo y el conocido de Vázquez de Leca de Martínez Montañés; para la autora, ambos arrancan del mismo punto: las enseñanzas de Pacheco.

En las sugerencias recibidas por Velázquez en el primer viaje a Italia, encuentra la autora la razón del clasicismo de Velázquez; coincide aquí con reciente libro publicado por Angulo; la Fragua de Vulcano la encuentra tan fundamental y decisivo en el arte del maestro, que lo estudia largamente.

Los dos últimos capítulos siguen la pauta de los otros. Quizás el análisis de las obras sea excesivo, pero es necesario para fundamentar una depurada crítica que preside toda la obra y que llega a negar la paternidad velazqueña a obras que anteriormente no eran muy discutidas; además, la genialidad de Velázquez ha de encontrar siempre comentadores de las más variadas opiniones. Miss Trapier, con esta obra, ha conseguido hacer un estudio fundamental, que será preciso conocer y consultar para cualquier estudio sobre la pintura española.

F. A. R.

SÁNCHEZ CANTÓN (F. J.).—*Nacimiento e infancia de Cristo*.—Los grandes temas del arte cristiano en España.—Biblioteca de Autores Cristianos.—8.º mll.ª—191 págs., 304 ilustraciones en fototipia.—Ed. Católica.—Madrid, 1948.

Es este libro el encabezamiento de una serie de obras que estudian el desarrollo en España de los temas esenciales del arte cristiano. Como en la introducción dice el autor, es extraño que una serie de monografías como la que encabeza esta obra no haya sido intentada antes en nuestra patria, ya que no sólo no faltan ejemplos numerosos, sino que el arte español se nutre, la mayor parte de las veces, en estas cosas y tiene su correspondiente literatura escrita con su teoría que formularon y establecieron en épocas pasadas Pacheco e Interian de Ayala, entre otros que recoge y cita el autor; sin embargo, fuera de algunos trabajos de don Elías Tormo, de carácter concreto y limitado, nada hasta ahora se ha intentado hacer.

En la nota preliminar esboza el autor una noticia bien completa del desarrollo de la iconografía cristiana desde sus orígenes, al mismo tiempo que menciona las fuentes literarias que inspiraron a los artistas en el desarrollo de los temas: Vidas de Cristo, Evangelios y Comentarios. En el mismo lugar explica el motivo de incluir en este libro obras de artistas extranjeros que están en España. Los límites cronológicos del trabajo los fija en Goya, pues en este artista termina también el carácter predominantemente religioso de la pintura española.

La primera parte del libro se ocupa de las obras de arte relacionadas con el Nacimiento de Cristo, y comienza por las manifestaciones iconográ-

ficas anteriores al hecho, partiendo de un texto del Evangelio de San Lucas; con acopio de datos va describiendo las escenas, y las confronta con los textos literarios, que bien obedecen a idéntica inspiración o fuente, o bien que conocidos por el artista le sirvieron de guía en la interpretación o ejecución del tema. Para confirmar esto, utiliza muchos textos del poeta Valdivieso de Lucas Fernández, Lope de Vega, alguna traducción de Fray Luis de Granada, Auto de los Reyes Magos y el libro de los Tres Reis de Orient.

El libro está lleno de notas de erudición, que el autor, enterado como nadie de los problemas candentes del arte español, prodiga, para que puedan ser comprendidos con mayor claridad. No es un mero catálogo ordenado de obras, sobresale el análisis agudo y la crítica certera de las obras que compara y estudia; resalta las novedades e insiste en las notas comunes que a través de diez siglos han llegado a ser lo sustancial del Arte español. La claridad en la redacción y en el estilo, el empleo de un lenguaje depurado y llano, hacen el libro fácilmente comprensible, aun para lectores no iniciados y simplemente curiosos, y contribuye a poner de relieve un aspecto de la cultura española que desconocíamos y una aportación iconográfica del mayor interés. En la elección de láminas ha presidido un riguroso criterio de selección, que ha formado una antología muy completa, en la que no quedan sin representación ni los maestros más sobresalientes, ni ninguna escuela, y en donde desde las miniaturas primitivas y los beatos, hasta los lienzos y frescos de Goya, se contiene todo el desarrollo del Arte español y las obras de los maestros extranjeros que permanecen entre nosotros.

F. A. R.

ANGULO IÑIGUEZ (Diego).—*El Gótico y el Renacimiento en las Antillas*.—Arquitectura, escultura, pintura, azulejos y orfebrería.—Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Escuela de Estudios Americanos de Sevilla.—Sevilla, 1947.—101 págs., ilustraciones.

Este libro del catedrático de Madrid don Diego Angulo, es el primer fruto de un reciente viaje por las Antillas; en él da cuenta de una serie de documentos coloniales, que tienen el interés de ser de las más viejas huellas de la colonización española en América. En Santo Domingo, la isla llamada Española, los restos son particularmente importantes; auméntase lo conocido con pequeñas monografías, como las dedicadas a las iglesias de Santo Domingo, Santa Bárbara, Santa Clara, las ruinas de Santiago de la Vega, restos éstas de influencias del mudéjar sevillano, aparte de otros datos interesantes de arquitectura religiosa y civil.

Los capítulos dedicados a Puerto Rico y Jamaica son los más interesantes, por ser mayor la novedad, ya que probablemente es lo primero que en España se publica de estas islas. En la isla de Puerto Rico, la obra más importante es la catedral de San Juan, en la capital, comenzada en 1540, pero transformada en 1802; el estudio que hace Angulo, lo mismo que el de la iglesia de San José, es profundo y minucioso. Mayor interés tiene, si cabe, el estudio de los restos españoles en Jamaica, que tan sólo siglo y medio fué de España; se conservan los de alguna iglesia, como la de Sloane, y unas jam-

bas decoradas con temas platerescos, que clasifica como de la escuela de Lorenzo Vázquez.

Entre las obras de escultura cita la Virgen del Seminario de San Juan de Puerto Rico, que relaciona con el escultor Juan Bautista Vázquez, y el Cristo llamado de los Ponce, también de ascendencia sevillana.

En la pintura señala algunas obras de importación y una modesta serie de murales en Santo Domingo y Cuba.

El estudio de los tesoros de las catedrales de Santo Domingo y de San Juan de Puerto Rico descubren piezas de primera fuerza en la historia de la orfebrería española, como la Custodia procesional y la arqueta del Monumento de Jueves Santo, en la primeras de las mencionadas catedrales.

El folleto de don Diego Angulo, bien ilustrado pese a su corta extensión, es un serio estudio del Arte español en tierras americanas.

F. A. R.

VELARDE (Héctor).—*Arquitectura peruana*.—Ed. Fondo de Cultura Económica.—Méjico, D. F., 1946.—184 págs.—97 láms.

El estudio de la arquitectura del Perú no cuenta con la ya copiosa bibliografía que el arte de Méjico en sus tres etapas fundamentales: prehispánica, colonial y moderna, y, sin embargo, su importancia es bien semejante, por tratarse, en el Perú como en Méjico, de las culturas más sólidas y hondas de la América anterior al descubrimiento y por haber recibido ambas naciones la huella hispánica con la misma intensidad. En este libro se acomete el estudio de la totalidad de la evolución artística en el antiguo virreynato, desde los tiempos prehistóricos a los actuales.

El estudio de las culturas del período primitivo está desarrollado con claridad de exposición y riguroso método, en lo que cabe, pues la cronología peruana, todavía no bien establecida, puede dar lugar a muchas sorpresas. En estos capítulos llaman la atención, por la viveza puesta en la descripción, los dedicados al período incaico; el párrafo final de éste es un hermoso ejemplo de comprensión, ante el hecho de la conquista española. No estamos acostumbrados en España a que nuestro pasado y nuestra obra en América se considere a la vez con tanta objetividad y cariño.

La arquitectura de la época colonial, en sus tres períodos, Renacimiento, Barroco y Neoclásico, ocupa la mayor parte de la obra; señala el autor la superposición de construcciones y motivos hispánicos en las indígenas, especialmente en la ciudad de Cuzco, restaurada por los españoles después de la violencia de la conquista. Después Lima, que describe sus orígenes y grandeza, sus casas y palacios, en las que los colonizadores crearon unos modelos originalísimos. La catedral, obra de Becerra, con las vicisitudes de su construcción; el convento de San Francisco, las iglesias de San Pedro, la Merced y San Agustín. Aún mayor interés tienen, por ser menos conocidos, los monumentos de las ciudades del interior del Perú, como Arequipa, Puno, Ayacucho, Cajamarca y Trujillo.

La influencia francesa fué la rectora de la revolución arquitectónica del Perú durante los primeros tiempos de la independencia; vino más tarde la

influencia italiana, luego la de Le Courbisier, para llegar en estos años a buscar, con el estudio y fusión de lo indígena, lo colonial y lo moderno, una arquitectura netamente peruana.

En un libro de arquitectura son imprescindibles los dibujos de plantas, alzados y secciones, si se quiere ayudar a comprender; es lástima que el autor no lo haya tenido en cuenta, lo mismo que la parte gráfica, que adolece de falta de muchos modelos que cita.

F. A. R.

INDICE DE ARTISTAS

- ABREU DE TORRES VEDRAS.
Arquitecto.
140.
- ACOSTA (Antonio).
Maestro cantero.
162.
- AGUILAR (Juan).
Maestro de obras.
164.
- AGUILERA (Cristóbal de).
Maestro de obras.
167.
- AIZPURU (Tomás).
Arquitecto.
168.
- ANCHETA (Juan de).
Escultor.
311.
- ANGELICO (Fray).
Pintor.
240.
- ARDEMANS (Pedro).
Arquitecto.
5.
- ARDEMANS (Teodoro).
Arquitecto.
81.
- ARRUDA (Francisco).
Arquitecto.
140, 146.
- ASSENSIO DE CASTRO.
Escultor.
20.
- AUGUSTO METRÁS (Francisco).
Pintor.
142.
- AZPILLAGA (Martín).
Cantero.
168.
- BAÇO-JAIME (Jacomart).
Pintor.
48, 49.
- BAEZ TRECENO (Isidro).
Rejero.
179.
- BARBARI (Jacopo dei).
Pintor.
296.
- BAYEU (Francisco).
Pintor.
113.
- BAYEU (Ramón).
Pintor.
110.
- BEDEL (Pierres).
Arquitecto.
62.
- BEJARANO (Santiago).
Escultor.
14.
- BENLLIURE (Mariano).
Escultor.
197.
- BERATUA (Martín de).
Arquitecto.
312.
- BERMEJO (Bartolomé).
Pintor.
145.
- BERRUGUETE (Alonso).
Escultor.
73, 74, 76.
- BERRUGUETE (Pedro).
Pintor.
289, 293, 299, 300.
- BOCANEGRA (Atanasio).
Pintor.
234.
- BORDALO PINHEIRO (Manuel María).
142.

- BORRASÁ (Luis de).
Pintor.
49.
- BOYTAC
Arquitecto.
145.
- BUERAS (Melchor).
Cantero.
183.
- BUSTAMANTE
Arquitecto.
237.
- CAMPAÑA (Pedro de).
Pintor.
318.
- CAMPOS (Agustín).
Escultor.
6, 8.
- CAMPONESQUI (Angel María).
Pintor.
280, 283, 286.
- CANO (Alonso).
Pintor.
241.
- CARBAJAL (Luis de).
Pintor.
5, 8.
- CARDUCHO (Vicencio).
Pintor.
41.
- CARLIER (Francisco Antonio).
Arquitecto.
93, 94.
- CARLOS (Frei).
Pintor.
144.
- CARNICERO (Alejandro).
Escultor.
104.
- CARNICERO (Isidro).
Escultor.
106.
- CARRASCO (Rodrigo).
Marmolista.
169.
- CARREÑO DE MIRANDA (Juan).
Pintor.
28, 29, 30, 31, 32, 33, 237.
- CARRIERA ROSALBA (miniaturista).
Pintor.
281.
- CASCALLS (Jaime).
Escultor.
79.
- CASTILLO (Juan del).
Arquitecto.
145.
- CASTRO (Eugenio).
Maestro de obras.
171.
- CAXÉS (Eugenio).
Pintor.
10, 41.
- CEREZO (Mateo).
Pintor.
5, 22.
- CEZANNE
Pintor.
155.
- COELLO (Claudio).
Pintor.
317.
- COELHO DA SILVA
Pintor.
146.
- CÓRDOBA (Esteban de).
Maestro de obras.
174.
- CORPA (Juan).
Maestro de obras.
173.
- CRESPO (Lucas).
Maestro de obras
174.
- CHANTORRENNE (Nicolás).
Arquitecto.
145.
- CHIRINOS (Juan).
Pintor.
13.
- CHOCARRO (Miguel).
Maestro de obras.
174.

- DALI (Salvador).
Pintor.
67.
- DÁVILA (Pedro).
Escultor.
25, 26.
- DEL VALLE (Francisco).
Maestro cantero.
162.
- DÍEZ (Gabriel).
Maestro de obras.
175.
- DÍEZ (Gaspar).
Pintor.
146.
- DÍEZ (Pedro).
Maestro de obras.
175, 183.
- DÍEZ DE LIATZASOLO (Martín).
Escultor.
290.
- DURERO (Alberto).
Pintor.
297.
- ESTEBAN (Francisco).
Arquitecto.
90.
- ESTEVE
Pintor.
234.
- FERNÁNDEZ (Juan).
Arquitecto.
175.
- FIGUEIREDO (Cristóbal de).
Pintor.
144.
- FURNER
Ceramista.
233.
- GARCÍA (Juan).
Maestro de obras.
175, 176.
- GARCÍA (Alonso).
Maestro de obras.
162.
- GARCÍA (Alonso).
Escultor.
162.
- GARCÍA DE DUEÑAS (Alonso).
Cantero.
176.
- GARCÍA DE GONZALO (Juan).
Maestro de obras.
35, 177.
- GASEU (José).
Arquitecto.
177.
- GEUBELS (Francisco).
Tapicero.
63.
- GIL (M.).
Miniaturista.
283.
- GIL (Domingo).
Maestro de obras.
178.
- GIL (Vicente).
Orfebre.
144.
- GÓMEZ (Cristóbal).
Arquitecto.
178.
- GÓMEZ (Eusebio).
Dorador.
36.
- GÓMEZ (Diego).
Pintor.
5, 21.
- GÓMEZ (Marcos).
Arquitecto.
24, 25.
- GONZÁLEZ (Bartolomé).
Pintor.
234.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ (José).
Escultor.
229, 230, 231.
- GONZÁLEZ NUECHO.
Pintor.
Paquete.
- GONZÁLEZ (Mateo).
Ensamblador.
7.

- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (Isidro).
Arquitecto.
118.
- GORTAYRE (Mateo de).
Maestro cantero.
178.
- GOYA (Francisco de).
Pintor.
77, 78, 114, 241, 319.
- GR'S (Juan).
Pintor.
67.
- GUILLÉN DE BONA (Juan).
Cantero.
178.
- GUIZ (Juan Manuel).
Arquitecto.
92.
- GUZMÁN (Pedro).
Pintor.
10.
- GUTIÉRREZ (Nicolás).
Arquitecto.
179.
- HEREDERO (Alonso).
Maestro de obras.
179.
- HERMES (Isaac).
Pintor.
290, 294.
- HERRERA EL VIEJO (Francisco).
Pintor.
318.
- HERRERA (Juan de).
Arquitecto.
235, 311.
- HERRERA (Antonio).
Escultor.
14.
- HUOASSE (Miguel Angel).
Pintor.
89.
- HUETE (Alonso de).
Maestro de obras.
179.
- HULSDONCK (Jacob van).
Pintor.
234.
- HURTADO (Bartolomé).
Maestro de obras.
179.
- ICEXEA.
Miniaturista.
283.
- IRUELA (Alonso de).
Ensamblador.
19.
- JIMÉNEZ (Francisco).
Maestro de obras.
180.
- JOHAN DE VALLFAGONA (Pedro).
Escultor.
79.
- JORGE.
Maestro pintor.
144.
- LE COURBISIER.
Arquitecto.
322.
- LE NAIN.
Pintor.
318.
- LEÓN (Juan).
Maestro de obras.
181.
- LORIQUEI (Juan Martín de).
Maestro de obras.
183.
- LÓPEZ (Francisco).
Pintor.
5, 8, 10.
- LÓPEZ (Miguel).
Maestro de obras.
182.
- LÓPEZ (Francisco).
Maestro de obras.
181.
- MABUSE
Pintor.
289, 295, 297, 298.

- MACHADO CASTRO.
Escultor.
141.
- MADRAZO (Federico de).
Pintor.
229, 231.
- MALLO (Maruja).
Pintora.
67.
- MANTUANO (Dionisio).
Pintor.
27.
- MARCOS (Francisco).
Maestro de obras.
183.
- MAJANO (Pedro).
Maestro de obras.
191.
- MARTÍN ALMONACID (Cristóbal).
Maestro de obras.
38.
- MARHUER (Miguel).
Cantero.
183.
- MARTÍNEZ MONTAÑES (Juan).
Escultor.
319.
- MARTÍNEZ DE LA PUENTE (Tomás).
Escultor.
16.
- MEJÍA (Pedro).
Maestro de obras.
185.
- MELENDO (Juan).
Maestro de obras.
186.
- MENDIZÁBAL (Francisco de).
Maestro de obras.
189.
- MENGS (Antonio Rafael).
Pintor.
240.
- MIGUEL ANGEL.
73.
- MIRANDA (Juan).
Pintor.
94, 96, 99, 100, 101, 102, 103.
- MIRÓ (Juan).
Pintor.
67.
- MONEGRO (Juan Bautista).
Escultor.
235.
- MONTES (Gabriel).
Pintor.
5, 6.
- MONTERO (Eugenio).
Maestro de obras.
190.
- MONTOLÍU (Luis).
Pintor.
44, 49.
- MONTOLÍU (Mateo).
Pintor.
44, 49.
- MONTOLÍU (Valentín de).
Pintor.
43, 45, 47, 49.
- MORAIS (Cristóbal).
Pintor.
144.
- MORENO (Francisco).
Maestro de obras.
162.
- MORO (Antonio).
Pintor.
237.
- MORO (Juan Andrés).
Batidor de oro.
23.
- MOYA (Pedro de).
Pintor.
234.
- MUÑOZ DEGRAIN (Antonio).
Pintor.
142.
- MURCIA (Cristóbal de).
Maestro de obras.
190.
- MURILLO (Bartolomé).
Pintor.
241.
- OLMEDO (Agustín).
Maestro de obras.
190.
- OÑATE (Juan de).
Maestro de obras.
190.

- ORDÓÑEZ (Gaspar).
Maestro de obras.
191.
- ORLEY (Bernardo van).
Pintor.
298.
- OUGUËTE.
Escultor.
79.
- PACHECO.
Pintor.
318.
- PALOMO (Juan).
Maestro de obras.
192.
- PANTOJA DE LA CRUZ (Juan).
Pintor.
9.
- PATINIR (Joaquín de).
Pintor.
233.
- PÉREZ (Alonso).
Maestro de obras.
196.
- PEÑA Y ARROYO (Juan de la).
Maestro de obras.
196.
- PÉREZ (Cristóbal).
Maestro de obras.
196.
- PÉREZ (José).
Maestro de obras.
197.
- PÉREZ (Juan).
Escultor.
162.
- PÉREZ (Juan).
Ensamblador.
27.
- PÉREZ (Manuel).
Maestro de obras.
197.
- PERNICHALO (Pablo).
Pintor.
6, 108.
- PERO (Maestro).
Escultor.
79.
- PETRIS (Martín de).
Miniaturista.
279, 280, 281, 282.
- PINEDA (Juan de).
Maestro de obra.
199.
- PINHEIRO (Pedro).
Escultor.
141.
- PLAZA (Sebastián de la).
Maestro de obras.
201.
- PORRES (Juan).
Escultor.
6.
- PRIETO (Gregorio).
Pintor.
67, 68, 71.
- PUYRREDON (Juan Martín).
Miniaturista.
283.
- RAFAEL SANCIO.
Pintor.
240.
- REIXACH.
Pintor.
49.
- REMBRANDT.
Pintor.
240.
- RENI (Guido).
Pintor.
240.
- REYNOLDS (Josua).
Pintor.
240.
- RIBERA (José).
Pintor.
145.
- RIBERA (José).
Pintor.
237.
- RIBERA José).
Pintor.
241.
- RIBERO (Alberto).
Ensamblador.
11.

- RICO NICOLÁS (Antonio).
Dorador.
92.
- RIERA.
Escultor.
6.
- RIERA (Antonio de).
Escultor.
11.
- RÍO (Jusepe del).
Entallador.
13.
- RODAS.
Pintor.
318.
- RODRÍGUEZ (Ventura).
Arquitecto.
147, 239.
- RODRÍGUEZ DE SAA (Simplicio).
285.
- ROMÁN (Luis).
Maestro de obras.
206.
- ROMÁN (Tomás).
Maestro de obras.
207.
- ROSA (Francisco de la).
Maestro de obras.
213.
- RUIZ GONZÁLEZ (Pedro).
Pintor.
39.
- RUIZ DE HEREDIA (Juan).
Maestro de obras.
213.
- RUYSDAEL.
Pintor.
240.
- SALA (José).
Miniaturista.
280.
- SALCEDO (Rodrigo de).
Maestro de obras.
215.
- SALVI.
Arquitecto.
146.
- SÁNCHEZ (Juan).
Maestro de obras.
216.
- SÁNCHEZ BARBA (Juan).
Escultor.
20.
- SÁNCHEZ COELLO (Alonso).
Pintor.
237.
- SÁNCHEZ DE LA OLIVA (Pedro).
Maestro de obras.
102.
- SANTANA (Gabriel de).
Maestro de obras.
217.
- SANTOS (Pedro).
Maestro de obras.
217.
- SAMZÓ (Juan).
Escultor.
311.
- SERRA (Jaime).
Pintor.
49, 145.
- SIMÓN (Juan).
Maestro de obras.
217.
- SLUTER (Claus).
Escultor.
79.
- SOARES DOS REIS.
Escultor.
142.
- SAPEÑA (Santiago).
Maestro de obras.
218.
- SORIA (Miguel de).
Maestro de obras.
218.
- SOUSA (Martins).
Pintor.
142.
- SUÁREZ (Antonio).
Entallador.
15.
- TEOTOCOPULI (Domenico).
Pintor.
235, 236, 237, 317.

- TERZZI (Felipe).
 Arquitecto.
 146.
- TOMÁS (Miguel).
 Arquitecto
 16, 182.
- TOMÉ (Andrés).
 Arquitecto.
 91.
- TOMÉ (Narciso).
 Arquitecto.
 91.
- TORIJA (Juan).
 Maestro de obras.
 218.
- URBAN (Gil).
 Dorador.
 23, 24.
- UGALDE (Pedro).
 Maestro de obras.
 218.
- URASA (Juan de).
 Maestro de obras.
 219.
- URQUIJO (Juan Manuel).
 Arquitecto.
 161.
- VALDEOLMILLOS (Juan).
 Maestro de obras.
 219.
- VALDES LEAL (Juan).
 Pintor.
 241.
- VALLE (Miguel del).
 Maestro de obras.
 191, 220.
- VALLE Y AGUILAR (Francisco del).
 Cantero.
 219.
- VAN GOGH.
 Pintor.
 155.
- VANVITELLI.
 Arquitecto.
 146.
- VARA (Pedro).
 Maestro de obras.
 221.
- VARGAS (Luis de).
 Pintor.
 318.
- VÁZQUEZ (Juan Bautista).
 Escultor.
 321.
- VÁZQUEZ (Lorenzo).
 Arquitecto.
 227.
- VEGA (Juan de la).
 Maestro de obras.
 221.
- VELÁZQUEZ (Diego).
 Pintor.
 318.
- VERGARA.
 Arquitecto.
 237.
- VEIRA (Lusitano).
 Pintor.
 146.
- VILLAABRILLE (Juan de).
 Escultor.
 39, 40, 41.
- VILLANUEVA (Juan de).
 Arquitecto.
 117.
- VILLAR (Miguel del).
 Maestro de obras.
 221.
- VILLAREAL (Miguel de).
 Maestro de obras.
 221.
- VIXES (José).
 Pintor.
 312.
- VOS (Martín de).
 Pintor.
 237.
- WOUVERMAN.
 Pintor.
 240.
- ZURBARÁN (Francisco de).
 Pintor.
 165, 148, 241.

INDICE DE AUTORES

- ABBAD RÍOS (Francisco).
Bibliografía. André Malraux: Desins de Goya au Musèc du Prado.
Pág. 77.
Bibliografía. Reynaldo dos Santos: A Escultura em Portugal.
Pág. 78.
Una visita a Lisboa.
Pág. 139.
La colección de D. Ricardo Corredor.
Pág. 233.
Visitas de la Sociedad.
Pág. 239.
Bibliografía. José Gudiol Ricart: La catedral de Toledo.
Pág. 315.
Bibliografía. José Pijoán: Historia del Arte.
Pág. 315.
Bibliografía. F. Massai: Essai sur les origines de la miniature dite irlandais.
Pág. 316.
Bibliografía. Juan Antonio Gaya Nuño: El Escorial.
Pág. 317.
Bibliografía. Elizabeth Gué Trapier: Velázquez.
Pág. 317.
Bibliografía. F. J. Sánchez Cantón: Nacimiento e infancia de Cristo.
Pág. 319.
Bibliografía. Diego Angulo Iníguez: El gótico y el renacimiento de las Antillas.
Pág. 320.
Bibliografía. Héctor Velarde: Arquitectura peruana.
Pág. 321.
- AZCÁRATE Y RISTORI (José María de).
Castillos toledanos del siglo xv.
Pág. 245.
- LAFUENTE FERRARI (Enrique).
Bibliografía. Carmen de Quevedo Pessanha: La vida artística de Mariano Benlliure.
Pág. 157.
- LAYNA SERRANO (Francisco).
El sepulcro de Jirueque (Guadalajara).
Pág. 223.
Bibliografía. José María Ruiz de Galarreta: Guía Artística de Logroño.
Pág. 243.
- LUENGO (José María).
Notas sobre lo morisco en la arquitectura civil de la provincia de León.
Pág. 121.
- MARCH (José María).
Tres tablas del Palau de Barcelona atribuibles a Mabuse y una atribuida a Berruguete que no le pertenece.
Pág. 289.
- MARÍN (María Teresa).
La crucifixión de Alonso Berruguete en el Museo de Valladolid.
Pág. 73.
- MARTÍNEZ MUNILLA (Carolina).
Excusión a Illescas y Toledo.
Pág. 234.
- MOLINÉ (Fernando).
Límites críticos de la pintura
Pág. 157.
La estética contemporánea.
Pág. 303.

PARDO CANALIS (Enrique).

Informe de Federico Madrazo sobre la colección en el Real Museo de una escultura en yeso de Gonzalo Jiménez.

Pág. 229.

PITA ANDRADE (José Manuel).

El Arte del dibujo en Gregorio Prieto.

Pág. 67.

SAENZ TERREROS (María Victoria).

Colegiata de Santa María la Redonda en Logroño.

Pág. 309.

SALTILO (Marqués del).

Efemérides artísticas madrileñas.

Pág. 5.

Efemérides artísticas madrileñas.

Pág. 81.

Arquitectos y alarifes madrileños del siglo xvi.

Pág. 161.

SANZ SERRANO (Anselmo).

Rutas sentimentales e históricas. La ciudad de los Aben Racines.

Pág. 51.

SARTHOU CARRERES (Carlos).

El pintor cuatrocentista Valentín Montolú.

Pág. 43.

SORIA MARTÍN (S.).

Sobre una Anunciación de Zurbarán.

Pág. 149.

TROSTINÉ (Rodolfo).

Miniatura y miniaturistas del período hispánico argentino.

279.

INDICE DE LAMINAS

ALBARRACÍN.

Vista general.

Pág. 52.

Calle del Portal de la Molina.

Pág. 54.

Calle del Chorro.

Pág. 54.

Fuente y calle del Lobo.

Pág. 56.

Casa donde vivió Isabel Segura.

Pág. 56.

Calle.

Pág. 56.

Casa de los Azagra.

Pág. 56.

Catedral: Retablo de S. Pedro, s. XVI.

Pág. 60.

Catedral: Tapiz representando un pasaje de la vida de Gedeón. Fabricado en Bruselas según cartón de Geubels.

Pág. 62.

Catedral: Naveta de Cristal de Roca.

Pág. 62.

ASTORGA.

Detalles del dintel y molduras de una casa morisca del siglo XV.

Pág. 122.

Casa morisca del siglo XV. Calle de San Javier.

Pág. 124.

Habitación de la casa anterior.

Pág. 124.

Casa morisca del siglo XVI.

Pág. 124.

Pavimento de una casa morisca del siglo XVI.

Pág. 134.

Modillones de portada. Modillón de alero. Llamador. Clavos moriscos.

Pág. 134.

BARCELONA: CAPILLA DEL PALAU.

Virgen de la Pera. Mabuse.

Pág. 290.

Retrato de D. Juan de Zúñiga. Mabuse.

Pág. 292.

Virgen con Niño, por Mabuse.

Pág. 294.

BARCIENCE (Toledo).

Castillo.

Pág. 276.

BELMONTE (Cuenca).

Castillo.

Pág. 266.

Castillo.

Pág. 276.

Castillo.

Pág. 276.

BUENOS AIRES.

(Museo Histórico Nacional).

Francisco Silveyra de Ibarrola, por Martín de Petris.

Pág. 280.

Juana de Larrazábal, Marquesa de Bobremonte.

Pág. 280.

Doña Eugenia Escalada de Dercaria, por Angel María Camponesqui.

Pág. 284.

(Museo Histórico Nacional).

Hipólito-Vieites, por Simplicio.

Pág. 284.

(Colección Kauffmsan).

Retrato de hombres.

Pág. 284.

(Colección Lanús).

D. José Fernández de Castro.

Pág. 284.

(Museo Histórico Nacional).

D. Vicente Azcuenaga.

Pág. 286.

BUENOS AIRES

- (Museo Histórico Nacional).
Doña Rosa Basavilbaso de Azcuénaga.
Pág. 286.
Doña Guadalupe Cuenca de Mo. eno.
Pág. 286.
Don Lorenzo Rivero, ¿por Igcea?
Pág. 286.
(Col. M. Barretto).
Don Feliciano Puyrredón.
Pág. 286.

CACABELES

- Portada del siglo xv con alfiz.
Pág. 180.

CASARRUBIOS DEL MONTE (Toledo).

- Castillo.
Pág. 254.

COCA (Segovia).

- Castillo.
Pág. 254.

ESCALONA (Toledo).

- Castillo.
Pág. 254.
Castillo.
Pág. 254.
Castillo.
Pág. 254.
Castillo.
Pág. 254.
Castillo.
Pág. 254.
Castillo.
Pág. 260.

Ayuntamiento.

- Pág. 260.

Camarín.

- Pág. 260.

Castillo. Bóveda del Camarín.

- Pág. 266.

Castillo.

- Pág. 266.

FILADELFIA, EE. UU. (Museo).

- Zurbarán. La Anunciación.
Pág. 150.

GRAJAL DE CAMPOS.

- Yesería de una portada del palacio de don Hernando Vega.

Pág. 136.

- Fachada del palacio de los Condes.

136.

GUADAMUR (Toledo).

- Castillo.

Pág. 266.

JÁTIVA.

- San Félix. Retablo por Valentín Montoliú. Banco.

Pág. 44.

- San Félix. Tríptico de Valentín Montoliú.

Pág. 44.

- San Félix. Retablo por Valentín Montoliú. Banco.

Pág. 48.

JIRUEQUE (Guadalajara).

- Sepulcro del sacerdote Alfonso Fernández de la Cuesta fallecido en 1510.

Pág. 224.

- Cabecera del arca sepulcral.

Pág. 224.

- Tablero lateral del sepulcro de Alfonso Fernández con las efigies de Santa Catalina y Santa Luisa.

Pág. 224.

- Tablero del mismo sepulcro, con la escena de la Anunciación.

Pág. 224.

LA BAÑEZA.

- Casa natal de D. Juan de Ferreras. Patio. Escudo.

Pág. 136.

LEÓN.

- Palacio de doña Leonor de Quiñones.

Pág. 126.

- Portada del palacio del Conde de Luna.

Pág. 128.

- (Museo provincial).

- Bandeja morisca del siglo xvi.

Pág. 138.

- LISBOA (Museo de Janelas Verdes).
Panel del Arzobispo.
Pág. 142.
Ecce Homo.
Pág. 142.
Basilica de Estrela.
Pág. 142
Catedral. Fachada de los pies.
Pág. 142.
Acueducto de Aguas Libres.
Pág. 146.
Monasterio de Belem.
Pág. 146.
Catedral. Claustro.
Pág. 146.
Iglesia de S. Vicente de Fora. Pan-
teón de los Reyes de la dinastía de
Braganza.
Pág. 146.
- LONDRES.
Col. particular. Ilustración de los so-
netos de Shakespeare.
Pág. 68.
Col. particular. Joven escribiendo
Pág. 68.
- LUJÁN (Argentina).
Museo Colonial e Histórico de la pro-
vincia de Buenos Aires. Señora de Gil
de Alipázaga.
Pág. 282.
Don. Fermín Gil de Alipázaga.
Pág. 282.
Doña María Josefa Eclunauquia de
Ugarteche.
Pág. 284.
- MADRID.
Iglesia de Santiago. Relieve de San-
tiago.
Pág. 12.
Colección particular. Ilustración para
el paraíso perdido.
Pág. 70.
Colección particular. Las tres gracias.
Pág. 70.
Colección de D. Ricardo Corredor. La
reina Isabel de Borbón retrato anó-
nimo del siglo xvii.
Pág. 234.
- Dos niños. Escuela española fines del
siglo xviii a principios del xix.
Pág. 234.
Cofrecito siglo xv.
Pág. 234.
Colección de D. Ricardo Corredor.
Un filósofo. Escuela valenciana del
siglo xvii.
Pág. 234.
Crucifixión.
Pág. 234.
Crucifixión.
Pág. 234.
Vieja hilando, siglo xvii.
Pág. 234.
Escuela Madrileña, siglo xviii.
Pág. 234.
Jacob van Hulsdonck, 1582-1647.
Pág. 234.
Marie Antoniette Louis XVI. Fumer-
Sevres.
Pág. 234.
Oración del Huerto. Flagelación.
Pág. 234.
San Jerónimo. Atribuido a Patinir.
Pág. 234.
San Bruno.
Pág. 234.
Museo del Prado. Virgen con el Ni-
ño. Mabuse.
Pág. 238.
Museo de la casa de Alba. Sala del
siglo xix.
Pág. 238.
Vestíbulo.
Pág. 238.
- MANZANEQUE (Toledo).
Castillo.
Pág. 266.
- MAQUEDA (Toledo).
Castillo.
Pág. 260.
- OROPESA (Toledo).
Castillo.
Pág. 276.
- ORGAZ (Toledo).
Castillo.
Pág. 276.

ORGAZ (Toledo).
Castillo. Patio.
Pág. 276.

PONFERRADA.
Detalle de un voladizo. Calle del Comendador.
Pág. 136.

SAHAGÚN.
Edificio de la Alhóndiga, año 1557.
Pág. 136.

SAN MATEO (Castellón).
Arciprestal. San Sebastián, por Valentín Montoliú.
44.

SAN SILVESTRE (Toledo).
Castillo.
Pág. 260.
Castillo. Detalle de la portada.
Pág. 260.
Castillo.
Pág. 266.

TOLEDO.
Residencia de los Duques de Lerma.
Gran comedor.
Pág. 236.
Entrada al comedor.
Pág. 236.
Comedor.
Pág. 236.

TORAL DE LOS GUZMANES.
Portada del palacio de D. Juan Ramírez de Arellano.
Pág. 128.

VALDERAS.
Casa morisca del siglo xv.
Pág. 124.
Arco de las Arrejas.
Pág. 130.
Arco de Santiago.
Pág. 130.

VILLAFRANCA DEL BIERZO.
Casa del siglo xvi.
Pág. 130.

VALDERAS.
Casa morisca del siglo xvi. Calle del Alcázar.
Pág. 136.
Casa del siglo xvii.
Pág. 136.
Pancra de la Marquesa, siglo xviii.
Pág. 136.
Casa con supervivencias moriscas, siglo xvii.
Pág. 138.
Casa solariega de los Ganancios y Villarroel, siglo xviii.
Pág. 138.
Casa de los llamados Queipos, siglo xviii.
Pág. 138.

VILLAFRANCA DEL BIERZO, PONFERRADA Y
[VALDERAS.
Modillones y Zapatas.
Pág. 122.

INDICE DE MATERIAS

	Páginas
Efemérides Artísticas Madrileñas, <i>por el Marqués del Saltillo</i>	5
El pintor cuatrocentista Valentín Montoliu y su obra, <i>por Carlos Sarthou Carreres</i>	43
Rutas sentimentales e históricas: La ciudad de los Aben Racines, <i>por Anselmo Sanz Serrano</i>	51
El Arte del dibujo en Gregorio Prieto, <i>por José Manuel Pita Andrade</i> ...	67
La crucifixión de Alonso Berruguete en el Museo de Valladolid, <i>por María Teresa Marín</i>	73
Bibliografía: André Malraux. Dessin de Goya au Musée du Prado, <i>por F. A. R.</i>	77
Reynaldo dos Santos, A. Escultura em Portugal, <i>por F. A. R.</i>	78
Efemérides artísticas madrileñas, <i>por el Marqués del Saltillo</i>	81
Notas sobre lo morisco en la arquitectura civil de la provincia de León, <i>por José María Luengo</i>	121
Una visita a Lisboa, <i>por Francisco Abbad Ríos</i>	139
Sobre una Anunciación de Zurbarán, <i>por Martín S. Soria</i>	149
Límites críticos de la pintura, <i>por Fernando Moliné</i>	157
Bibliografía: Carmen de Quevedo Pesanha. Vida artística de Mariano Benlliure, <i>por Enrique Lafuente Ferrari</i>	157
Arquitectos y alarifes madrileños del siglo xvi, <i>por el Marqués del Saltillo</i> ...	161
El sepulcro de Jirueque (Guadalajara), <i>por Francisco Layna Serrano</i>	223
Informe de Federico Madrazo sobre la colocación en el Real Museo de una escultura en yeso de González Jiménez, <i>por Enrique Pardo Canalis</i>	229
La colección de D. Ricardo Corredor, <i>por Francisco Abbad</i>	233
Excursión a Illescas y Toledo, <i>por Carolina Martínez Munilla</i>	234
Visitas de la Sociedad	239
Bibliografía: José María Ruiz de Galarreta. Guía artística de Logroño, <i>por F. L. S.</i>	243
Castillos toledanos del siglo xv, <i>por José María de Azcárate Ristori</i>	245
Miniaturas y miniaturistas del período hispano argentino, <i>por Rodolfo Trostini</i>	279
Tres tablas del Palau de Barcelona atribuibles a Mabuse y una atribuida a Berruguete que no le pertenece, <i>por José María March</i>	289
La estética contemporánea, <i>por Fernando Moliné</i>	303

	Páginas
Colegiata de Santa María la Redonda en Logroño, <i>por María Victoria Soenz</i>	
<i>Terreros</i>	309
José Pijoan. Historia del Arte, <i>por F. A.</i>	315
F. Massai, Essai sur les origines de la miniature dite irlandais, <i>por F. A.</i>	316
Juan Antonio Gaya Nuño. El Escorial, <i>por F. A.</i>	317
Elisabeth Gué Trapier. Velázquez, <i>por F. A.</i>	317
F. J. Sánchez Cantón. Nacimiento e infancia de Cristo, <i>por F. A.</i>	319
Diego Angulo Iñiguez. El gótico y el renacimiento en las Antillas, <i>por F. A.</i>	320
Héctor Velarde. Arquitectura peruana, <i>por F. A.</i>	321

BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

4°

Cota 6-III

Registro 167

Signatura 7(46)

(05) B

Res/108

