

Boletín
de la
Sociedad Española de Excursiones

y de la

Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

A R T E

ARQUEOLOGIA

H I S T O R I A



M A D R I D
H A U S E R Y M E N E T
BALLESTA, 28 - TELÉF. 21 59 14

AÑO LV

II TRIMESTRE 1951

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
<i>Cuatro conferencias de arte</i> , por Juan Antonio Gaya Nuño..	81
<i>Los monumentos nacionales de Játiva</i> , por Carlos Sarthou Carreres.	105
<i>La antigua iglesia de Santa María la Real de la Almudena</i> , por José Monasterio.....	121
<i>Un boceto del cuadro de Ribera existente en Cogolludo</i> , por Francisco Layna Serrano.....	131
<i>A propósito del cuadro «La Magdalena penitente», original de Ribera, encontrado y adquirido en Cuzco (Perú)</i> , por Juan Main.....	135
<i>Bibliografía</i>	149

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Y DE LA
COMISARIA DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

Año LV

2.º trimestre

Madrid 1951

Cuatro conferencias de arte

I

VIDA DEL PINTOR ESPAÑOL EN EL SIGLO DE ORO

*(Conferencia pronunciada en la casa Bas-Dalí, de Barcelona,
el 14 de marzo de 1948)*

Señoras y señores, queridos amigos todos: la gentileza de Camilo Bas al traerme a esta tribuna desde donde, por la calidad de mis predecesores en el uso de la palabra, se resucita la buena y vieja escuela del salón literario, temo no vaya a ser compensada. En el campo erudito llevo militando muchos años y éste no es el más propicio para hacer deleitosa una charla. Así, habréis de perdonarme que me refiera a la vida privada de los pintores, pero no de todo tiempo, pues con respecto a los medievales, otros lo bordarían mejor que yo. Nada tampoco de los dieciochescos y modernos porque romperían la unidad vital que me propongo comentar.

Y entremos en materia: durante más de un año he estado revolviendo cantidades ingentes de bibliografía para confeccionar las fichas biográficas de unos seis mil pintores españoles, actuantes entre los años 1500 y 1800. Naturalmente, las incidencias, órbita de vida y arte, varían mucho de unos a otros; pero la sustancia biográfica viene a ser común a todos, y esta es la que vamos a esbozar a fin de que podáis, siempre, a la vista de un viejo cuadro, evocar y recrear, volver a crear, la vida privada de su autor. Pues a quienes andamos encariñados con la historia magnífica del arte, nunca puede bastarnos el seco dato de la erudición ni la vieja hinchazón literaria, si de comprender la vida del artista se trata. Buscamos su ambiente, sus preocupaciones menudas, sus aprietos económicos, sus conflictos



domésticos, toda esa suma de pequeñeces que no pueden faltar en las vidas de los grandes, ni de los humildes, pintores. Casi conveniría decir que, para la comprensión de una época, toda esta historia interna es más decisiva que los grandes hechos.

Nuestro pintor —hagámosle actuar en la segunda mitad del siglo XVI o en todo el XVII—, podía ser natural de cualquier ciudad castellana, levantina o andaluza, ya que los grandes centros productores de artistas, donde los había a centenares, eran Madrid, Valencia y Sevilla. Pero habíalos también en las pequeñas urbes, y sorprende hallar, durante los expresados siglos, que Soria, Segovia o Avila contaran cada una con sus veinte pintores. Así como en el último medievo todos andaban alrededor de una de las grandes catedrales, ahora trabajaban indistintamente para monasterios, iglesias, sus piadosos bienhechores o simples particulares. La profesión de pintor daba prestigio y algún dinero. Los artistas, generalmente, venían de familia de tales; pero es muy común hallar en los documentos muy distinta profesión para el padre del futuro apeles; solían ser alfareros, tejedores, albañiles, carpinteros, etc.; muy rara vez labriegos y gente del campo. Como el aprendizaje había de comenzar tempranamente, no contéis, por regla general, con una profesión decidida. Sus padres los dedicaban a la pintura como hubieranlo hecho a la fragua o a la carpintería, pues, aunque los artistas ya comenzaban a tener pujos de grandeza, no se trataba sino de un oficio más.

De suerte que un muchacho de diez o doce años, un buen día era llevado por su padre a casa de un pintor de mayor o menor renombre, de su misma ciudad, y hacía el ajuste. El mismo día, o al siguiente, iban los tres a casa del notario y se firmaba la escritura; quedaba estipulado que el muchacho pasaría cinco años por lo menos, en casa del maestro. Este le enseñaría el oficio, le mantendría, le regalaría anualmente una ropilla, un jubón y unos zapatos. Si estaba enfermo más de quince días, él cuidaría de medicinarle. Unas veces se contrataba, y otras no, que el pintor cobraría al padre del muchacho cierta cantidad por la enseñanza de su arte. También se suele hacer constar que el aprendiz no imprimirá lienzos; hacerlo se consideraba abuso por parte del maestro, ya que había individuos que, al vender lienzos, los daban imprimados.

Este plazo de cinco años era el primer cedazo en que se cerñían los artistas. De la enorme cantidad de contratos de aprendizaje que proporcionan los archivos sevillanos, sólo una ínfima parte de los aprendices salían a flote, con perseverancia para seguir

ante el caballete, pues los más mudaban de oficio. Alguna vez eran unos vulgares ladrones y eran expulsados como tales, cual aconteció a Alonso Berruguete con el hijo de un boticario de Valladolid, que le robaba los colores y los pinceles, para venderlos luego.

Pero el muchacho que seguía el aprendizaje con buena fe y despiertas facultades, había ganado la mitad de su vida. En primer lugar, podía presentarse a examen. En cada ciudad actuaban los alcaldes alamines de la pintura, esto es, pintores de cierto prestigio que actuaban oficialmente como peritos y técnicos; su cargo, que solía renovarse cada año, no sólo les facultaba para dirimir cuestiones judiciales y efectuar tasaciones, sino también para examinar a sus jóvenes colegas. Se constituían en tribunal, proponían al muchacho un ejercicio o varios de pintura y, una vez realizados, le extendían un documento en que constaba la suficiencia. Bien es verdad que debían ser poco exigentes, pues son raras las soluciones negativas.

Una de las suficiencias que solían constar en este documento era la de dorador y estofador. En efecto, habitualmente era raro poder ganar la vida a base de pintura o cuadros, mientras el estofado de los retablos era encargo frecuente y que dejaba buenos dineros. Pacheco, Pablo Legot, Diego Valentín Díaz y tantos otros, con ser excelentes artistas de pincel, contrataron retablos sin cuento. Así como otra lucida fuente de ingresos eran los altares y carros del Corpus; con motivo de esa solemnidad, acostumbraban a salir en las ciudades andaluzas y gallegas, procesiones con carros representando el cielo, la tierra, los elementos, la salvación del alma, etc., decorados a base de colorines y pura tramoya. Hubo pintor que sólo se dedicaba a estas decoraciones, repletas de pompa. Y otro cordobés, en el siglo XVI, tenía que contratar, para el carro de la lucha con el demonio, un truhán que había de hacer de diablo, con mil aspavientos y contorsiones. En este caso, la profesión de pintor andaba muy cerca de la de empresario de circo.

Pasado su examen, el nuevo artista solía tener unos diecisiete o veinte años. Entonces, casi indefectiblemente, se casaba con la hija de su maestro. Huelga ponderar cuanto valía este matrimonio; suponía hacerse con el taller, con los útiles, con la clientela, las amistades y las influencias del suegro. No hay por qué dudar del amor, pero, generalmente, estos matrimonios eran interesados. Y conviene pensar en que, aun siendo Velázquez el maravilloso, incontestable artista que conocemos, su triunfo hubiera sido háto menos fácil sin la ayuda de su suegro Pacheco, como hubiera ocurrido a Mazo sin Velázquez.

He aquí al artista con sus veinte años, casado, colaborador de su suegro y en disposición de ganarse la vida. Unos se limitaban a trabajar en su domicilio; otros montaban en él tienda y mantenían exposición permanente en el portal o asomaban cuadros por la ventana para llamar la atención del público. Pero esto andaba mal visto; «pintor vulgar y de tienda» llama Palomino a un seguidor de estos procedimientos. En cualquier caso, el domicilio del pintor se enclavaba en la calle de los tales, habitual en cada ciudad; la calle de Francos, en Sevilla; la del Regomir, en Barcelona; la Mayor o la de Carretas, en Madrid. Sabido es que era obligatorio agremiarse, y esta vecindad favorecía los fines gremiales. Además, el pintor no sindicado, si bien podía trabajar, era molestado continuamente por sus compañeros. Tan importante como el gremio era la cofradía o hermandad religiosa, a que era acostumbrado pertenecer; las más célebres fueron la sevillana de la Doctrina Cristiana y la vallisoletana de la Pasión.

Puede afirmarse que, cofrade y agremiado, el pintor ya podía contar con toda clase de consideraciones por parte de sus colegas. Circunstancia importante, ya que sus comienzos rara vez iban sin compañía. Era usual unirse a su suegro o a un colega mayor para recibir encargos, que se cumplían mancomunadamente; así, el primer encargo importante de Zurbarán tiene lugar a medias con Herrera el Viejo. Y era menester buena armonía entre los del oficio, porque toda obra pictórica encargada por iglesia, monasterio, etc., antes de ser abonada a su autor, necesitaba ser tasada por otros pintores. Expediente sencillo, pues, como ocurría en las pinturas destinadas al Escorial, un pintor tasaba al otro y el otro tasaba al uno. Pero, cuando un cabildo no se daba por contento con estas tasaciones amistosas, llamaba a pintores de otra ciudad, que, poco solidarios, frecuentemente complicaban el proceso. Así se originaban pleitos que llegaban a durar docenas de años, y, en la prosecución de los mismos, los pintores se alzaban contra las catedrales, contra los monasterios, contra la nobleza. Teóricamente, podían ganar el pleito; prácticamente, salían cardados siempre y las escribanías se llevaban los reales en litigio.

Más atendían a pleitear que a curiosidad por el oficio. Excepcionalmente hubo Academias, bien que no reconocidas como tales ni facultadas para otorgar título ninguno. La más célebre fué la de Sevilla, fundada por varios pintores, entre ellos Murillo, Valdés Leal y Sebastián de Llanos y Valdés. Los artistas se reunían, pagaban una cuota para sostener local, cisco para el brasero, aceite para la lámpara y sueldo del conserje, y allí pasaban el rato



Fig. 1. ANTOLÍNEZ. «El pintor pobre»

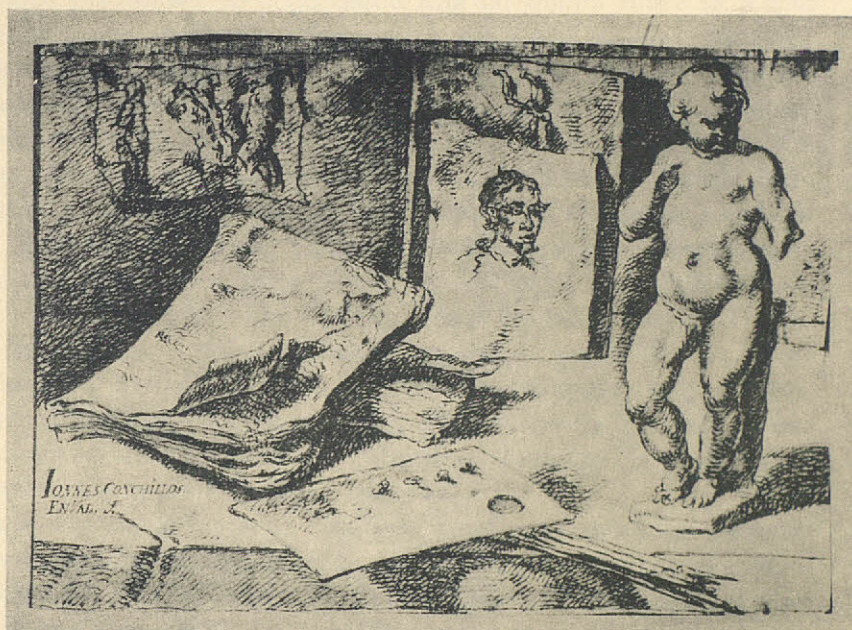


Fig. 2. MAZO. Pormenor de «La familia de Velázquez»

dibujando. Otra vez, hallándose once pintores españoles en Roma, Herrera el Mozo entre ellos, solicitaron del embajador que les costeara una Academia, como mantenían otros países. El Consejo de Italia les hizo saber muy finamente que el erario no estaba para despilfarros semejantes. De suerte que cada uno había de crearse su Academia. Antes hemos hablado de estampas; invariablemente, de ellas eran copiadas las composiciones, invirtiéndolas y efectuando pequeñas mudanzas. En cuanto a modelos, no había uso de alquilarlos, y la única mención que he hallado sobre el particular se refiere al Valladolid cincocentista; allí, el pintor Benedito Rabuyate, florentino de nacimiento y vallisoletano por adopción, en uno de los larguísimos e innumerables pleitos en que se vió metido, consta que, a veces, daba un real a hombres y mujeres para que se dejaran retratar. Mas comúnmente, los modelos eran la propia familia del artista; puédese asegurar que cada Inmaculada con rasgos físicos personales reproduce los de la esposa e hija del pintor. Dista mucho, pues, de ser excepcional el caso de que Ribera retratara a su hija, la seducida por don Juan José de Austria, en la Inmaculada de Santa Isabel, de Madrid.

Con lo cual llegamos a tratar de las esposas de artistas, a quienes, si por veces servían de modelos, otras eran suplicio vivo. Sabemos lo que ocurrió a Antonio Pereda, que para complacer a su mujer, que quería vivir a lo grande y tener dueña a su servicio, no la pudo complacer sino pintando una tal dueña sobre la pared de la saleta. Su discípulo Alonso del Arco fué menos dichoso; había casado con mujer tan avariciosa, que aun estando el cuitado Alonso abrumadísimo de trabajo, ella, por su cuenta, contrataba toda suerte de encargos; así, el infeliz tenía que trabajar sin descanso, ayudado por los aprendices, con lo que, no siendo ningún genio, su producción se debilitó harto. La venganza consistía en que, fallecida la esposa, volvían a casar con sorprendente rapidez; los matrimonios al poco tiempo de enviudar eran frecuentes, como en el caso del hijo del Greco, o de Claudio Coello. Un pintor de Soria llegó a casar, consecutivamente, con cinco mujeres. Naturalmente, los hijos de unos y otros matrimonios daban lugar a enrevesados pleitos testamentarios. Fueron pocos los que, como Francisco Antolínez o Antonio Palomino, tuvieron la prudencia, al enviudar, de recibir órdenes sagradas.

Más o menos, todos eran católicos fervientes, piadosos, amantes de su familia, medianamente cultos; por lo común, aficionados al vino, lo que los hacía violentos. Aparte la conocida iracundia de Herrera el Viejo, los sevillanos eran muy aficionados a re-

yertas. Un escalofriante documento nos muestra el testamento de la esposa de un pintor que, presta a morir de varias cuchilladas que le asestara su marido, le perdona y ruega no se proceda judicialmente contra el mismo; y, posiblemente, el matador era un autor de arrobadoras visiones celestiales. Recordemos, paralelamente, que Mateo Cerezo, uno de los más inspirados pintores del siglo xvii madrileño, cierto día que había de marchar a Valladolid, alquiló una mula; sin duda ésta no andaba cuanto debiera, y el pintor no tuvo reparo en darla de puñaladas.

Otros colegas, al contrario, eran pacientes y buenos como el pan; Bartolomé Carducho casó con la viuda, embarazada, de un escultor, prohió al vástago ajeno y, además, dió todo su dinero para que el hermano de su mujer, que estaba cautivo en Orán, fuera rescatado. En fin, se metió en pleitos y enredos, y, pese a ser lo mejor de la tropa italiana venida a decorar El Escorial, jamás tuvo un chavo. Con lo cual se ve que no les iba mejor a los virtuosos que a los pecadores; en contraposición a esta bondad de Carducho, mencionaremos el caso de un pintor de Zaragoza que levantó escándalo por su adulterio con una señora y sólo fué castigado a pintar gratis un retablito. La justicia, si no se topaba con la Inquisición, era benigna.

Su orgullo y soberbia, quizá no superiores a los de todo pintor de todo tiempo, eran causa de continuos dimes y diretes, los que Palomino relata con verdadera fruición, como hombre metido en ellos. Gente inquieta, cuando no tenía pleitos, los buscaba, y así surgió el largo asunto de las alcabalas. Un buen día, los pintores de Guadalajara protestaron de que se les obligase a pagar el impuesto de la alcabala. Otro día, el Greco se las tuvo firmes con el alcabalero de Illescas. Los pintores no podían tolerar que se les cobrase la alcabala como a factores de un oficio cualquiera, y alegaban la nobleza y excelencia de su arte en documentos muy pintorescos. Fué tanta la tensión cual para haber artista, como don Juan Alfaro, que abandonó la pintura. Por doquier, los pintores se coaligaron y nombraron defensores y escribanos para proceder contra la decisión fiscal, aunque no faltaron esquiroles, como en Granada. Valladolid, Madrid y Cádiz fueron las ciudades que llevaron el pleito con más firmeza, hasta lograr la derrota de la alcabala.

Pudiera creerse, por el pleito de las alcabalas, que el ejercicio de la pintura, por su excelsitud, confería una categoría especial a sus ejecutantes. Por el contrario, un ejemplo probará la poca consideración social en que era tenida; en tiempos de Carlos II,

un hijo de José Antolínez, capitán de Caballería, solicitó información para ingresar en la Orden de Malta. Abierto interrogatorio, comparecieron testigos, salieron a relucir ascendientes y todo declaraba la buena sangre del aspirante, hasta que apareció un anciano y dijo que el abuelo del capitán había tenido tienda de pintor junto a la Puerta del Sol, con lo que paró la indagación y el ingreso en la Orden. Lo deshonoroso para pruebas de nobleza o de caballería consistía no en practicar la pintura, sino en cobrar por ella. Esta era deporte cultivado por la aristocracia, no sólo por la Duquesa de Béjar o por don Juan José de Austria, sino por el propio Felipe IV. Pero, entiéndase, siempre que fuera deporte y no medio de ganar el sustento. Por ello, si en las pruebas exigidas a Velázquez para el ingreso en la Orden de Santiago alguien hubiera declarado que don Diego había cobrado sus buenos ducados por el retrato de doña Antonia de Ipeñarrieta, hoy no veríamos en «Las Meninas» la roja cruz de la Orden sobre el pecho de su autor.

Bien es cierto que en esta profesión, como en todas, había una aristocracia y un amplio estado llano. A la primera pertenecían los que gozaban la ambicionada categoría de pintor de Cámara, o por lo menos de pintor real. Ser pintor de Cámara significaba un cuarto en el Alcázar, gajes y sueldos —no siempre ni fácilmente cobrados— y una consideración social que alzaba al favorecido sobre la masa de pobres pintores de tienda. Y, sin embargo, para que se vea cómo en el siglo de la picaresca jamás se perdió la conciencia del propio valer, a las vacantes de estos puestos envidiables sólo concurrían, pudiendo hacerlo todos, pintores de primera categoría.

Los otros, los menos favorecidos por la suerte, vivían como podían. Cada vez había más competencia, y a las ganancias de la paleta había que añadir otras muy heterogéneas. Andrés Carreño el Viejo, de Valladolid, parece que comerciaba en casas. Otros traían de Italia bordados y tejidos, vendiéndolos con sobreprecio. Alejo Fernández estuvo durante buena parte de su vida dedicado a la explotación agrícola de sus cortijos. Quiénes tenían viñas. Hubo el que, aparte de pintor, actuaba como negrero, traficando en esclavos. Incluso había pintores usureros que prestaban dinero a colegas y luego éstos habían de trabajar durante años para saldar la deuda. Y en casi todas las ciudades, los pintores andaban entrapados con los batihojas, esto es, los que suministraban panes de oro, y que, al parecer, siempre disponían de capital. Nunca el Arte ha sido vehículo para riquezas. Un nuevo medio accesorio

de vida aparece a fines del siglo xvii y comienzos del xviii, cuando Palomino, Ardemans y algunos otros pintores piden al Consejo de Castilla que los artistas de Cámara sean, por razón natural, tasadores de cuadros antiguos, lo que significaba que se ganaban la vida en el comercio artístico. Naturalmente, no se trataría de pinturas góticas, consideradas bárbaras hasta hace cien años, sino de cuadros italianos, que eran muy buscados por el entonces.

Si la vida iba definitivamente mal, un buen recurso era pasar a Indias. Allí había poca competencia, se estaban levantando numerosas iglesias, catedrales y monasterios y el gusto no era demasiado exigente. Incluso los pintores que quedaban en la Península enviaban a Perú y Méjico verdaderos cargamentos de cuadros, que los capitanes de barcos se encargaban de vender, quedándose con el diez por ciento. Zurbarán hizo muy buenos dineros con estas exportaciones. Por lo demás, muchos de los que pasaban a Indias eran gente aventurera y poco recomendable. Escandaliza hallar en el Ecuador, en el siglo xvi, a un desventurado pintor, delator en la revolución de las alcabalas, que había recibido un buen precio de Felipe II por sus informes; para redondear su felonía, ofrecióse a pintar un cuadro en que aparecía él mismo, arrodillado, entregando sus delaciones al Monarca. Parece que la sugerencia no fué tomada en consideración.

La vida del pintor se extinguía, tras estos esfuerzos, luchas y vanidades, con la solemnidad que habían otorgado a todo hecho. Aunque tuvieran pocos bienes, hacían numerosos testamentos en que constaba la profesión de fe, la lista de deudores y acreedores, y, en fin, se hacía inventario, el que permite saber cómo era un hogar de artista: dos o tres camas, mucha ropa, loza talaverana, unos cofres, mesa y sillas, cortinas y cojines para el estrado, más los útiles de pintor; nunca faltaban estampas flamencas o italianas, de donde el finado había tomado inspiración para sus creaciones; algunos pocos libros, los más piadosos, otros de arquitectura, geometría, ocasionalmente algún clásico latino... Todo ello iba a parar al yerno o al discípulo, y una nueva generación comenzaba. Así, hasta que los Borbones y la Academia cambian radicalmente el modo y ser del pintor español del siglo de oro.

Terminamos con esto la hora de síntesis en que se convierte un año de análisis. Al cabo de ella es preciso recordar agradecidamente a don Antonio Palomino y a don Juan Agustín Cea Bermúdez, adelantados en este saber de las glorias y desgracias del pintor español.

II

EL SENTIDO BARROCO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVI

(Conferencia pronunciada en la Sociedad «Amigos de los Museos», de Barcelona, el 3 de marzo de 1950)

Señoras y señores: Cuando, amablemente, la Directiva de la benemérita Sociedad de Amigos de los Museos me invitó a fijar tema para una charla, pues lo que seguirá apenas merece el título de conferencia, entendí que no debía ofender la atención de mis oyentes con un mecanismo de fechas y nombres fríos y escuetos; más divertido para todos me pareció articular un momento de nuestro arte a otro momento de las constantes y leyes que, periódicamente, vienen fecundando los gestos y las reacciones del pueblo español. Es decir, que, en cuanto a arte, me fijaré en la escultura española del siglo XVI, y en lo que respecta a constante, no podía ser otra que la que por antonomasia ha presidido la llamarada de nuestros más jugosos y felices instantes, esto es, del barroco.

El barroco, «el pingüe caracol de lo barroco», como dice con entusiasmado cariño Eugenio d'Ors, ha sido mil veces comentado por éste, pero aún ha de bucearse mucho en todas las mil interferencias producidas continuamente entre lo barroco y lo español, entre lo español y lo barroco. Casi holgarían las definiciones. Bien que lo barroco sea fácilmente definible para un español, porque toda la sustancia espumeante, burbujeante, hirviente, subvertidora de la sangre caliente de un pueblo latino es puro barroco. Siglos y siglos nos han ido separando de los ritmos elementales del Partenón, leguas y leguas nos distancian de la flecha puramente vertical del abeto nórdico y nos aproximan a otros oleajes, primarios y sanguíneos, de la vegetación fácil, de la rebelión, no de la masa, sino del individuo y del gran escenario barroco que reside en los grandes escenarios coloristas del Mediterráneo. Porque nada es tan indispensable al barroco como el contraste.

Esta será la explicación de por qué los sintéticos campos de trigo de la meseta del Duero, las adustas parameras, los picos del Guadarrama, el calcinado desierto de los Monegros o la riqueza casi lasciva de lo que fué la España mora pregonan continuamente el atormentado contraste de lo pobre y lo rico, lo desnudo y lo lujoso, lo fácil y lo difícil. Ello va entre las causas del barroco, así como la prolongación de la postura divina en el cuerpo humano había de traducirse en una incontinencia de gesto, en una ausencia de serenidad; hubo muchos momentos durante los siglos medievales en que el menor desvío o torcedura de los programas estéticos nacidos en Europa fué traducido en nuestra España a un lenguaje más movido y articulado, más barroco de lo que hubiera convenido. Así, también, en lo autóctono, dos momentos del arte islámico, que fueron el de los Taifas y el del poderío granadino; otro momento en lo cristiano, como el del fin del período románico o las postrimerías del gótico y la gran libertad del estilo isabelino. Pues era esto precisamente lo que se andaba buscando: libertad, libertad de cánones y de formas, libertad que nos vino con el Renacimiento.

Pero esta palabra ofrece muy diverso sentido si con ella queremos comprender el panorama artístico de la época cesárea e imperial; en Italia entendiéndose como un retorno a la firmeza y serenidad de líneas de los tiempos clásicos. Bien; pero en España no había más arte clásico que el estudiado en sus gabinetes por unos pocos ilustres humanistas. No nos quedaba para dar espíritu al Renacimiento sino la alternativa de pedir prestados modales a Italia o crearnos un renacimiento con nuestros propios medios. En realidad, hubo de todo: de tierras itálicas nos vinieron los grutescos, o sea la gran fantasmagoría menuda y detallista con que engalanar fachadas, puertas y ventanas; pero escaso todo ello, sin embargo, para crear un gran arte. Pues el gran arte español del siglo XVI es la escultura, una técnica que en materia y utillaje había de ser totalmente nuestra. El escultor italiano trabajaba el mármol y el alabastro, materiales clásicos «per se», por este clasicismo y pureza de la materia tanto como por la ambición de belleza que comportaban. Pero, en cambio, no es el mármol materia para fierezas, y tal lo aleccionan el Donatello, el Verocchio y el Buonarrotti. Así lo comprendían aquellos de los nuestros que anduvieron por allá, como ese magnífico Bartolomé Ordóñez, a quien se debe lo mejor del coro y trascoro de nuestra Catedral; trató éste, entre otros, de aportarnos un sentido de lo perfecto e inmaculado. Pero ¿cómo podía ello prosperar en tierra tan expresionista cual la nuestra, tan propensa a exagerar acción y pasión, tan dada a dejarse convencer

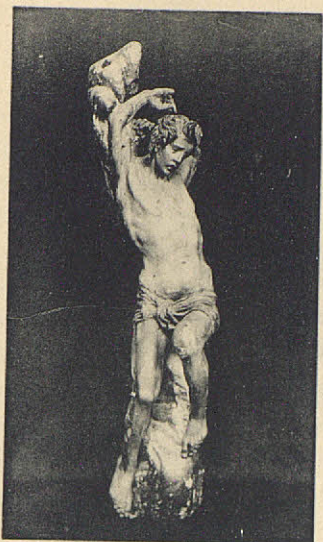


Fig. 3. BERRUGUETE
«San Sebastián»
(Museo de Valladolid)



Fig. 4. PUGET
«Milón de Crotona»



Fig. 5. BERRUGUETE
«Abraham e Isaac»
(Museo de Valladolid)

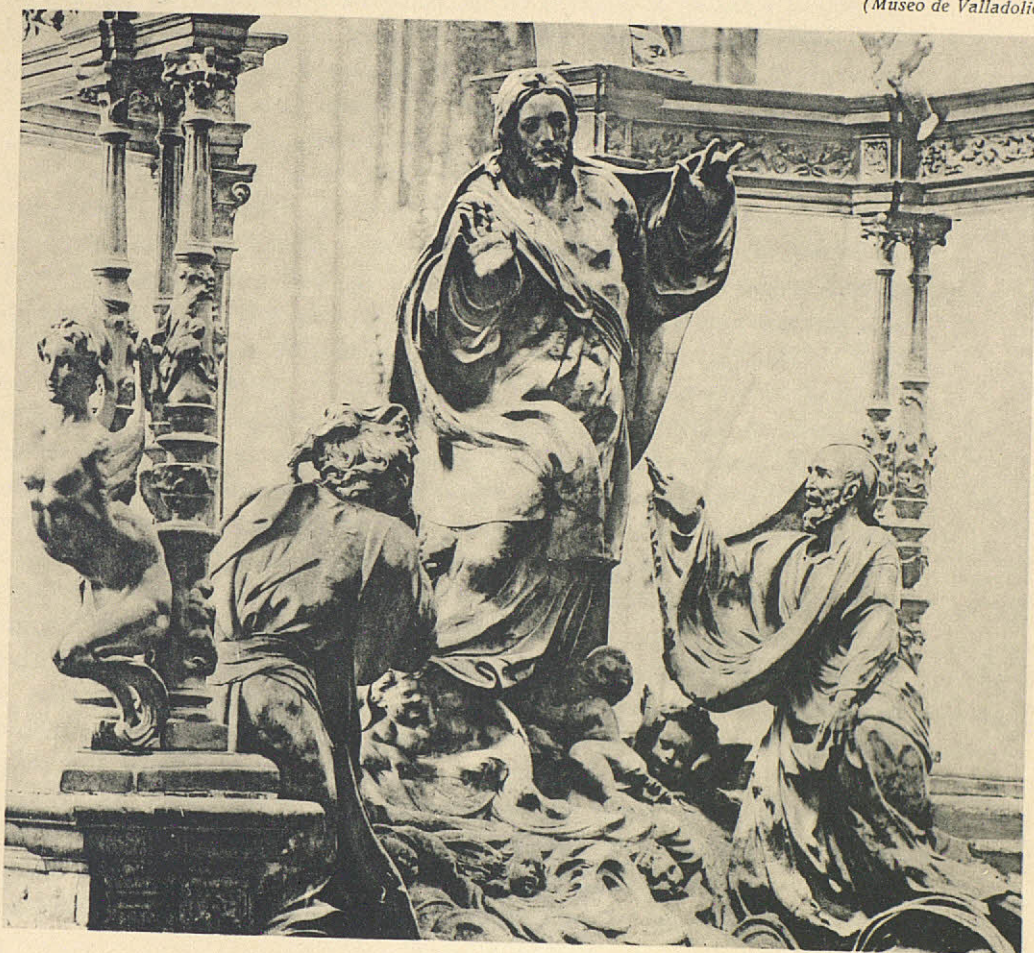


Fig. 6. BERRUGUETE. «Transfiguración» Coro. Catedral de Toledo

por el patetismo de la sangre, la lágrima y la crispación? No era posible; nuestro barroquismo latente había de apoyarse en otros hombres y otros materiales. Hombres y materiales tan perfectamente compenetrados entre sí, que iban a darnos con un siglo de antelación sobre Europa el ondular exacto de lo barroco.

Los materiales eran el pino y el yeso, pero singularmente el primero. Hay en Palencia, en Burgos y en Soria unos pisos achaparrados, ondulantes, desbaratados de actitud, absolutamente barrocos, que con su presencia sobre el suelo arenoso constituyen ya una llamada plástica para el buscador de formas. Cuando se ven en una amanecer insomne, como los veía su cantor Antonio Machado, parece que tengan brazos y piernas, cabezas desmelenadas y expresiones de terror. ¡Qué vivero de modelos para un escultor del siglo xvi y qué tentación para cada retablo de Berruguete!

Berruguete, sí, Alonso Berruguete. De todo el panorama escultórico del Renacimiento hispano, él se levantó a muchos codos sobre los demás y él es el gran ejemplo de nuestra tesis. Debió nacer por 1490, hijo del más grande pintor de Castilla. Anduvo en Italia, vió mucho, fué amigo de Miguel Angel, que le contagió su gusto por lo movido, grandioso y gritador, y en 1518 vuelve a España, de donde ya no saldría; Valladolid y Toledo habían de ser sus centros. No pudo ser nada de lo que soñaba, ni pintor —en lo que resultaba envarado— ni escultor de cámara del Emperador. Pero fué más: como siempre conservó una fiera independencia para la realización de los encargos, sus tanteos, preciosos tanteos, los daba a menudo por definitivos, lo que sólo cabe en los genios. Y es en 1526 el comienzo de su absoluta madurez, cuando contrata el retablo de San Benito, en Valladolid, para concluir en cuatro o cinco años. Hoy se conserva en el Museo de Escultura, de dicha ciudad, y es posible gozar bien todas sus figuras, que son como la negación de todo clasicismo; en pleno reinado del Emperador, durante el triunfo de lo clásico, este hombre arrebatado se había dedicado a componer un arte gesticulante, desatado, de anatomías imposibles, de posturas fuera de veracidad. Este retablo de San Benito es el triunfo del individualismo hispano sobre toda fórmula o receta internacional. Este mismo individualismo, comportando cierta torpeza al componer escenas, hace que las piezas fundamentales del retablo sean las figuras aisladas. Y ahora, que proyectaremos las principales, conviene observar cómo predominan las líneas oblicuas y diagonales sobre la serena verticalidad que cualquier escultor italiano del momento les hubiera atribuído; el San Sebastián se retuerce porque su joven cuerpo parece culebrear como

una humana anguila. Aparece sin ligaduras al tronco del árbol, y de ahí resulta la gran inverosimilitud, pues nadie sabe cómo se sostiene. Siendo, cual es, la obra maestra de nuestra escultura, hay que hacer notar cómo el dolor del joven santo se halla exento de continencia; es una obra atormentada, retorcida, como no encontraréis ninguna en el siglo xvii. Curiosamente, el siglo del Barroco es el de Mena y Montañés; pero éstos, a la inversa, eran infinitamente más serenos, más clásicos, más —casi podríamos decirlo— más áticos.

Y he aquí la prueba: el San Jerónimo, de Montañés, es obra inspirada en la de Torrigiano, obra que ya se había hecho sevillana por tradición y que participaba del nato clasicismo hispalense, no desmentido por ningún estilo ni siglo; pero el San Jerónimo, de Berruguete, ¡cuán complicado, cómo se articula y alza su cabeza, gesto que por sí solo basta para descoyuntar y barroquizar la figura! Y ahora, mucha atención a este gesto, pues es el que culmina la prodigiosa creación del propio retablo, la del Sacrificio de Abraham. ¡Qué manera tan peyorativa, tan gesticulante, de degollar al hijo único! ¡Cuántas líneas entrecruzadas, cuántos esquemas diagonales hay en la modelación de esta figura! ¡Cómo manda a todos sus miembros la boca clamante del sacrificador! Por ésta y otras bocas clamantes de la propia mano, recordaremos que Berruguete, en Roma, había copiado el Laoconte, pero no basta. En el primer tercio del siglo xvi un castellano que trabajó en Florencia esculpe este alarido de madera policromada, y con ello queda fundada toda una escuela de novedades, de expresionismos, de gritos plásticos que se anticipaban increíblemente a su tiempo. Lamento no poder proyectar al propio tiempo una escultura de muy semejante desasosiego piramidal, pero posterior nada menos que siglo y medio. Bien es cierto que Pierre Puget, cuando, en 1672, esculpe su Milón de Crotona, obra a que me refiero, no llega a la maravillosa quintaesencia de nuestro Abraham.

Otras veces, Berruguete atempera sus ímpetus y sus inquietudes, templando sus turbulencias, como en el coro de la Catedral de Toledo. Pero, entiéndase bien, sólo en los paneles; la gran culminación del coro, el grupo de alabastro del Monte Tabor, con su hermosa figura de Cristo apareciendo ante los discípulos, por su disposición efectista recortada sobre el fondo de la Catedral, por su construcción apiramidada, por sus niveles varios, por su oleaje apasionado, es barroco puro. Y barroca es la representación, en el sepulcro del Cardenal Tavera, de la facies cadavérica del difunto. El Renacimiento sólo efigiaba lo bello, y la Muerte quedaba tácitamente ex-

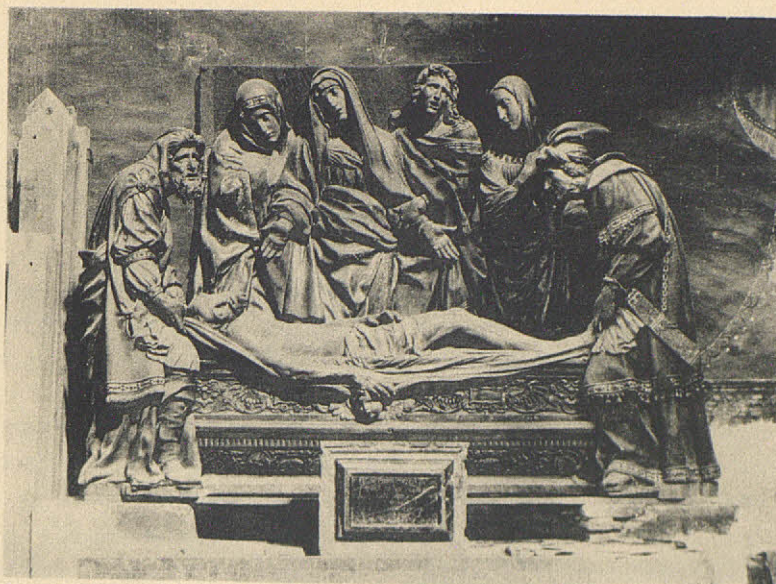


Fig. 7. JACOBO FLORENTINO. «Entierro». Granada. *San Jerónimo*

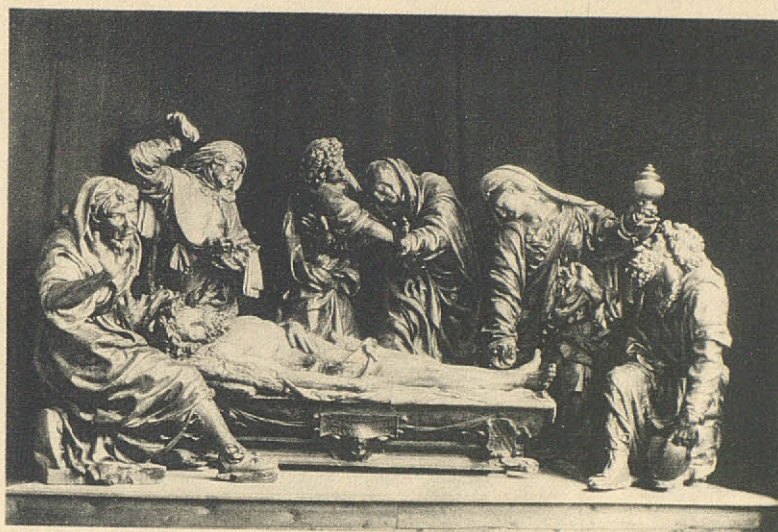


Fig. 8. JUAN DE JUNI. «Entierro». Valladolid. *Museo*

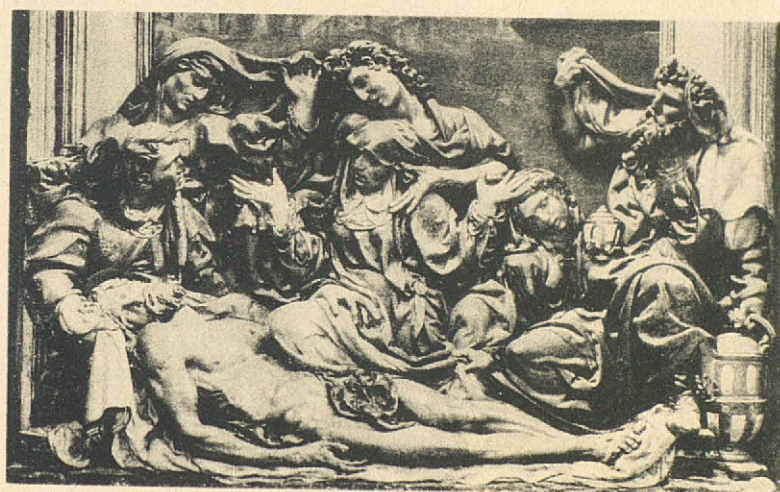


Fig. 9. JUAN DE JUNI. «Entierro». Segovia. *Catedral*

cluída; es el siglo xvii el que nos trae, con su sentido del contraste, la putrefacción junto a la vital hermosura, la Muerte al lado del Amor.

Un último ejemplo de Berruguete: el mismo esquema del coro de Toledo repetido en la iglesia de San Salvador, de Ubeda. Composición en pirámide a base de líneas curvas, ondulación en todas las figuras, verdadero paroxismo en los gestos de los yacentes. Además, conviene fijarse en las colgaduras de trapo encolado que se le adosaron hacia comienzos del siglo xviii: vienen tan acordes con la composición berruguetesca, que nadie pensaría cómo este castellano genial se anticipó tantos años al barroco.

Hasta ahora hemos especulado con el principal ejemplario, principal, por proceder de uno de los artistas arrebatadores de nuestro solar. Pero hay otros ejemplos en la misma tierra, y uno, insigne, es el de Juan de Juni, que dejó tanta escuela como Berruguete, o más, por lo mucho que trabajó en Castilla y por lo ciertamente que plasmaba el ímpetu de las devociones populares, ya fuera en Valladolid, en Ríoseco o en Osma. El era francés, pero tan afinado en Castilla que, habiendo sobrevivido dieciséis años a Berruguete, se quedó con las más lucidas clientelas. En teatralidad aventajaba al maestro, y sus principales recursos los sacaba de una atormentada monotonía de gesto. Juni, pese a todo, es uno de nuestros grandes escultores, magistral en adoptar un tema ajeno para irle forzando el mudo gesto más y más. Aquí tenemos el exquisito *Entierro de Cristo*, de Jacobo Florentino, en San Jerónimo, de Granada; con toda su belleza, con el clasicismo perfecto de su composición, hay en él, sin embargo, por la amplia posibilidad de explotar el dolor de su temática, un camino abierto a todas las carreras barrocas. Más todavía: el San Juan conserva el rictus de un hijo de Laoconte. Pues bien; este esquema del Florentino es aprovechado por Juni para su barroquísimo *Entierro* del Museo de Valladolid, infinitamente más descompuesto, más bronco y gritador, precisamente lo que apetecían las clientelas piadosas. Luego, esculpió la versión de la Catedral de Segovia, grupo que es toda una teoría de volutas, de curvas abiertas y cerradas, tan lejanas del rigorismo formal, de la verticalidad de Jacobo Florentino, como fuera posible. Y en este momento nos hallamos en 1571, es decir, treinta años antes de que nacieran Velázquez y Zurbarán, cuando el futuro barroco pictórico se veía antecedido por las intuiciones del Greco, por un barroco que cuanto más se agitaba en manos de los escultores, más serenidad iba perdiendo para convertirse en envoltura externa.

Y éste de la envoltura puramente ornamental, que es signo de todos los momentos barrocos, también se dió en nuestro caso; según aconteció en el especial barroco significado por la Alhambra de Granada o por el Palacio del Infantado, de Guadalajara, como había de ocurrir mucho más tarde en la decoración de la Cartuja granadina, acaeció, en pleno reinado del Emperador, en un momento tan singular como es la Capilla de los Benavente, en Medina de Ríoseco. Es fundación de Alvaro de Benavente, un pañero y mercader que allí está sepulto; concluyóse en 1554 y fué decorada por el maestro Jerónimo del Corral con relieves en yeso. Ahora bien; cuando una estancia conoce una decoración continua que no permite respeto especial para aquellas líneas que ordenan la construcción, hemos caído de bruces en el barroco; helo, he aquí esta confusión de términos, de fugas, de divisiones y subdivisiones, apenas presididas por una muy movida Virgen, de Juni. En cuanto a la cúpula, es de corte mudéjar, con ojo en el centro, y tan superornada, que produce confusión. Cuando se acaban las figuras sacras, el fértil ingenio del maestro Corral echa manos de ciervos, leones, cabrillas y otros animales que aparecen allí sorprendidamente, exóticamente, algo como harían muchos años más tarde unos camellos y jirafas en la decoración de la Sala del Trono del Palacio Real, por Tiépolo, en un momento de barroco oficial.

Excepto alguna obra, casi todo lo que hemos comentado es pino de Castilla o bien yeso, dos materiales de fácil trabajo. Menos hermosos que el mármol, es cierto, pero de tan infinitos recursos que los escultores podían con ellos expresar todos sus sentimientos, toda la raíz de sus pasiones. Y no es otro el objetivo eterno del Arte: dejar expresarse al artista cuanto más espontáneamente, mejor. Esta es tierra de genialidades rápidas, no de un bracear de años en bloques de piedra. La genialidad de los escultores castellanos del siglo XVI gozábase en retorcer cuerpos, en crispar bocas, en ondular paños, pregonando la gloria del posterior barroco y apartándose voluntariamente de las delicadezas clásicas. En un pueblo que tanto sabe de sufrir y de gozarse en su carne lacerada, y de sobreponerse a ella, este barro no era sensualidad ni pecado, sino gloria.

III

LA COLECCION RICART DE ESCULTURA ESPAÑOLA

(Charla pronunciada en la Colección Ricart con motivo de la visita de la Sociedad «Amigos de los Museos», de Barcelona, el 21 de mayo de 1950)

Señoras, señores: No tenemos más remedio que saludar, con verdadero alborozo, la incorporación al rico tesoro museístico de la ciudad, de la colección de escultura española de don Narciso Ricart, colección que en estos momentos se abre y desvela ante vuestros ojos. Y digo con alborozo, pues esta colección significa uno de los porfiados, continuados esfuerzos en pro del arte. Precisamente por su excepcionalidad. Así como abundan en tierra española los ricos museos dedicados a mostrar la gloria de nuestro pasado pictórico, así son muchas en nuestra ciudad las colecciones de pintura. Pero igualmente, así como en todo el territorio nacional no existe sino un gran museo dedicado por entero a la historia de la escultura española, el Nacional de Valladolid, así tampoco hallaréis otras colecciones escultóricas de la categoría y el valor de la presente. La razón parece sencilla de comprender: no es fácil, o más bien es difícil, perseguir, rastrear y adquirir la dispersa escultura española. Razones de volumen, de tamaño y de peso hacen más penosa esta tarea que la de enriquecer otras colecciones. Y por ello es tanto más laudable la tarea de don Narciso Ricart, que durante muchos años ha reunido el inestimable conjunto del que estas salas no son sino una parte. En la empresa de formar este auténtico, verdadero museo, él ha sido auxiliado por su hijo, no sólo el director, sino el técnico y el restaurador, pues a su concienzudo amor por la vieja madera tallada se deben sus desvelos, limpiando, rascando las parasitarias capas de policromía y abandono que muchas veces cubren estas maravillas, hasta devolverle su puro y prístino aspecto.

Aún no hace cuarenta y ocho horas que la nueva instalación de

este conjunto, verdaderamente digna de un museo, ha sido completada y perfilada, tanto como ofrecida a la atención de la ciudad por medio de vuestro dignísimo Presidente, señor Casas Abarca. Aún no llevan cuarenta y ocho horas en su sitio estas tallas, digo, y se mantienen en él con el porte erguido de las cosas eternas. Una eternidad que luce como en ningún otro lugar en esta sala que se dedica a la escultura románica. Las 162 piezas que componen la selección de este Museo comienzan aquí, en la gracia reposada y feliz de estas sedentes vírgenes madres, en general del siglo XII, coincidiendo en tipo, tanto si son leonesas, como la primera de la vitrina; tanto si aragonesas, como la segunda; bien sean de aire inspirado en lo más purísimo de la monumentalidad del tiempo; bien de aire popular, como la que veis en el centro de la sala. En cualquier caso, tienen un sabor de épica y de siglos férreos, como que desde sus primitivos lugares, desde los nichos de los tímpanos o desde lo alto de los antependios presidieron muchos comienzos de lucha y de gesta. Siempre están talladas en parecida clase de madera, en la que la dirección de la veta marca cuál ha de ser el verticalismo del rostro, del torso, de la ropa. Generalmente, su policromía era muy viva, y a veces se realzaba la corladura, pero en pocos casos ha sobrevivido la carnación original. Superando a este corriente y pequeño tipo, es preciso llamar la atención sobre este soberbio ejemplar castellano, de tierras leonesas seguramente, y sobre un otro, de ascendencia tolosana, que fácilmente podríamos entroncar con la tan conocida de Solsona. En fin, otros ejemplares notables de la sala son el gran Crucifijo, zamorano, de Villalpando, y este policromado San Juan, con la sonrisa típica de las obras del maestro Mateo, en el pórtico de Compostela.

Pasamos a la sala II, gótica, después de fijarnos en un curioso relieve de metal figurando a Cristo. Tiene caracteres muy primitivos y datará del siglo XII. Y ahora veamos el gran Calvario, de comienzos del siglo XIV, procedente de tierras de Osma, en que se centra toda la angulosa majestad del tema, quintaesenciado por los imagineros góticos. A un lado, una curiosísima Virgen sedente, del siglo XII todavía, que por sus ropajes de un barroco intuitivo y por su deliberada ausencia de femenina belleza, conceptúo navarra, relacionable con el ciclo escultórico de Leyre. En los rincones, dos graciosas tallas castellanas del siglo XII, figurando la Iglesia y la Sinagoga, ésta con los ojos vendados. He aquí, a continuación, una curiosísima estatua de finales del XV, representando un magnate, con la extremada curiosidad de su fidelísima indumentaria. Por tradición es considerado retrato de don Fernando el Católico, y su pare-

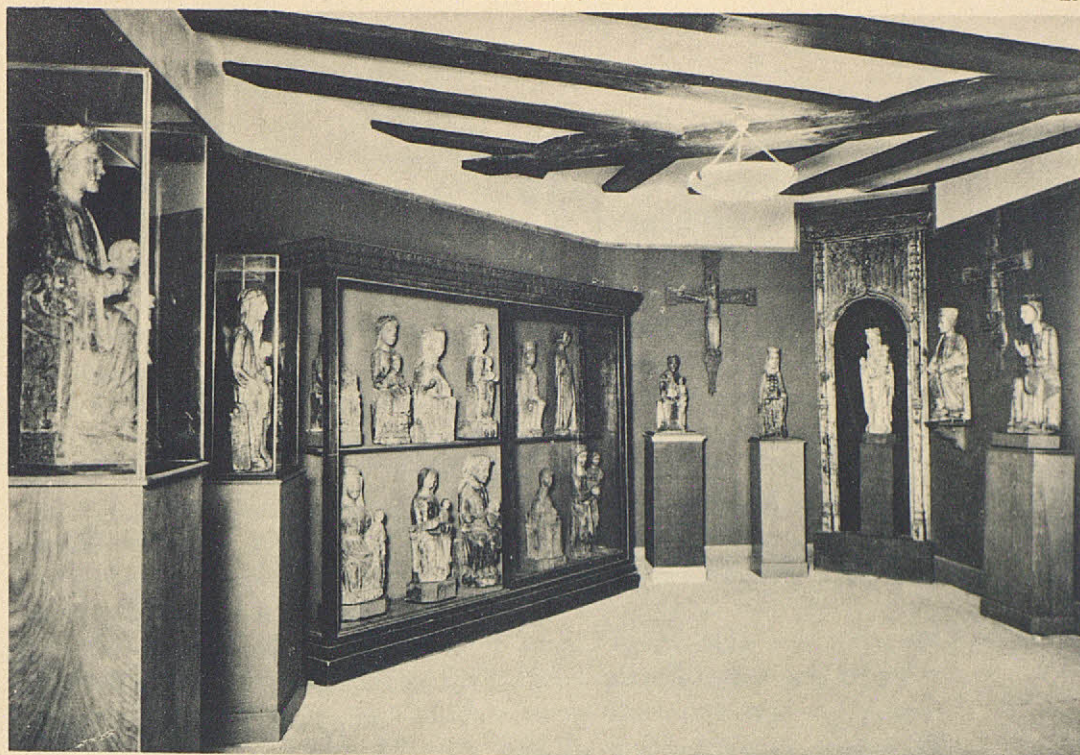


Fig. 10. Sala en la Col. Ricart de escultura

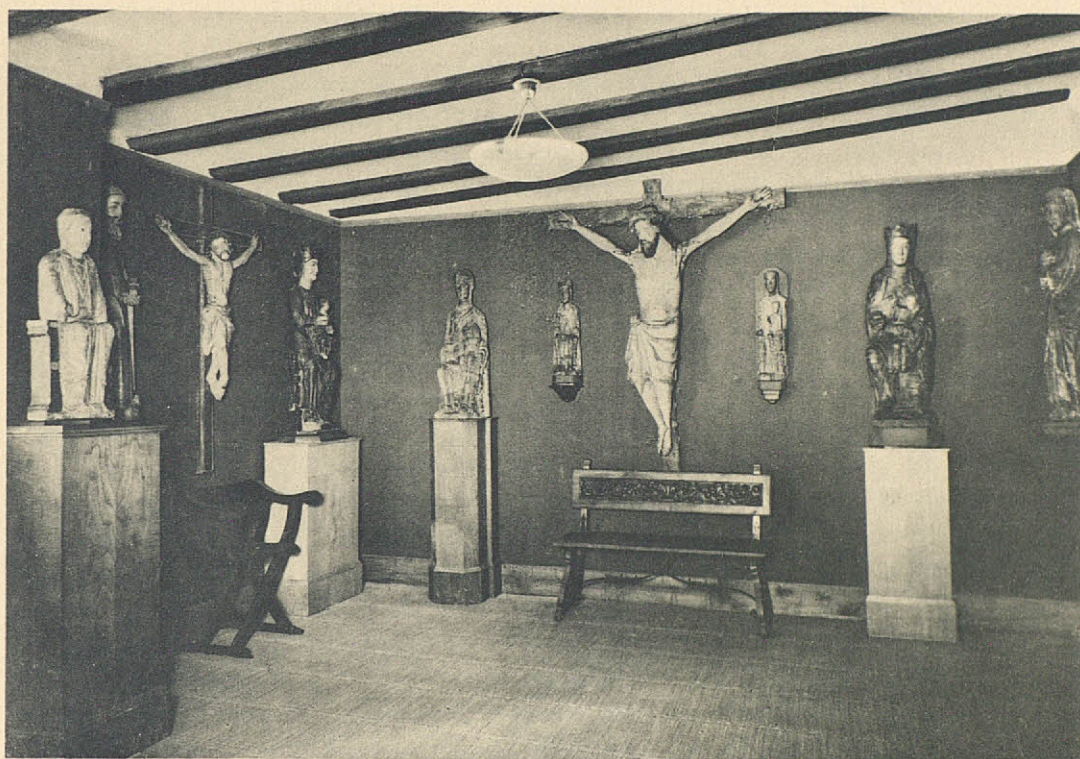


Fig. 11. Salas en la Col. Ricart de Escultura

ja femenina, emigrada desgraciadamente a Londres, representaría a la Reina Isabel. El cotejo de su faz con el que se juzga verdadero retrato del Monarca en la fachada de la iglesia de Santa Engracia, de Zaragoza, puede autorizar el supuesto. Y ahora, al lado de este calvario castellano vallisoletano del XII, de escuela de Giralte, vemos una de las piezas capitales de la colección: el buen y el mal ladrón, obras finísimas cincocentistas, con todas las calidades de carnación, musculatura, vibración, emoción y gesto, aprendidas en el renacimiento italiano. No creemos exageración adjudicarlas al genio principal de nuestra escultura, es decir, al gran Alonso Berruguete, quien las tallaría no en su momento de Valladolid, sino en aquel otro indeciblemente más jugoso, movido y amoroso de la última etapa toledana. Son joyas de esta colección, como lo serían de cualquier museo.

En este pasillo podemos ver y seguir la historia evolutiva del Crucifijo español en cuarenta ejemplares seleccionados por el señor Ricart de entre sus fondos. Desde el hieratismo del siglo XV, pasando por el dolor mudo del XVI, por la pasión menos contenida del XVII, de que es buena muestra este precioso Cristo andaluz con rubíes figurando gotitas de sangre, llegamos a la plástica menos emocional y personal del XIX, personificable en un crucificado, por Talarn.

Aquí, dos pequeñas salas: la de la izquierda, con un óptimo crucifijo cincocentista en que continúan arcaísmos románicos, visibles, por ejemplo, en la peculiar manera de recortar la barba. A la derecha, treinta y dos crucifijos de marfil, sencillamente, menos de la mitad de los que atesora el Sr. Ricart. Es preciso aseverar que el marfil, por su propia riqueza material, da y otorga suntuosidad a la obra de cualquier artista, en tanto no sea absolutamente mediocre. Todos estos crucifijos, suavísimos y delicados, son generalmente de estirpe italiana, menos frecuentemente franceses, cual este importante rococó, y rara vez española.

Con todo lo cual hemos llegado a la última y postrera sala de la colección. Pero aquí nos aguardan verdaderas maravillas, piezas de auténtica excepción. Tal es, a mi entender, esta preciosa Virgen de tierras de Valladolid, la «Virgen llorona», de Medina de Ríoseco, una de las obras más importantes y bellas de nuestra estatuaria del siglo XV. A sus pies, arrodillado, el donante, que en este caso, a juzgar por su vestimenta y bonete, no sería aventurado pensar fuera un condestable o almirante de Castilla. Se trata de un verdadero retrato, no favorecido ni trucado por el artista, y que, al contrastar con la delicadeza de la Madona, nos habla de los in-

menos recursos de este escultor castellano. Y por lo que toca a belleza, pocas obras con más derecho a la mención que estas otras dos Vírgenes: una de ellas, palentina, del xv, es de tan extraordinaria belleza en la perfección de su óvalo facial, que no es de extrañar la recomendación de Felipe II a la Inquisición, en el sentido de que se prohibiera la demasiada belleza en los rostros de las imágenes virginales dedicadas al culto, por mor de que estorbaban la devoción. Por fortuna, los imagineros siguieron con entera libertad, y hoy nos sonríen sus hijas y esposas a través de estas hermosas facciones. En fin, hemos de fijarnos en este importantísimo grupo del Descendimiento, procedente de Becerril de Campos, en tierras de Palencia, y próximo al año 1500. Se trata de una muestra, típicamente castellana, de la gran raigambre alcanzada en la comarca de Burgos y Palencia por la imaginería germana, venida, no sólo mediante obras, sino por sus artífices, aquellos espléndidos Colonias y Siloes, que tanto Hermanaron la Europa septentrional con nuestra España en el postrer medievo. Obra que figura reproducida en el monumental repertorio de Georg Weise *Spanische Plastik*, y puede ser considerada como el broche de oro que cierra la visita a esta colección de esculturas.

Pues con ella terminamos nuestra lección y nuestro contacto con la talla en madera de la plástica española. El tremendo esfuerzo de aquellos imagineros ha sido continuado, al reunir sus obras, por el gran coleccionista D. Narciso Ricart.

IV

CRUCES DE INFLUENCIAS ARTISTICAS EN LA ESPAÑA DE LOS REYES CATOLICOS

(Conferencia pronunciada en la Real Capilla de Santa Agueda, de Barcelona, el 19 de junio de 1951, con motivo de la celebración, por la Sociedad «Amigos de los Museos», del V Centenario de los Reyes Católicos.

La primera fecha a celebrar en este centenario es la del 22 de abril de 1451. Es decir, estamos ante los quinientos años del nacimiento, en ese pueblo castellano de tan bello nombre como Madrigal de las Altas Torres, de Doña Isabel la Católica. Unos meses más

tarde, el 10 de marzo de 1452, nace en Sos Don Fernando V, Rey de Aragón y Conde de Barcelona. Dos destinos que, al unirse en 1469, significan nada menos que el fin de la Edad Media, el comienzo de la política cesarista del Renacimiento y la prosecución de altísimas empresas, entre las cuales, ofuscadas por la descomunal aventura que significó el Descubrimiento de América, acaso se haya hablado mucho y profundizado poco de la que supone el establecimiento de una conciencia nacional, desde el Cabo de Creus hasta el de Finisterre, desde las costas cántabras hasta las de Tarifa. De entonces data la unidad, unidad que con todas sus gracias y desgracias, aciertos y yerros, vaivenes de toda especie, nos reafirma en la solidaridad con toda la Historia de España. Porque la Historia podrá contener errores, desgracias y retrocesos; mas cuando se opera en la carne viva de la tierra y de sus hombres, todo ello es asunto, cuerpo, salud y enfermedad propios. Toda la historia que comienza con la conciencia nacional de los Reyes Católicos no es más nuestra que la crónica fragmentaria de Castilla, León, Aragón, Navarra o Cataluña, pero nos solidariza mayormente con nuestras enfermedades o con nuestra salud como pueblo. Y hoy vamos a tratar de un vitalísimo aspecto de tal salud, el que suponen las varias influencias estéticas que se disputaron dirigir nuestro arte bajo los Reyes Católicos.

Hace ya tiempo que este arte no se llama de los Reyes Católicos, sino de la Reina, pues «Estilo Isabel» fué denominado con apelativo bien feliz por el hispanista Bertaux. Fernando V, desde Zurita, es bien conocido como hombre práctico, mínimamente entregado a sueños ni a galas del espíritu, con lo que desmentía la deslumbrante tradición de su tío Alfonso; mientras Isabel, como mujer, más sentimental, más dada a la aventura de la fundaciones, del trocar en piedra labrada los caudales de la Corona, atenta a los deseos, lujos y necesidades de sus pueblos, pasa por ser la propulsora del estilo. Veremos cómo hay verdad y error en todo ello; pues si tanto Isabel como Fernando fueron amantes del arte, amateurs y coleccionistas en la plena acepción de la palabra, iniciadores de todo un museo de primitivos en su Granada conquistada, toda la inmensa floración estética operada en los reinos escapaba no poco de sus manos e iniciativas, porque no era sino un capítulo de la gran evolución operada en Occidente durante el siglo xv. Lo que sí ocurrió es que la Isabel que hubo de ser ignorada, cuando niña, por los prelados y nobles levantiscos porque «estaba hilando», ya reina, se hizo valer ante su esposo, que guardaba recelos para con los catalanes que se sublevaron contra sus

padres a una edad, la suya, que guarda para toda la vida recuerdos desagradables. Y no «montaban tanto» en este respecto uno como otro. «Montaba» más Isabel, porque estaba en los reinos paternos, y, lógicamente, los favorecía. Y ocurrió cuando el arte gótico ya había expresado toda su pureza conceitual, y ahora la iba perdiendo, y, antes de llegarse a las nuevas formas que alborreaban por Italia, se agarraba a las marañas que sufre todo razonamiento lógico antes de perderse en soluciones extrañas, pero derivadas de la premisa inicial. Pues esta gloriosa maraña fué la que en arquitectura decidió el estilo Isabel, ya que isabelinas fueron las principales fundaciones, y próximos vasallos de Isabel los que costeaban obras. Fernando, mientras, parecía negarlas a sus Estados, en recuerdo de pasadas revueltas contra sus padres Juan y Juana.

Este postrer capítulo del estilo gótico terminaba con la más sorprendente libertad de formas; el gótico, que había poseído una gramática purísima, una normativa inflexible en su espíritu vertical, se contaminaba venturosamente de la abstracción, prolongable en cualquier sentido, del arte mudéjar; y, al morir, en la más bella de las agonías, abominaba de aquellos rígidos principios de su gramática y normativa; las estructuras arquitectónicas ya no eran tan diáfanas que dejasen adivinar por sus maravillas externas los primores de dentro. No, sino que un mucho del espíritu moro, de reserva e intimidad, hacía que se disfrazaran. Estas estructuras se hacían herméticas y de vida interna. Verdad es que por toda Europa se había ido haciendo libérrima la idea del estilo gótico, bien que explotando sus estertores sin otra fecundación. Aquí, no; aquí poseíamos, gracias a los musulmanes, y, más que a nada, gracias a la naturaleza hispana, la más copiosa serie de soluciones posible; los arcos habían dejado de ser agudos para hacerse conopiales, esto es, su vértice prolongado en una agudísima flecha enhiesta; o, por el contrario, como máxima protesta contra sus orígenes, eran escazanos y rebajadísimos. Los tímpanos no tenían medida, y se cuajaban de esculturas. Aparecen los arcos angrelados; los apoyos son de finísimos haces de baquetones, sobre los que se dispondrán los más arbitrarios capiteles, o bien se hacen helicoidales. En todo esquema se prefieren las soluciones mixtilíneas de tan claro aborigen moro e, igualmente, se prefieren en las soluciones cupuliformes, aunque éstas sean raras; pues el estilo isabelino, como todos los momentos inmediatamente anteriores a una transición, gusta más de enredos decorativos que de sabios cálculos estructurales.

BARCELONA



Fig. 12. Capilla de Santa Agueda
Retablo del Condestable Pedro de Portugal, por Jaime Huguet

Así, al dedicar sus mayores afanes a la vistosidad, los muros de piedra se ganaban una delicadísima yedra de tallas, mientras perdían en dignidad de silueta. Cualquier ornato del anterior gótico es ahora agigantado y explotado en cualquiera de sus posibilidades decorativas, de suerte que el blasón se hipertrofia hermosamente, se adhiere a los muros con propio cometido ornamental, y luce en San Juan de los Reyes, de Toledo, o en la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos con una grandeza que no ha sido superada ni por los monumentales escudos de Carlos I y Felipe II en El Escorial. Curiosamente, se buscaba para esculpidos tenantes del blasón, no sólo a mancebos o heraldos, sino a hombres y mujeres desnudos, salvajes, cubiertos de vello, según el sentir popular, habituados a los salvajes de la época medieval, y antes de conocer la fina belleza de los nativos de Indias, se figuraba a los pobladores de Zipango y de la Isla de San Balandrán. Aún no se había descubierto América, pero ya se anunciaba en el aire esta grandiosa aventura, ya actuaban los salvajes. Por doquier de las españolas tierras se acusaba una gran salud, un rebullir hirviente que suplía cualquier establecida norma con iniciativas e improvisaciones personales, pues no otra cosa que la suma feliz de estas improvisaciones fué el arte isabelino. Quizá eran extranjeros los fautores, pero nada importaba llamarse Simón de Colonia o Juan Guas si un barroquismo postgótico y prerrenacentista, es decir, el barroco exacto de una época exactamente transitiva, impregnaba el ambiente castellano. De un seco isabelino en el monasterio de Santo Tomás de Avila, de un preciosismo rizadísimo en Burgos, Segovia, Valladolid y Toledo, el arte del tiempo de Sus Altezas pedía, antes que ninguna otra cosa, inventiva a placer, soluciones de novísimo carácter, ensamblajes de toda especie. Ello consiguió, y aún más, por la gestión de Juan Guas, quien de 1480 a 1492 alzaba la casa del Infantado en Guadalajara, por largueza del segundo Duque, don Íñigo López de Mendoza, hijo del decidor de serranillas. Ante esta profusión de artesonados ricos, en los que se depuraba todo el sabor moruno; ante esta exuberancia de caligrafías en piedra, pareció que todo estaba ya dicho, que todos los ambientes posibles habían fecundado lo que damos en llamar isabelino, y que ninguna otra finura podía juntárseles. Y no fué tal, porque esta familia de los Mendoza, de Guadalajara, familia de verdaderos próceres del Renacimiento, nos introdujo de plano y como por sorpresa, sin antecedentes notorios, toda la muchísima gracia del Renacimiento italiano, severo y riñente, mucho más contenido en lo decorativo que lo que, después, ya

en el reinado del Emperador, se precipitaría en un oleaje de grutescos.

El artífice de este primer renacimiento italiano, que declara sólo con su presencia cuánta variedad alcanzaron a gozar los contemporáneos de Sus Altezas y hasta qué indecible extremo su reinado fué nudo y eslabón, se llamaba Lorenzo Vázquez, arquitecto de los Mendoza. Autor del Colegio de Santa Cruz, en Valladolid, y del Palacio de Cogolludo, para don Luis de la Cerda y Mendoza, estas construcciones traían un aire a lo romano y a lo florentino, unos recuerdos de Veroquio y Benedetto de Majano, que enamoraban; láureas, guirnaldas, sillería almohadillada. Con esto concluía todo el largo capítulo de arquitectura medieval, y los que se durmieron en edad gótica despertaron en la renacentista. A partir de entonces, a ésta no había sino dejarla correr por sus propios y naturales cauces.

No se podría decir otro tanto de la escultura, en gran parte adyacente y entrega a los monumentos comentados, de cuya inventiva, más que participar, puede decirse que la marcaba y señalaba, de modo que lo isabelino no era tanto arquitectónico, sino la escultura a ello aplicada. Grandes escultores hubo uno, Gil de Siloe, para que quedase completa la nómina extranjera de los triunfadores. Un Gil que vino a hacerse puramente español, y, aún más, burgalés, ya que en esa tierra dejó lo mejor de su portentosa técnica y filigrana, cuajando telas ricas, pedrerías, gemas, bordados bonetes y demás preciosismo de galas suntuarias, tanto en los sepulcros de los padres de Isabel como en el de su hermano, el que brevemente se llamó Alfonso XII. El simbolismo de fuente hebrea en que se deleitaba Gil pudo airearlo y encerrarlo en formulismos, al ofrecérsele ocasión del gran retablo de la Cartuja de Miraflores. Otros muchos retablos tallados, de gran traza, debidos a otras manos, empezaron, por entonces, a cubrir los testeros principales de las catedrales españolas. Y, con todo, no se habían acercado los gustos itálicos. Dominaba lo flamenco y renano, y los barcos laneros que iban a Gante volvían con infinita cantidad de piezas escultóricas, retablitos, grupos, imágenes de María, dando lugar a una ingente producción nacional, poco diferenciada, a veces, de la calidad de los modelos, y centrándose en lo más viejo de Castilla por el Burgos de Siloes y Colonias.

Parecido fenómeno, si no de modo tan absorbente, en la pintura; flamencos eran los más de los pintores próximos a Sus Altezas, y el más importante, ese exquisito Juan de Flandes, autor del retablo y de la Reina Católica. Flamencos los representados

en su colección aunque signifique excepción genial e indicio de gran olfato de coleccionista la presencia de un dulcísimo Botticelli. Y es que la flota lanera tanto traía pinturas como tallas. Y, aún más, pintores, apretados como ningunos otros en nuestro solar. Añadamos el viaje de Jan Van Eyck a España y el de Luis Dalmau a Flandes, y veréis cómo, tanto en los Estados de Isabel como de Fernando, no privaba otra clase de pintura, casi exceptuada totalmente de la influencia italiana. Fernando Gallegos traducía, en versión siempre más ruda y trágica y anecdótica, a sus modelos de Flandes. Bartolomé Bermejo se hacía rotundo y de acerado realismo, por más que muchos detalles delicados se lo infiltrasen en su manera. Jaime Huguet, el máximo cuatrocentista catalán, seguía aferrado a los nimbos y fondos de oro, contra el paisajismo de los castellanos para tales fondos. Pero era un colosal pintor de caracteres, todo un retratista de la raza, cuyos gestos dignificaba, cuyas actitudes ennoblecía. Y no hemos de pasar por alto, al llegar a él, una curiosa ironía del destino: la que representa celebrar acto de homenaje y recuerdo a los Reyes Católicos en presencia de un retablo de Jaime Huguet, quizá su obra maestra, encargado por el Condestable Pedro de Portugal, monarca rebelde frente al padre de Fernando, retablo hecho en la niñez de Sus Altezas, y que vale para explicar muchos resquemores y malos recuerdos de Fernando para con los catalanes.

Y, en fin, un contemporáneo de los Reyes acabó este período de influjo flamenco y comenzó con el italiano. Pedro Berruguete, de Paredes de Nava, aparece un buen día en Italia, no para aprender pintura, sino para enseñarla. Sí, allá en los estados del Duque Federico de Montefeltro, Pedro Berruguete sentaba plaza de magnífico pintor, admiraba a los italianos, volvía a su tierra y por cualquiera de los sitios en que se movió y trabajó no dejaba sino obras maestras, extraordinarias síntesis de realismo hecho con inverosímiles delicadezas. Obras maestras en Burgos, Avila, Paredes de Nava, Toledo... Digno padre, él, del hijo Alonso, como éste fué digno hijo de tal padre. Con Pedro Berruguete concluía una etapa y comenzaba otra. El, el gran Pedro Berruguete, fué personalizando la enorme vibración transitiva del reinado de los Reyes Católicos, el gran cierre y eslabón que pasaba del medievo al Renacimiento tras un parto sencillo, triunfante y, como ningún otro, pródigo en maravillas.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO.

Los monumentos nacionales de Játiva^(*)

Cuando amanece, el sol, rasgando las gasas de una neblina, asoma tras el monte de un encumbrado calvario levantino, como si quisiera ver el despertar de la bella Sultana almoravide de la Ribera del Júcar: el desperezo de la augusta Sétabi de origen prerromano, la cual, reclinada en el arranque de un monte sembrado de seculares ermitas y coronado de milenarios castillos (hitos de la Fe y jalones del heroísmo), dormita añorando su glorioso pasado a la sombra de frondosas alamedas, al hálito de sus jardines, al susurro de sus trescientas fuentes y al gorjeo de las aves, reflejando ella su hermosura en el espejo gigante del arrozal ribereño.

Es la ciudad de los pontífices Borja, del pintor Españaoleto, del inventor de la Taquigrafía española y la pluma estilográfica, y de una pléyade admirable de artistas, historiadores, guerreros, sabios y poetas que supieron ofrendar a España el tesoro de sus tiaras, capelos, mucetas, escudos, plumas, pinceles y espadas.

Es la ciudad que fué monumental de los romanos, silla mitrada de los visigodos, urbe asceta y cultural de los musulimes, cabeza de gobernación de los cristianos y capital de la provincia setabitana en el pasado siglo XIX.

Como nacida al conjuro de un maridaje del trabajo y de las artes, cargada de historia y nimbada de tradiciones, hoy ofrece al curioso visitante, entre otros muchos, tres monumentos declarados oficialmente del Tesoro histórico-artístico nacional: el castillo gótico, la ex catedral visigoda de San Félix y la colegiata de la Seo.

Vamos a decir algo de ellos por su orden cronológico.

(*) Conferencia ilustrada con sesenta proyecciones fotográficas en la pantalla, por el Cronista de la ciudad, en la Biblioteca pública municipal de Játiva, en abril de 1950, con motivo de la «Semana del Libro» durante el aniversario cervantino.

I. — EL CASTILLO

En pintoresca ascensión van quedando al margen de la carretera los tres ermitorios: de las Santas (ya en ruina), San Félix y San José, más el solar del ex monasterio visigodo de Mont-Sant siglo VII). Viraje rápido para dominar la ciudad limitada en sus extremos por dos calvarios sombreados por ahilantados cipreses; y más allá, la verde vega tachonada de blancos caseríos y los poblados de la serranía de Ranes. Vamos subiendo y Játiva se hunde, se achica y se embellece. Allá abajo el tren y los automóviles, semejan juguetes mecánicos de cuerda; y los edificios, casitas de un «nacimiento» o Belén. Otra curva; y otra; y la cueva que pasa; el panorama que crece, los pinos que perfuman, el Castillo que se acerca, las nubes que bajan, el viajero que sube y... al fin paramos ante la puerta de la fortaleza.

En el silencio del monte, a trescientos metros de altitud, resuenan los ecos de un aldabonazo recio, seco, imperioso: «¡Ah del Castillo!» Rechinan los goznes; se abre la puerta y nos adentramos en la plaza de armas, rodeados de muros almenados, truncadas torres, y entre dos castillos; pero todo ello bajo enramada de flores, que, mecidas por la brisa, parecen saludarnos en graciosas reverencias. Son rosas encarnadas, encendidos geranios, lindas amapolas, claveles carmesís...; flores que por su color remedan cuajos de sangre con que el heroísmo salpicó estos muros, testimonios de un glorioso pasado, y cuyas piedras, desengarzadas por los siglos y empujadas por el viento, al caer y chocar con los acantilados del monte, parecen despedirse cantando epopeyas.

Enmudecidos yacen por el suelo gigantescos cañones que cuando la guerra de la Independencia atronaron con sus disparos estas sierras del Bermisa. Ahora, silenciosos, bajo palio de jazmines y plumbagos, sirven de amoroso tálamo para el arrullo de blancas palomas simbólicas de la paz.

Fué este castillo roquero, nidal de Saitabi; después real alcázar setabitano; siempre, épico poema petrificado de nuestra raza; y hoy, libro abierto de la historia político-militar de Játiva.

La Naturaleza, más piadosa que el hombre, cubre el muerto castillo con el sudario de la nieve invernal, y de blancas florecillas silvestres todas las primaveras.

Defiende su entrada la reedificada torre del homenaje, que algún día semejó lanzón clavado en las rocas; y divide el castillo en dos: el Menor, prerromano, de origen celtíbero (o cartaginés, qui-

zá), cimentado sobre muros ciclópeos, ya borrados; y el Mayor, ya de tiempos de Jesucristo. Pero, uno y otro, enterrada su obra primitiva bajo sus actuales cubos de tapicería mora o de silleres cristianos de la reconquista docentista; dos artes enemigos que, por instinto de conservación, aquí se abrazan temerosas de hundirse en un abismo. Y es que los pueblos celtíbero, romano, visigodo, árabe y cristiano, pasando de dominadores a dominados en su desfile histórico, fueron legándonos la levadura de su arquitectura militar, en éste como en otros monumentos guerreros.

Tiéndese el castillo en línea recta de levante a poniente a una altura media de 320 metros sobre nivel de mar (unos 200 sobre la ciudad); a 56 kilómetros de Valencia y a $38^{\circ}57,48$ de latitud norte y $3^{\circ}28,20$ de longitud este. En la cresta del monte, y en forma de V muy abierta, muestra Játiva su doble castillo cimentado sobre las extremidades, en ángulo obtuso; y en el vértice, la puerta de entrada común a las dos fortalezas junto a defensiva torre que domina la plaza de armas, hoy convertida en jardín.

A mano izquierda tomamos el acceso hacia el más primitivo castro Menor, por empinada rampa hasta una puerta ojival dovelada que da acceso a una trinchera de ingreso, y más arriba, al torreón cuya base crúzase en ángulo por otras dos puertas de sillares que abren paso al último recinto amurallado sobre Peña-roja, que domina la ciudad y el valle de Bixquert.

Ascendiendo en sentido opuesto desde la plaza de armas (antedicho jardín), resulta más larga y a mayor altura la ascensión al Castillo Mayor que defendían cinco puerta y treinta torres.

En él se conservan todavía restos del primitivo pavimento romano de ladrillo de canto en espinilla que denominaron *opus spicatum*, y que lamentablemente se van destruyendo.

El castillo Menor tiene más remota historia, muy anterior a nuestra era cristiana; pero el castillo Mayor, que lo domina en altitud, ofrece mayor visualidad al visitante por la monumentalidad de sus ruinas ojivales, que bien podemos dividir en varios grupos: unas que nos hablan de piedad (la capilla), otras de tortura (la prisión de Estado medieval), ruinas de heroísmo (torres, puertas y murallas) y hasta las que nos hablan de amor, como el ventanal de la sala del duque de Calabria.

Por todas estas monumentales ruinas quisiera llevar como de la mano a los lectores con el detenimiento que merecen; pero habría mucho que decir, y otros dos monumentos nos aguardan tam-

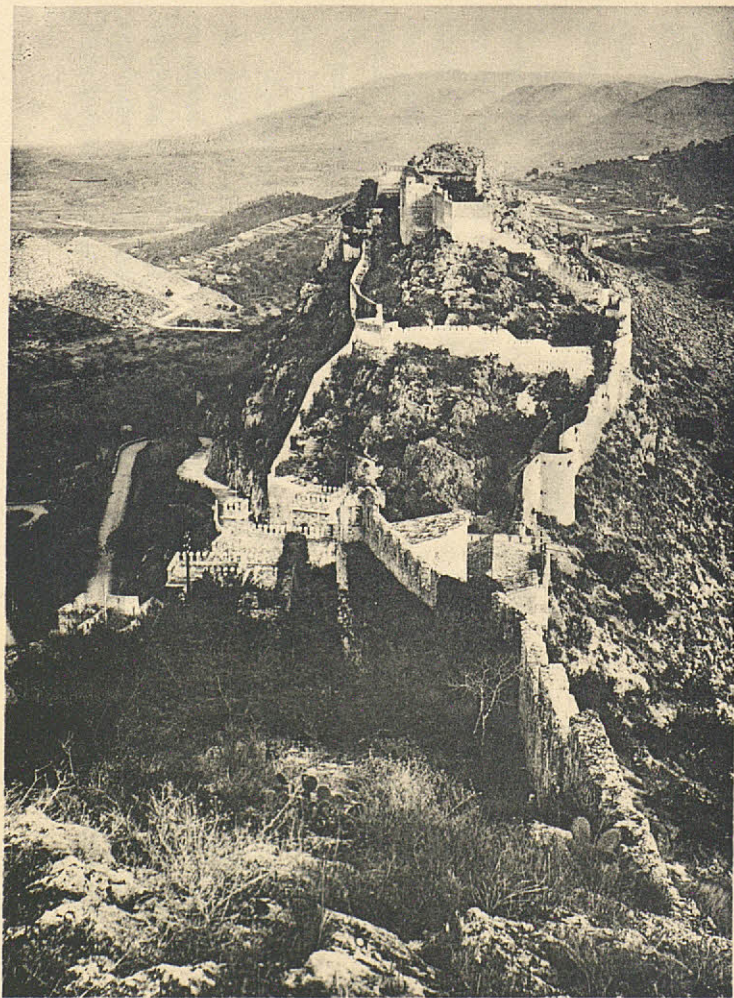
bién. Por eso va a ser muy rápida nuestra imaginaria visita a todos ellos, en este reportaje.

La capilla.—En pintoresco rincón del Castillo mayor se oculta el monumento pregonero de la piedad de una egregia señora; los losanjes de las ménsulas sustentantes de los salmers, así como los florones-claves de las crucerías nervadas en las bóvedas, son testimonio del misticismo de la reina doña María de Castilla, la esposa de Alfonso V, fundadora de esta capilla en el primer tercio del siglo xv, para consuelo espiritual del egregio don Jaime de Aragón, prisionero de Fernando I de Antequera. Es capilla de recios muros de metro y medio de espesor, con puerta gótica en arco de medio punto (sin ojiva), formado por largas dovelas enmarcadas en cuadro de arrabá. Lució un retablo de batea dedicado «a la gloriosa Asumpció de la Verje María e altres histories», según documento que asegura fué comenzado a pintar para un paborde de la colegiata que falleció. «Lo devant-altar» era obra de Dalmau. Y además la Reina regaló rica orfebrería y telas bordadas de culto, malvendidas en el siglo viii por el M. I. Ayuntamiento. (1).

La prisión.—Está cerca, algo más arriba. Defendida por las siete puertas, treinta torres, altos muros y profundos escarpes del Castillo, fué la más formidable prisión de estado de Aragón en la Edad Media. Histórica, de recia sillería y tosca arquitectura ojival con pétreas bóvedas sobre arcos torales. Consta de dos cuerpos en ángulo recto su planta. El primero sin más luz que la de su pequeña puerta y una aspillera de arista, y el segundo totalmente oscuro como un subterráneo; calabozo inhumano que en tinieblas duerme el sueño de los siglos y cuyos muros visten luto. No fué prisión para malhechores vulgares, sino cárcel para prisioneros políticos, históricos personajes, nobles y hasta varones de regia estirpe, como los infantes de la Cerda (nietos de Alfonso X el Sabio), en el siglo xiii; Jaime IV de Mallorca, en el xiv; dicho conde de Urgel, en el siglo xv, y el príncipe-duque de Calabria, en el xvi; prisioneros,

(1) La única nave del recinto, sin contar la adosada sacristía, descansa sobre planta de 475 centímetros de longitud por seis metros y medio de anchura, siendo lateral la puerta que fué paliada por un peristilo ya desaparecido. Consta de tres bóvedas de nervadura cuyas aristas descansan sobre ménsulas blasonadas como los florones de las claves, con losanjes valencianos.

En el Castillo Menor hubo también otra capilla (ya desaparecida), que tuvo por titular una gran tabla trecentista de la Virgen de la Armada (Armada de tierra, no de mar), que aún pudimos fotografiar en un altarcito lateral del crucero, antes de la última guerra civil en que fué quemada tan primitiva pintura valenciana, en 27 de julio de 1936, durante el incendio de la Colegiata.



Vista parcial del castillo de Játiva



Florón-calvario, clave de la crucería ojival en la capilla de los Papas Borja que hubo en la Colegiata de Játiva.

(Fotos C. Sarthou Carreres)

respectivamente, de Sancho de Castilla, Pedro IV de Aragón, Fernando I de Antequera y Fernando II el Católico de Aragón, y como fracasados herederos de las coronas de Castilla, Mallorca, Aragón y Nápoles, por el orden antedicho.

Además, entre otros muchos personajes, merecen citarse también los siguientes:

En el siglo xv: El justicia de Aragón Martín Díez de Aux, encarcelado en 1441, hasta su muerte; don Jaime de Aragón, hijo del duque real de Gandía, en 1464, y fallecido al siguiente año; Miscer Damián Montserrat, fallecido allí en 1466, como igualmente el marqués de Oristany, don Martín; el catalán Manuel de Fenolleda, encarcelado en 1463; don Leonardo de Alagón, maqués de Oristany, con sus tres hijos, traídos presos desde Cerdaña al castillo, en 1478; fray Juan de Beamont; Maroto Ugolen, caballero de Aviñón, comendador de la Orden de San Juan de Jerusalem; después el genovés Federico Góngora, el agareno Mansor Addagi, Juzcef Gerbi, de Túnez, y en el mismo siglo xvi Hugo Roger, indómito conde de Pallars, ya prisionero del Castel-novo de Nápoles, traído al de Játiva en 1504 y fallecido poco después; los sicilianos Vicencio, Benedicto y Claudio Imperatore, en 1536; el abad de Poblet Pedro Caxal, fallecido en Játiva y 1551; el marqués de Cenete, hermano del virrey de Valencia, en 1521; el marqués de Llanera, el conde de Olocau, don Francisco Juan Martí y don Diego Ladrón, que en 1547 pudieron escapar del castillo setabense; don Diego de Borja, hermano del santo duque de Gandía, que fué decapitado en este castillo y año 1562. Y en siglos posteriores muchos otros personajes. Su historia sería larga de enumerar.

Réstanos añadir que los antedichos primeros prisioneros de estirpe real concretamente permanecieron en el castillo, los infantes de la Cerda, desde 1278 hasta 1288; Jaime IV de Mallorca, al mediado del siguiente siglo xiv hasta su traslado a Barcelona, desde donde pudo escaparse; don Jaime de Aragón, último conde de Urgel, de 1426 a 1433, y don Fernando de Aragón, príncipe de Nápoles y duque de Calabria, desde 1512 hasta su liberación en 1522.

Acabamos de publicar la tercera edición de mi libro *«El Castillo de Játiva y sus históricos prisioneros»*. En él dedicamos doscientas páginas y numerosos fotograbados a este doble tema, del que sólo decimos en este artículo una sucinta idea. Bien quisiéramos resumir aquí algo referente a los cuatro prisioneros de sangre real, fracasados herederos de mejor suerte, que trocaron su esperada coro-

na real por la del martirio en esta prisión de Estado. Pero el acotado espacio de unas páginas de este acogedor *«Boletín»* sólo me permitirá dedicarle ésta, como tema de actualidad, al más famoso y dramático prisionero del castillo setabitano, D. Jaime de Aragón, último conde de Urgel, aquí recluso en el siglo xv por su vencedor, D. Fernando I de Antequera, en Cataluña.

No es éste el lugar más oportuno para tratar de los derechos de este descendiente de reyes, único por línea directa masculina, a la corona vacante de Aragón, y emparentado además por la femenina con el último monarca del mismo modo que el declarado a reinar por el compromiso de Caspe; así como el acierto con que falló éste el caso abintestato en las difícilísimas circunstancias del año 1412. Extensa e imparcialmente ya me he ocupado del hecho histórico en lugar más adecuado y bajo el tamiz de la crítica histórica. Solamente procede aquí relacionar el monumental castillo de Játiva con las postrimerías de la vida de aquel magnate prisionero, que fué traído aquí en 1426 por el alcaide real Berenguer Mercader, después de haber estado preso en el castillo de Lérida en 1413; luego, en el de Ureña (1414) y en los de Mora, Ciudad Rodrigo y Castrotorafe (1425).

Se asegura que en esta prisión de Estado del castillo de Játiva le visitó de incógnito Alfonso V de Aragón, desde Valencia en octubre de 1430; y como consecuencia de tal visita del monarca, su esposa la reina doña María de Castilla mandó edificar la capilla cercana a la prisión para consuelo espiritual del famoso prisionero, que falleció de muerte natural en 1 de junio de 1433, siendo sepultado tras la puerta gótica del templo monástico de San Francisco, recayente a la calle de Moncada.

Después de cinco siglos de olvido y de infructuosas tentativas de catalanes y valencianos para localizar los restos humanos del histórico Conde, tuve yo la suerte de poderlos exhumar con las formalidades legales, en su anónimo enterramiento a más de tres metros de profundidad en el ya profanado templo (hoy salón-cine de los obreros) y fecha diciembre de 1945, según la memoria que elevé a nuestra R. Academia de la Historia, previos peritajes facultativos, y según detalles de la Prensa diaria de Madrid y Valencia, y emisión de la Radio Nacional de España de 3 de enero de 1946.

Transcurrido un quinquenio sin decisión oficial alguna, durante el cual custodié los huesos del Conde de Urgel en el Museo municipal a mi cargo, en 7 octubre del pasado año 1950,

fueron solemnemente trasladados a su nuevo y definitivo sepulcro de la antedicha capilla ojival de la fortaleza que para el infortunado prócer había fundado la reina doña María. Del reciente acontecimiento que ha venido a poner de actualidad el histórico tema, se han ocupado detalladamente los diarios de la capital levantina. (1). Intervinieron en el acto del traslado las autoridades locales, entidades culturales y personalidades de Valencia, levantándose acta notarial de aquella solemnidad. (2).

Y pasemos ya a ocuparnos de los otros monumentos nacionales de Játiva.

II. — SAN FELIX

Saétabis, nacida mucho antes al cobijo de su castillo roquero, fué una de las primeras poblaciones de España que abrazaron el Cristianismo en el siglo III de nuestra era; y antes del decreto que en Milán dió el emperador Constantino, en 313, permitiendo el culto cristiano, ya tenía iglesia abierta y dedicada al protomártir gerundiense San Félix, diácono en Cataluña, antes que San Vicente en Valencia; e ignorándose hoy quién fuese el evangelizador de Saétabis que eligió por patrono al antedicho santo diácono, no al San Félix presbítero francés de Lyon.

La primitiva capilla de la montaña fué reedificada en el siglo VI, en visigoda catedral de tres naves para sede mitrada setabitana, de la cual Dextro, Argaix y los antiguos cronicones (seguidos por los cronistas del XVI y hasta alguno del XIX) señalan un largo episcopologio del cual prudentemente sólo debemos admitir como ciertos los obispos que firmaron actas de los concilios de Toledo, de cuya metrópoli fué sufragánea la diócesis de Saétabis; entre ellos, hasta fines del siglo VII, los prelados Mutto, Florencio, Atanasio, Asturo y los dos Isidoros. La invasión mahometana acabó con aquella catedralidad, pero su templo perduró abierto al culto cristiano durante la dominación arábiga, mediante un canon que los cristianos pagaban a los moros. Cuando a la reconquista cristiana de Xátiva, en Pascua de Pentecostés —(del año 1248 quizá)—, al entrar triunfador Jaime I de Aragón, según su *Crónica* se dirigió al templo de San

(1) N.º 3. 559 de *Levante*, 34.027 de *Las Provincias*, y otras del día 10 de octubre de dicho año próximo pasado 1950.

(2) Para más detalles sobre este particular puede verse nuestra antedicha monografía referente al «Castillo de Játiva», en sus páginas 87 a 139, y apéndices.

Félix «fent anar devant Nos, al Infant» (Pere). Mas, estando ya ruinoso el secular templo montaraz, hubo de ser reedificado en la segunda mitad de dicho siglo XIII, en parte con dinero de mandapía testamentaria del hijo del converso último rey moro de Valencia, Zeit-abu-Ceit. En el Museo Arqueológico de Játiva, a nuestro cargo, conservamos preciados restos de cantería labrada de aquella ex catedral, como capiteles, cornisa, cruz fragmentaria, restos de un ventanal de tracería calada y la inscripción del obispo Atanasio que mandó esculpir o grabar en un cipo romano al consagrarlo en ara del altar en su catedral. Vicente Lampérez, en su *Historia de la Arquitectura cristiana*, dice ser ésta de Játiva la única de las catorce basílicas visigodas de España que perdura en pie, aunque reedificada en la época de la reconquista cristiana.

Por lo tardía que ésta se terminó en Valencia, no tuvo ya tiempo de arraigar aquí el arte románico como en Aragón, Cataluña, Castilla, Galicia y otras regiones de España; y apenas si podemos mostrar otros monumentos de aquella arquitectura que el castillo templario de Peñíscola con su basílica después pontificia de Benedicto XIII (Papa Luna), la magnífica puerta del crucero de la catedral gótica de Valencia, la puerta primitiva de la arciprestal de San Mateo y todo el exterior del actual templo de San Félix de Játiva (atrio, puerta y ventanales), ya que el interior es ya proto-ojival, del período de transición.

Dicho atrio o peristilo (muy ponderado por Dieulafoy en su *Arte en España y Portugal*), corre lateralmente a lo largo de la nave cuadrilonga del templo basilical, que tiene por planta 22 por 15 metros. Sustentan la techumbre del atrio, basas, fustes y capiteles procedentes de templos del paganismo que ya habían servido para separar las tres naves de la catedral visigoda. Y hacia los pies del templo y sobre un graderío semicircular se abre la artística puerta de medio punto, formando su arco de dovelas molduradas y sirviendo de apoyo a dicho arco finas columnitas de alargado capitel en las aristas de las jambas. A guisa de ábaco hay doble imposta decorada con trenzado.

Las dovelas se adornan exteriormente con arqueada moldura. En el testero plano de cabecera vemos tres ventanales estriados de doble abocinado y del mismo estilo románico ya decadente.

El interior es de una sola nave y puro estilo valenciano de la reconquista, sin bóvedas y con techumbre de ensamblado de tablas de madera policromadas y a doble vertiente (techumbre de barraca), sustentada por cuatro arcos torales con ojiva y en gran abertura sin contrafuertes exteriores.

Entrando, a mano izquierda, y junto a lápida romana de un dunviro o flámide empotrada en el muro, vemos sobre un fuste estriado ya milenario, una pila adosada a dicho muro, en forma de capitel románico con su tambor esculturado en altorrelieve, historiado dicho mármol con la Anunciación del ángel a los pastores de Belén, el Nacimiento de Jesús y la Virgen de la Leche amamantándolo. La base se ornamenta de flora. Es pieza de cantería artística de extraordinario mérito docentista, que llamó justamente la atención de los peritos en la última Exposición universal de Barcelona.

Este templo, de milenario abolengo, resulta gigantesco arcón guardador de valiosísimas pinturas de primitivos valencianos. Aparte de varias pinturas murales que en dos capillas laterales del lado de la epístola descubrí en 1934 (y otras descubiertas posteriormente en el testero del presbiterio por el conservador del monumento), continúa siendo este templo un museo de tablas góticas interesantes por su calidad y cantidad. Y es extraño que nada dijese de los valiosos retablos un historiador valenciano que en las contadas líneas que dedicó a este monumento tildó de burda labor la antedicha pila-capitel románico. La actual colocación de algunos de dichos retablos difiere de la que el doctor don Elías Tormo dice en su libro *Las Tablas de Játiva*, pues a fin de mejorar sus condiciones de luz, trasladé al lado del Evangelio, desde su antiguo emplazamiento en el oscuro lado de la epístola, los retablos de la Virgen de la Leche y los Apóstoles y el de Santa Ursula.

El retablo mayor, entre dos ventanales de fondo y cubriendo el central ya cegado, es el de proporciones más gigantescas en Levante, pues mide unos diez metros de altura por cinco de ancho, aproximadamente. Se compone el políptico de tres docenas de tablas de gran tamaño y mismo taller valenciano (aunque en distinta técnica), en las tres calles del fondo, la predela o rebanco y la polsera; cosa explicable en estas obras cuatrocentistas, así como las réplicas de algunos de sus asuntos que vimos en Segorbe, Valencia y Morella. Las seis tablas de la predella contrastan por sus luminosos celajes, muy diferentes a los dorados fondos de las tablas de la polsera. La central fué sustituida en el siglo xvii por una anacrónica hornacina de talla dorada y pareados nichos que alojan las esculturas de gran bulto de los Santos Félix; talla gótica la del Diácono, restaurada su policromía al labrar la otra imagen barroca del presbiterio en 1645. Las surmonta una grandiosa tabla de la Virgen lactante, rodeada de ángeles; y por espiga aparece un gran Calvario. Las seis tablas de las calles laterales muestran varios santos,

así como la polsera, blasonada con los escudos de Játiva y de Aragón. Todo ello enriquecido con filigranados doseletes de dorada talla calada.

En otras capillas formadas por los entrepaños de los arcos torales aparecen numerosas tablas, que sería prolijo describir, y entre las cuales descuella la de Juan Reixach, que en un principio se atribuía a Jaime Baso Jacomart; representa a Santa María Magdalena, a más que de tamaño natural, de pie sobre solado de azulejos alicatados, cubierta de manto, entre ángeles orantes y volantes con filateras, y sosteniendo en sus manos la corona de espinas de Cristo y un ungüentario.

Quizá sea el retablo de más mérito artístico el ya incompleto de la Virgen de la Leche entre ángeles músicos, con dos apóstoles (Jaime y Matías) en el tríptico y sobre bellísima predela miniada con varios asuntos. Es obra de Valentín Montoliu e Hijos, maestro de la escuela cuatrocentista del Maestrazgo de Montesa, en la provincia de Castellón; mas no es el retablo que, como éste, pintó Montoliu para Ibiza, donde perdura, y al cual se refiere el malogrado biógrafo don Manuel Betí, como ya aclaré en otro artículo mío anteriormente publicado en este BOLETÍN.

Ya repintado, degraciadamente, el retablo llamado *Quo vadis?* por su sustituida tabla central, aparece ser del mismo siglo xv y del cual se salvó del repinte la bella tabla lateral de Santa Ursula y las once Mártires (no «mil») vírgenes, con sus bellos estofados. Y en la capilla de enfrente perdura un crucifijo de tabla recortada y pintada por anverso y reverso, a tamaño natural, de los albores del siglo xvi. El antedicho retablo, de Montoliu, lo mandamos a los talleres del Museo del Prado antes de la última guerra civil, donde fué restaurado bajo la dirección de don Elías Tormo y sin exacción de honorarios.

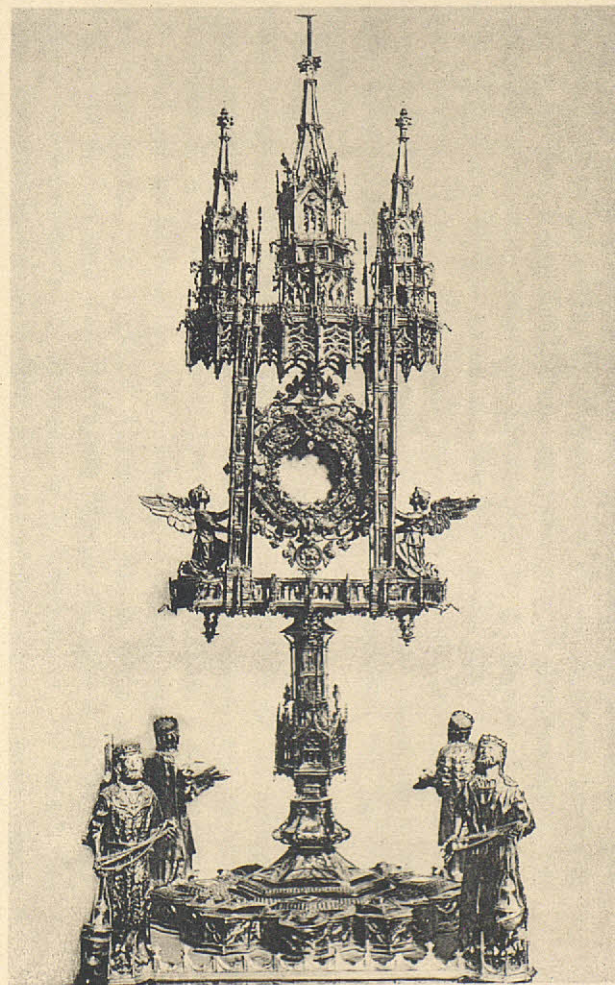
Por último, merece citarse otra gran tabla, escuela jacomartina, espigada con pequeño Calvario y representando a la Magdalena y al arcángel San Miguel.

Todos los antedichos retablos, más los de San Pedro, San Francisco, la Colegiata y otros que por cuenta particular trasladé a este templo de San Félix, convirtiéndolo, temporalmente, en museo de pintores primitivos, logré así salvarlos de los incendios primero y de la expatriación después, durante la dominación marxista (1936-39). Y lo mismo las antedichas esculturas de los Santos Félix. La del Patrono del templo y de la ciudad, que mide más de dos metros de altura, es talla del siglo xv, restaurada en 1645 por el es-

LOS MONUMENTOS NACIONALES DE JATIVA



La Magdalena de J. Reixach (siglo XV)
en la ex-catedral visigoda de Játiva.



Custodia procesional de Játiva,
recuerdo del Papa Alejandro VI.

(Fotos C. Sarthou Carreres)

cultor Antonio Mas, autor del otro San Félix francés; y fueron policromados ambos iconos en 1735.

En 1929 insté desde la Comisión provincial de Monumentos de Valencia, como ponente, la declaración de monumento nacional a favor de San Félix de Játiva, apoyado por el Ayuntamiento de la ciudad; y previos informes favorables de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando del académico don Elías Tormo Monzó, siendo después ministro de Instrucción Pública en 4 de diciembre de 1930 refrendó la Real orden de la deseada monumentalidad artístico-histórica de nuestra ex catedral visigoda.

En favor del monumento conseguí, en 1934, del Gobierno, siendo ministro Marcelino Domingo, una concesión de 21.000 pesetas (previas las formalidades oficiales de trámite) para la consolidación de este monumento, limpieza del mismo y renovación casi total de la techumbre de maderas y tejado, que amenazaba inminente ruina, ya iniciada. Intervino en la obra el arquitecto de la zona de Levante don Jerónimo Martorell, que la había informado y presupuestado. Y después de la Liberación, el actual Gobierno terminó la restauración. En una y otra etapa fueron descubiertas las antedichas pinturas murales, de las que son muy escasas en la región valenciana. (1).

Y terminamos este punto preguntando a las entidades locales qué aguardan para bendecir y restaurar al culto este templo del patrono canónico de la ciudad de Játiva.

III. — LA COLEGIATA DE LA SEO

A la vez que el castillo de Játiva y de otros templos y fortalezas de España, fué declarada monumento nacional esta Colegiata por decreto global de Marcelino Domingo, en junio de 1931.

(1) Es copiosa la bibliografía referente a este monumento (al igual que la del Castillo anteriormente descrito). Comenzó con un aparte de este antiguo «Boletín», del artículo que en él publicó, en 1903, don Fortunato de Selgas. Se ocuparon también, Flórez en su «España Sagrada» y Villanueva en su «Viaje literario por las Iglesias de España»; mas otros publicistas. Y por mi parte, me ocupé más extensamente en mis obras *San Félix*, *Historia de Játiva*, *La Catedralidad de Játiva*, *Las Ermitas góticas*, *Efemérides setabenses*, *Guía artística oficial de Játiva*, y artículos de revista en «ABC», «Blanco y Negro», «Estampa», «La Esfera», «La Hormiga de Oro», «El Imparcial», «Valencia Atracción», «Játiva Turista», «Unión Cultural», «Diario de Valencia», «Las Provincias», «Ecos», etc.

Dominando el alargado caserío de la ciudad, destaca la gigantesca mole de la Colegiata, de vasta planta y gigantesco alzado catedralicio. Es templo cristiano, sucesor de la Mezquita que hubo en su solar.

No antes de 1248 ni después del siguiente año (como defendí en anteriores publicaciones), conquistada Xátiva por Jaime I de Aragón, hizo aquí lo que no en Valencia ni en otras ciudades, cual fué indultar del derribo la Mezquita (por ser en Xátiva de siete naves en bellísima arquitectura arábica), y hacerla consagrar en templo cristiano por el prelado que le acompañaba. Dedicó el templo a la Asunción de la Virgen María (advocación de su real devoción), como hizo en otras muchísimas parroquias; y fué ésta la sucesora de la primitiva de San Félix, desde su reedificación. Por cabecera de la nave central de la ex Mezquita se puso el presbiterio, y a las laterales extremas se fueron adosando capillas de Patronato, destacando de entre éstas la que mandó edificar, de puro estilo ojival, el cardenal setabense Alfonso de Borja, después Calixto III, con cripta-panteón para los restos de los padres y familiares de los dos Papas setabenses. Pero de la capilla y del panteón ya nada queda más que las piedras de cantería labrada, que también conservamos en el Museo Municipal. Todo se derribó sin la precaución de planos, dibujos ni fotografías. Ni siquiera los huesos ni las tumbas se salvaron al reedificar a trepa la actual capilla vulgar, en sustitución a la bellísima borgiana.

Esta arciprestal fué elevada a Colegiata por el Papa aragonés Pedro de Luna (Benedicto XIII), durante el cisma de la cristianidad en 1413, un año antes al de la reunión, en la arciprestal de Morella y fiesta de la Asunción, de dicho Papa que dijo la misa, San Vicente Ferrer que la predicó y el rey Fernando I de Antequera que con su corte la presidió. Los Pontífices setabenses no devolvieron a esta iglesia la catedralidad que siempre quiso reivindicar y que ningún monarca accedió a devolverle, a causa de la oposición de la metropolitana de Valencia. La Colegiata contaba desde su fundación con tres dignidades, doce canónigos y varios beneficiados, que después llegaron a cerca de un centenar de clérigos, y hoy aparece reducido el Cabildo sólo a cuatro sacerdotes, más el Abad. El diputado setabense Joaquín Lorenzo Villanueva, sacerdote y gran patricio, consiguió de las Cortes la catedralidad y capitalidad provincial de Játiva en 1822; pero se perdió en Valencia con la reacción de Fernando VII, en su decreto anulando todo cuanto decretaron las Cortes liberales.

Los Papas Borja, Calixto III y su sobrino Alejandro VI (así como los siete cardenales setabenses) enriquecieron esta Colegiata con honores y valiosísimos regalos de tallas, pinturas, orfebrerías, bordados y otras alhajas de culto, casi todo ya perdido pero consignado en inventarios, que no tenemos espacio para detallar como quisiéramos en este artículo. Tan sólo citaremos, como excepción, entre lo poco que perdura, un cáliz de Calixto III, un relicario gótico y una arqueta marfileña de taracea veneciana de los Embriatchi; y de Alejandro VI el valioso relieve escultórico prerrafaelista de la Pietá, enviado desde Roma por conducto del pintor Pablo di Sancto Leocadio; más la gran custodia gótica procesional, punzón leridano, fabricada, según tradición no desmentida, con plata traída por Colón de América y donada al rey Fernando II el Católico, por éste al Papa Alejandro VI y regalada a la Colegiata de su patria setabense y a la Catedral primada de su patria española, para la fabricación de sus magníficas custodias procesionales, que, maltrechas, pudieron recuperarse cuando a la liberación en 1939. Pero la joya de orfebrería más valiosa de esta Colegiata es la cruz gótica procesional del siglo XVI, la más rica en esmaltes (en cantidad y calidad), entre todas las españolas.

En 1596, el Consejo de la ciudad acordó sustituir el monumento de la ruinosa Mezquita cristianada por un nuevo templo que pudiera servir de futura Catedral en su mismo solar. Y sus obras, iniciadas a fines de la misma centuria, continuadas en la XVII, interrumpidas en la XVIII, acabaron ya casi en nuestros días, después de muchas interrupciones que serían largas de relatar, y cuyas dificultades económicas aliviaron repetidamente corridas de toros a beneficio de la fábrica de la Seo.

La secular Mezquita derribada era de cuadrada planta, con siete naves separadas por numerosos arcos de herradura con bellas yeserías policromadas y con una torre alminar, según testimonio de los cronistas del siglo XVI que la conocieron personalmente. Pero su solar hubo de agrandarse para el templo actual, con la adquisición y derribo de varias casas colindantes. Ni siquiera queda el primitivo retablo gótico, sustituido en 1652 por el edículo protobarroco de madera tallada sobre zócalo de mármol, que trasladado al crucero, fué también sustituido por el actual de jaspes, debido a la piedad y desprendimiento de doña Victoria Alberó, obra artística de los neoclásicos de las Reales Academias de San Carlos de Valencia y de San Fernando de Madrid, P. J. Guixart y Ventura Rodríguez. Tampoco la actual cúpula del crucero es la primi-

tiva de teja azul y dorada de la Colegiata, hundida en abril de 1886, resentida, sin duda, por los terremotos de 1748. La cúpula actual es metálica, y eleva su linterna a gran altura.

La imagen titular de la Virgen de la Seo, venerada en el antedicho edículo mayor de la Colegiata, ya no es el icono de gran bulto, siglo XIV, declarada Patrona de Játiva en 1600, cuando el milagro de la peste, y quemada por los iconoclastas marxistas en el incendio del templo en 26 de julio de 1936. La actual escultura seudogótica es talla policromada del escultor valenciano Mariano Benlliure, inspirada obra que labró a base de mis fotografías de la Virgen secular.

Prescindamos de resumir siquiera la historia de esta gran fábrica, que extensamente detallo en publicaciones anteriores, y vamos ya a su descripción arquitectónica.

La moderna fachada principal, caprichosa obra de añoranzas bizantinas, solamente da idea de las vastas dimensiones del templo que pregonan, mas no de su puro estilo arquitectónico del segundo Renacimiento y gusto herreriano, que se presiente mejor por las artísticas portadas laterales del crucero, a pesar de su marcado sabor protobarroco; obra del 1700. Le falta un atrio, coronado de balaustres y estatuaria, como reza el primitivo plano, y también otra torre gemela en proyecto para flanquear dicho imahfronte, y que sabe Dios qué generación podrá admirar su alzado sobre su actual cimentación y abrazarse a las adarajas que pacientemente esperan unirse a la futura torre, réplica de la actual.

Al trasponer la puerta principal nos aguarda la decepción de ver las naves enlutadas por el incendio del 27 de julio de 1936 (hoy en restauración). Pero pronto nos reponemos de esa impresión al contemplar repuestos en las primeras capillas las valiosísimas tablas borgianas de J. Baso Jacomart, a mano izquierda, y al frente otro retablo de su escuela, sustituyendo al que había, también de origen borgiano y misma advocación de Santa Ana, quemado en la antedicha fecha de 1936.

El interior del templo es grandioso por lo vasto de su planta y gran buque de sus naves, todo en obra de sillería labrada; son tres paralelas, otra crucera y la girola poligonal; todas ellas de imponente elevación y holgada anchura y longitud. La nave central termina en el presbiterio y las laterales frente a la del trasagrario, según planta y alzado de las grandes catedrales. Alumbran el interior ochenta ventanales con vidrieras policromadas con imaginería, y retratos de los Papas setabenses las del crucero, en cuyo centro

se eleva la cúpula con su linterna a gran altura, sobre pechinas pintadas por José Vergara, hoy ya estropeadas por el incendio.

La capilla de la comunión es otro moderno aditamento que por sus modestas dimensiones discrepa de la grandiosidad de esta Colegiata, pues debería prolongarse con puerta independiente hasta junto al imafrente. En el altar del Sacramento se venera el tradicional Cristo del Carmen (talla protorrenacentista catalana de los albores del siglo XVI), que tuvo la suerte de poder salvar, aunque ya maltrecho, y restaurado después de terminada la revolución marxista.

Muchos viajeros, al llegar a una ciudad para ellos desconocida, gustan subir a la torre mayor para dominarla de conjunto y poderse orientar después. Los que vienen a Játiva y escalan la torre colegial por su anchurosa escalera de artística cantería y clara iluminación, admiran al llegar a la gran sala de campanas su alta cúpula; y más aún, al culminar la terraza del carillón y finalmente al templete de la gigantesca Virgen de piedra, dominan vastísimos panoramas de montes y vega, jardines, caseríos y pueblos comarcanos. Dicha torre, toda ella de bien labrada sillería y sesenta metros de elevación, es de cuadrada base; y comenzó su obra en 1796, terminada a fines del siglo XIX. En el actual se le instaló el reloj de cuatro esferas luminosas de tres metros de diámetro, con autocuerda por electricidad y carillón de veinte campanas para piezas de concierto, que ahora no suena. Hay campanas horarias independientes de las ocho de volteo movidas por motores eléctricos desde la planta baja. Todo esto se costeó a base de una manda pía de cien mil pesetas.

Dicha torre parece invitar a los excursionistas a que contemplen desde lo alto, conjuntamente, los tres monumentos nacionales de la Colegiata, San Félix y el Castillo setabense.

CARLOS SARTHOU CARRERES

Conservador del Museo de Játiva

BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR

(Libros de Carlos Sarthou Carreres con referencia a los Monumentos nacionales de Játiva, y todos ellos con fotograbados.)

Del Castillo:

El Alcázar setabense, con prólogo de J. Martínez Aloy. (Valencia, y 1922.)

Los egregios prisioneros del Castillo de Játiva. (1922 y 1930.)

El Castillo de Játiva y sus históricos prisioneros. (Valencia, y 1946.)

Castillos de España, con prólogo de Azorín. Páginas 458 a 470. (Espasa Calpe, Madrid, 1943.)

De San Félix:

San Félix. (Valencia, 1948.)

Catedrales de España. Con prólogo de Angel Dotor. Páginas 25 a 34. (Espasa Calpe, Madrid, 1946.)

De la Colegiata:

El templo colegial de La Seo (folleto). (Játiva, y 1948.)

De Játiva y sus monumentos:

Historia de Játiva. Tres tomos y dos apéndices. (Játiva, 1933 a 1935.)

Guía oficial ilustrada de Játiva. (Játiva, 1925.)

Guía Gráfica de Játiva. (Valencia, 1930.)

Y centenares de artículos de revista referentes al tema descrito en las siguientes publicaciones periodísticas:

Játiva.—*Játiva turista*.—*Unión cultural setabense*.—*Ecos*.—*Játiva y su feria*, y varios semanarios de la ciudad.—*La Nación*.—*La Prensa*.—*La Razón*.—*Crónica española*.—*Páginas Castellanas y Valencia Gráfica*, de Buenos Aires.—*El Eco de España y La Paella Valenciana*, en Rosario de Santa Fe.—*Puerto Rico Ilustrado y Revista Blanca*, de Puerto Rico.—*Zig-Zag*, de Santiago (Chile).—*Revista hispánica*, de Bucarest.—*Diario de Hamburgo*, de Alemania.—*Arquitectura*, de la Habana (Cuba).

De Madrid: *A B C*.—*Arte español*.—*Blanco y Negro*.—*La Esfera*.—*Estampa*.—*El Imparcial*.—*Alrededor del Mundo*.—*Boletín de la Real Academia de la Historia*.—*Nuevo Mundo*.—*El Peregrino y el Turista*.—*Enciclopedia universal ilustrada* (Diccionario Espasa).—*El Pueblo*.—*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, y otras.

De Barcelona: *Hojas selectas*.—*La Hormiga de Oro*.—*Il·lustració catalana*.—*Mediterráneo*.—*Mundo ibérico*, etc.

De Valencia: *Las Provincias*.—*Rosas y Espinas*.—*Semana Gráfica*.—*Valencia atracción*, y otras revistas.

De España: *Sociedad castellanense de Cultura*.—*Revista de Castellón*.—*Heraldo de Castellón*.—*Aragón*.—*Heraldo de Aragón*.—*Nueva Illice*, de Elche. *El Pirineo*, de Gerona.—*Blasón*, de Málaga, y otros.

La antigua iglesia de Santa María la Real de la Almudena

Al final de la calle Mayor de la villa del oso y del madroño se alzó majestuoso el primer templo que los madrileños dedicaron a la Madre de Dios, sirviendo de relicario precioso a la venerada imagen de la Virgen de la Almudena; sus vetustos muros, sus piedras milenarias calcinadas por el sol de Castilla en el transcurso de los siglos, las lámparas de plata pendientes de sus bóvedas, como exponente de la devoción de pasadas generaciones a la imagen milagrosa; las viejas banderas decorando sus muros, pregoneras de hechos victoriosos de nuestros ejércitos, todo ello evoca en nuestro espíritu viejas historias y piadosas tradiciones, aprisionadas en sus ámbitos como rico tesoro, saturado de un delicado perfume, semejante al que exhalan las ricas telas guardadas entre pomas con especial esmero por delicadas manos de mujer en el fondo de viejos cofres.

Cuando el apóstol Santiago caminaba peregrino por tierras de España sembrando la semilla del cristianismo, que más tarde había de dar óptimos frutos de santos y de héroes, gloria de la Iglesia y honra de la Patria, la pequeña villa de Madrid, que abrazó las doctrinas redentoras del Crucificado, erigió su primera iglesia dedicada a Santa María, a la que dió culto en una bella imagen, sin otro título que el de la Virgen de la Villa, por ser la única que en el pequeño poblado existía.

Y ante esta imagen de la Madre de Dios, conocida más tarde con el título de la Concepción Admirable, y en ese pequeño templo, elevado, según tradición, al rango de colegiata, con canónigos regulares de la Orden de San Agustín, fueron desfilando las generaciones madrileñas de la época visigoda, elevando sus plegarias al Altísimo por conducto de la Virgen Santísima representada en tan bella imagen.

Ildefonso, el santo Arzobispo de Toledo, tan amante de la Reina de los Cielos y defensor de su perpetua virginidad, contra la herejía de Helvidio, que mereció de la Señora le distinguiera con la rica presea de áurea casulla tejida en las celestes regiones por angélicas manos, fué devotísimo de la Virgen de la Almudena, a la que visitó en varias ocasiones, y en carta dirigida por el santo Arzobispo a un canónigo de Zaragoza, íntimo amigo suyo, le exhorta a que a su paso por Madrid se detenga a orar ante una imagen de la Virgen que se venera en el templo próximo a la Vega.

Llegada la época de la invasión sarracena, los hijos de este pueblo ocultaron la sagrada imagen de María para evitar su profanación, y dominado Madrid por los hijos de la Media Luna, la iglesia de Santa María fué convertida en mezquita, hasta que, liberado por las tropas invictas de Alfonso VI, fué consagrada de nuevo al culto católico, siendo entonces cuando el citado rey mandó pintar en el muro del altar mayor una imagen de la Virgen con el Niño Jesús en sus brazos, que fué conocida con el título de la Flor de Lis, por tener dicha flor en una de sus manos. Esta pintura, a pesar de los siglos transcurridos y de las vicisitudes por que ha pasado, aun subsiste, recibiendo culto en uno de los altares de la cripta de la futura catedral.

Es el día 9 de noviembre de 1085; la campana de Santa María invita a los moradores de la villa a la oración vespertina de la salutación angélica, y por las tortuosas callejas que afluyen al mencionado templo van llegando, como en tardes anteriores, a la misma hora, ricas hembras y humildes aldeanas, magnates y nobles, hidalgos y pecheros... Es el último día de las rogativas ordenadas por Alfonso VI para implorar del Altísimo el hallazgo de la sagrada imagen, y del templo de Santa María parte en procesión de penitencia el pueblo todo con el Rey y el Obispo Bernardo de Agen, el antiguo abad de San Juan de Sahagún, a la cabeza, recorriendo anhelante los lugares de la villa, macerados los cuerpos por las penitencias y torturadas las almas por la ansiedad, hasta que, al pasar por delante del muro de la Vega, derrumbándose con estruendo parte del cubo que estaba junto al Almudén, por un prodigio divino, aparece el preciado tesoro de la sagrada imagen, con las dos luces que pusieron los antepasados, milagrosamente encendidas, como símbolo de la fe, que no se apagó en los pechos madrileños durante el largo período de casi cuatro siglos que duró la ocultación.

Truécanse los salmos penitenciales en cánticos de júbilo y

MADRID



La Almodena. Fachada de la calle Mayor. (Reconstrucción)



La Almodena. Fachada Norte. (Reconstrucción).

acción de gracias por tan portentoso hallazgo, mientras el disco argénteo de la luna, asomado por la puerta que llaman de Guadalajara, ilumina con su nítida luz la emocionante escena. Trasladada con toda solemnidad la imagen a su templo, según lo describe en bellas estrofas Lope de Vega, es colocada en el altar mayor, conociéndosela desde entonces con el nombre de la Almudena en recuerdo del lugar en que fué hallada, concediéndola Alfonso VI el título de Real y devolviendo a su santuario la dignidad de colegiata, como antes de la dominación agarena había tenido, formando su cabildo con monjes de San Benito y colgando de sus muros los estandartes cogidos a los moros en las batallas.

A esta iglesia acudía cotidianamente San Isidro Labrador a postrarse ante la venerada imagen, y a la intercesión de la misma se atribuye el milagro de que el hijo del Santo Patrón de Madrid, cuando cayó a un pozo fuera devuelto a la superficie completamente ileso.

Alfonso VIII dotó a la parroquia de Santa María la Real de la Almudena de ricos presentes, lámparas, ornamentos y vasos sagrados, e hizo voto de llevar sobre su pecho una pequeña imagen de la Almudena.

Alfonso X el Sabio, influído por esta devoción, otorgó en fecha 14 de marzo de 1265 un privilegio a favor de la iglesia de Santa María de la villa de Madrid, en uno de cuyos párrafos se lee: «E mandamos que los clérigos de la parrochia que fueron Racioneros é Prestes é Diaconos é Subdiaconos fasta treynta que sean vezinos de Madrit, que sean excusados de todo pecho é de todo pedido é por facerles bien é merced mandamos que se excusen sus paniaguados é sus yegueros é sus pastores é sus hortelanos, é estos excusados que sean de la cuantía que lo son los caballeros de Madrit», siendo este privilegio confirmado por sus sucesores los reyes Sancho IV, Alfonso XI, Pedro I, Enrique II, Enrique III y Juan II.

Carlos V pretendió elevar a catedral la parroquia de la Almudena, y consiguió del Papa León X por bula de 23 de julio de 1518 la autorización correspondiente, mas la oposición del arzobispo de Toledo hizo infructuoso este intento.

Posteriormente, Felipe III recaba del Sumo Pontífice permiso para la transformación de la iglesia de Santa María en catedral, consiguiendo de Clemente VIII la bula correspondiente, y entonces la villa de Madrid ofreció la cantidad de 150.000 ducados para el edificio del nuevo templo y propuso la nómina de personal que

había de integrar el Cabildo y subalternos, la cual, examinada por la reina Doña Margarita de Austria, la amplió, ascendiendo a 3.212.000 ducados y para la fábrica del nuevo edificio la cantidad de 500.000 ducados; pero muerta la Reina y habiendo una gran oposición por parte del cardenal Rojas, arzobispo de Toledo, el proyecto no se llevó a efecto.

En el reinado de Felipe IV se vuelve a intentar la erección de la catedral, debido a la gran devoción que profesaba a la Virgen de la Almudena la reina Doña Isabel de Borbón, aceptándose los planos del anterior proyecto, que era suntuoso, pues el edificio había de estar integrado por tres naves, más la del crucero, con cimborrio, dos torres, un coro compuesto de 120 sillas para los señores capitulares y beneficiados, una grandiosa capilla para el servicio parroquial y un claustro con sus salas capitulares, archivo y demás dependencias.

El día 15 de noviembre de 1623 se puso con toda solemnidad la primera piedra. A las dos de la tarde del mencionado día se organizó una procesión en la que abrían marcha atabales y trompetas de la villa, siguiendo los colegios de Niños Desamparados y Niños de la Doctrina, pendones y cruces parroquiales, Hermanos del Hospital General, la Cruz de Santa María, Ordenes militares con sus mantos capitulares, Clerecía, Consejos de Indias, Aragón, Portugal y Castilla; Consejos de Hacienda, Ordenes, Inquisición e Italia; Capellanes Reales y oficiando de pontifical el Nuncio de Su Santidad; seguía la imperial villa de Madrid y a continuación el Rey, acompañado de los cardenales Zapata y Espínola y el Patriarca de las Indias, don Diego de Guzmán y Benavides; por último, seguían los Embajadores, Grandes de España y Títulos de Castilla, cerrando la comitiva el personal de la Real Casa.

Desde Palacio, en cuyo balcón principal presenciaron el desfile la Reina y el Infante Cardenal Don Fernando, pasó por delante del Real Convento de San Gil, continuando por la calle de Santiago a la Puerta de Guadalajara, bajando después por la calle Mayor, y, llegados al lugar donde había de levantarse el nuevo templo, que era en el solar que ocupó la casa recientemente quemada del Almirante de Castilla, Duque de Medina de Ríoseco, contigua a la parroquia de Santa María, y dando frente al Arco del Real Palacio, procedióse a la colocación de la primera piedra, y una vez concluída la ceremonia, regresó la procesión a la iglesia, donde se cantó un solemne Tedéum en acción de gracias.

Esta intentona, más avanzada que las anteriores, también fra-

casó por no disponer la villa de las cantidades a aportar, como no fuera del producto de sisas y tributos, cosa que no admitió la Reina, y por haber tenido que ausentarse el Rey a las Cortes de Aragón y Valencia, con lo que se fueron enfriando los entusiasmos, quedando suspendidas las obras.

Pasan algunos años, y en 1638, viéndose que las obras de la futura catedral no podían proseguir, determinaron los devotos de la Virgen mejorar su templo, que había dejado maltrecho una horrorosa tormenta. Hízose un nuevo retablo dorado sobre basas de serpentina y se enriqueció el camarín de la Virgen con pinturas de Dionisio Mantuano a expensas de don Rodrigo de Silva y Mendoza, Duque de Pastrana. La villa regaló un trono de plata y dos blasones con los escudos de Madrid, cuyo coste ascendió a 5.000 ducados, siendo comisarios para esta obra los regidores don Pedro de Alava y don Francisco de Luzón. La Reina Doña Isabel dió para la obra de pintura y decorado de la iglesia 400 doblones y regaló a la imagen un rico vestido bordado en plata (entonces se empezó a vestir la imagen), cuyo vestido se valuó en 1.500 ducados.

Creciendo la devoción a tan milagrosa imagen, se funda en el año 1640 la Real Congregación de Esclavos, cuyo primer acto fué una lucida procesión que tuvo lugar el domingo 26 de agosto del referido año, con asistencia de todas las Ordenes religiosas y Clerecía, llevando el estandarte en la mencionada procesión el Duque de Pastrana, y las borlas el Duque del Infantado y el Almirante de Castilla.

La procesión se dirigió a Palacio, desde donde la presenciaron Sus Majestades, pasando después por delante del convento de San Gil, siguiendo por la calle de Santiago a salir a la de Platería para bajar por la calle Mayor, terminando en el templo, delante del cual, al llegar el cortejo, se quemó una colección de fuegos de artificio.

Continuaron los cultos en días sucesivos en solemne octava, concurriendo numerosos fieles que se inscribieron como esclavos, y el día 29 de agosto firmaron en el libro de oro de la Esclavitud el Rey Don Felipe IV y el Príncipe Baltasar Carlos. Fueron muchos los títulos de Castilla que ingresaron como esclavos, y entre ellos el Duque de Pastrana, que fué nombrado Hermano Protector con derecho a llevar el estandarte en las procesiones. Se nombró Prefecto al licenciado don Diego de Salazar, cura párroco de

Santa María, y camarera a la Condesa de Castrillo, doña María de Avellaneda, jurando todos los esclavos profesar y defender el dogma de la Inmaculada Concepción de María y estableciendo, además de la fiesta de la Natividad con su octava como fiesta principal, todas las fiestas de la Virgen, con vísperas, misa y sermón, asistiendo la música de la Real Capilla, así como las de la Natividad del Señor, Circuncisión y Epifanía, cantando solemne Salve todos los sábados del año, no olvidando a los pobres de la feligresía, a los que había de socorrer y, en caso de fallecimiento, enterrar a sus expensas.

Es el día 8 de septiembre del año 1646. Del atrio de la parroquia del Salvador, en cuya sala capitular se reúne el Concejo madrileño, parten los regidores de la villa presididos por el corregidor don Alvaro Queipo del Llano, y en lucido cortejo, precedidos de atabales y clarines y seguidos de alguaciles y corchetes, se dirigen a la iglesia de Santa María para asistir a las fiesta principal de la Virgen de la Almudena, que celebra su Real Esclavitud con motivo de la Natividad de la Santísima Virgen, y durante esta solemnidad el Concejo hace VOTO SOLEMNE de celebrar esta fiesta, acordando «que esta villa VOTA la asistencia a la festividad de Nuestra Señora de la Almudena, día de Nuestra Señora de Septiembre, como en dicho día perpetuamente para siempre jamás, esperando que este servicio le será muy agradable a la Virgen Santísima, y puede esperar muy buen suceso a la intercesión para las armas de S. M. y bien público de esta villa».

Con el aumento de la devoción y del culto a Nuestra Señora de la Almudena fué creciendo su tesoro como fruto material de esta devoción: coronas imperiales, rostrillos de oro y pedrería, cálices y custodias, filigranas de arte y de riqueza, regios frontales de altar de plata y de coral, lámparas de bronce, candelерías y jarrones de plata, mantos con los que se vestía a la sagrada imagen, en tal cantidad que en más de una ocasión se regalaron algunos a otras imágenes; ternos preciosos para los ministros del Señor, tesoro inmenso del que sólo ha llegado a nuestros días una porción insignificante.

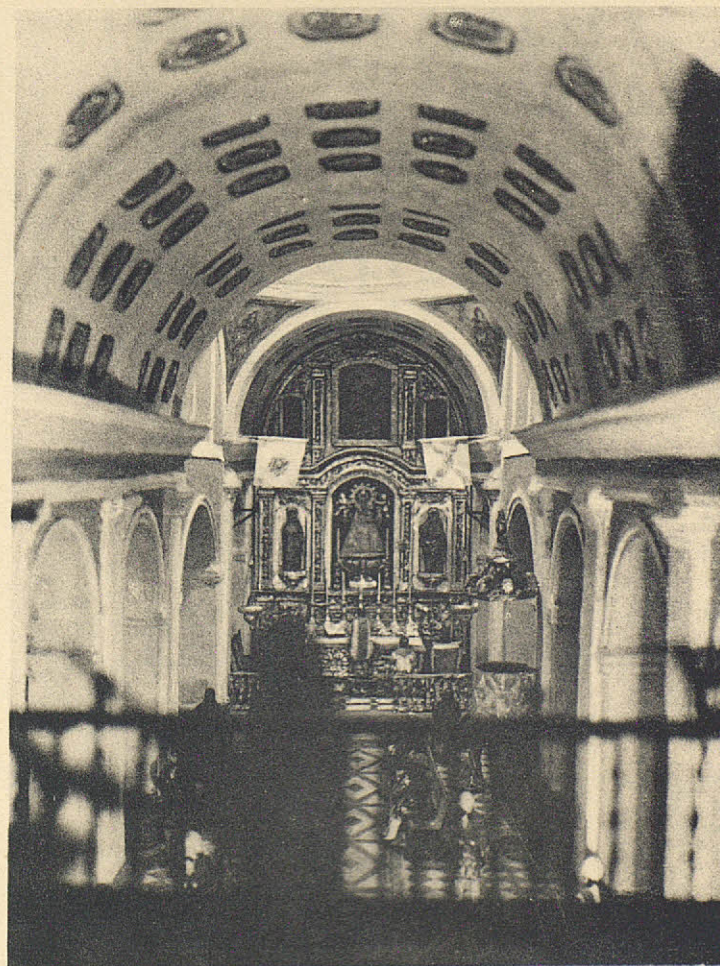
En el año 1777 sufrió la última reforma este sagrado templo, bajo la dirección del célebre arquitecto Ventura Rodríguez, que reforzó los cimientos que estaban ruinosos y decoró su interior, enriqueciendo sus bóvedas con casetones y rosetas doradas.

Ocupaba el templo la manzana que al final de la calle Mayor da frente al edificio de los Consejos, en cuya calle se abría la

MADRID



La Almudena
Fachada del callejón de la Almudena. (Reconstrucción)



La Almudena. Interior. (Reconstrucción)

puerta principal, de corte neoclásico, a que tan aficionado era Ventura Rodríguez, estando formada por un arco de medio punto enmarcado entre cuatro pilastras sobre las que corría una sencilla cornisa dorada por un ático.

La fachada que daba al saliente correspondía al presbiterio y camarín de la Virgen, que se manifestaba al callejón de la Almudena por un balcón saledizo, al pasar por debajo del cual, en la trágica noche del martes de Pascua de 1577, fué vilmente asesinado el secretario de Felipe II, don Juan de Escobedo, salpicando con su sangre los muros del referido camarín.

La fachada norte daba a la plaza de Santa María, y en dicha fachada se abría la puerta llamada de Reyes, por ser por la que los Soberanos entraban a la tribuna real cuando asistían a las grandes solemnidades religiosas que tenían lugar en el mencionado templo. Junto a dicha puerta se elevaba la esbelta torre mudéjar con sus ocho huecos y sus seis campanas, coronada por típico chapitel del siglo XVII, destacándose también en dicha fachada la capilla de los Bozmediano con su ábside y ventanales góticos del último período. La parte correspondiente al coro era la fachada que daba a la calle de Procuradores, hoy Bailén, y no ofrecía nada digno de mención.

El interior era de tres naves, con crucero cegado por los costados, sobre el que se abría la cúpula. El retablo del altar mayor, revestido de plata por la Esclavitud, con preciosos repujados y labores, ocupaba todo el testero del fondo de la capilla mayor, y en el centro se abría el camarín de la Virgen, ostentándose esta sagrada imagen sobre el rico trono que le ofreció el Ayuntamiento en 1640, y a la derecha e izquierda recibían culto las imágenes de San José y San Joaquín. En el segundo cuerpo figuraba el cuadro conocido por «El milagro del pozo», obra de Alonso Cano, hoy existente en el Museo del Prado.

Entre las capillas merece especial mención por sus dimensiones y riqueza artística, la que, dedicada a Santa Ana, fundó en 1540 el secretario del emperador Carlos V, don Juan de Bozmediano. Era del gusto gótico florido en su período de transición al Renacimiento. Suntuosas crucerías de delicados nervios formaban sus bóvedas, en cuyo arranque y rodeando toda la capilla corría una imposta o faja en la que se leían en caracteres góticos los datos relativos a su fundación. El retablo plateresco, con bajorrelieves representando escenas de la vida del Señor y de su Santísima Madre, con notables imágenes de apóstoles, evangelistas y doctores de la Iglesia, era de lo más interesante del templo, así como la sepultura de los fundadores.

En esta capilla tuvo lugar con toda solemnidad en el año 1600 el Capítulo General de la Orden de Santiago, en el cual quedaron reformadas las leyes de dicha Orden.

La capilla del Santo Cristo de la Salud y San Antonio «el Guindero», en la cual se daba culto en el altar principal a una bella imagen de Cristo crucificado, y en un altar lateral, a un cuadro de San Antonio de Padua. Cuenta la tradición respecto a este cuadro que un labrador que conducía por la Cuesta de la Vega un borriquillo cargado con guindas, dió un tropezón el jumento, cayendo y desparramándose por el suelo la mercancía. Un padre franciscano que por allí pasaba ayudó al labriego a recoger las guindas, el cual ofreció llevarle al fraile una cesta de guindas en agradecimiento al favor que le había hecho, encaminándose a la iglesia de San Nicolás, donde le dijo el religioso que tenía su residencia, y al entrar en el citado templo vió un cuadro de San Antonio, en el cual reconoció sin vacilación alguna al fraile que le ayudó a recoger la fruta en la Cuesta de la Vega, conociéndose desde entonces el cuadro por de «San Antonio el Guindero». En el año 1806 fué trasladado dicho cuadro, y la Congregación que para darle culto se fundó en 1720, a esta iglesia de Santa María, ocupando la capilla antes mencionada. Hoy dicho cuadro se conserva en la parroquia de Santa Cruz.

En la nave del Evangelio, entre las dos capillas antes mencionadas, estaba colocado el altar de la Virgen de la Flor de Lis.

Otra capilla era la pequeña de Santa Ana, fundada por don Luis de Hermosilla, y no dejaremos sin mencionar las capillas de San Ramón, Santo Cristo del Buen Camino, la Concepción y la espaciosa de Santo Tomás de Villanueva, que servía de sacristía de ornamentos. En esta capilla estaba la bajada a la cripta o bóveda correspondientes al crucero, en cuya cripta un altar con una imagen del Ecce Homo presidía los ejercicios penitenciales que tenían lugar los lunes, miércoles y viernes de Cuaresma.

La revolución de septiembre de 1868 había triunfado, y el primer Ayuntamiento popular que se constituyó mandó demoler el histórico templo, sin tener en consideración las protestas del clero y de los fieles, ni los antecedentes de tan tradicional iglesia, en la que los Consejos de diferentes épocas habían empleado grandes caudales para mantenerla con el decoro que convenía a la iglesia de la excelsa Patrona de la Villa, y el día 25 de octubre del mencionado año se celebraba la última misa en el altar de la Santísima Virgen, al final de la cual se cantó una tierna Salve y despedida,

que fué interrumpida innumerables veces por los sollozos y las lágrimas del católico pueblo madrileño, que, embargado por la emoción, acudía a rendir el último homenaje a su amada Patrona en su casa solariega... Después, la piedad de unas buenas religiosas, las Bernardas del Santísimo Sacramento, acogieron con cariño en su templo a la sagrada imagen, en el cual permaneció hasta el día 31 de mayo de 1911, en que fué trasladada a la cripta de la nueva catedral.

Habiendo quedado en malas condiciones para el culto la cripta antes mencionada, como consecuencia de la guerra de Liberación, fué trasladada de nuevo la imagen de la Almudena el día 21 de agosto de 1939 a la iglesia del Sacramento, donde espera que, al resurgir su devoción en los presentes momentos, sea pronto una realidad el proyecto de su nuevo santuario.

JOSÉ MONASTERIO.

Un boceto del cuadro de Ribera existente en Cogolludo

El año 1949, en este mismo BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, publiqué un extenso artículo para divulgar la existencia de un hermoso cuadro debido a José Ribera (el Españolito) y que se conserva en la iglesia parroquial de Cogolludo (Guadalajara); esa obra de arte sufrió bastantes desperfectos durante la última guerra civil; al restaurarla después cuidadosamente en el Museo del Prado, sólo pudieron salvarse las principales figuras de la escena que representa, y al darla a conocer establecí un parangón con otro cuadro sobre el mismo asunto y debido a los mismos pinceles existente en el Wadsworth Atheneum de Hartford (Estados Unidos), así como sobre el duplicado o más probablemente copia antigua del cuadro de Cogolludo que luce en la Real Academia de San Carlos, de Méjico.

Aquel artículo ha tenido en el extranjero bastante repercusión, pues de Inglaterra, Estados Unidos, Italia y Francia he recibido afectuosas cartas con frases laudatorias para mí, que atribuyo a cortesía, y cálidas felicitaciones por divulgar esa obra de Ribera hasta ahora desconocida en el mundo del arte, aunque la habían visto algunas autoridades españolas en la materia.

Entre mis amables comunicantes, sólo quiero citar dos: uno, Mr. B. Berenson, quien desde Florencia escribió el 9 de marzo de 1951 felicitándome por el artículo antedicho y exponiendo de paso su creencia de que tanto el cuadro de Cogolludo como la réplica o copia de Méjico, mejor que obras de Ribera, debieran considerarse dos versiones incompletas de un cuadro de Ribalta; otro, M. Louis Massignon, que al escribirme desde París, el 16 de julio, manifestaba haberle mostrado mi artículo Mr. Bernard Berenson, y tras algunas alabanzas añadía que era poseedor de un cuadro pintado en lienzo donde figuraba la misma escena re-

presentada en el de Cogolludo, pero a falta de algunos personajes, siendo el tamaño mucho menor; el cuadro procede de la colección del célebre filósofo conde de Gobineau, quien lo atribuía no a Ribera, sino a Juan de Ribalta; ofrecíame una reproducción fotográfica, e inclinábame a pensar que se tratara de un boceto o estudio previo del cuadro de Cogolludo. Acepté gustoso la oferta de paso que remití a Mr. Massignon una separata de mi artículo, y poco después recibí la fotografía con atenta carta, en la cual manifestaba que mi atribución a Ribera parecía la más sólida; creo de gran importancia dar a conocer este lienzo, que sirve a las mil maravillas para estudiar por completo el cuadro de Cogolludo, su parigual de Méjico y las dos variantes que existen en Hartford y Florencia, la última firmada por Ribera y fechada en 1630 ó 1631; tras reproducir aquí con tal objeto los lienzos de Cogolludo y París, haré muy breves consideraciones sobre ellos, remitiendo al lector a mi artículo ya mencionado y dejando a los doctos el juicio definitivo sobre la cuestión.

El cuadro de París mide 79 por 64 centímetros, mientras el de Cogolludo tiene 2,32 por 1,745 metros; aquél, según Mr. Massignon, está lastimosamente retocado, en especial los ojos de Cristo, y, según creo advertir, lo mismo ocurre con todo el rostro, como también en la cara burlona del personaje situado a su izquierda; en el cuadro de París figuran sólo el personaje principal, el carpintero que termina de aderezar la cruz, el sayón que agarrota violentamente el antebrazo de Jesús y otro verdugo que en postura algo arlequinesca «parece» sujetarle la mano derecha, cuyo antebrazo se ve cubierto por el manto; faltan en este cuadrito el centurión que se vislumbra a la izquierda en el cuadro destrozado de Cogolludo, los rostros de las tres Marías situadas en segundo término, más la cara de otro personaje visible en el cuadro de Méjico y el simbólico gallo de la Pasión advertible en la parte alta y central.

El pequeño tamaño de ese cuadro en comparación con todos los anteriormente mencionados, lo incompleto de la escena en él representada quedando la composición harto pobre con grandes espacios vacíos, y las modificaciones con caracteres de mejora apreciables en los cuadros de Cogolludo y Méjico, refuerzan el supuesto de que el lienzo de París, antaño perteneciente al conde de Gobineau, sea un boceto o estudio previo hecho por Ribera para trasladarlo después a la obra definitiva, con las modificaciones pertinentes y completando la composición inicial mediante el aña-

dido de algunos personajes; el cuadro definitivo fué el de Cogolludo, mientras no se demuestre que el de Méjico es también original en vez de una buena copia antigua, según parece. Ya he mencionado los retoques (desacertados o torpes, según Mr. Massignon) que establecen diferencias entre los cuadros de París y Cogolludo, referidas a las caras de Jesús y el verdugo de su izquierda, así como hice notar la actitud parecida a la de monobailarín que éste adopta en el lienzo parisiense; actitud forzada y ridícula no justificada por la burlona del rostro y que cabe interpretarla como un «apunte» o esbozo necesitado de posterior estudio, desaprovechado luego por el pintor, quien prefirió dejar el cuerpo de esa figura en la penumbra mientras la cara (magnífica interpretación del natural) quedaba a plena luz. Del mismo modo el brazo de Jesucristo en el cuadrito de París se ve antiestéticamente cortado por el paño que recubre el antebrazo; Ribera luego corrigió el defecto al pintar el cuadro definitivo, colocando el antebrazo en flexión y apoyada la mano sobre el muslo en actitud mucho más estética y natural; salta a la vista que la escena representada es muy pobre debido al corto número de personajes y a quedar medio cuadro sin otra cosa que un cielo tenebroso, con algunos fogonazos de luz, como si al disponerlo de ese modo sólo hubiera querido el artista ambientar el conjunto de la obra aquí pergeñada, completándolo después en la definitiva mediante adición del milite situado a la izquierda, y los doloridos rostros de las tres Marías que se ven en segundo término en el cuadro de Cogolludo.

No entro en más detalles, pues me parece innecesario, toda vez que a esta breve nota acompañan las reproducciones fotográficas de ambos cuadros, a fin de que pueda compararse uno con otro. Respecto a la opinión del conde de Gobineau (al parecer compartida con Mr. Bernard Berengson) de que el autor no fué Ribera, sino Juan de Ribalta, hijo del famoso pintor valenciano primer maestro de aquél, me parece insostenible: primero, porque la factura es típica de «el Españolito», hasta el punto de que cuando el cuadro de Cogolludo recién restaurado fué expuesto en el Museo del Prado, figuró como obra de ese artista sin el menor interrogante acusador de dudas, prueba de no abrigar ninguna los renombrados técnicos de aquel establecimiento; segundo, porque Juan de Ribalta destacó como retratista bastante más que como pintor de temas religiosos; tercero, porque murió el 10 de octubre de 1628, a los treinta años de edad, pocos meses más tarde

JOSE RIBERA «EL ESPAÑOLETO»



COGOLLUDO (GUADALAJARA). Preliminares de la Crucifixión

JOSE RIBERA



Probable boceto o estudio hecho para el cuadro de Cogolludo
París (*Propiedad de Mr. Louis Massignon*)

que su padre, Francisco Ribalta, mientras el cuadro de Cogolludo debió pintarse en 1631, poco antes o después que el cuadro de Florencia y su réplica de Hartford, para todos los cuales se utilizaron los mismos modelos, estando fechada la obra florentina el año antedicho y firmada por Ribera.

FRANCISCO LAYNA SERRANO.

A propósito del cuadro "La Magdalena penitente", original de Ribera, encontrado y adquirido en Cuzco (Perú) ⁽¹⁾

En esta conferencia, que bien pudiera calificarse de histórico-artística, pero quizá mejor de crítico-histórica sobre un tema de Arte, me propongo, en primer término, dar a conocer un cuadro de José Ribera representando a la Magdalena en penitencia poco antes de su muerte, y que, a mi juicio, permanecía inédito hasta ahora; en segundo lugar, aparte de exponer mis noticias y opiniones respecto a dicho cuadro, procurando de paso datos acerca de quienes lo poseyeron hasta llegar a mi poder, pretendo deshacer la leyenda absurda según la cual «el Españoleto» utilizó como modelo a una de sus hijas para pintar otro cuadro de «La Magdalena», muy conocido.

En cuanto a la obra pictórica del famoso pintor español nacido en Játiva, pero residente la mayor parte de su vida en Nápoles, obra que me complazco en mostrar hoy a los amantes del Arte hispano, he aquí una descripción somera, pues la vista del cuadro, aquí presente, excusa mayor prolijidad:

Tiene 1,55 de alto por 1,10 metros de anchura, pintado sobre lienzo, con su buen marco de época. El estado de conservación es bastante bueno, salvo algún arañazo superficial en el ángulo superior izquierdo (del espectador) y algún desconchado hacia el ángulo opuesto, pero que no afecta a la parte fundamental de esta que juzgo obra maestra de aquel pintor verdaderamente magistral. El conjunto está un tanto sucio por el polvo del tiempo. El fondo

(1) Conferencia leída por su autor el 12 de mayo de 1951 en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, en Madrid.

es sombrío, según acostumbró Ribera durante muchos años, y de ahí que haya bastantes detalles del mismo hoy perdidos, pero fáciles de descubrir mediante una limpieza meticulosa que no he mandado hacer por razones obvias.

María Magdalena aparece sentada ante una cueva de anacoreta, al pie de tosca cruz de madera, descubiertos el busto y brazos lo mismo que las rodillas y pantorrilla izquierda, mal cubiertas la cintura y mitad superior de los muslos por una ropa áspera y andrajosa. Si los tegumentos de palidez casi cadavérica y el extraordinario adelgazamiento del cuerpo todo y en particular de las extremidades indican hasta qué punto redujo sus alimentos, prolongó las vigiliass o sometió su cuerpo a toda clase de torturas la expeditora para ganar el cielo, todo eso resalta más patente en la cabeza y especialmente en el rostro, que es un prodigio en cuanto a lo plástico y por cuanto hace a la expresión, sobremanera dolorida al mismo tiempo soñadora que espiritual, como en quien se siente sostenida por la fe y la esperanza cuando ya las energías físicas van a derrumbarse de un momento a otro. Esa expresión de dolor contenido y ese aliento de esperanza no pueden estar más adecuados en aquella cabeza cuyo rostro recuerda las facciones de una mujer que fué hermosa; en la boca entreabierta parece advertirse el suspiro de un lamento o el musitar de una oración, como en los ojos semientornados saliendo apenas de las cuencas orbitarias, ahondadas por las privaciones y el sufrimiento. El cabello, prematuramente blanco y en desorden, contorneando una frente que deja adivinar la calavera; las piernas rígidas; las rodillas huesudas y los pies entrelazados, así como los brazos en flexión o las manos juntas con los dedos esqueléticos cruzados, aparecen rígidamente contraídos cual si se tratara de un espasmo preagónico, últimos momentos de la «penitente» que el artista se propuso representar al paso que alardeaba de conocimientos anatómicos.

Esta figura de la Magdalena, como casi todas las que Ribera representó al aire libre (Santos mártires, anacoretas y no pocas figuras femeninas), aparece bañada por luz cenital, que por el lado derecho se extiende imperceptible y suave, hiriendo más fuerte el muslo y pierna izquierda y pie descarnados, mientras al lado opuesto se produce un contraste de claro-oscuro acusadísimo, exagerado si se quiere, pero de efectismo impresionante; *manera* de pintar llamada «tenebrismo» y que «el Españolito» aprendió no del Caravaggio, según muchos creen, sino cuando siendo jovenzuelo tuvo por maestro al valenciano Francisco Ribalta; al mismo

debe su dibujo preciso y rotundo, el crudo realismo tan propio de la pintura española y el absoluto respeto al natural, que se complacía en reproducir del modo más perfecto. Como es sabido, a tales normas, y especialmente a los fuertes contrastes de luz y sombra, permaneció fiel Ribera durante más de la mitad de su vida artística.

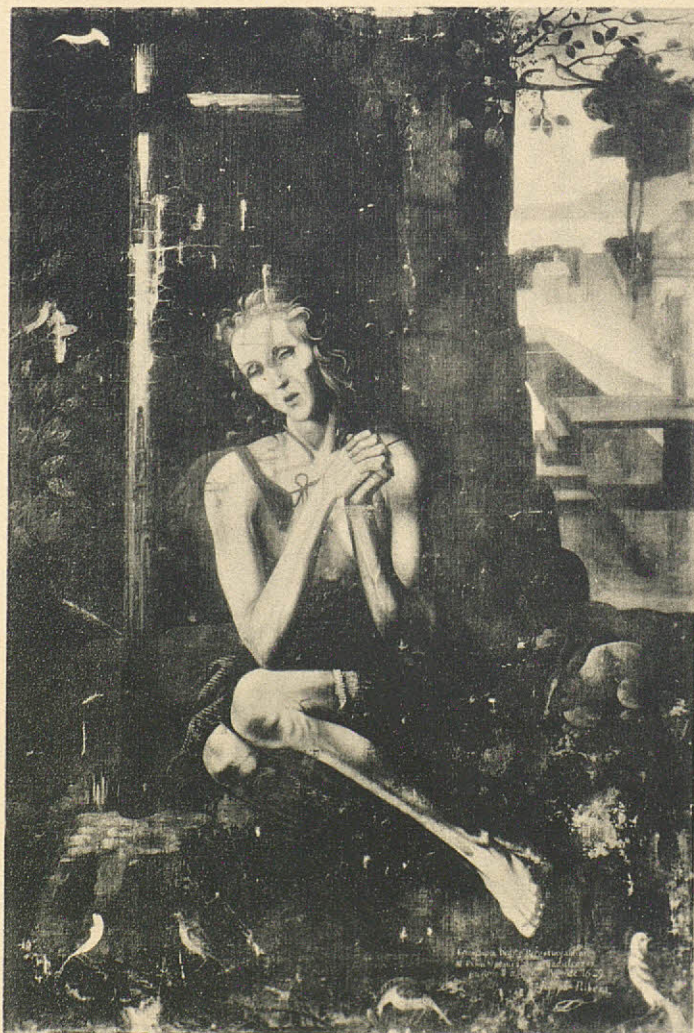
Sigamos con la descripción de nuestro cuadro de la Magdalena: Cerca de la cueva crece un arbusto cuyas ramas se distribuyen en direcciones opuestas; unas se arrastran por la suave ladera hasta perderse, y otras se encaraman roca arriba hasta doblar encima de la entrada de la caverna y terminar en el vacío frente al paisaje del fondo. Concluyen las rocas en una cortina con yerbas, aromáticas al parecer, como el té y la salvia, con florecillas movidas por el viento sutil. Adornó Ribera el cuadro con deliciosas figuras de pajarillos de diferente plumaje, habitantes en tales lugares; a la derecha, encima de la cruz, uno de pluma blanquinegra atentamente parece observar a Magdalena; en la rama terminal se posa otro de color verde claro, como si descansara de largo viaje emprendido con ojeo de presenciar el tránsito de la piadosa mujer arrepentida, y adivínasele temeroso de no llegar a tiempo; las otras avecillas revolotean o posan en el suelo, todas pintadas con minuciosidad y detalles más bien correspondientes a la pintura primitiva que al Renacimiento en sus últimas variantes. ¿Son obra de algún discípulo especializado? No creemos. Junto a la cueva, a más de alguna figura imposible de identificar quizá porque el autor la dejara voluntariamente en penumbra, se agita un conejo, representante de las bestezuelas moradoras en la montaña y compañeras de la «penitente» en sus últimos éxtasis precursores de la muerte corporal; también se aprecia que hubo pintada una calavera, y, finalmente, en el ángulo izquierdo de este primer término hay una respetuosa dedicatoria, de gran importancia a mi juicio, y de la que trataré más adelante.

El paisaje del fondo nos lo presenta Ribera más dulce y armonioso, en contraste con la crudeza de la figura principal, quizá por deliberado propósito; un trozo de azul claro, montañas suaves cuyas faldas baña un río que quiere representar al Ródano, una rampa que permite llegar a su frondosa ribera, una humilde casita de ermitaño con oratorio como recuerdo de la vivienda de San Maximino y, cerrando el conjunto, un cauce por donde discurre el Ródano para regar la aldea circuida de tierras llanas y que en el «Itinerario» de Antonio es denominada Tegulata; sobre el cau-

ce, una lastra en disposición de puente rústico o pasarela camino de la montaña, viéndose sobre ella al anacoreta San Maximino de espalda; el panorama es bello, propio de la dulce Provenza, adonde, según la tradición mística, se retiró María Magdalena cuando, arrepentida de sus pecados e inflamada por el amor divino, quiso vivir lejos del mundo consagrada a la oración y la penitencia.

Treinta años de voluntarios martirios corporales y espirituales deliquios dícese que pasó la famosa arrepentida, «de la Penitencia a la Gloria y de la Gloria a la Penitencia», según sus hagiógrafos; una capilla llamada del Santo Pilar ha consagrado como santo ese sitio de Provenza, llevando hasta él durante siglos a infinitos peregrinos que se sienten estimulados para hacer méritos ante Dios, recordando la vida dura y dulce muerte de María Magdalena en aquellas soledades. Después de años y más años transcurridos entre ayunos y penitencias, llegó el día en que la después santa había de cambiar el consuelo de los éxtasis tenidos en la tierra por la dicha inacabable de la Eternidad; tuvo un aviso celeste: antes de morir quiso recibir por última vez el Cuerpo y la Sangre de Nuestro Salvador bajo la forma eucarística, y sintiendo próxima su última hora, hizo que la llevasen seres caritativos a la Vía Aureliana, cerca de su cueva, pues allí habitaba en pequeño oratorio el santo obispo Maximino, retirado del mundo por el mismo impulso que su demacrada convecina; en el puente rústico cuentan que esperaba el anacoreta; la dió la comunión y pronto se separó de María, quien espiró con el sosiego del justo (Reverendo Padre Lacordaire, de la Orden de Predicadores y miembro de la Academia Francesa, en su libro «Santa María Magdalena» describe maravillosamente la vida de ésta, traducida por don Juan Thompson). El autor que acabo de mencionar entre paréntesis, dice que Luis XI de Francia sintió gran veneración por María Magdalena, a la que consideraba cual si fuese francesa, y al morir recomendó que sus descendientes procuraran mantener viva en el pueblo esa veneración, acudiendo en romería que tendría el carácter de nacional al lugar donde aquélla exhaló el postrer suspiro. Carlos VIII y Luis XII así lo hicieron; Ana de Bretaña, sucesiva mujer de entrambos, visitó el eremitorio de San Maximino y la Cueva Santa, y hasta tuvo el capricho de verse representada en una estatuilla de oro al pie del relicario que contenía la cabeza de Santa María Magdalena. Francisco I, tras la victoria de Marignan, hizo esa peregrinación en acción de gracias acompañado de su madre, esposa y hermana; costeó algunas

JOSE RIBERA



Santa María Magdalena poco antes de morir
Cuadro con dedicatoria del mismo, adquirido en Cuzco (Perú)
por el autor de este artículo. (Perú)



Asunción de la Magdalena
Cuadro existente en la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando.

obras de reparación en la hospedería para forasteros junto a la Cueva Sagrada, y mandó construir en ella tres habitaciones para personas reales, habitaciones a las cuales se dieron los nombres de Cámara del Rey, de la Reina y del Delfín, estando la primera en el interior del convento habitado por los religiosos, e hizo adornar la entrada a la cueva con un pórtico. Carlos IX y Luis XIII también hicieron esta romería; el segundo, en 1622, después del sitio de Montpellier y sumisión de los herejes del Languedoc.

La devoción francesa hacia Santa María Magdalena se extendió a otros países, dando motivo a que notables artistas dedicaran a esta santa obras famosas; aquella devoción fué muy viva en España, quedando de ese siglo, y como prueba de dicho fervor, buen número de imágenes pintadas y esculpidas, como, por ejemplo, las magníficas tablas debidas a Pedro de Mena. También a José Ribera (El Españoleto) interesó el tema de la ex pecadora haciendo penitencia, pues cuadraba perfectamente con la honda religiosidad del pintor levantino, y con su predilección por los asuntos fuertemente emotivos, de expresión dramática, por no decir trágica; en su tiempo manteníase muy vivo el fervor que llevaba a las multitudes en peregrinación a los lugares donde tradicionalmente se afirmaba que murió la Santa penitente, y siguiendo su costumbre de pintar escenas terroríficas, se inspiró en los últimos momentos de Magdalena para representarla antes de agonizar al pie de tosca cruz a la entrada de la Santa Cueva, cuadro que tengo el honor de exponer aquí y fechado en 1629; más tarde, apartándose de ese camino de visiones terribles, pintó a la santa cuando, según la tradición, es llevada por los ángeles a las alturas celestes, cuadro que lleva la fecha de 1626, pero que, según Mayer, debe referirse a 1636, y el equívoco se habría causado con censurable ligereza con motivo de algún repinte o restauración, conforme ha ocurrido en otras ocasiones. Todavía el famoso pintor representó esta santa en uno de sus lienzos geniales, refiriéndose a otro momento de la vida de aquélla; el cuadro que acabo de mencionar exhibese en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y el último que cito lo guarda el Museo del Prado; según muchas opiniones data de 1640, cuando el pintor iba abandonando el «tenebrismo» y los temas espeluznantes, presentándonos a María Magdalena en los primeros tiempos de su vida penitente, cuando todavía era relativamente joven y de seductora belleza. Diríase que Ribera estaba obsesionado por el recuerdo de la bella pecadora arrepentida, pues no

conforme con representarla en uno de sus mejores lienzos, la reprodujo dos veces más (que sepamos) inspirándose en pasajes tan distintos como el comienzo de la vida de penitencia, los preliminares de la muerte y el momento de arribar a la Gloria en premio a su virtud; extraordinario tríptico que hasta ahora no era conocido en todas sus partes, y cuya importancia creo necesario resaltar.

Ahora, permítaseme una digresión, pues quiero dedicar breves párrafos al arte del pintor en su primera época, a su estancia en Roma, y a la patraña, consagrada como verdad inconcusa, de que utilizó a una de sus hijas para modelo al querer interpretar la figura de María Magdalena.

Echase de menos los estudios meticulosos y completos sobre la vida y el arte del Españoleto, pues aun cuando muchos autores antiguos y modernos se ocuparon de tan relevante artista, contentáronse con copiarse descaradamente unos a otros casi siempre, o con añadir alguna noticia más o menos estimable, y que en ocasiones no resiste a la crítica; ya en tiempos modernos se ha estudiado a Ribera con más profundidad y mejor criterio; pero sólo parcialmente, excepto en el hermoso libro que le dedicó el alemán y conocido hispanófilo Augusto L. Mayer, de cuya obra conozco la segunda edición, impresa en Leipzig el año 1923. Es sabido que en la vida artística del pintor levantino pueden apreciarse dos épocas y dos maneras de concebir y ejecutar muy distintas; durante la primera se sintió atraído por las escenas terroríficas y los violentos contrastes de luz y sombra, poniendo al servicio de su arte el crudo naturalismo característico de la escuela española, la reproducción exacta del natural aprendida del valenciano Ribalta, la emoción religiosa del creyente firme y la emotividad apasionada de su exaltado temperamento; durante la segunda época, ya gustó de temas más amables, de expresiones más dulces y de tonos y colores más suaves, aunque sin abandonar por completo las características de su pintura en años anteriores.

Poco sabemos de la formación artística de Ribera en Valencia teniendo por maestro a Ribalta, y escasas son las noticias que dan sus biógrafos antiguos o modernos respecto a los primeros tiempos de su vida en Nápoles, adonde fué desde otros puntos de Italia siendo joven y escaso de caudales, por cuyo motivo debió pasar tiempos muy difíciles entre la gallofa y el hampa del gran puerto napolitano, sirviéndose de esas gentes como modelos para sus cuadros, pronto alabados por el dibujo valiente y correcto, el naturalismo,

modelado y fuerza expresiva de las figuras, magistralmente representadas casi siempre bajo la acción de un dolor físico, un tormento o una pasión. Desde Palomino (a quien se tiene por primer biógrafo de Ribera) hasta nuestro coetáneo Lafuente Ferrari, pasando por «Jusepe Martínez», Ceán Bermúdez, Paul Lafont, Teófilo Gautier, Augusto L. Mayer, Jorge Pillement, González Martín, Elías Tormo, Santa Marina, «Bernardino de Pantorba», etc., todos están conformes en que el virrey de Nápoles don Pedro Girón, gran duque de Osuna, lo mismo que protegió a Quevedo y Argensola, lo hizo con Ribera, a quien nombró pintor de cámara con buenos gajes y habitaciones para residencia y taller en el palacio virreinal. En 1616, cuando habían pasado para el español los tiempos difíciles y gozaba de una reputación mayor de día en día, contrajo matrimonio con Catalina Azzolino, hija de un pintor muy conocido y de desahogada posición, factores que contribuyeron al mejor desenvolvimiento económico y social del yerno. Sucedió en el virreinato el duque de Alba, quien también dispensó su protección a Ribera entre los años 1622 y 1629; pero estas buenas relaciones sufrieron un eclipse quizá por el choque de caracteres, pues protector y protegido lo tenían bastante fuerte, y ello determinó la preferencia del duque por un pintor mediocre, griego de nacimiento y llamado Belisario Corencio, en perjuicio del pintor de cámara que sufrió con este motivo muchas amarguras y, según cuentan, una pasión de ánimo que le llevó a acentuar la nota tétrica y angustiosa en sus cuadros, lo mismo que los colores sombríos en las encarnaciones; entre sus obras de esa época, fechadas antes o después de la crisis aludida, figura «El martirio de San Bartolomé», dedicado en 1624 al príncipe Filiberto de Saboya, y en el que representó al santo amarrado por las muñecas a un árbol y desollado por sus verdugos antes de degollarle por orden de Astraies, hermano del rev de Armenia, Palemón; también de esa etapa «tenebrista» es el «San Sebastián» sujeto a un tronco y traspasado por las saetas, el «Prometeo» encadenado en la cima del Cáucaso y roído por el águila de Júpiter mientras un insecto le chupa la sangre de un dedo, «Ixión» atado a la rueda giratoria y «Combate entre centauros y tritones». Según insistiré más adelante, Ribera permaneció en Roma gran parte del año 1629, quizá para consolarse de los aludidos disgustos, tanto o más que por convenir a su carrera artística, esto último muy evidente, pues ya era conocido y apreciado en la Ciudad Eterna, de cuya Academia de San Lucas era miembro desde 1626. Vuelto a Nápoles, en ocasiones gustó de pintar seres deformes y

monstruosos, verdaderas aberraciones de la naturaleza, como seres humanos con lobanillos, grandes bocios, etc., destacando entre esos cuadros el retrato de la Barbosa de los Abruzos, hoy en el Museo del Hospital Tavera, en Toledo, y que representa a una mujer con luengas barbas negras amamantando un niño, viéndose en segundo término la figura del marido; cuéntase que lo pintó por especial encargo del virrey don Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá, en 1631, también decidido protector de Ribera, para quien consiguió del Papa Urbano VIII que le concediese el hábito de caballero de la Orden de Cristo, como logró para Lope de Vega el de la Orden del Hospital; me parece que es Paul Lafond quien refiere que cuando aquel prócer fué una vez al estudio del pintor acompañado de su esposa embarazada casi a término, recibió ésta tan fuerte impresión al ver el cuadro, que dió a luz pocos días más tarde, y la criatura recién nacida tenía los deditos enclavijados... También dispensaron a Ribera su alta estima y valiosa protección otros virreyes, en especial el conde de Monterrey, el duque de Medina de las Torres, el conde-duque de Olivares y «el Almirante de Castilla», todos los cuales le encargaron obras para repartirlas en sus palacios o donarlas a iglesias y monasterios, cuando no hacían los pedidos a nombre de próximos parientes deseosos de poseer las debidas a tan afamado artista.

Es curioso observar que habiendo consignado las fechas de casi todos los cuadros de Ribera, ninguno de sus biógrafos cita alguno pintado en 1629, y dejan una laguna sin llenar desde 1628 a 1630. ¿Permaneció inactivo ese año? Ni su fama, ya muy grande entonces, ni su temperamento vivísimo, permiten suponerlo. Creo poder afirmar que fué entonces cuando tuvo disgustos con el duque de Alba, y para evitarlos marchó a Roma, donde siguió dibujando y pintando cuadros geniales, según veremos pronto, y en Roma fué, sin duda, donde le hizo su primera visita el famoso pintor español Velázquez, quien nuevamente le visitó en 1649; Ribera volvió a Nápoles en 1630, probablemente con motivo de haberle nacido el 22 de abril una hija, a la que pusieron Margarita de nombre, según consta en la partida de nacimiento existente en la parroquia de San Marcos.

He mencionado el tríptico que consagró Ribera a María Magdalena, formado por el cuadro del Museo del Prado, el de la Real Academia de San Fernando y el que ahora doy a conocer, pintados con varios años de intervalo entre uno y otro; al correr de la pluma he citado una hija del artista, y quiero deshacer la burda le-

yenda que, a fuerza de ser repetida copiándola unos autores de otros sin meterse en averiguaciones, es tenida como verdad inconcusa.

Se trata de un burdo error, según el cual Jusepe de Ribera utilizó como modelo a una de sus hijas para un cuadro denominado generalmente «El éxtasis de María Magdalena». Ya desde muy antiguo viene repitiéndose el cuento de la hija del pintor sirviendo de modelo para este cuadro, sin que los numerosos autores que tal afirman se hayan puesto de acuerdo si se trata de Margarita o Ana Lucía y, lo que es menos explicable, sin haber intentado los biógrafos de Ribera antiguos ni modernos estudiar a fondo la cuestión, comenzando por ver si el hecho pudo ocurrir o no, habida cuenta cuando nacieron las hijas y se pintó el cuadro; me parece que ése es el primer paso obligado antes de negar o confirmar el aserto de quien inventó la especie, y discriminar si la modelo fué Margarita o su hermana; lo absurdo es que tal primer paso nadie lo ha dado, que yo sepa, y al hacerlo me he encontrado con que basta para poder calificar de burda patraña aquella atribución.

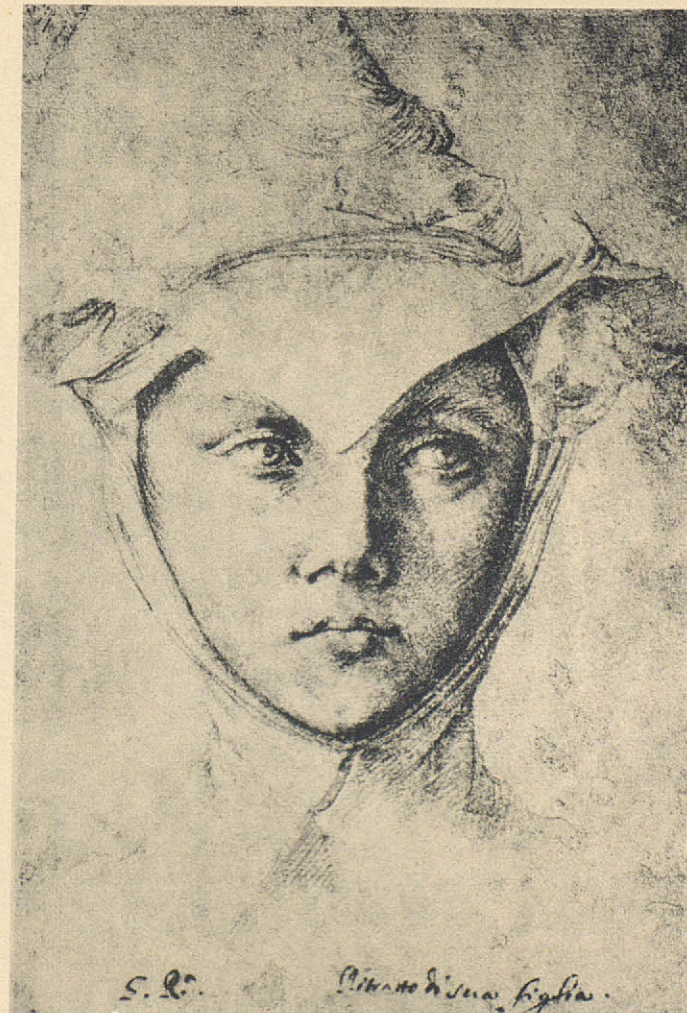
Los cuadros de Ribera consagrados a la Magdalena son tres, y tres fueron las hijas del pintor; Margarita nació el 22 de abril de 1630; Ana Lucía, el 17 de julio de 1631, y María Francisca, el 9 de octubre de 1636. El cuadro de la Magdalena, poco antes de morir, lo pintó «el Españolito» el año 1629; la Asunción de la pecadora arrepentida que guarda la Academia de San Fernando, el 1626 o, mejor (según Mayer), en 1636; la que se admira en el Museo del Prado, en 1640, según muchos críticos de arte, apoyándose en que la obra está concebida según la *manera* adoptada por el pintor en su segunda época, ya muy alejado del «tenebrismo» caravaggiesco, prefiriendo las suaves tonalidades cromáticas y las gradaciones lumínicas, a la vez que se apartaba de los temas truculentos. El simple cotejo de fechas permite negar rotundamente que Ribera utilizase a una de sus hijas como modelo para representar a María Magdalena, pues cuando la pintó envejecida y extenuada por la penitencia, ninguna de aquellas hijas había nacido; cuando la reprodujo ascendiendo al cielo, sólo contaba seis años Margarita, que era la mayor, y ésta tampoco servía al caso (de las otras dos, ni siquiera hay que hablar) para el cuadro del Museo del Prado, donde la santa se muestra como una hermosa mujer plenamente desarrollada, pues Margarita sólo contaba a la sazón diez años; tan pocos, que, aun suponiéndola de crecimiento muy precoz, no puede concebirse tan grande.

Por cuanto hace al cuadro de la Academia de San Fernando, queda así rotundamente negada la patraña de que en él está retratada una hija de Ribera. Cabría sostener como probable el hecho, pero referido al cuadro del Museo del Prado, en cuyo caso el error de atribución sería tan sólo relativo, pues este último cuadro bien pudo pintarlo más tarde de la fecha asignada por muchos doctos, pero no con unanimidad de todos, cuando ya la mencionada Margarita era una mujer en toda la extensión de la palabra; también cabe negarlo, porque en el Museo Filangieri, de Nápoles, existe un grabado que aquí expongo y que representa una joven, dibujada por Ribera, y que es el «Ritratto di sua figlia», aunque no dice si de Margarita o Ana Lucía; para el caso es lo mismo, pues lo importante es consignar que sus rasgos faciales nada tienen de común con la Magdalena en su éxtasis glorioso o con la Magdalena en sus primeros tiempos de penitencia; la penitente tiene ojos grandes y negros, el rostro ovalado y algo ancha y bombeada la frente, mientras la hija de Ribera muestra la cara con tendencia triangular en la barba, los ojos claros y de tamaño corriente; ¿cómo se concibe que su padre la utilizase para modelo y no reprodujera las facciones siendo tan extraordinario copista del natural? Ya es hora de que la leyenda estúpida, rutinariamente sostenida por resultar más cómodo limitarse a repetir cuanto otros han dicho que molestarse en comprobar la veracidad del aserto, se niegue y olvide.

Repetidas veces he afirmado que el cuadro de La Magdalena al fin de su vida, ahora dado a conocer por mí, se debe a José Ribera y data del año 1629; la atribución es fácil para cualquiera que lo examine por algo experto que sea, y la afirmación no puede menos que ser rotunda una vez leída la dedicatoria escrita en caracteres del siglo XVII, perfectamente visible en el ángulo inferior izquierdo y que dice así: *Esta copia dedico respetuosamente al Excmo. Marqués de Guadalcazar. En Roma. Agosto de 1629. Juseph Ribera* (rubricado). El dar a conocer este lienzo me parece muy importante por dos razones: primera y principal, por tratarse de un cuadro del famoso pintor, hasta ahora no catalogado; segunda, porque la dedicatoria en él escrita prueba de manera fehaciente que el artista permaneció en Roma gran parte del año 1629, según razoné en párrafos anteriores con diversos alegatos. La Ciudad Eterna era muy insalubre por la cercanía de las lagunas Pontinas, terrible foco de la malaria o paludismo, que causaba estragos en la sede de los Papas, y



La Magdalena
Madrid. *Museo del Prado*



Retrato de su hija
Nápoles. *Museo Filangieri*

entre las mujeres del pueblo, consumidas por la fiebre, resultó fácil para el artista dar con una que antes fuera bella, pero estuviese demacrada y flaca por la enfermedad, con una expresión entre mística y angustiosa en los ojos brilladores en el hondo de las hundidas cuencas orbitarias, aspecto físico y expresión anímica muy ajustados para, copiándolos con la fidelidad y maestría en él características, representar a María Magdalena cuando sentía próxima la muerte. En esta obra ya abandonó Ribera, aunque sólo en parte, los contrastes violentos entre luz y sombra, así como los escorzos forzados en las trágicas actitudes de sus figuras; sigue en su afán de impresionar al espectador y lo logra; pero aquí la tortura física no es el factor preponderante de la emoción, pues al sufrimiento corporal mezcla con maestría la espiritualidad mística de quien piensa en la vida del alma más que en la corporal perecedera, y siente la duda, pero sobre todo la esperanza de alcanzar la gloria eterna como premio a sus penitencias perseverantes. La palabra *copia* puesta en la dedicatoria de Ribera al marqués de Guadalcázar, no hay que aceptarla literalmente suponiendo que se trata de la reproducción de un cuadro en vez de ser obra original; el Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española de la Lengua, entre otras acepciones de esa palabra dice que «significa imitación, remedo, semejanza, hacer descripción de alguna cosa o persona, etc.»; en este sentido, o sea en el de retrato o representación de María Magdalena en sus últimos tiempos de penitente, hay que traducir la palabra *copia*, y no en el de réplica o duplicado hechos por el mismo autor del original.

Este cuadro lo encontré en Cuzco (Perú), y como acabo de indicar, fué regalado por El Españolito al marqués de Guadalcázar, virrey de aquel país: he aquí algunas noticias genealógicas de esta familia hasta extinguirse la rama americana y parar sus bienes y obras de arte repartidos entre varias, ya de apellidos distintos, una de las cuales heredó el cuadro de La Magdalena y que tuve la suerte de adquirir.

Perteneciente a la nobleza andaluza y a sus linajes más preclaros, don Diego Fernández de Córdoba fué (según el «Blasón de España, libro de Oro de su Nobleza») caballero de Santiago, conde de Posadas, gentilhombre de Felipe III, por merced de este monarca primer marqués de Guadalcázar, cuya Real Cédula es de 28 de enero de 1609, y virrey de Nueva España y el Perú. Contrajo matrimonio con doña María Ana de Riedere de Paar

Amerin, dama de la reina doña Margarita de Austria, y en 1611 fué nombrado virrey de Nueva España; el mismo año partió a Méjico para tomar posesión del cargo al siguiente, sustituyendo en el virreinato a don Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, y como virrey del Perú hizo su entrada triunfal en Lima el año 1622, pues había cesado en la gobernación de Méjico el 14 de marzo de 1621; sabido es que el traslado al Perú significaba un reconocimiento de méritos y un codiciado ascenso, no sólo por la categoría, sino por los emolumentos; el sueldo de 20.000 ducados anuales percibidos en Méjico los vió aumentados el de Guadalcázar hasta 30.000.

En el Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano y en la obra «Tradiciones Peruanas» escrita por Ricardo Palma, hay abundantes noticias relativas al período de diecisiete años en que el marqués de Guadalcázar fué virrey de Méjico y Perú; entre ellas, algunas de sabor anecdótico como el incidente «de poder a poder» entre este representante de la Corona y el Ilmo. señor don Gonzalo de Ocampo, natural de Madrid y ministro de la Iglesia; también anota Palma en sus «Tradiciones peruanas» que dependiendo Panamá del virreinato del Perú suscitábanse cuestiones difíciles de resolver por el virrey a causa de la distancia, y en cierta ocasión reconvino Su Majestad al de Guadalcázar porque no trataba severamente a algunos señores del istmo panameño, a lo que contestó por escrito el reconvenido: «Señor, como desde aquí sólo alcanzo con la punta de los dedos a las Justicias de Panamá, no les puedo, aunque lo ambiciono mucho, apretar la mano»; bien se conoce aquí que nuestro virrey era andaluz y chirigotero.

Intensa e importante fué la obra realizada por don Diego Fernández de Córdoba, conde de Posadas y primer marqués de Guadalcázar gobernando aquellos extensos dominios españoles en América, acreditándose como hombre valeroso, inteligente, discreto y activo; gracias a su actuación logró impedirse que el pirata Jacobo de L'Heremite, que durante cinco meses bloqueó El Callao con una escuadra de 300 cañones y 1.700 hombres de desembarco se apoderase de Lima; por entonces se rebelaron los indios araucanos, y el de Guadalcázar envió contra ellos una fuerte expedición de castigo al mando de su hermano (y tiempo adelante sucesor en el título marquesal) don Luis Fernández de Córdoba, quien redujo los sublevados a la obediencia. También hubo de atender a la sangrienta rebelión de los Tapehuanes, ocurrida en 1616, y en la que alcanzaron la palma del martirio va-

rios misioneros jesuítas. En su tiempo cambió de nombre el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, de cuyo patronato tomó posesión el rey en 1617, llamándose desde entonces Colegio de San Ildefonso; al mismo virrey débese la fundación del convento del Espíritu Santo, del que no quisieron hacerse cargo los franciscanos, pues no se ajustaba a la severidad de la Regla seráfica, y fué confiado a los religiosos de San Hipólito. También merece resaltarse entre la obra meritoria de este virrey la fundación de la ciudad de Lerma en 1613, de la villa de Córdoba en 1618 y la de Guadalcázar en 1620, el mismo año en que terminó el acueducto de Chapultepec de Méjico, por San Cosme. En los libros del Cabildo de Lima hay una prolija relación del magnífico recibimiento hecho por la ciudad a Su Excelencia acompañado de sus hijas.

Es bien sabido que desde finales del siglo xvi hasta muy adelantado el xviii, se enviaron muchas obras de arte, especialmente pinturas, para adornar con ellas las magníficas iglesias, así catedralicias como parroquiales y conventuales que sucesivamente fueron construídas en Nueva España y El Perú; abundan las regias disposiciones en tal sentido, y los documentos o Relaciones donde constan muchos de aquellos envíos hechos por piadosas y alcurniadas personas a requerimiento, especialmente, de las Ordenes religiosas destacadas en América con fines misioneros. Es natural que ese noble y cristianísimo afán de enjorar los templos hispano-americanos con obras artísticas estimuladoras del fervor religioso entre los indios lo sintieran también los virreyes, una de cuyas obligaciones era extender la colonización española, fundar poblaciones nuevas y favorecer en los territorios ganados para el Cristianismo la erección de templos y establecimiento de conventos o colegios dirigidos por comunidades religiosas; tal debió hacer el primer marqués de Guadalcázar: es muy presumible que encargara al ya famoso pintor Ribera no pocos cuadros con destino a las poblaciones fundadas por aquél o para los conventos y colegios debidos a su munificencia, y de ahí que al terminar su virreynato en 1629 quisiera «el Españolito» demostrar agradecimiento a su favorecedor regalándole, con expresa y respetuosa dedicatoria autógrafa, el cuadro hoy dado a conocer por mí, fechado ese año y que representa a la Magdalena en sus últimas horas de vida terrena consagrada a la penitencia, adecuadísimo asunto para emocionar al creyente e interpretado por Ribera de modo magistral; cuadro conservado por los sucesores de aquel prócer en el título marquesal.

Hijos de nuestro don Diego Fernández de Córdoba fueron: don Francisco Antonio, segundo marqués de Guadalcázar, conde de Posadas, caballero de Santiago, gentilhombre y caballerizo mayor de Felipe IV, casado con doña Luisa de Benavides y muerto en 1650; doña María Francisca, condesa consorte de Casa Palma por su matrimonio con don Francisco de Córdoba y Rojas; por último, doña Brianda de Córdoba, esposa de don Baltasar Alvarez de Toledo, tercer conde de Cedillo y señor de Moratalaz y otros estados.

Hija del segundo marqués de Guadalcázar fué doña María de la O Fernández de Córdoba, tercera marquesa, que murió célibe en 1655; su única hermana, llamada Ana, fué cuarta marquesa, y también murió soltera el 9 de mayo de 1659, por cuyo motivo pasaron los títulos y bienes a su tío-abuelo don Luis-Fernández de Córdoba, teniente general de Caballería en el Perú, hermano del primer marqués y muerto sin sucesión el 17 de octubre de 1671; este don Luis fué quien capitaneó la expedición contra los araucanos, según dije.

Doña María Ana Francisca, casada con el conde de Casa Palma y hermana del segundo marqués de Guadalcázar, conde de Posadas, llegó a sexta marquesa de Guadalcázar por carecer de hijos sus antecesoras en el título; sucedieron en la Casa doña Mariana Francisca, hija de dicha señora, y la nieta de ésta, doña Francisca María, en la cual se extinguió la línea directa del primer marqués, pasando títulos y fortuna a una colateral representada por don Juan Alfonso de Sousa Fernández de Córdoba, a quien sucedió don Vasco Alfonso de Sousa, Grande de España de segunda clase por merced de Carlos III en 1780, y al que en la Crónica del rey lusitano don Pedro se llama Vasco Alfonso de Portugal.

Continuó esta familia en la posesión del marquesado de Guadalcázar, y, según muchos testimonios, residieron en el Perú, y más concretamente en Cuzco, varias procedentes de ella que extendieron los apellidos Sousa y Fernández de Córdoba a diversas comarcas peruanas, donde poseían bienes, hoy repartidos entre familias de abolengo pero sin lazos de sangre con la antigua casa marquesal de Guadalcázar. Entre esos bienes transmitidos por los Sousa Fernández de Córdoba residentes en Cuzco a lo largo del siglo XIX, figuró el cuadro de la Magdalena penitente; también por herencia lo poseyeron unos lejanos parientes de aquéllos ya en los comienzos del siglo actual, yendo finalmente a parar a manos de una familia de rancia nobleza española en Cuzco, de la cual hice la adquisición.

JUAN MAIN.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON (RUTH MATILDA): *Spanish Costume.—Extremadura*. Hispanic Society of America. 334 págs. y 392 ilustraciones. 4.º mayor. Enc. en tela. New-York, 1951.

La Sociedad Hispánica de América, fundación de Mr. Archer Huntington, no se limita sólo a ser un Museo selecto de bellas obras de Arte español, escrupulosamente seleccionadas, sino que es un centro de investigación de nuestro pasado en la pluralidad de sus facetas y verdadera provincia espiritual de nuestra Patria en un mundo de habla inglesa; lo actual español, siempre que sea resultado de una evolución histórica, tiene allí tanta resonancia e interés como dentro de nuestras mismas fronteras. Y esta labor es más de agradecer cuando se piensa que en más de cincuenta años en toda su larga serie de publicaciones no ha habido en ninguna lugar para que la «españolada» se haya filtrado. Es norma también en las publicaciones de esta entidad americana el conocimiento de las fuentes y la escrupulosidad en su selección, fuentes documentales, informaciones bibliográficas y gráficas que en este caso es de justicia destacar en tema tan tratado en obras de géneros tan dispares arte, literatura, historia; se ha recogido cuanto el más exigente pudiera apetecer. En literatura, por ejemplo, desde las novelas ejemplares de Cervantes, hasta por Tierras de Portugal y España, de Unamuno.

El primer capítulo es un estudio panorámico de la región en el que tienen adecuado lugar la geografía, la etnografía y la historia en la extensión suficiente para facilitar la comprensión de los capítulos que siguen. Se detiene con preferencia en explicar el significado de términos usados en el país y difíciles de ser comprendidos.

En el capítulo segundo describe la región norte de la provincia de Cáceres, los valles del Alagón, Jorte y Tietar, con especial detención en el estudio de la comarca de las Hurdes donde, agudamente, señala el influjo que tiene aquí la región de Salamanca. Era esta la parte del libro más peligrosa de ser salvada sin incurrir en los tópicos y en las acusaciones no a veces, aunque ciertas, más injustas a que nos tienen acostumbrados escritores de dentro y fuera, ansiosos de lograr una popularidad y un éxito fácil. No encontramos aquí esos lamentos propios de plañideras profesionales, ni las odiosas comparaciones; el cuadro descrito es exacto y aún me atrevería a afirmar que favorable. En ese rincón poco y mal conocido de España, como hace ver Miss Anderson, hay un arte popular en bordados, vestidos y joyas de finas calidades y de gusto exquisito.

Son casi exhaustivos los capítulos dedicados a Montehermoso y Cáceres, donde tienen su sitio adecuado las industrias locales características y se estudia con agudo sentido crítico el trabajo de aquellos artesanos.

El último capítulo está dedicado al estudio de la provincia de Badajoz, donde no deja de señalar las influencias portuguesas, zona de Olivenza, donde un interesante estilo manuelino se mezcla con lo más puro del gótico de los Reyes Católicos y las comarcas de Jerez de los Caballeros y Frencgal de la Sierra en donde es patente, en artes y en costumbre, los influjos andaluces.

Esta obra inicia una serie de monografías dedicadas al estudio de las distintas regiones españolas, es una muestra de la seriedad con que en estas cosas trabaja la Sociedad Hispánica, pero sobre todo del amor a España.

FRANCISCO ABBAD

PROSKE (BEATRICE GILMAN): *Castilian Sculpture.—Gothic to Renaissance*. 325 págs. y 327 ilustraciones. 4.º mayor. Enc. en tela. Hispanic Society of America. New-York, 1951.

Corresponde este libro al estudio de una época bien interesante, ya que se trata del momento del cambio, no sólo de un estilo artístico, sino de un momento de tránsito, quizá el más interesante y decisivo de la Historia de España que coincide con uno de los períodos cumbres del arte en nuestra patria. Gótico y Renacimiento, términos considerados hasta hoy antitéticos después de las investigaciones de Huitzinga que casi se podría ver en el segundo, la consecuencia de la evolución del primero.

Surgió el libro al ser encargada la autora de la instalación, catalogación y estudio de diferentes esculturas procedentes de la provincia de Segovia hoy en el Museo de la entidad que publica la obra, y entre las que se encuentran las tumbas de Cuéllar, muy representativas del período estudiado y de la región.

Comienza la obra con el estudio de la última escultura gótica en el foco burgalés; señala cómo diversas circunstancias históricas son causa de las determinantes que el arte sufre en esa región, estado estacionario de la reconquista, relaciones comerciales con Francia y con Flandes, intervención de los prelados castellanos en los Concilios de Basilea y de Constanza, que son el motivo de la llegada a España de artistas de esos países que centran su actividad en torno a las obras de la Catedral burgalesa; Gil de Siloe y los Colonia, que motivan espléndido desarrollo en la escultura en esa época con obras, aparte de las de Burgos, las de Valladolid, Covarrubias, La Mejorada de Olmedo y Sasamón. Señala la autora cómo entre nosotros se va introduciendo la iconografía de los Países Bajos y lo ilustra con sugestivos ejemplos.

El otro gran foco de escultura en Castilla, durante este período, fué la ciudad de Toledo, que en la misma época que a Burgos comenzaron a llegar artistas procedentes de Flandes. Abren la marcha Felipe y Daniel de Bruselas y son sus primeras obras la capilla de Santiago y la del Condestable D. Alvaro de Luna, para seguir con los maestros de la Puerta de los Leones. Este centro toledano tuvo también una repercusión interesante que estudia la autora y llegó hasta tierras de Cuenca y de Extremadura.

En el capítulo tercero aborda el problema de los comienzos del Renacimiento en España con la llegada de Felipe de Vigarni. No parece que deba ponerse en el haber de la casualidad el que los primeros artistas del Renacimiento que llegan a nuestro país procedan de Picardía, región fronteriza a Flandes, la comunicación establecida en los primeros años del siglo XV, no hace sino continuar. La autora

señala la posibilidad de que Vigarni estuviera en Italia quizás con la expedición de Carlos VIII de Francia, lo que, de ser cierto, explicaría el italianismo de este artista.

De los escultores del foco renacentista de Toledo estudia y destaca la actividad de Fancelli y de Juan Guas y la repercusión que el arte de éstos alcanza en toda Castilla.

Pone fin a la obra el estudio de las tumbas de Cuéllar, determinantes y origen, como queda dicho de este libro que es en su conjunto una síntesis bien lograda de la escultura castellana en uno de sus momentos de mayor esplendor.

Con unos índices bien redactados y sumamente útiles, y una completa bibliografía termina este libro que, por su excelente presentación material, continúa las series de Arte de la Sociedad Hispánica de América en el elevado tono de siempre.

FRANCISCO ABBAD

GÓMEZ MORENO (MANUEL): *El Arte árabe hasta los almohades*.—En «Ars Hispanie». Historia Universal del Arte Hispánico. Ed. Plus Ultra. Madrid. 1951. Enc. en tela. 421 págs. y 483 ilustraciones.

Desde hace muchos años veíamos anunciada en las cubiertas de los manuales de Colección Labor la aparición de un manual que con el título de «Arte Árabe Occidental» había de redactar D. Manuel Gómez Moreno, pero pasaban los años y el libro no salía; por fin, lo tenemos ante nosotros, y como esperábamos, se trata de una obra capital dentro de la historiografía artística española.

La misma sencillez del plan da a la obra un valor permanente indiscutible, sea cual fuere lo que el porvenir pueda tener reservado a los estudios de arte musulmán, el presente libro no perderá valor. Toda la visión del desarrollo artístico se desenvuelve con arreglo a un riguroso orden cronológico desde el Emirato cordobés y se estudia lo mismo en los monumentos cumbres que en los de segunda y aún tercera fila sin que este estudio que podríamos llamar monográfico estorbe para nada al valor que como síntesis tiene la obra y que es en lo que estriba su máxima utilidad y su mayor interés.

Esta obra incorpora definitivamente al conjunto del arte musulmán español, monumento que hasta ahora no había salido de las monografías, como la Mezquita de Tudela con su estudio de conjunto y abundante documentación gráfica, los restos de la casa de Zaporta de Zaragoza, varias capillas toledanas poco conocidas hasta ahora como la del Convento de Santa Fe y la parroquial de San Lorenzo, Alcazaba, Palacio y restos de Marbella y Tarifa, Baños de Baza y restos de Almería, por sólo citar lo más saliente.

En el conjunto de la obra creo que debe destacarse el preámbulo, ocho páginas en un estilo suelto, ameno y sugestivo por su gran viveza y desenfado, acertado resumen y quintaesencia de lo que para España significó la llegada de los musulmanes, de lo que entre nosotros dejaron de permanente al volver a poner vigente un contacto con Oriente que fué en los tiempos ibéricos y que habían roto romanos y visigodos. Además, se esboza una interpretación estética del arte musulmán llena de ideas, en donde lo descriptivo ocupa poco espacio, se prefiere dejar al lector gozar de la abundante documentación gráfica y de una elaboración muy apurada.

En la ya larga serie de publicaciones de D. Manuel Gómez Moreno, todas ellas

capitales para el conocimiento del Arte y de la Arqueología española, ésta ha de ocupar un lugar muy destacado.

FRANCISCO ABBAD

MARCO DORTE (ENRIQUE): *Fuentes para la Historia de Arte Hispanoamericano. Estudios y Documentos*.—Tomo I. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Instituto Diego Velázquez. Sección de Sevilla.—Sevilla 1951. 357 págs. XII láminas.

Se inicia con este libro una selección documental de fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano que aumenta la contribución española al conocimiento de tres siglos de Historia del Arte en un Continente, arte cuya creación es obra de España y cuyo conocimiento e integración dentro de la Historia General del Arte es en su parte más fundamental obra de españoles, uno de ellos, el autor de este libro. Lo motiva el Archivo de Indias de Sevilla, que guarda la más copiosa e importante documentación; como dice el autor: «los lentos trámites burocráticos por los que tenía que pasar cada proyecto desde que era concebido hasta que se planteaba en realidad», tiene como resultado una documentación abrumadora que como primera consecuencia, al estudiarla y publicarla, lleva un trabajo de selección verdaderamente agotador.

Pero el autor no se ha limitado, a la vista de todo, a publicar una serie de documentos; preceden a los documentos una serie de estudios de verdaderas monografías de documentos e interesantes biografías de artistas. Entre éstos merecen destacarse los de los conventos de Méjico, Catedral de la misma ciudad, con estudio de la edificación primitiva, en donde se mencionan artífices que intervinieron y que hasta hoy permanecieron desconocidos. La Catedral de Patzcuaro, verdadera capilla de indios cubierta; con exposición de los proyectos técnicos y estéticos; por último, la biografía de Francisco Becerra, el gran arquitecto que llevó a tierras peruanas lo mejor de la arquitectura española.

En estos tiempos en que tanto indocumentado y atrevido entra a saco en campos que ni por vocación ni por aptitud son los suyos, enhebrando con pluma presta y estilo relumbrón y retorcido unas cuantas páginas de barata prosa que al lector le saldrán bien caras, que son flor de un día y en seguida hojarasca perturbadora de toda labor seria, es más de alabar el trabajo de Marco, silencioso, serio y eficaz de utilidad permanente, verdaderos sillares fundamentales, y por tanto, imprescindible para levantar uno de los edificios de mayor trascendencia humana, la siembra y fructificación del espíritu del mundo antiguo en la inmensidad del nuevo Continente en la rama de las artes plásticas.

FRANCISCO ABBAD

GIURIA (JUAN): *La Arquitectura en el Paraguay*.—Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura y Urbanismo.—Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.—Buenos Aires, 1950. 137 págs. 57 láminas.

El recién creado Instituto de Arte de la Universidad de Buenos Aires comenzó con brío que continúa y acrecienta con esta de sumo interés para los españoles, dando a conocer la arquitectura de un país que en el conjunto de los colonizados por España tuvo un régimen especial.

El libro del catedrático uruguayo, señor Giuria, estudia la evolución de la arquitectura paraguaya desde los principios del establecimiento de las misiones de los jesuitas hasta 1850. La primera parte es una breve historia de las misiones con descripción de la estructura y organización de las mismas y especial detención en el estudio de las iglesias, tipo a que responden, estructura de las iglesias misioneras, materiales empleados, decoración arquitectónica y proporciones. La importancia de esta arquitectura la subraya al afirmar que «es indudable que la estructura de las iglesias misioneras fué adaptada para los templos parroquiales de muchos pueblos, villas y ciudades».

La segunda parte de la obra comienza con el estudio de los distintos tipos de iglesias, para concluir con la clasificación de los monumentos en tres grupos basados en las estructuras arquitectónicas.

La última parte está dedicada al estudio de la arquitectura civil y urbana, comenzándose con el estudio de la ciudad de Asunción, desde sus orígenes hasta la actualidad, deteniéndose principalmente en el estudio de las cinco catedrales, Casas de gobierno, Cabildo, iglesias y arquitectura doméstica.

La obra del profesor Giuria es una clara síntesis del desarrollo arquitectónico del Paraguay, hecha más sobre los apuntes tomados sobre el terreno sin desdeñar la consulta de las fuentes documentales y bibliográficas que son citadas en buen número; nos da a conocer obras hasta hoy ignoradas y nombres de artistas nuevos, sobre todo en la arquitectura de las misiones. El libro está bellamente ilustrado y respira gran cariño a España.

FRANCISCO ABBAD

BOLETIN

DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Y DE LA
COMISARIA DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL

COMISION EJECUTIVA

PRESIDENTE:

Sr. D. Juan Contreras
MARQUÉS DE LOZOYA
GENERAL ORAA, 9

SECRETARIO:

Sr. D. Elías Tormo
PLAZA DE ESPAÑA, 7

VOCAL:

Sr. D. Francisco Layna
HORTALEZA, 106

DIRECTOR DE EXCURSIONES:

Sr. D. Carlos Fort y Morales
de los Ríos.

CONDE DE MORALES DE LOS RIOS
DOÑA BARBARA DE BRAGANZA, 7

DIRECTOR DEL BOLETIN:

Sr. D. Francisco Abbad Ríos
MORETO 7

ADMINISTRADORES:

Sres. Hauser y Menet
BALLESTA 28

Esta revista, órgano de la Sociedad de su nombre, se publica una vez al trimestre. Toda la correspondencia relacionada con la redacción del BOLETÍN debe dirigirse a nombre del Director.

Los adheridos a la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES no pagan cuota alguna de entrada, ni mensual, pero es para ellos obligatoria la suscripción al BOLETÍN, por el que abonarán **cuarenta pesetas** anuales. Las adhesiones de nuevos socios se entienden a partir de Enero del año respectivo.

Para las adhesiones dirigirse a los Señores de la Comisión Ejecutiva o a la Administración del BOLETÍN.

Precios de suscripción:

Madrid 40 Ptas.

Provincias 45 "

Extranjero 60 Ptas.

Número suelto 20 "

La Administración sirve años atrasados. Toda correspondencia administrativa a **Hauser y Menet, Ballesta, 28 - Madrid.**