

Boletín
Sociedad de la Espanola de Excusiones
y de la

Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

A R T E
ARQUEOLOGIA
HISTORIA



MADRID
HAUSER Y MENET
BALLESTA, 28 - TELÉF. 21 59 14

AÑO LV

III y IV TRIMESTRE 1951

SUMARIO

Páginas

<i>Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe</i> , por César Pemán	155
<i>La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid</i> , por Juan José Martín González	189
<i>Por las rutas del Arte y de la Historia</i> , por Anselmo Sanz Serrano	209
<i>Gregorio Hernández, autor del Cristo Yacente de la iglesia de San Martín, de Segovia</i> , por Juan de Vera	219
<i>Castillos de la Alta Extremadura: El Portezuelo</i> , por Gervasio Velo y Nieto	223
<i>Un diseño de Bramante realizado en Quito</i> , por José de Mesa F. Teresa Gisbert de Mesa	245
<i>Una excursión por Francia</i> , por Francisco Abbad Ríos	247
<i>La antigua iglesia de los Templarios de Villamuriel</i> , por Alfonso M.ª Tejada y Duque de Estrada	263
<i>Bibliografía</i>	271
<i>Indice de artistas</i>	277
<i>Indice de autores</i>	280
<i>Indice de láminas</i>	281
<i>Indice de materias</i>	283

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

Año LV

3.^o y 4.^o trimestres

Madrid, 1951

Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe

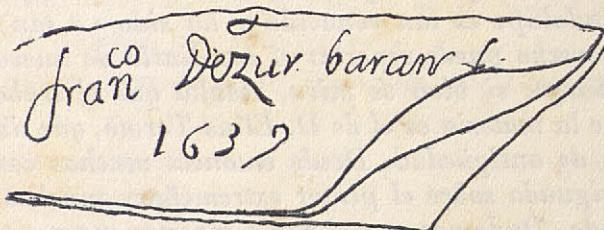
A primera vista parece que la obra de Zurbarán en el Monasterio de Guadalupe es tan conocida y ha sido ya tan estudiada, que poco provecho puede reportar el estudiarla de nuevo.

Sin embargo, si bien se mira, resulta que el trabajo fundamental sobre la materia es el de D. Elías Tormo, que tiene ya casi medio siglo de antigüedad. Desde entonces muchas cosas nuevas se han averiguado sobre el pintor extremeño y muchas opiniones han cambiado. Dudamos que el sabio maestro mantenga aún hoy algunas de sus conclusiones de entonces. Después de él nadie ha vuelto a un estudio profundo de los cuadros guadalupenses.

El pasado año 1949, un grupo de estudiosos y artistas de Cádiz, la ciudad que guarda el otro conjunto que, con el de Guadalupe, pasa por representar el momento culminante del arte de Zurbarán—el de la Cartuja de Jerez—, emprendió bajo la dirección del que suscribe una excursión de estudio al monasterio extremeño. La obra del maestro de Fuente de Cantos fué estudiada exhaustivamente durante varios días en las mejores condiciones y en todos sus aspectos. No sin sorpresa se vió que muchos detalles de interés muy vario parecían no haber sido tenidos en cuenta en ningún estudio anterior.

Dada la tradición del BOLETÍN de recoger el resultado de las excursiones artísticas de interés para el estudio del Arte español, se ha creído que la consignación de los resultados de ese viaje de los estudiosos gaditanos al cenobio extremeño no será inútil para el mejor conocimiento de la obra del pintor de los frailes, en la que el conjunto de Guadalupe viene quedando generalmente al margen de los estudios más modernos por considerársele ya suficientemente conocido, lo que sólo en parte es cierto.

Cuando en la cumbre de sus éxitos sevillanos Zurbarán recibe de los monjes de Guadalupe el encargo de decorar su nueva sumuosa sacristía, debió de experimentar la sensación de hallarse ante la ocasión máxima de su carrera artística. En Sevilla —el emporio español por excelencia en aquel momento—, muertos los maestros de la generación anterior, desplazado Alonso Cano, demasiado joven aún Murillo, el extremeño triunfa de lleno sin competencia posible. Sus éxitos con mercedarios y franciscanos, cartujos o dominicos habían sido resonantes. En estas circunstancias le llega el encargo de Guadalupe, el gran santuario de la raza, el favorito de reyes y conquistadores, en el momento en que, en la cumbre también de su popularidad y de sus riquezas, el prior D. Diego de Montalvo decide acometer la obra de una nueva sacristía, seguramente



Firma del cuadro del P. Illescas.

acuciado por el prestigio de la que la misma Orden jerónima posee en la casa filial de El Escorial y atreviéndose, sin duda, a probar de igualar a su casa en esplendor con las mismas sumuosidades del palacio vaticano.

No conocemos los términos del convenio del pintor con los frailes guadalupenses; es fácil que el contrato se otorgara fuera de Sevilla, cuyos Archivos, diligentemente rebuscados, han dado tantas escrituras de Zurbarán en estos años, pero no la de Guadalupe. Se ha escrito últimamente que el retrato del P. Illescas está "claramente" fechado en 1637 (Soria), cosa que resultaba bien extraña, toda vez que veremos que las obras de la sacristía misma no se acometieron hasta el año siguiente. He tenido ocasión de comprobar por mis propios ojos que la fecha, clarísima, del cuadro del P. Illescas es 1639, como siempre se ha dicho. El 9 está muy abierto, pero es inconfundible. A falta del contrato nos orientan en la historia de la obra guadalupense la del propio Monasterio, las inscrip-

ciones que acompañan a los mismos cuadros y las firmas de los mismos. La más reciente historia de Guadalupe, la de los PP. Rubio y Acemel, confirma lo ya de antes sabido de que la obra se emprendió por el Prior Fray Diego de Montalvo en 1638; fué continuada por sus sucesores Fray Martín de San Jerónimo y Fray Ambrosio del Castellar y terminada en 1647 por Fray Juan de Toledo, datos todos tomados del Archivo de la casa y de las crónicas de la misma. Pero, a mayor abundamiento, en la propia sacristía hay unas inscripciones que suministran mayores precisiones. Cada uno de los paramentos laterales está dividido en cinco paneles; los del lado norte llevan otros tantos cuadros, pero los del sur llevan sólo tres, entre los que se abren dos ventanas. La decoración comprende unas cartelas, en las que en versos latinos, no exentos de elegancia, se alude al personaje e historia pintados encima; pero bajo las ventanas, no habiendo encima pintura a que referirse, las inscripciones se refieren a la obra de la sacristía en general. A ambos lados de los versos, unos recuadritos contienen escuetos y precisos datos documentales: bajo los cuadros, referentes a los personajes pintados; bajo las ventanas, tocantes a la obra de la sacristía. Pues bien; bajo la primera ventana, viniendo de la capilla, cabecera de la pieza, se lee en los recuadros: "Cepit R. P. F. Didacus de Montalbo; nonis Augustis Anno 1638" y "Structae parti exornat R. P. F. Martinus de S. Gerónimo". De modo que no hay nada que discutir. La obra se comenzó no sólo en 1638, sino precisamente el día 5 de agosto; el "cepit" podría referirse no sólo al principio de la obra, sino al momento de concebirla, si no se refiriera a una fecha precisa: propia para comienzo de una obra material, más bien que para nacimiento de una idea o plan. Los versos que acompañan lo confirman así al referirse a la obra del prior Montalvo diciendo "Didacus plantat", esto es: plantea, emprende la obra nueva, y sabemos que el priorato de Fray Diego terminó el siguiente año de 1639. Conforme a la segunda de las referidas inscripciones, el exorno de la parte construída corresponde al siguiente prior Fr. Martín de S. Gerónimo. Bajo la segunda ventana, los dos recuadritos laterales dan un nuevo dato: 1.^o) "Sub R. P. F. Ambrosio del Castellar"; 2.^o) "ultimo excelluit anno 1647". De modo que la obra duró hasta 1647; pero para esta época hay un nuevo prior, Fray Juan de Toledo. Ahora bien; como estas inscripciones y todas las de los cuadros son exactamente iguales, es evidente que

están todas hechas al mismo tiempo, y como una de ellas lleva la fecha de 1647, en este año o después se pusieron todas, y esa es la época de terminación de la obra decorativa. No es de extrañar el período de casi diez años invertido en la empresa, que seguramente se refiere no sólo a la sacristía propiamente dicha, sino también a la contigua capilla de San Jerónimo, con la que forma un conjunto homogéneo. Ambas piezas están totalmente decoradas de grutescos en sus techos y paredes; aunque el estilo es bien español y bien de su época, es evidente el prurito de hacer obra italianizante y al modo del palacio papal. Las inscripciones latinas dejan ver el interés y orgullo experimentados en la casa por la obra de la sacristía, que se declara digna de los dioses (*superis digna*) y semejante a la gloria (*coelo similem*). En el techo se trazan casetones en que se desarrollan, por un pincel todavía de gusto muy renaciente o más bien manerista italiano, episodios de la vida de San Jerónimo; en las paredes se dejan espacios para los ocho lienzos de doce pies por nueve que pintó Zurbarán y se rodearon de lujosas molduras talladas, pintadas y doradas. En los paramentos que dan a los lados de las puertas de entrada y cabecera, magníficos espejos de barrocas molduras doradas fueron colocados al final del siglo. En el muro de cabecera de la contigua pieza cuadrada campea el altar de San Jerónimo, en cuya hornacina se venera una reproducción del de Torrigiano, hoy en el Museo de Sevilla; pero el ático contiene la Apoteosis del Santo, del pincel de Zurbarán, y el bancale lleva ocho pequeños lienzos que representan bienaventurados de la Orden. En los muros laterales de la capilla, dos grandes cuadros también zurbaranescos, sobre los que se ha discutido mucho y sobre los que procuraremos fijar claramente nuestro juicio. Se hallan ventajosamente colocados a la altura que lo estarían en un Museo, mientras los de la sacristía se encuentran más altos por llevar debajo la cajonería.

Tiene el conjunto el especial encanto de conservarse, por singular privilegio de su aislada situación y por obra de la Providencia, tal como fué concebido y ejecutado en su día, suerte negada hoy a todos los demás conjuntos que Zurbarán ejecutara para tantos otros prestigiosos monasterios; aun de otros autores no hay ninguno que se le pueda comparar en España. La sacristía de El Escorial conserva, es verdad, su espléndido cuadro de Claudio Coello y otras obras admirables, pero heterogéneas, y no formando serie ni parte integrante de la sala,

como las de Guadalupe. La maravillosa sacristía de la Cartuja de Granada conserva su decoración intacta, pero el valor sustantivo de ésta no puede compararse con la de Zurbarán en Guadalupe. Habría que llegar a las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida para encontrar un conjunto intacto comparable al de Guadalupe. Bajo esta impresión se ha escrito con frecuencia que la obra de Guadalupe es el punto máximo del arte zurbaranés. Hasta qué punto y en qué medida ello sea cierto, se verá a continuación.

Comprende la obra zurbaranesca en Guadalupe, como dejamos dicho, los ocho grandes cuadros de la sacristía, representando los pretendidos retratos (naturalmente arbitrarios) y los hechos legendarios de los más preclaros hijos de la casa en los tiempos pretéritos y además el cuadro de la Gloria de

*Fran^{co} de Zurbaran, facie
1639*

Firma del cuadro *Las limosnas del P. Vizcaya* (inédita).

San Jerónimo y los ocho pequeños del bancal del retablo de la capilla antigua, más los dos de los muros laterales. Todavía hemos de referirnos a dos cuadros más de tipo zurbaranés en el coro de la iglesia, que Ponz y Ceán atribuyeron al maestro y a la influencia persistente que el artista dejó en los posteriores decoradores del monasterio.

Acaso por la importancia que el artista concedió a esta obra, acaso por deferencia amorosa a su tierra extremeña, es lo cierto que en la sacristía se descubre un conjunto de firmas y fechas zurbaranescas como en ninguna otra serie del maestro. Tormo publicó las firmas de cinco cuadros y confesó que no había encontrado más. Nosotros hemos visto y reproducimos una más en el cuadro que representa Las limosnas del P. Martín de Vizcaya, de modo que sólo dos en la sacristía quedan sin firma; precisamente los más endebles. No creemos que puedan encontrárseles, por más que uno de ellos, el Fray Pedro de Salamanca, acaso la llevó alguna vez. En la capilla no hemos

visto firmas, aunque la inspección del cuadro de La Perla (Gloria de San Jerónimo), colocado tan alto, no puede considerarse exhaustiva, al menos para este detalle.

Las firmas de los cuadros plantean problemas del mayor interés. Uno aparece firmado en 1638 (el P. Cabañuelas), y otros cinco en 1639. No hay más firmas ni fechas. Acabamos de ver que la sacristía se comenzó a obrar el mismo año 1638, y tan tarde como el 5 de agosto; pues bien, ese mismo año ya firma Zurbarán uno de los cuadros, y al año siguiente cinco más. A pesar de que las obras duraron hasta 1647, y hasta ese año, por lo menos, no se colocaron las inscripciones bajo los cuadros, nada sabemos del trabajo de Zurbarán después de 1639, en que llevaba hecha una parte tan importante material y artísticamente.

Téngase presente que en 1638 lleva a cabo Zurbarán el trabajo de la decoración del navío "el Santo Rey Don Fernando" para el estanque del palacio del Buen Retiro, que parece haberle ocupado con interés, y sobre todo que en el mismo año tenía en ejecución el importantísimo encargo de la Cartuja de Jerez, cuyo retablo, contratado de escultura en octubre de 1637, había de quedar listo en dos años. Zurbarán firma uno de sus cuadros cartujanos en el mismo año 1638 y otro en 1639. En 1639, está firmada La Cena de Emaús, hoy en la Academia de San Carlos, de México, y el espléndido San Francisco, ahora en la National Gallery, de Londres. Por último, el 28 de mayo de 1639, Zurbarán pierde a su esposa, D.^a Beatriz de Morales, suceso que parece haber causado profunda huella en su producción artística y haber ocasionado en los años siguientes una crisis de trabajo. Es razonable suponer que los últimos tiempos de la vida de la esposa, por poco larga que fuese la enfermedad, no serían tampoco los más apropiados para una labor intensa. Todo esto considerado, pasma pensar que en esas circunstancias y en esos años 38 y 39, y no completos, el pintor, ocupado también por otras obras, nos haya dejado dos conjuntos tan formidables y fundamentales como los de Jerez y Guadalupe.

Es frecuente decir que Zurbarán pintaría los cuadros de Guadalupe en el monasterio mismo, y se comprende: parecen revelar cuidadoso estudio de su emplazamiento y destino: claros los que iban destinados a la pared frontera a las ventanas; de violento contraste de claroscuro y ejecución en parte más somera los que van a contraluz; temas menos interesantes.

Mismo contraste evidente en los cuadros de la capilla: colo-rista, luminoso el enfrentado a la ventana; más tenebrista y violento el destinado a estar bajo ella. Hay quien ha llegado a pensar que Zurbarán, al modo de un Rafael o un Le Brun, intervendría personalmente en la traza de la sacristía y en su ornamentación, a pesar de que las crónicas de la casa hacen personalmente responsable de la obra a cierto Padre carmelita cuyo nombre no se da, y las dotes personales más destacadas del pintor extremeño no son precisamente las que convendrían a un proyectista ni decorador. Es muy difícil compaginar con los hechos la estancia del pintor en Guadalupe durante la realización del encargo. Este fué el caso cuando Zurbarán, en 1626, contrató desde Llerena venir a Sevilla a pintar el claustro chico de la Merced calzada. Allí se estipuló que se daría en la casa habitación, cama y comida a él y a sus oficiales. En la época de Guadalupe, el caso era muy otro: estaba sólidamente establecido en Sevilla, donde tenía montado un taller capaz de cumplimentar profusas órdenes de grandes monasterios, y, al menos al principio, el encargo de Guadalupe coexiste con otros tan importantes como los de la Corte y la Cartuja de Jerez. Podría creerse que Zurbarán fué a Guadalupe a continuación; pero es el caso que en el expediente matrimonial de su tercer matrimonio, que ha publicado Montoto, declara el pintor que hace cinco años no ha hecho ausencia a parte alguna. Esos cinco años se refieren claramente a la época de su viudez, de modo que sólo podría pensarse que Zurbarán se había desplazado desde que terminó la obra de la Cartuja de Jerez y demás encargos en curso en 1638-39, hasta que la enfermedad de su mujer le reclama en Sevilla antes de 28 de mayo de 1639. Pero veremos que algo de la obra de Guadalupe parece haberse pintado precisamente "en presencia" de los cuadros destinados a Jerez.

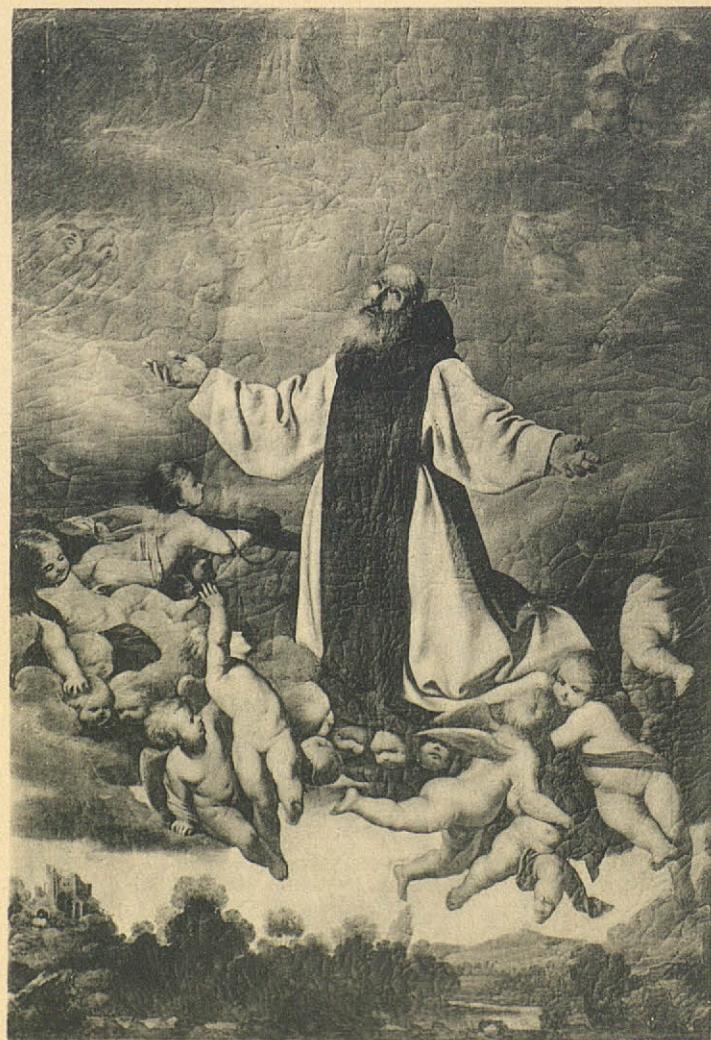
Sin embargo, es de buen sentido suponer que Zurbarán ha conocido con cuidado e interés el emplazamiento de sus cuadros, lo ha visto y estudiado y calculado los efectos consiguientes, aunque la ejecución ha debido de llevarse luego en su propio taller, según parece deducirse del estudio que sigue.

A mi juicio, el trabajo del maestro para Guadalupe ha empezado por las pinturas del altar de San Jerónimo: tradicionalmente se viene llamando La Perla a la que representa al santo en gloria, y el apelativo puede aceptarse si le privamos

de sentido exclusivo. El cuadro, por sus dimensiones moderadas, por representar al santo titular y por el sitio de honor a que se destinaba, parece apropiado para tratado con especial esmero. Nadie ha pensado nunca en discutir su paternidad totalmente zurbaranesca, y, en efecto, no plantea el menor problema de atribución; todo en él es característico y de alta calidad. Se me permitirá formular un reparo respecto al gesto del personaje, que acusa el consabido aire con que Zurbarán repite con fatigosa insistencia la figura del varón en trance de éxtasis; la mirada al cielo, la boca entreabierta, en manos de Zurbarán, tiene algo de enfadoso recurso de receta. Todo lo demás es soberano. La acostumbrada maestría, y aquí delicadeza y suavidad en el acuse del hábito blanco y el pardo escapulario; las manos, muy repetidas también por él, pero irreprochables; el rompimiento de gloria con sus acostumbrados tonos dorados un poco terrosos, pero no pesados, en los que se descubre la Santísima Trinidad en fino claroscuro. El otro grupo de angelillos, el que se mueve a los pies del santo, constituye uno de los puntos más interesantes del cuadro. Figura entre los grupos mejor compuestos por Zurbarán, generalmente poco hábil a este respecto. Hay alguna cosa extraña, como la solución dada al angelillo de la derecha de ocultar toda la mitad superior de su figura; en cambio, los tres colocados inmediatamente componen un artístico racimo triangular, y la cabecita del que está de espaldas, con su cabellera de un rubio color de paja, es de singular limpieza de paleta, como todo el grupo. Al otro lado, el que presenta el vientre en primer término, nos parece familiar a través de la obra de Murillo; pero —como hizo notar Tormo—al tiempo de pintarse este cuadro (verosímilmente hacia 1638), Murillo contaba sólo veinte años y no eran conocidas aún sus típicas Inmaculadas ni sus glorias de angelillos. Nos hallamos, pues, frente a algo así como un punto de partida de una fórmula que luego hizo tanta fortuna en manos de otro maestro. Es claro que el antecedente del tema desde el arte cuatrocentista italiano y a través de los prestigiosos modelos de Rafael, de Tiziano o del Pordenone, no pueden desconocerse. Por último, el grupo de la izquierda, en el que uno lleva el capelo cardenalicio de distinguida coloración carminosa y el otro destaca su cabecita sobre un fondo de un atrevido celeste intenso, es una obra maestra de colorismo.

Debajo se extiende un paisaje de especial interés entre los

ZURBARAN



Apoteosis de San Jerónimo

Guadalupe. Capilla de San Jerónimo



San Bruno en oración

Cádiz. Museo

muchos que prodigó el maestro en sus cuadros de santos y que aún no han recibido la atención que merecen. Me parece indudable la influencia de los paisajes que Zurbarán ha visto pintar a Velázquez para el Salón de Reinos del Retiro, en su estancia en la Corte en 1634, al lado de su amigo. Pero Zurbarán, que por una parte no ha llegado a las finuras de entonación y de ambiente de aire libre del pintor de Felipe IV, por otra parte queda fiel a sí mismo, a su personal visión del color y del paisaje, de un concepto un tanto primitivo y un tanto flamenco; pero la influencia velazqueña ha dado especial fluidez y ligereza a la pincelada. La lejanía que se descubre hacia la derecha es de las más felices que brotan de su pincel, y el arbolado de la izquierda, aunque de la forma algodonosa acostumbrada en él, tiene sus partes más aéreas o iluminadas tratadas por finas veladuras verdes grisáceas de magnífico efecto. Más a la izquierda, una arquitectura sobre una colina recuerda a la que acompaña al San Bruno en éxtasis de la Cartuja de Jerez. En conjunto, puede decirse que La Perla, de Guadalupe, es una obra en que su autor, en medio del ingente encargo de grandes cuadros para el monasterio, se ha encontrado con una obra especialmente íntima por su tamaño, asunto, destino y circunstancias y nos ha dejado—como en el caso un tanto paralelo de los cartujos en tabla del cenobio jerezano, frente a los grandes lienzos del retablo—una obra personal y estudiada, esmerada e íntima.

Frente a este caso, nos parece igualmente natural que, ante los diminutos lienzos del bancal, los más pequeños que recuerdo en la obra zurbaranesca, el maestro, que regenta un gran taller y que tiene por delante un encargo de muchos metros cuadrados de lienzo, recurra a la colaboración de los discípulos. La primera impresión ante estos cuadritos es buena, si se prescinde del mal estado en que se hallan, por excepción entre todo lo de Guadalupe. Las figuras resultan bien plantadas y sus paños y el tratamiento del claroscuro no desdicen del usual alto nivel zurbaranescos; pero, a poco que se observe, se nota que las manos bajan de calidad artística y las cabezas son de mérito vario, es decir, los paños, las partes en que un discípulo puede mantenerse más cerca del maestro—sobre todo si trabaja bajo su mirada—, se mantienen dignos, mientras que las partes más sustantivas decaen. Una observación más aguda descubre en seguida que la mayor parte de los modelos depen-

den, como ya observó el P. Villacampa y es notorio, con dependencia absoluta, de los cartujos de Jerez, hoy en el Museo de Cádiz. Es decir, que, puesto a hacer unos santos jerónimos para el pequeño banco del retablo guadalupense, el maestro, en vez de esforzarse en crear nuevos tipos, ha recurrido a los excelentes cartujos que con tanto esmero y estudio acaba de hacer para Jerez y que, a lo que parece, no ha entregado todavía, y los reproduce en la diminuta escala que la nueva obra requiere; o mejor, parece que los hace reproducir, pues para este menester y en esta escala, cualquier discípulo aventajado parece suficiente. El supuesto discípulo sabe además trabajar, según las fórmulas del maestro, los paños, su plegado y su iluminación, si bien cuando hay que sustituir el hábito cartujo por el jerónimo con su negruzco escapulario, en lo que precisamente el cuadrito tiene de nuevo, nos parece descubrir una falta de gracia en la caída de los paños, que habrá que atribuir a la creación personal del discípulo en el trance de variar por imperativo del tema, esa parte de la obra cartujana. Los fondos absolutamente lisos y oscuros, sin atmósfera ni términos, son también como de discípulo poco inspirado. En las cabezas, las que siguen justamente a las de Jerez, son las mejores. Entre todas, la del extremo izquierdo del banco (lado del Evangelio) sigue puntualmente al supuesto San Artoldo, o mejor, San Ainaldo de Jerez leyendo en su libro. La reproducción fotográfica al igualar en tamaño la pequeña repetición con su original acentúa más aún el parecido. Otra de las cabezas reproduce más libremente y con menos gracia el magnífico Beato Houghton de Jerez, y otros recuerdan, de más o menos cerca al San Hugo de Lincoln y al San Bruno. Otro grupo lo forman: el santo de rodillas de la mitad derecha del banco (lado de la Epístola), el que recuerda la figura del Cardenal Nicolaus, y una santa jerónima con palma en la mano. Estos tres tienen la luz en la cabeza, tratada de un modo que en la Cartuja de Jerez encontramos, particularmente en el San Bruno de la sacristía, en lienzo: establecimiento de las grandes masas de luz y sombras y una entonación general verdosa amarillenta en los claros por oposición a la fina gama con que se colorean las carnaciones del Beato Houghton, por ejemplo, con esa sensación de talla policromada. El otro procedimiento, el de los simples planos claro y oscuro fuertemente contrastados y gama verdosa, nos es igualmente conocido, repetimos; en Cádiz, el San Bruno, de medio tamaño, y en Guadalupe vol-

ZURBARAN



Santo Obispo cartujo

Cádiz. Museo

Taller de ZURBARAN



Monje jerónimo

Guadalupe. Capilla de San Jerónimo



Santo Cardenal cartujo

Cádiz. Museo



Monje jerónimo

Guadalupe. Capilla de San Jerónimo

veremos a encontrarlo en unos cuantos cuadros de la sacristía, los de más violento claroscuro. Como estos cuadros están firmados y son, por lo demás, tan característicos como los otros, tenemos aquí una prueba más de que Zurbarán, por motivos de oportunidad, de circunstancias de iluminación, alterna el modo de hacer minucioso, modelando con muchos planos y pinceladas y en rica gama de colores con la otra manera de establecer un fuerte contraste entre tonos claros y oscuros fuertemente opuestos en una gama casi monótona. Por último, el santo sentado que se enfrenta con el arrodillado al lado del Evangelio, es el que menos nos recuerda ninguno de los modelos del maestro, y precisamente también es el más duro y menos confundible con un Zurbarán propiamente dicho, como si el discípulo, al crear un modelo por cuenta propia, quedara decididamente por bajo del maestro, porque las demás posas, en general, repiten las de sus modelos de Cádiz, y la del santo arrodillado de la derecha, de lejos, la del P. Salmerón en la misma Guadalupe, con su cuerpo inclinado hacia adelante. Como estas figuritas de Guadalupe dependen de las cartujanas de Jerez y éstas debían entregarse pronto, por eso me inclino a creer que todo el altar de San Jerónimo figura entre las primeras obras emprendidas por Zurbarán para Guadalupe, aunque alguna acabamos de ver acusa dependencia del lienzo del P. Salmerón, fechado en 1639, y las obras de Jerez pudieron esperar ese tiempo y aun más para entregarse, toda vez que el contrato, dice José de Arce, le obligaba a entregar el retablo (la obra de talla) en octubre de 1639, y aun suponiendo que el contrato se cumpliese fielmente —lo que no siempre sucedía—, todavía las pinturas del pasillo del sagrario pudieron esperar algún tiempo más.

Lo que resulta indudable es que estas pinturas de Jerez y Guadalupe debieron de coincidir en el taller zurbaranescos, con alguna prioridad de las de Jerez, copiadas en el bancal de Guadalupe. Dejo el estudio de los otros dos cuadros, los laterales, de la capilla jerónima, que, como luego razonaré, me parecen los últimos de la serie, y pasando a la sacristía, empiezo por el del P. Cabañuelas, único que aparece fechado en 1638, sin que nada en los dos que aparecen sin fecha nos incline a pensar en su prioridad.

No se nos alcanza la razón por la que Zurbarán empezó su trabajo de la sacristía por el lienzo que representa el milagro

acaecido en la Misa del P. Cabañuelas, que habiendo experimentado una duda sobre la presencia real de Jesucristo bajo las especies eucarísticas, percibe el prodigo de la hostia suspendida en alto, mientras una voz de la altura le invita a callar el milagro y proseguir el Santo Sacrificio con las palabras reproducidas en el cuadro TACE QVOD VIDES ET INCEPTVM PERFICE. No debió de callarlo todo el vidente, puesto que el prodigo se hizo notorio y pasó a la crónica del cenobio. El lego que ayuda la misa quedó ajeno a la visión, y bien lo pone de manifiesto Zurbarán en la actitud respectiva de oficiante y ministro, dos prodigios de realismo y verdad, aunque la interrelación de ambos personajes se nos antoja un poco sumaria, efecto de la habitual inhabilidad compositiva del artista, que no ha acertado a destacar suficientemente la personalidad del sacerdote ni espiritual ni materialmente. Es más: si se nos pidiera nuestra preferencia nos decidiríamos por el acólito, que es un retrato sólido y magistral, porque en el oficiante, a pesar de la hermosura de aquella cabeza, encontramos una vez más ese gesto, que en Zurbarán cansa por formulario, en que el vidente alza los ojos al cielo y entreabre la boca. No podemos dejar de recordar las palabras que Max Nordau dedicó a estos gestos, porque es el mismo que se repite en los Santos Brunos grande y mediano de Cádiz, y allí mismo, en el Cardenal Nicolaus, y aquí en Guadalupe, hemos visto ya en el San Jerónimo de La Perla y en un par de santos del bancal, y podríamos seguir citando el Beato Suzón, de Sevilla, y el San Lorenzo del Ermitage; el San Román de Chicago y el San Antón de Casa Torres, y otros muchos más, sin excluir una porción de figuras femeninas concebidas del mismo modo. La frase de Arthur Symond de que Zurbarán refleja emociones intensas, pero que él las pinta sin emoción, podrá ser exagerada, pero no puede menos de recordarse ante esa reiteración de gestos análogos. Más irrespetuosa, pero no exenta de cierto fundamento, es la observación de Nordau de que el gesto parece algo de loco, y que si eso satisfacía a la clientela zurbaranesca, ésta no pedía mucha espiritualidad a sus santos, y —añade con más agudeza— parece que se les ha desprovisto de inteligencia para dejarlos sólo con sus sentimientos. Esto puede o no tomarse en un sentido tan peyorativo como le da su autor, pero en el fondo tiene algo de cierto. Por lo demás, la monumentalidad de ambas figuras es imponente; las manos, de una sabiduría de expresión e iluminación notables, y las telas, del alto nivel a que Zurba-

rán nos tiene acostumbrados, aunque en la casulla del celebrante los tonos rosas se han ido casi completamente con la acción de la luz y del tiempo, no dejando apenas nada del dibujo ornamental. Es un tono éste que ha resistido particularmente mal tanto en este lienzo como en su simétrico del mismo lado, el del P. Salmerón, en el que se empleó en el manto del Señor, que se presenta igualmente rebajado de entonación. La tira negra del centro de la casulla ha resistido bien, pero su ornamentación presenta bastante dureza, como si se hubiera hecho sirviéndose de algún patrón. La pretendida observación, que no he logrado comprobar, de que la casulla reproduce el dibujo real de una de las del monasterio, no me parece motivo suficiente para considerar el cuadro pintado necesariamente en Guadalupe, contra las razones expuestas en contra. Sevilla es lo suficientemente rica en ornamentos de la misma calidad para que se haya podido pintar allí la casulla; esto suponiendo que los Padres guadalupenses no hubieran mandado sus propios ornamentos al taller zurbaraniano, por el gusto de verlos reproducidos fielmente. Bajo las figuras arrodilladas, la alfombra (aunque pintada según una perspectiva muy forzada, por no decir con ausencia de perspectiva, con ese prurito de registrar puntualmente toda la ornamentación que Zurbarán hereda de los primitivos en este cuadro y en otros, como la muerte de San Buenaventura del Palazzo Bianco de Génova, o la entrevista de San Bruno con el Papa en el Museo de Sevilla), está por lo demás soberbiamente pintada con ricas coloraciones y acusando la calidad lanosa del tejido y la mano de obra con la genialidad acostumbrada en Zurbarán. Los accesorios del altar son de la alta calidad acostumbrada en Zurbarán, el gran artista en el arte de sustantivar lo accesorio; es más notable el acuse de la calidad de la plata lisa de los candeleros que el de la labrada orfebrería del cáliz. El encaje del mantel tiene esa precisión fotográfica con que Zurbarán trata la pasamanería, la cestería y tantos accesorios, frente a la manera impresionista y vigorosa de Velázquez. En la cartela de la mesa de altar, un santo mitrado con cogulla, San Agustín probablemente, repite una pose bien conocida en Zurbarán, incluso en algunas santas femeninas. Particularmente nos recuerda al San Nicolás de Tolentino de la colección Huart, de Cádiz, o estrictamente al San Agustín de la Academia de San Carlos, de México. En la arquitectura de éste, como de los demás cuadros de la serie, no se nota la menor influencia de la arquitectura gua-

dalupense; las perspectivas se reparten entre algunas de sabor popular sobre paisaje y otras de gusto clásico, como la que nos ocupa, estudiada sin duda sobre algún libro italiano de trazas arquitectónicas. Los arcos en mala perspectiva, puramente a sentimiento del extremo derecha, se repiten mucho en la obra de Zurbarán.

Entre los cuadros fechados en 1639, no vacilo en conceder la primacía en el estudio al retrato—supuesto, naturalmente—del P. Illescas, que Zurbarán destinó al puesto central de la pared frente a las ventanas, en medio de las dos y de los restantes cuadros. Si para otros lienzos desarrolló mejor o peor las historias y leyendas de los más conspicuos hijos del monasterio, para este lugar central le pareció bastante contentarse con retratar a uno de los varones más ilustres de la casa, puesto que había alcanzado la dignidad episcopal y los puestos de confesor del Rey y cogobernante del país bajo Don Juan II de Castilla. Zurbarán no pudo, naturalmente, conocer personalmente al P. Illescas, ni se sabe que dispusiera de documentación gráfica para reproducir aproximadamente su figura; el hermoso sepulcro con estatua yacente del prelado en un rincón del claustro mudéjar del monasterio, no suministra parecido alguno con el cuadro de Zurbarán ni responde a un tipo bien personalizado. Zurbarán optó, pues, por retratar a un personaje vivo del natural, acaso un modelo del taller o más probablemente algún eclesiástico, quizás un monje jerónimo de San Isidoro del Campo, de Sevilla; quién sabe si el mismo prior de Guadalupe desplazado al taller del pintor o de quien éste hubiera hecho previamente algún concienzudo estudio. Ciertos modelos del taller zurbaranescos nos son bien conocidos por lo mucho que los repite. Este no es ninguno de ellos; el cuadro tiene todo el carácter de un verdadero retrato hecho a toda conciencia y prescindiendo de milagros ni episodios accesorios como en los cuadros compañeros. Es verdad que el cuadro está lleno de accesorios, mesa revuelta, telas y cortinaje, animilllo, arquitectura y fondo de paisaje con figurillas, pero en medio de todo ello—por esta vez—la figura del protagonista no pierde un ápice de su importancia y domina soberanamente la composición y centra la atención desde la primera mirada. Presidiendo el imponente conjunto decorativo de la gran sacristía, el P. Illescas, sentado ante su mesa de trabajo, parece haber sido sorprendido por el visitante e interrumpe un mo-

mento su trabajo, clavando los ojos de frente en el espectador. Nada aquí de los convencionales gestos de los santos zurbaranescos; aquel fraile de carne y hueso nos mira de verdad, y su mirada, su porte y su gesto calan hondo en el espectador. A fuerza de poco idealista y poco imaginativo, Zurbarán da con frecuencia retratos en cuadros en que hubiera bastado reproducir un modelo genérico. Por sus figuras aisladas y su poca tendencia a la composición, se ha dicho a veces que Zurbarán es un monologuista. Nada de eso en el presente caso; el Padre Illescas entra en relación con nosotros desde la primera mirada que se cruza con la suya. Bastaría este cuadro, si no lo confirmaran otros muchos que no pretenden siquiera ser un retrato, para clasificar a Zurbarán de buen retratista; pero éste, que sí pretende serlo, lo logra en un grado tan elevado que sitúa a su autor a la altura de los más excelsos retratistas que la pintura ha producido. La pintura es en casi todo el cuadro de tal finura y calidad, que en este respecto, así como por la elegancia y distinción de la apostura y de la composición, puede parangonarse incluso con la de un Rafael o un Tiziano, bien entendido que estamos en el siglo del barroco y no en el de las composiciones renacientes. Comparado, por ejemplo, con el excepcional Papa de Velázquez, no hay por qué no reconocer que la obra velazqueña en su profundidad anímica, así como en sus medios materiales de expresión, queda fuera de comparaciones. Pero el extremeño, al pintar para el centro del monasterio guadalupense este prelado que preside como desde un trono su obra en la insigne casa, acertó a pintar al prelado español de su tiempo, al monje español de raza y de espíritu, entre sus muebles y sus libros, transparentando su alma austera y serena a través de su hábito y su escritorio. Acude a nuestra memoria el cuadro en que, para el hospital de Illescas, el Greco pintó una figura análoga: a San Ildefonso ante su mesa, también con la pluma en alto en una interrupción de su trabajo. ¿Evocó quizás en Zurbarán el nombre del P. Illescas la pintura del Greco en el pueblo del mismo nombre? ¿En qué ocasión conoció Zurbarán la pintura de Illescas? Lo ignoramos. Acaso en ocasión de su viaje a Madrid cinco años atrás. Theotocopuli dió en el cuadro su habitual rendimiento, y mediante la magnífica calidad de su medio y su ordinaria concentración del tema en la figura, dió una obra llena de espiritualidad. Zurbarán, también de acuerdo consigo mismo, siguió otro procedimiento, y —por esta vez—, pese al vuelo siempre menos excelsa

del extremeño, su obra, materialmente considerada, queda por encima de la del griego o, por lo menos, en su distinto plano, no sólo se coloca a la misma altura, sino que ocupa una posición más céntrica y señera dentro del arte español. El retrato del P. Illescas es una de las obras más representativas de nuestra pintura, en la que el espíritu de la raza, el alma y el ambiente de su siglo y de su medio se nos descubre con más generosidad. No será el Quijote de nuestra pintura; esto lo serán más bien el *Entierro del Conde de Orgaz* o *Las Lanzas* de Velázquez; pero es como el Pedro Crespo del *Alcalde de Zalamea* o los mejores personajes de nuestro teatro o nuestra novela, mas con carácter más épico que picaresco. En este sentido, es más el retrato significativo de la España del XVII que podía serlo el Papa o aun los Reyes de Velázquez. Sus enanos o sus palatinos reproducen otra faceta de la sociedad española; pero en el gran señor eclesiástico de la época no recuerdo otra obra que pueda superarle, sin excluir el magnífico prelado carmelita de Fr. Juan Rizi.

Creo que se entenderá lo que quiero decir expresando que aquí Zurbarán es a Velázquez lo que los retratos de las compañías de arqueros de Hals en el Museo de Harlem son a Rembrandt. Rembrandt, como Velázquez, hacen la obra trascendente, fuera del tiempo y del espacio, en que la humanidad se reconoce a sí misma en cualquier lugar y época. Zurbarán pinta a su pueblo y a sus hombres como Hals a la burguesa soldadesca comilona de su tierra.

A pesar de la abundancia de accesorios frente a la simplicidad del Greco o de Velázquez, Zurbarán ha logrado concentrar el interés en su personaje gracias principalmente a la intensidad justísima de su mirada y a la iluminación que pega sobre el personaje, sobre su frente, su pecho y sus brazos, no de la manera violenta y dura que Zurbarán emplea con tanta frecuencia y muchas veces en esta misma sacristía, sino con una suavidad acariciadora que hace pensar en ciertos cuadros de Murillo, aunque aquí la entonación es más fría. Téngase presente que aquí también, como en otros cuadros de la sala, como en los rosas del Cabañuelas y del Salmerón, los celestes grisosos de la muceta del Illescas están sensiblemente alterados por la acción de la luz de frente en el transcurso de trescientos años. Este cuadro, no menos que otros de la sacristía, está tratado con menos pasta de color de lo que Zurbarán emplea en otras ocasiones. Ya volveremos sobre ello al hablar de otros cuadros.

El interés de la figura no empece a que Zurbarán se haya detenido en otras partes y en especial en la mesa revuelta con su habitual complacencia. No hace muchos años que Zurbarán es notorio como pintor de naturalezas muertas, por los cuadros de este tema que se le vienen reconociendo; pero bastaría una mesa como la del P. Illescas para que su autor tuviera un puesto de excepción entre los pintores de la especialidad. Aislada del resto del cuadro, la mesa haría el orgullo de cualquier museo con igual o mayor motivo que el famoso fragmento del maestro de la Anunciación de Aix en el Rijksmuseum de Amsterdam. Los objetos sobre la mesa han sido iluminados también con luz propia. El cráneo es un portento de volumen y de modelado justo, como el reloj de arena, y, sobre todo, los metales de tintero, sello signatario y cuchilla, esas tres pequeñas maravillas, lo son de calidad. Los libros, puestos todos en intencionados escorzos, dan una sensación espacial sólo comparable a la limpieza de colorido marfileño con que se acusa la calidad del pergamo. Entre los papeles finamente rasgueados, el del pico doblado en primer término da con insuperable claridad la firma del artista y la fecha de 1639. Otros bodegones de Zurbarán han dado lugar a compararle con estricta justicia con Cézanne por su manera de sentir y de interesarse por estos objetos insignificantes. En esta ocasión, sin embargo, la mesa de Zurbarán recuerda a la pintura minuciosamente realista de los pintores del Norte; su modo de triunfar del natural es reproducirlo a fuerza de estudio, no interpretarlo genialmente como un Velázquez o un impresionista; en este sentido, la mesa del P. Illescas se colocaría, por ejemplo, entre las de un maestro de Flémalle o un Quentín Massys y las de un Gerard Dou o un Gabriel Metsu. El dibujo del tapete que cubre la mesa hace a éste menos notable, y, por cierto, presenta en toda su mitad inferior algo que me inclino a creer es un repinte posterior al maestro; aunque pudiera considerarse como una manera de interpretar una cenefa lisa para el paño, su pesadez y falta de calidad me inclinan a creerlo un repinte, tal vez para suplir algo en mal estado; sin duda, lo es la mancha más oscura en su parte inferior. El extremo del pico del paño a la derecha, sobre el hábito blanco del prelado, que el repinte—al correr horizontalmente la pintura—se dispuso de cubrir, me inclinan a pensar de este modo. A los pies del personaje, el perro echado, aunque tratado con más blandura y cuidado que es usual en Zurbarán, no llegan a calificarlo de buen animalista. Es cono-

cida la torpeza de Zurbarán a este respecto; él, tan observador del natural, nunca triunfó pintando animales, acaso por la esencial movilidad de éstos, tan contraria a su temperamento inclinado a lo estático y monumental.

La escenita del fondo figura entre las de entonación más limpia y fina de las que prodigó Zurbarán en esta forma. El mejor personaje es el mendigo que alarga su mano al prelado; el niño tiene poca gracia, como hecho de memoria, y queda afectado por la mala perspectiva de la escalinata en que se mueve. Otros personajes resultan modelos genéricos dentro de lo zurbaranescos; el prelado, por ejemplo, recuerda la pose que repite el San Hugo de Lincoln en Cádiz y otros cuadros conocidos. La arquitectura en perspectiva no es tampoco el fuerte de Zurbarán. Esta tiene el interés de darnos su idea de la Catedral de Córdoba, diócesis que Illescas regentó. Nos deja comprender que Zurbarán no debe conocerla aún por esta época, si es que alguna vez la conoció. Sabe, sí, que tiene un recinto almenado, un campanario cuadrado y que se trata de una obra típica y no clásica; pero ni de las almenas, ni del alminar, ni de la construcción misma tiene una idea clara. Resultaría interesante averiguar de dónde pudo venirle esta idea de edificio de tres plantas con ventanas.

Si en algo en el cuadro Zurbarán paga tributo a sus recursos formularios es en el cortinaje. Puesto a dar un cuadro sumtuoso, no creyó poderse pasar de su inimitable maestría en el plegar la seda, y llevó al ángulo superior de la derecha en forma muy tratada por él un cortinaje espléndido de iluminación, plegado y calidad, pero, naturalmente, algo teatral.

Después del retrato del obispo Illescas acaso solicitara la atención del pintor la historia del P. Yáñez de Figueroa, el fundador del monasterio jerónimo, de venerada memoria en la casa. El había rehusado la dignidad episcopal que Enrique III intentara conferirle, y éste es el episodio representado en el cuadro que se le dedica en la sacristía, aunque no resulte claro de él, en el que más bien parece que acepta la birreta que el Rey le coloca. Acaso para introducir alguna variedad en el conjunto de la estancia, Zurbarán imaginó al P. Yáñez en esta ocasión con su capa oscura cubriendo su hábito blanco; pero hay que reconocer que esta variación perjudicó a todo el cuadro. Falto de su socorrido recurso de pintar la lana blanca como él sólo sabe hacerlo, Zurbarán se ha encontrado con una

gama gris casi uniforme que, completada por el mismo color neutro del fondo y arquitectura, ha dado a todo el cuadro una entonación plomiza nada simpática ni feliz. Téngase presente que, como ya hemos advertido de pasada en el cuadro anterior, Zurbarán, en éstos de la sacristía, pese a su indudable interés por el conjunto de la obra, tiene bien presente que está haciendo pintura monumental, para ser vista a cierta distancia, y—del mismo modo que en los cuadros grandes del retablo de Jerez frente a las finas tablas del pasillo del sagrario—aquí en los grandes lienzos de la sacristía—por contraposición al pequeño de La Perla—, trata los fondos y otros detalles de una manera bastante somera. Aun en los cuadros más cuidados, como los del P. Illescas o el P. Salmerón, los suelos son de un gris uniforme apenas cubierto por un reticulado lineal sin calidad alguna, que acusa el enlosado en perspectiva. La pasta, además, es mucho menos densa que en sus cuadros de menos tamaño y ha influído en el estado de deterioro del color de éstos, expuestos a la luz. Si en los de los PP. Illescas, Cabanillas y Salmerón todo se ha reducido a un apagamiento de sus finas coloraciones, en éste, que carecía de ellas, ha resultado una monocromía fatigosa. Resulta, pues, uno de los cuadros menos felices de la serie. Como de costumbre en Zurbarán, la composición no es nada notable. Las dos figuras principales desarrollan un cierto ritmo en diagonal, del que forma parte la posición de la pierna del Rey, en postura corriente en el artista, no plantando bien al personaje sobre los pies; las piernas más bien parecen colgar un poco de los anchos calzones a la moda de Felipe III, con los que Zurbarán ha querido interpretar—en esa moda que empezaba a ser una antigüedad en su época—la de los tiempos de Enrique III, que absolutamente desconoció. El caballero santiaguista, mal alojado detrás del Rey, tiene una carnación encendida que nos recuerda las de los frailes de la Cartuja de las Cuevas. No encuentro fundamento para la supuesta identificación del personaje con el pintor, que en ese momento sólo contaba cuarenta y un años de edad. Es verdad que la identificación se basaba en el supuesto autorretrato de Brunswick, que hoy ya nadie tiene en cuenta. Lo mejor del cuadro es la cabeza del P. Yáñez, modelada al modo de una talla policromada de manera conocida en el artista. Es muy característica la manga rosácea del brazo derecho del Rey y está bien trabajado el pantalón, en el que el artista ha triunfado de la monotonía con que le amenazaba la reproducción.

ción de un dibujo repetido, de lo que tantas otras veces se zafó mediante patrones repetidos. La figura de Enrique III, su cabeza y manos, han sido comparadas con razón con uno de los personajes del *Socorro de Cádiz* para el Buen Retiro.

Zurbarán volvió al hábito jerónimo en toda su blancura con sólo el escapulario oscuro, para pintar la figura del P. Andrés Salmerón, el místico monje a quien el Señor se había aparecido en el claustro gótico del monasterio, para premiar su penitencia de andar constantemente de rodillas. El pintor empleó en este cuadro esa actitud que repitió varias veces y transmitió a sus oficiales al presentar al personaje arrodillado, inclinado hacia adelante, en un gesto tan elegante como sentido, cuya primera versión es, quizás, el San Buenaventura de Dresde. Es verdad que el P. Yáñez inicia ya ese movimiento; pero ténгase presente que ignoramos qué cuadro precede al otro, estando ambos firmados en 1639, y, en cualquier caso, el del P. Salmerón es sin disputa más artístico, y así parece haberse reconocido desde el principio, dada su situación más central que la del P. Yáñez, pese a la mayor importancia histórica de este personaje. Como la postura del P. Salmerón y su colorido contrabalancean mejor la del P. Cabañuelas que le hace pareja, tal vez desde el principio Zurbarán le concedió deliberadamente más importancia que al P. Yáñez, ya que lo destinaba a lugar más destacado. Tal vez el tierno milagro del Padre Salmerón le resultaba más interesante que la escena más fría de prior y Rey. Tormo—una de las personas que mejor han escrito sobre los zurbaranes de Guadalupe—dijo que ante la emoción de este cuadro ceden todos los demás. Yo ya he expresado ante el cuadro del P. Cabañuelas mi punto de vista sobre el grado de emoción que respiran los cuadros de éxtasis y milagros en Zurbarán. Uno solo nos impresionaría hondamente; su reiteración en toda ocasión y lugar nos parece en perjuicio de su sinceridad. Ello no obstante, si hubiera que hacer una excepción, pondríamos el lienzo del P. Salmerón entre las más calificadas. La unción del visionario recuerda algo la del Beato Houghton de Cádiz; tal vez el modelo es el mismo y la cabeza está construída del mismo modo, modelada y coloreada como una talla, aunque para todo el cuadro vale lo que ya hemos dicho respecto a la obra de la sacristía en general: la pasta no es muy gruesa, lo que, unido al estado de sequedad del lienzo y a la acción de la luz frente a la ventana, prestan al conjunto

un matiz rebajado en tono menor. Por el contrario, la cabeza del Señor con sus ojos entornados respira cierta blandenguería que deja a la figura muy por bajo de otras análogas; por ejemplo, la de Cristo con la cruz a cuestas del Greco. La mano izquierda, aunque muy bien estudiada, adolece igualmente de cierto amaneramiento. Lo mejor del cuadro es acaso la mano derecha del Señor y el gesto blando con que la posa sobre la frente del penitente. Las manos juntas de éste, en gesto que Zurbarán ha hecho muchas veces, están, sin embargo, tratadas de un modo que en Guadalupe encuentro varias veces, pero que no recuerdo fuera de aquí. Son unas manos alargadas, pero no con dedos afilados como llamas, a la manera del Greco, sino unas manos todas ellas agigantadas, de dedos largos hasta la deformidad, quizás en busca de expresión. He nombrado al Greco y en más de un detalle sospecho en este cuadro que Zurbarán le ha tenido presente. Aparte de ese alargamiento de manos, de cierto recuerdo en la figura de Jesús y en la coloración, el ritmo general de la celajería, contrapunteando esa dirección diagonal que es el *leitmotiv* del cuadro—posa del santo arrodillado, cruz en la mano de Jesús, pliegues de su manto—, me recuerdan en el modo artificioso de estar dispuestas y en su misma sobriedad las del Greco; por ejemplo, en el San Francisco que fué de la colección Zuloaga. Sólo la entonación dorada terrosa es típicamente zurbaranesca frente a la gris plateada de Theotocopuli. En la gloria Zurbarán no ha podido prescindir de introducir un ángel músico de su repertorio corriente. El punto de luz más alta del cuadro está en los blancos del hábito. El suelo es un gris enteramente monótono.

En este cuadro, más que en ninguno de la serie, sorprende el modo cómo Zurbarán, con sólo dos figuras de tamaño apenas mayor que el natural, triunfó en llenar un panel decorativo de grandes dimensiones, donde un contemporáneo italiano hubiera desarrollado una pléyade de figuras en retorcidas composiciones.

Las semejanzas aducidas a veces con el *Salvator Mundi* de la Duquesa de Parcent, y sobre todo con el Jesús coronando a San José, de Sevilla, encuentro que no pasan mucho de meramente formales, fuera de la identidad de origen en un pintor que no descuenta por su variedad.

El orden cronológico, hasta donde nos es conocido, nos lleva a hablar ahora de los cuadros de la pared frontera, entre las ventanas.

Se ha dicho mucho que Zurbarán previó un estilo diferente para estos cuadros colocados a contraluz y para los opuestos, pero esto sólo en parte es verdad. Primero, porque el cuadro de más violento claroscuro, o por lo menos de negros más acentuados y pastas más cargadas de toda la sacristía, es el de las Tentaciones del Padre Orgaz, en el mismo muro que los que acabamos de estudiar. Los de enfrente, verdad que tienen un claroscuro violento que los hace resaltar en su oscuro emplazamiento; pero, en general, ni están tan empastados como el Padre Orgaz, ni su efecto es tan plomizo como el del Padre Yáñez y Enrique III. En el primero de ellos, la despedida del Padre Carrión de sus compañeros, habiendo presentido su muerte, el fuerte claroscuro deriva casi exclusivamente de la oposición de los blancos y negros del hábito jerónimo, lo que también se encuentra en el P. Salmerón con insuperable intensidad; lo que ocurre es que en este cuadro no constituye la nota dominante, mientras que en el del P. Carrión, con cuatro figuras vestidas de esa manera, la nota es llamativa. A pesar de ello, las cabezas conservan su sustantividad. La del personaje principal recuerda en su coloración y repartición de luces, y hasta en su mechoncito encima de la frente, al San Bruno de mediano tamaño de la Cartuja de Jerez, mientras el personaje arrodillado en primer término a la izquierda repite el modelo del tenido por San Bruno, pequeño, en tabla. Otra figura detrás de ésta repite de lejos el gesto de San Buenaventura, que conversa con Santo Tomás, en el Museo de Berlín; la entonación de su cabeza es más caliente que la del personaje central, pero algo seca de factura. De lo más acabado de la escena es el perfil del extremo derecho, cuidadosamente dibujado, y en el que una nariz y una boca bastan para dar expresión a toda una figura. En la mano de este personaje, como en la calva del que en el fondo sólo nos presenta el cráneo, Zurbarán deja ver, una vez más, su singular maestría en el tratamiento de las luces... Las manos, sobre todo la derecha del personaje arrodillado en primer término, dejan ver la manera que acabamos de advertir en las del P. Salmerón.

En el cuadro siguiente, entre las dos ventanas, todavía de 1639, el P. Martín de Vizcaya repartiendo pan a los pobres, el claroscuro podríamos calificarlo de más ribresco, porque frente al blanco y negro del hábito del venerable está la figura del mendigo con sus carnes empastadas y sus pinceladas

a modo de hebras, un poco al modo riberesco y quizás no por casualidad. Ya veremos en el cuadro de Las tentaciones de San Jerónimo, que el influjo de la técnica riberesa es en él manifiesto, y dado el prestigio del tema en la obra de Ribera no es para extrañarse; acaso aquí también pesó sobre el artista el recuerdo de los pordioseros riberescos. De todos modos, la técnica a hebras se encuentra también en las manos, y en algunas de otros cuadros, como en las del primer acompañante del P. Carrión que acabamos de ver. Este pordiosero también tiene una mano derecha algo gigantesca y detrás de él se repite la calva del cuadro anterior; pero aquí tratada a más luz, con más esmero y brillantez, recuerda al San Pedro penitente del retablo catedralicio de Sevilla. La cabeza del P. Vizcaya está más coloreada que la del P. Carrión, está más bien en el tono de la que he relacionado con el San Buenaventura de Berlín, aunque más trabajada que aquélla. Las cabezas del mendigo y del personaje calvo recuerdan algo el gesto blando del Jesús del cuadro del P. Salmerón, mientras la tercera cabeza del fondo repite el modelo del San Juan Bautista de Cádiz. Como se ve, varios modelos relacionan los cuadros de la Cartuja de Jerez y de Guadalupe, cosa nada extraña dadas sus fechas. Este cuadro es el de más composición, por lo menos el de más figuras de toda la sacristía. De las tres cabezas del fondo llama poderosamente la atención la primera: una vieja de perfil casi caricaturesco que hace pensar en Goya. La arquitectura del fondo es de tipo clásico o al menos monumental, como de mármol blanco sobre cielo azul, pintada sobre fondo negro, fórmula que Zurbarán ha repetido muchas veces. La de primer término repite el arco en perspectiva tan usado por Zurbarán, pero introduce unos modillones moldurados en talón que no le habrá suministrado seguramente ningún arquitecto. El entablamento es, a su vez, bien poco clásico; Zurbarán, abandonado a sí mismo, no hace notabilidades dibujando arquitecturas.

Pero la nota más saliente de este cuadro es su "bodegón", por medio del cual Zurbarán introduce en la serie guadalupense y monumentaliza su conocido cesto de pleita, que le sirve de motivo central de algún cuadro famoso de naturaleza muerta. Es notable que, en medio de la minucia con que están trabajadas las pajas que componen el tejido del cesto, unos cuantos golpes de luz certeramente dispuestos le den toda la vida e interés necesarios. Estamos aquí otra vez ante una técnica de

primitivo en manos de un pintor maduro. Los panes acusan asimismo pastosidad y calidad excelente. Parecen jugosos precedentes de los de Luis Meléndez.

Quedan, por fin, en la sacristía los dos cuadros no firmados, o a que no se ha encontrado firma, aunque no me parece imposible la haya tenido el del P. Salamanca, que también enlaza mejor con los acabados de estudiar. Su composición no es extraordinaria: el P. Salamanca apaga milagrosamente un incendio y se ha dejado la mitad del lienzo a la arquitectura sin nada notable en calidad ni en buen gusto. La celajería da la entonación del fuego dentro de la terrosa zurbaranesca con tintes rosáceos, aquí más justificados que otras veces; indudablemente, se representa un paisaje nocturno, y el cuadro a contraluz queda de una negrura insistente, de la que sólo destacan los hábitos blancos de las dos figuras. Una de ellas repite tal vez el modelo que ha servido para el P. Yáñez, quizás también para el P. Salmerón y para el Houghton de Cádiz, y para uno de los dominicos de La apoteosis de Santo Tomás, varios años anterior. El otro, o su cabeza, es el trozo que salva al cuadro, porque en este iluminado —iluminado material y espiritualmente—, Zurbarán ha dado esta vez no una figura genérica y un modelo manido, sino una cabeza expresiva con una mirada original y una boca anhelante, que no es la bobalicona de tantos otros visionarios suyos. En esto no le aventajan ni la del San Jerónimo de La Perla ni la misma, estupenda, del Padre Cabañuelas.

Por lo demás, la composición resulta pobre para un lienzo tan grande, con las grandes superficies del pedestal de la columna y del suelo liso en primer término, hasta el punto de que, pintado en lienzo de manteles y con pasta bastante delgada, la vista se distrae con el dibujo de losangos del tejido por falta de otra cosa sobre él.

El último lienzo frontero a éste, la Tentación del Padre Orgaz, es el más extraño al conjunto todo. Su negrura no tiene justificación en ese lienzo al lado del P. Salmerón, de entonación colorista y clara. Los monstruos que se aparecen al fraile rayan en lo grotesco. Ya hemos observado que Zurbarán no era buen animalista, y aquí, que dos animales constituyen parte importante de la composición, fracasa en el empeño. Para el león se sirvió de la misma cabeza que en Madrid para la hidra que

lucha con Hércules, y que todavía en otra escala repitió al pie de alguna de sus Inmaculadas; pero en esta ocasión, en vez de achicarla tiene que monumentalizarla, y si en sus fauces con su golpe de luz hace algo estimable, en el resto del monstruo, como en el de su casi indescifrable compañero, falta toda calidad. La cabeza y la construcción del fraile son también desgraciados, y sólo su hábito blanco, prodigiosamente plegado a la cintura y proyectado hacia adelante con el codo del personaje en una luz violenta, nos trae la sensación de encontrarnos ante el verdadero Zurbarán. La cabeza del otro tentador con sus mejillas chapeteadas de colorines, nos recuerda a las figuras femeninas del maestro, y su velo de coloración lila también nos suena a cosa conocida. El paisaje del fondo con su casita de cinco naves de diferente altura, su árbol algodonoso y su espesa celajería, también nos recuerdan lugares comunes del pintor. Lo más fino del cuadro es la pequeña visión de la derecha, en que un monje, que repite invertida la pose del Padre Salmerón, se postra ante una imagen de la Virgen de Guadalupe, rodeada de una gloria dorada. Es la única vez que el pintor pintó a la venerada Reina de la casa, en este rincón insignificante y—si no me equivoco—en el último momento de su trabajo para la sacristía, del que este cuadro podría ser el remate, un poco cansado. La idea de Tormo de enlazarlo con el cuadro de las Tentaciones, que luego estudiaremos, no es desdramatizada. La técnica los acerca; pero tengamos presente para la valoración de ambos que, a pesar de todo, en éste acabamos de encontrar detalles propios del maestro.

Zurbarán recobró, sin embargo, bríos para decorar aún de dos cuadros laterales la capilla de San Jerónimo. Estos lienzos iban a quedar a la altura de la vista, mientras los de la sacristía quedan muy en alto por cima de la cajonería. Este detalle parece haber sido tenido muy en cuenta por el artista, tan práctico en medir el efecto de sus obras, según la distancia a que han de ser vistas. Unase a esto que los dos cuadros de Los Azotes y Las Tentaciones de San Jerónimo son los únicos del conjunto que han sido modernamente forrados y refrescados, lo que frente al estado de sequedad de los otros contribuye a darles un aspecto diferente. Es lo cierto, sin embargo, que ya desde antes de su moderna restauración, estos cuadros habían sido recibidos por la crítica con notoria prevención. Ante todo, digamos que el aspecto del uno y el otro varía a

tono con la variación asimismo existente en los de la sacristía: Los Azotes, frente a la ventana, es de viva paleta y clara entonación; el de Las Tentaciones, bajo la misma ventana, está construído con un claroscuro más violento y un fondo oscurísimo. Tal vez parezca un contrasentido hacer tan oscuro precisamente el cuadro que había de recibir menos luz; pero es lo cierto que así procedió Zurbarán en toda la obra guadalupense, porque no es de presumir que lo planeara justamente al contrario: cinco cuadros oscuros (PP. Carrión, Vizcaya, Salamanca, Yáñez y Orgaz) para frente a las ventanas, y los tres coloristas y claros (P. Illescas, centro; PP. Cabañuelas y Salmerón, laterales) para el muro de ventanas, y que fueran los Padres del Monasterio los que decidieran colocar estos tres, sin duda los más artísticos, en la mejor iluminación. Lo cierto es que en la capilla, no menos que en la sacristía, el cuadro claro se ve hoy bien frente a la alta ventana, y el frontero oscuro, mal bajo ella.

Esto sentado, diré en seguida que toda duda respecto a la paternidad del cuadro de los Azotes me parece fuera de razón. No sólo lo considero Zurbarán, sino que en toda la obra de Guadalupe no hay ningún otro tan característico de su manera colorista, al estilo del San Alfonso Rodríguez de Madrid, la Porciúncula de Cádiz o la Inmaculada de Aladro, como éste. Turban un poco algunos detalles que no acostumbramos a encontrar en el maestro: el modelo del ángel arrodillado a la izquierda no nos es de los más familiares en Zurbarán; el plumaje de las alas de este ángel y de uno de los azotadores está minuciosamente imbricado, en vez de contener las valientes ráfagas coloristas de los de la Cartuja de Jerez; los modelos de los dos ángeles flageladores se relacionan más fácilmente con modelos más bien tardíos en la obra del maestro, y el color azul de la vestidura del del centro es también poco usado por el artista, mientras que tanto en él como en otros pasajes oscuros del cuadro hay craquelado profundo que parece atribuible a la presencia de tierra de Casel en las sombras, cosa tampoco de lo más característico del maestro. Frente a estas singularidades, ninguna de las cuales impide la adscripción del cuadro a Zurbarán, son indubitablemente zurbaranescos: el modelo y la pose del Jesucristo, dispuesto del mismo modo que en la Porciúncula o el San Alfonso Rodríguez; la túnica rosa y manto de un azul característico del ángel arrodillado, zurbaranescos inconfundibles y precisamente afectados por el craquelado que

ZURBARAN



La flagelación de San Jerónimo.
Monasterio de Guadalupe.

atribuímos a la tierra de Casel; la manera de hacer el cabello de los ángeles, singularmente los tres de la izquierda, que conocemos por los de Cádiz; la cabeza del San Jerónimo penitente, que se relaciona con otras conocidas, por ejemplo, en la Pentecostés de Cádiz y—al menos aproximadamente—con la última a la derecha de la Apoteosis de Santo Tomás; las dos manos del ángel arrodillado, idénticas a las del San Pedro de la visión de los animales inmundos del retablo de la Catedral de Sevilla; la gloria con sus espesas nubes terrosas, tan personales de Zurbarán como los angelillos que las pueblan. Todo esto es tan netamente zurbaranescos, que sólo puede venir de él y no de ningún otro maestro, de modo que si no es de su propia mano, forzosamente hay que pensar en un discípulo; pero ¿cuál hay capaz de hacer un cuadro del jugo, de la gracia, de la fuerza colorista y de la calidad del que nos ocupa? Cuadro de bastantes figuras, la composición no es su fuerte, cosa natural en Zurbarán, pero tomadas aisladamente hay figuras absolutamente soberbias. El santo penitente es un desnudo magnífico; sus manos trenzadas son menos características del maestro que estiradas, aunque hace poco ha sido publicado su San Carlos Borromeo en esta postura, y la cabeza tiene una expresión tan lograda de hombre que al contacto de un fuerte castigo físico reacciona con un sobreponerse de lo espiritual y mira a su Dios, que figura entre las más hermosas interpretaciones de visionario que Zurbarán nos haya dejado. Cuidadosamente dibujado sobre el fondo oscuro de la túnica del ángel, aquel perfil no pudo salir de la mano de ningún discípulo de Zurbarán, ni de nadie, sino de contados maestros en cualquier escuela o época. Como tantas veces, Zurbarán recuerda a los sólidos Velázquez de la época sevillana, y hace obra maestra.

Y ¿qué decir del ángel arrodillado frente a él y que parece el ángel custodio del penitente, que ofrece sus sacrificios al Señor, mientras sus compañeros aplican el castigo? Otro perfil hermoso, cabellera y carnes de calidades espléndidas, manos zurbaranescas expresivísimas y telas maravillosas e inconfundibles. Dijimos, y es verdad, que no es un modelo corriente en Zurbarán, aunque no desconocido en su obra—recuérdese la Sagrada Familia del Marqués de Camporreal—, como tampoco lo es el propio penitente; pero, como él, es un trozo de pintura que sólo el maestro pudo hacer y en uno de sus momentos inspirados. El Jesús es más genérico, y el celeste claro de su ropaje está muy perdido, como el rosáceo del ángel de rodillas, como

hemos visto en todos los colores claros del lado expuesto a la luz en la sacristía. Se conserva, en cambio, muy bien el espléndido amarillo del último ángel de la derecha, color que Zurbarán empleó con frecuencia para sus ángeles y sus figuras femeninas, aunque de ordinario casándolo con otros paños de distintos colores: esta vez nos lo presenta, como nunca, en grandes planos bellísimamente iluminados y plegados. La cabeza del primer ángel de la izquierda es fuerte y su cabellera excelente; el segundo es bastante más desgraciado, y su mirada es ya del típico convencionalismo zurbaranésco. Por lo demás, clama por la incuestionable originalidad del cuadro un arrepentimiento muy importante en el dibujo del brazo del ángel azotador vestido de azul: su brazo derecho se dibujó primero muy cercano al borde del ala, pero luego el artista lo repitió más hacia la derecha en una actitud más distinguida; el primer dibujo abandonado se ve, sin embargo, perfectamente, y no es el único arrepentimiento del cuadro. Hay otros en el pie del Señor. En la sandalia del ángel de amarillo se trata de un puro repinte.

El cuadro de los Azotes de San Jerónimo, que se ve en su emplazamiento como en el de un Museo moderno—y ya Zurbarán parece haberlo tenido muy en su cuenta al tratarlo con todo esmero sin ligerezas propias de una visión a distancia ni pruritos de monumentalidad—, es una pura maravilla de color y de buen gusto; tendrá las faltas de composición o exaltación expresiva que en Zurbarán son frecuentes, pero aun en este terreno, el penitente y el ángel custodio cuentan entre sus figuras más inolvidables.

Ante el cuadro frontero, Las Tentaciones del Santo, cambia totalmente el panorama. Cuadro también de muchas figuras; ya hemos dicho que su entonación general es negra y está construido a base de claroscuro en vez de coloraciones ricas y claras. Esto y la preponderancia de la figura del santo emaciado y semidesnudo en primer término, ha hecho pensar a varios comentadores en Ribera, con más fundamento que en el cuadro frontero, en el que la alusión resulta enteramente un despropósito. Es indudable que el prestigio del maestro setubense, precisamente tan acreditado en estos santos penitentes, ha pesado sobre el autor de este cuadro, y no sólo en el modelo, sino hasta en el modo de hacer las carnes, muy empastadas y modeladas, con la misma pincelada untuosa, según procedimiento muy riberesco. Por cierto que es notable que así están hechas



Las tentaciones de San Jerónimo.
Monasterio de Guadalupe.

las manos, la cabeza y la musculatura del cuello hasta el esternocleidomastoideo y la clavícula; también lo estaban algunas manos de los cuadros de la sacristía y alguna cabeza, en el cuadro del P. Martín de Vizcaya y algo en el del P. Carrión. Pero es curioso que en los brazos y en el torso cambia la entonación, como si el santo tuviera puestos unos guantes: se hace más fría, menos encendida, menos riberesca, más zurbaranesca; la factura zurbaranesca del San Juan Bautista de Cádiz aparece en el brazo derecho, aunque en las costillas el modo de modelar y de pasar de la luz a las sombras permanece aún, según el descrito procedimiento, un tanto riberesco. Ya se sabe que el prestigio y las novedades de Ribera no pudieron dejar de ejercer su influjo en Zurbarán como en Velázquez por los años de 1620, al principio de su carrera, y no es extraño que en ocasión propicia el artista no encuentre nada mejor a hacer que imitar al prestigioso maestro, porque, por lo demás, debemos hacer notar que la cabeza de San Jerónimo es, punto por punto, en actitud e iluminación, no menos que en modelado, la misma del San Pablo de la iglesia de San Esteban de Sevilla, siempre atribuído a Zurbarán y que Guinard ha calificado de obra maestra. Y por cierto que, no estando documentada la obra de San Esteban, es este parecido o identidad un dato significativo para fecharla, y mejor que el parecido con los Apóstoles de Lisboa propuesto por Guinard. Ayudan a este menester otros detalles de cuadros de la misma iglesia que convienen en asignarlos a fecha aproximada a la que conviene al cuadro guadalupense. Qué fecha sea ésta, ayuda a precisarlo el resto de la composición. Zurbarán ha dispuesto el cuadro como dos mitades: en la de la izquierda reina el santo penitente; en la de la derecha, un par de las tentadoras femeninas, porque las demás se agolpan malamente en segundo término con la corriente torpeza zurbaranesca al agrupar varias figuras. El recuerdo riberesco —hasta diríamos genéricamente caravaggiesco— subsiste en esta mitad del cuadro; pero nos inclinamos a creerlo derivado del que se encuentra en el otro medio lienzo, por imperativo del tema y por la necesidad de trabajar el cuadro como un todo. Porque, en cambio, en la manera de plantar y vestir a las mujeres creemos que Zurbarán está allí bien visible. La manera de vestirlas es con esos atavíos fantásticos que visten sus santas aisladas, sobre lo que tanto se ha fantaseado, considerándolo ricas vestiduras de damas de la época, cuando basta mirar a las no menos que principescas de Velázquez o a las de

cualquier otro retratista contemporáneo para cerciorarse de que las de Zurbarán son de alta fantasía, precisamente porque viste a personajes fantásticos, santas o tentadoras y no damas de la época. Creo demostrable que los trajes que visten las mujeres de Zurbarán son los que tomaban las figurantas en los autos sacramentales para representar personajes alegóricos, sacados a su vez de estampas extranjeras y de modas ya desaparecidas. Ya habrá ocasión de ocuparse a fondo del particular. Pero más interesante que el modo de vestir es el modo de posar la única figura que Zurbarán ha representado a sus anchas, sin apreturas ni falta de espacio: la que toca la vihuela frente al santo. Perfil cuidado, netamente zurbaranescos; torso espléndidamente modelado, algo escorzado para proyectar el hombro hacia adelante en busca de volumen y de sensación espacial y, por último, falda de rica tela abullonada, como en las mejores de sus figuras femeninas de santas. Los colores, castaño en el cuerpo, morado en la falda, ambos zurbaranescos típicos; el brazo, compañero del de Enrique III en el cuadro del Padre Yáñez y de tantos de Zurbarán, frente a las deformaciones y desdibujos de alguno de sus más hábiles discípulos, es como una firma para el cuadro. Los moños en la guitarra y en la espalda de la mujer, de un bermellón bastante desabrido, son poco frecuentes en el maestro, aunque lo conozco en el cuadro de la Anunciación, procedente del retablo de Arcos, que el maestro contrató en 1637, un año antes de empezar en Guadalupe, y que quizás no es sino copia del que debió existir antes. La mujer del arpa es la más emparentada con las usuales figuras femeninas de Zurbarán; su mano excelente, con el pulgar curvado hacia arriba, característico, por ejemplo, en el Beato Houghton de Cádiz. Las mejillas con su colorete, la mirada usual. La cabeza inmediatamente a su izquierda, se relaciona con la del primer ángel a la izquierda en Los Azotes; la que se ve encima del arpa repite el gesto de tantas figuras zurbaranescas; las otras dos son más someras y aun algunas parecen repetir un mismo modelo. La naturaleza muerta, muy hermosa; los libros, siempre en escorzo, según el artificio tan usado por Zurbarán; el cráneo le permite una vez más ejercitarse en acusar con maestría la redondez y el volumen; el tintero, en cambio, en vez de tratado geométricamente como el del Padre Illescas o los candeleros del P. Cabañuelas, está hecho a sentimiento y con menos cuidado. En el paisaje dominan demasiado los negros, aunque de ninguna manera está vacío, y el árbol de

secos troncos con unas pocas hojas en sus puntas es repetidísimo en el maestro. El fondo negro tras el desnudo recuerda mucho al San Juan Bautista de la sacristía de la Antigua de la Catedral de Sevilla, cosa que ya hizo notar, algo imprecisamente, Soria.

Es justo confesar que las alusiones a Ribera en este cuadro tienen un fundamento mucho más real que cualquier duda en el cuadro de Los Azotes, y (a condición de reservar a Zurbarán la responsabilidad de la composición, típicamente suya, del modelado del santo, el dibujo de la figura femenina principal, y aun su ejecución, según pide su colorido, su modelado y la factura del brazo), no es imposible la intervención de un discípulo de tendencias riberescas en las cabezas menos interesantes y en los fondos; pero como la manera riberesca, después de todo, se extiende a todo el cuadro, aun a lo que no puede menos de ser de Zurbarán y la encontramos en otras obra suyas, como el San Juan de Cádiz y ciertos fragmentos en el mismo Guadalupe, notablemente en el cuadro del P. Martín de Vizcaya y en el del P. Orgaz, creo mejor pensar que ese modo de hacer entra en los recursos del artista mismo cuando lo tiene a bien, y que si hay en algún momento en la copiosa serie intervención de discípulos, por ejemplo, en detalles de este cuadro o en el del P. Orgaz, no hay que atribuirle precisamente la responsabilidad de los riberismos, porque éstos se insertan en lo típicamente zurbaranescos y habrá que achacarlos al maestro mismo.

Si pensamos en las diferencias que notamos en estos cuadros con los demás de Guadalupe, en que los ángeles azotadores de San Jerónimo se relacionan con Virgenes que Zurbarán empieza a pintar en los años siguientes y que las mujeres tentadoras están en evidente analogía con las series de santas que ordinariamente se creen producidas en su mayoría a partir de 1640, creemos que se puede pensar que estos cuadros no fechados y colocados en sitios accesorios, aunque paradójicamente han venido a resultar los de más cómoda contemplación, pudieron ser pintados los últimos, y dado que la obra de la sacristía (¡quién sabe si aún más la de la capilla!) duró hasta 1647, podrían fecharse a partir de 1640, aunque verosímilmente no mucho después, dado que la obra guadalupense parece haberse llevado a cabo de un tirón y con buena fortuna hasta su remate.

Todavía quedan en Guadalupe, a los lados del coro de la Iglesia, dos cuadros más que Ponz y Ceán atribuyeron igualmente a

Zurbarán. Tormo se aventuró a jugarse su prestigio crítico afirmando en redondo que nada tenían que ver con el maestro. Confesó su ignorancia respecto a paternidad del San Ildefonso y emitió el nombre de Pereda para el San Nicolás de Bari. Yo tengo que decir que, si bien es evidente que los cuadros no pueden atribuirse a la responsabilidad personal de Zurbarán, el San Nicolás, por lo menos, responde totalmente a las fórmulas zurbaranescas. El obispo, con su bordada capa pluvial, está sentado ante un fondo con paisaje con los típicos árboles algodonosos zurbaranescos, paisaje en el que se desarrolla una escenita como en el fondo del P. Illescas, escena que aquí es el milagro de los tres niños en la tina, que identifica al personaje, y aparecen ante una figura encorvada, que es el típico San Hugo de Lincoln, de Cádiz, o el Santo Tomás de Aquino, de Berlín, que se repite en el fondo del P. Illescas. Una de las figuras en la bordura de la capa pluvial, el San Pedro, repite la mano con los dedos hacia arriba y el gesto de éxtasis de tantos santos y santas zurbaranescos. El sombreado en los ojos de la figura del santo recuerda la expresión del Enrique III de la sacristía. Al lado de esto hay que reconocer que la factura y el consiguiente efecto son endebles para la mano del maestro; pero lo que no sé es por dónde puede relacionarse con Pereda este cuadro de pura cepa zurbaranesca. Creo que hay que aproximarla al santo obispo, tan cercano al maestro de la colección sevillana de D. Salvador Cumplido, hoy expuesto en el Museo de esa ciudad. Y creo que se puede atribuir a la misma mano el cuadro del San Ildefonso, porque lo encuentro zurbaranescos también, o, por mejor decir, a lo que me recuerdan fuertemente sus cabezas de Virgen y ángeles es a las del autor de los cinco mejores de los seis cuadros que en el Angel de Sevilla se atribuyen a los hermanos Polanco. Estos cuadros presentan porción de cabezas a relacionar con las del cuadro de San Ildefonso de Guadalupe, así como un modo particular de dibujar los brazos, o mejor de desdibujarlos, con una típica hinchañón distinta del correcto modelado de Zurbarán. Su autor debe serlo también del San Ildefonso de Guadalupe, y, a lo que me parece, el mismo artista pintaría el San Nicolás de Bari, a partir del cual podría atribuirsele el Santo Obispo de la colección Cumplido.

El conjunto de Guadalupe, por su sustantividad, por su extensión y por la excepcional circunstancia de su milagrosa

conservación intacta, caso único entre los conjuntos zurbaranescos de su importancia, es, como siempre se ha reconocido, una serie del más alto valor en la obra de su autor y en el cuadro de la pintura española. Para valorarlo justamente hay que recordar, sin embargo, que si su monumentalidad y su interés como conjunto decorativo son de los más grandes en la obra zurbaranesca, y la intervención de auxiliares debe reducirse a un verdadero mínimo, contra lo que generalmente se ha dicho, en cambio, según hemos visto, como obras íntimas, de estudio y de primera intención encontramos poco más que *La Perla*, mientras que en el conjunto de Jerez son varios los cuadros de esta especie y no faltan tampoco en otras colecciones.

CÉSAR PEMÁN

La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid

P R E A M B U L O

Consecuencia inmediata de la investigación artística es la penetración gradualmente más honda y extensa en los temas de las bellas artes. Así acontece con la miniatura. Las colecciones de beatos, misales, libros de coro, etc., han sido objeto de estudios profundos a cargo de ilustres investigadores, obra que, dada su amplitud, está muy lejos de hallarse terminada. Pero cuando aún no se ha agotado este filón, una nueva tarea se presenta por delante: el estudio de lo que pudiéramos llamar pequeña miniatura, que se muestra en ejemplares sueltos, en documentos miniados. La costumbre de ilustrar los documentos con miniaturas se debe al prurito, unas veces del otorgante y otras del beneficiario, por enaltecer el valor del galardón, como sucede sobre todo con privilegios y ejecutorias.

La abundancia de documentos con miniaturas sobrepasa lo imaginable, debido precisamente a la boga de esa costumbre a que acabamos de referirnos. Tal abundancia es, a su vez, causa de la enorme dispersión del material, que lo desvincula del lugar de producción llevándolo a paraderos muy lejanos. Ello presta serias dificultades para realizar un estudio de conjunto, labor que ahora emprendemos, aunque no sea más que para ir haciendo un poco de luz en un camino que tal vez pueda recorrerse más tarde con mayor facilidad. Despreciar este material inmenso diciendo que no tiene valor para el arte constituye una injusticia, fácilmente comprobable sin más que echar una ojeada a este vasto campo. Ya se ocupó Paz y Melia (1) de estimar debidamente el documento miniado, y el

(1) *La miniatura en los documentos de carácter administrativo, heráldico, etc.* "Revista de A., B. y M.", tomo XV, 415, año 1906.

Algunas bellas miniaturas de documentos figuran en ciertos estudios dedicados más o menos al tema que aquí se trata, como en el del DR. ARTURO PERERA, titulado *Códices y documentos iluminados españoles*, "BOL. S. C. E.", 1945, pág. 13.

mismo Domínguez Bordona (cuyas varias publicaciones hemos tenido muy en cuenta al redactar esto), le concede singular importancia, dándole una notable representación en sus Catálogos de miniaturas. Pero como este último autor hace ver, acaso exagerando un poco, no toda la documentación miniada posee interés artístico, principalmente la despachada con posterioridad a 1550, cosa que se explica por el número extraordinario de documentos con miniaturas y por la existencia de pocas o raras escuelas de importancia que se dedicaran a este menester exclusivo, de menor relieve que el de las que tenían a su cargo la ilustración de libros reales o eclesiásticos. Y aun reconociendo esto, no debe desecharse la posibilidad de que el pintor de libros se decidiera en ocasiones a poner su pincel al servicio de la ilustración del documento. Los Centros encargados especialmente de despachar documentos de alta significación (pongase por caso las Chancillerías) debieron de disponer, si no en el mismo establecimiento, por lo menos en el lugar de residencia, de algún núcleo de artistas que se dedicaran por cuenta de los destinatarios de los documentos a ilustrar éstos con miniaturas.

Y si con lo apuntado admitimos la existencia de una gran cantidad de documentos miniados, que poco o nada suponen artísticamente, y mantenemos también que una selección distinguida basta para merecer un estudio, no hemos de perder de vista tampoco que su valor iconográfico o histórico puede colmar ese vacío e insatisfacción artística que a veces nos dejan. Las líneas que siguen, que en definitiva no son más que un ensayo sobre esta cuestión, darán ejemplo de ello. Podrán verse retratos de Reyes, detalles de indumentaria y mobiliario, temas de especial interés, como los que prueban la devoción a la Virgen, a cuyo mérito propio cabe añadir el que deban a las relaciones con otras artes, como es el caso particular entre la miniatura y la pintura. Y todo esto reúne un valor positivo y seguro a causa de que, contra lo que sucede con los libros, las miniaturas de documentos poseen una fecha que podemos estimar como casi coetánea de la expedición del escrito, siempre que no se trate de confirmaciones o meras inclusiones dentro de documentos posteriores.

Al acometer esta empresa no podíamos lanzarnos a un naufragio en la caótica balumba de documentos miniados que llegarán a nuestras manos, pues multitud de errores, sin duda, se desprenderían de la investigación. Era preciso ir discreta-

mente a un sistema de selección. Por eso ahora adoptamos el criterio de escoger para su estudio los documentos de un determinado depósito, pues probablemente tales documentos tienen una procedencia similar y permiten hacer afirmaciones con más seguridad (1). Así, pues, nos ceñimos en esta ocasión a los documentos de dos importantes archivos vallisoletanos: el de Simancas y el de Chancillería (2), y desechamos la documentación que no sea española. Y respecto al Archivo de Chancillería, que nos ha suministrado el lote mayor de documentos, hay que hacer una conveniente aclaración. Tales documentos miniados no se hallan en el Archivo sino de un modo accidental. Son ejecutorias de hidalgos que se despachaban en dicho Centro, en el que los originales quedaban perpetuamente custodiados. Al destinatario se le entregaba una copia si la pedía, que podía ser sin miniar como el original, pero que generalmente se ilustraba, encargándose de tal misión un calígrafo para la parte de escritura y un miniaturista para la ilustración con miniaturas. Hecha la copia de cualquiera de las formas, el escribano de la Chancillería la cotejaba con el original, que servía de registro, y la firmaba. Y éstas son las ejecutorias de hidalgos que en tan gran número se hallan dispersas por España. Si se presentaba un litigio, las partes interesadas presentaban sus documentos en la Chancillería, donde quedaban depositados en tanto el asunto se resolvía. Por demora en la resolución o por mero olvido de los litigantes, la ejecutoria permanecía en la Chancillería, como es el caso de muchas, bastantes miniadas, que todavía existen en el establecimiento vallisoletano al no haber sido reclamadas. Sin embargo, hemos de lamentar que, por circunstancias no conocidas, muchas portadas e interiores miniados, presumiblemente de buen arte, hayan sido arrancados.

El conjunto de documentos reunidos nos suministra datos suficientes para fijar ciertos caracteres fundamentales de la miniatura documental. Pero hay que advertir que estas conclusiones no poseen más que un valor provisional, en tanto no se comprueban mediante otros estudios similares.

Al igual que hemos limitado en este trabajo la cantidad de documentos, una parecida limitación hemos tenido que obser-

(1) Así procedimos anteriormente al realizar el estudio *Documentos con miniaturas de Archivo del Ayuntamiento de Valladolid*. "Boletín del S. E. A. A.", 1949, XV, 252.

(2) Conste el agradecimiento del autor a las bondades dispensadas por D. Ricardo Magdaleno, Director del A. G. de Simancas, y a los señores D. Francisco Mendizábal y D. Gerardo Maesa, Director y Secretario, respectivamente, del A. de Chancillería.

var con la cronología, ya que aquí sólo se comprende la documentación del último tercio del siglo xv, todo el siglo xvi y la primera mitad del siguiente, en el que prácticamente termina la miniatura. Hemos hecho esto por varias razones: porque documentos miniados anteriores a este período son escasos o de poca importancia, desde nuestro punto de vista (privilegios rodados), y los posteriores, de una pobreza desconsoladora, pero sobre todo porque nuestro afán ha sido observar la evolución de esta miniatura con nutridos datos, teniendo que prescindir, por lo tanto, de preciosas miniaturas de otros momentos que sólo nos daban referencias artísticas generalmente inconexas y por tanto de valor dudoso, si no es a reserva de comprobación mediante nuevos elementos.

Si, como antes hemos dicho, tenemos relativa seguridad en el dato cronológico, en descompensación, nos faltan, salvo en un probable caso, firmas de miniaturistas, hecho que tiene explicación no en la repugnancia del artista por garantizar su obra—generalmente de artesanía—, sino en la seriedad misma que exige el documento. Por eso queda anónima toda esta producción, y si alguna luz se ha de arrojar algún día, tendrá que provenir de otras fuentes. Por último, como elemento concomitante, quedan las encuadernaciones, que ya dudosamente pueden considerarse coetáneas de la expedición del documento.

Tendencias y orientaciones artísticas.

No es ninguna novedad decir que la miniatura de documentos presenta las mismas tendencias y orientaciones artísticas que la de libros. En cierto modo podemos afirmar que la miniatura libraria (grandemente relacionada con la pintura, a la que muchas veces facilita la inspiración) es portadora de influencias extrañas que germinan en España en la época que tratamos, y que el documento miniado, rara vez de carácter internacional, hecho en el país y para asuntos generalmente españoles, no hace sino interpretar las características generales de aquella otra miniatura.

Desde mediados del siglo xv es notoria en toda España la influencia pictórica flamenca, que se manifiesta también en los temas de orlas y representaciones historiadas de las páginas miniadas. Artísticamente se distingue esta influencia por la claridad de líneas que encajan el color sin esfumarse. Aunque

el predominio de esta dirección artística es grande en todo el resto del siglo xv y primer tercio del siglo xvi, la influencia italiana, muy anterior a la flamenca, no deja de aparecer en algunos documentos con su claridad de tonos y volúmenes redondeados. Ambas influencias llegan a compenetrarse en la pintura y en la miniatura con tal intimidad, que se hace sumamente difícil separarlas, en especial en el siglo xvi, cuando el arte flamenco ha italianizado sus formas. Cerca de la corriente flamenca queda la francesa, sobre todo la de la escuela de París, que, según ha demostrado el Conde Paul Durrieu, es muy ostensible en la miniatura española desde mediado el siglo xv.

Durante el siglo xvi continúan actuando las dos tendencias italiana y flamenca. Pese al italianismo que ofrecen las artes pictóricas de esta época, hay que manifestar que el apego a lo flamenco no desaparece. De este modo, las dos coordenadas artísticas que actúan simultáneamente en España—Flandes e Italia—, desde la mitad del siglo xv, siguen perdurando en la pintura y miniatura españolas de los siglos xvi y xvii, no existiendo, pues, solución de continuidad en la línea de acción de estas influencias.

En la segunda mitad del siglo xvi, el influjo de la pintura veneciana con sus movidos y airoso ropajes, su rutilante colorido y su luz cegadora, alcanza también a la miniatura. Llegado el siglo xvii, cuando se halla plenamente formada la escuela pictórica nacional, la miniatura nos revela también la emancipación de nuestra pintura. Domínguez Bordona suspende el estudio de la miniatura española con los manuscritos de El Escorial de la época de Felipe II, por estimar que con ellos "se cierra dignamente la historia de la Miniatura española". No le falta razón en ello, pues lo que sigue es una decadencia lamentable, aunque haya todavía artistas que revelen destreza. En el siglo xvii, la miniatura documental, y también la libraria, han perdido la independencia que durante siglos —desde el mozárabe a esta época— mantuvieron intacta, independencia que no impidió que se transvasaran sus influencias a la pintura, escultura y hasta a las artes menores. La decadencia de la miniatura libraria, ante la boga del libro impreso, determina igualmente el ocaso de la miniatura documental.

La miniatura trató de imitar a la pintura, entonces triunfante, pero se mostró incapaz de conseguir, con la pobreza de medios a su alcance, esas bellas perspectivas dilatadas bañadas de aire y luz, encerrándose por el contrario en un oscuro tene-

brismo que resta a las ilustraciones todo valor decorativo. Esa tendencia a imitar la pintura, a convertir las páginas en cuadros pictóricos, haciéndoles perder su misión decorativa, no aparece bruscamente, sino en virtud de una lenta evolución, cuya característica esencial es el creciente tamaño de las capitales historiadas que acaban por desplazarse de su apacible rincón, para buscar simétricamente el centro de la página e ir de un modo progresivo ocupando todo el espacio de ésta. Podrá decirse que la miniatura precedente también ocupaba la página entera a veces y representaba escenas pictóricas y, sin embargo, triunfaba. Pero es que la disposición de estos conjuntos se hace al modo tradicional en la miniatura, es decir, reservándose una misión puramente decorativa y tratando de empequeñecer la realidad. Mas cuando en el siglo XVII la gran pintura se hace monumental, y en los paños se siente la calidad, en el aire vibra la luz radiante y brilla por todas partes un colorido viviente, el papel de la miniatura, de no pretender seguir siendo tradicional, se reducirá a intentar lo imposible, y no pudiendo ya con sus exiguos medios dar la inspiración, ni técnica, ni estética a la pintura, entonces, lanzada a la búsqueda del modelo vivo, la miniatura habrá perdido su antiguo puesto, invirtiéndose los antiguos términos, para quedar relegada a una servil y mezquina imitación del arte pictórico. El mismo desvanecimiento de la línea ante la masa de color, que se registra en la pintura del siglo XVII, tiene repercusiones, y qué pobres, en la miniatura coetánea.

Orlas.

La orla medieval característica es el entrelazado geométrico repartido en estrechas bandas y animado con tallos vegetales y pequeñas figuritas separadas de la red geométrica. Poco frecuente ya esta decoración a la entrada del período que estudiamos, aparece, sin embargo, en algunos casos formando amplias bandas de entrelazado, cuyos vástagos constituyen una estilización del tema renaciente del cuerno de la abundancia, como se puede apreciar en las terminaciones de dichos vástagos. La orla geométrica se muestra esporádicamente en documentos del siglo XVI de época avanzada, ya formando motivos torpes y sin gracia (Doc. XXIV), ya adoptando una configuración marcadamente nacional de índole mudéjar, lo que corro-

bora la persistencia del mudejarismo en el bajo Renacimiento.

La influencia flamenca va a traer, mediado el siglo xv, un nuevo tipo de orla de carácter botánico, formada de finos tallos de cardo o rosáceas que distribuyen sus hojas de frente, ocupándose los espacios libres por botonaduras, florecillas, etc., al paso que entre las mallas del tejido vegetal quedan apasionados animales, pajarillos y figuras humanas vestidas o desnudas, picarescamente colocadas. Aunque estos temas son generales del arte flamenco, no faltan interpretaciones nacionales, como la que se ve en un documento de Enrique IV (documento I), en que un pájaro de enorme pico ataca a un centauro moro. Esta decoración naturalista estilizada se pinta directamente sobre el blanco del pergamino o vitela, sin encuadramiento alguno. A veces se limita al rincón izquierdo superior del documento, pero generalmente se extiende a estos dos lados completos.

Existe una decoración italiana coetánea a ésta, en la que se emplean motivos vegetales un tanto semejantes también, pero que se distingue por la simetría del eje de la composición y por la gran abundancia de florecillas diminutas. Tuvo escasísimo predicamento en España.

Los Bening de Brujas y Gante aportan otro tipo de orla de un carácter verdaderamente naturalista flamenco. Es fundamental ahora el marco de la decoración, que impide el desborde de los temas y de la fantasía. En realidad ya se hicieron sobre las orlas del período anterior ensayos de enmarcamiento. Otra novedad es que no se pinta directamente, como antes, sobre el pergamino, sino sobre una superficie dorada, de manera que esta decoración da la impresión de hallarse adherida y no de haber brotado espontáneamente de la materia escriptoria. Sobre dicho fondo, y de un modo natural y asimétrico, sin ritmo continuado, se disponen florecillas o grandes flores con su pequeño ramillete de hojas. Estos temas florales, cortados de la rama, se distribuyen espaciadamente por la banda. Las hojas se colocan por lo común de frente, para ocupar más espacio, y las flores, entre las que predominan amapolas, claveles y rosas, lo pueden hacer también de perfil. En hojas y flores se posan insectos (mariposas y mariquitas principalmente), pero también corretean por la banda. El colorido deja la sumaria gama de la decoración estilizada antes citada, se amplía y al mismo tiempo se matizan los tonos y el sombreado.

El predominio flamenco en las orlas es paralelo al que se ejerce en las representaciones historiadas de la miniatura y en la pintura de la época. No obstante, el sistema orlístico clásico italiano hace sus aparición en la miniatura de que tratamos, en alternación con los temas flamencos. Gómez-Moreno ha señalado este hecho en el *Decreto de la Fundación de Santa Cruz* (Valladolid) (1), documento en el que, junto a la temática flamenca de infantes y aves dispuestos entre las enramadas de cardo estilizado, de inspiración flamenco-francesa, aparecen motivos renacientes italianos como los ángeles tenantes, la láurea y ciertos motivos arquitectónicos. Hecho éste, para su fecha (1483) insólito, como quizá todo lo que en punto a arte va unido al nombre del Cardenal Mendoza.

En los documentos de los Reyes Católicos, de Doña Juana la Loca y en gran parte de los de Carlos V, se mantiene casi pura la ornamentación flamenca de los dos tipos citados; pero el segundo de ellos se hace más frecuente desde los tiempos de la Reina Loca, para dominar plenamente a partir de Carlos V. No obstante, en la época de este último, intervienen aisladamente motivos italianos, en especial el de piedras preciosas, consistente en un rubí o esmeralda tallado en forma cuadrada, con un cerco de perlas de variado número. La temática flamenca se mantiene dominante con su decoración de frutos, pájaros y grandes rosas, o por el contrario, de una tupida red de acanto. Sin embargo, hay documentos con decoración totalmente italiana. Se integra ésta por varios tallos vegetales que cubren, a modo de reja, la página, tallos que disponen simétricamente sus verticilos, espaciándose sobre los nudos armas, escudos, antorchas humeantes, cabezas de proboscídeos, cascarrones, etc. En las piezas de arte más fino hay candelabros, fuentes con surtidores, estípites, formando soluciones de continuidad diversas escenas encerradas en círculos o cuadrados. Estas escenas tienen, naturalmente, relación con el documento de que se trate. En la parte superior suele ir la invocación IHS encerrada en círculo y sostenida por dos infantes. En los ángulos y en otras partes de la orla se encierran figuras de santos, animales, retratos, etc.

Al lado de estos temas naturalistas del arte flamenco o italiano, desde mediados del siglo xv, va ocupando extensamente las bandas una decoración formada de delgados tallos vegeta-

(1) *Sobre el Renacimiento en Castilla*. A. E. A. A., I, 17, 1925.

les pintados de oro sobre fondo rojo o azul, describiendo roleos y formando ordenaciones simétricas o asimétricas.

Y en correspondencia con la expansión de la orla que circunda el escrito, desde la mitad del siglo XVI, la parte inferior de ella se convierte en un zócalo que sirve de asiento a escenas bíblicas o profanas; pero donde, con referencia a las ejecutorias, se dispone el escudo de armas flanqueado por el matrimonio que recibe la merced, por cornucopias, por sirenas, etc. (1).

A finales del siglo XVI, y durante la primera mitad del siguiente, las orlas disponen su decoración corrida, con pocas interrupciones. Siguen siendo preferidos los temas flamencos naturalistas, interpretados con más sequedad que antes, y los de panoplias a la italiana con sentido ya barroco, pues se multiplican y acumulan los temas: escudos, rodelas, lanzas, banderas, escopetas, aljabas, celadas, tambores, falconetes, etc. Esta decoración abultada, en gran relieve, tiene una notoria tendencia a la simetría, pero no al modo clásico, es decir, con referencia al eje de la decoración, sino más bien a la manera barroca que supedita todo el eje de la composición general. Así y todo, en el siglo XVII, del que ahora estamos tratando, la flojedad del dibujo indica el agotamiento de las formas decorativas, que como cosa muerta acaban por desprenderse de las orlas dejando el marco liso. La sencillez de líneas, comenzada en El Escorial, con el acostumbrado retraso en las artes decorativas, llegó por fin al campo de la ornamentación miniatúristica, terminando de este modo aquella espléndida floración orlística venida de la Edad Media.

Iniciales.

La capital inicial del documento, que con frecuencia es una D (de Don o Doña), se ornamenta con tres clases de motivos: botánicos, historiados y de armas. Los primeros son frecuentes en la documentación de la última mitad del siglo XV y constituyen una extensión de los temas de las orlas, pues incluso entre la enramada no es raro ver un infante a lo flamenco. Rara es esta decoración en el siglo XVI, y en el caso

(1) Esta manera de ornamentar es muy italiana, como puede apreciarse al compararla con la parte inferior del altar de azulejos pintados, debido a Francisco Niculoso de Pisa, y que se encuentra en el Alcázar de Sevilla, obra hecha a principios del siglo XVI, siendo por lo tanto el tema muy anterior a su desarrollo en la miniatura.

que hemos registrado, el temario tiene la bulbosa hojarasca mudéjar.

Propio de relevantes documentos es la inicial historiada, siendo amplísimo el temario. Aunque no faltan escenas naturalistas, abundan, por el contrario, las representaciones religiosas, desde retratos de personajes eclesiásticos (a veces reales) y figuras de santos. En las ejecutorias gozaban de gran predicamento los temas referentes a la Virgen, fruto de la gran devoción del pueblo español por Nuestra Señora. La escena suele aparecer dividida en dos términos. En la parte de abajo —la tierra—, la familia del agraciado con la merced—dispuesta en un plano, simétricamente, por jerarquía familiar y con separación de sexos—, presta de rodillas, con las manos juntas y la mirada dirigida a lo alto, homenaje a Nuestra Señora. Se halla ésta resplandeciente y rodeada de nubes, teniendo en sus brazos al Niño, ostentando ambos en los brazos libres ramaletas de olivo.

Estos temas con donantes, sobre los que se insistirá más adelante, son corrientes en la pintura flamenca e italiana de los siglos xv y xvi. Pero aunque en ellos hayan podido inspirarse los españoles, siempre queda en éstos el sentido de la separación entre los dos términos—cielo y tierra—, que en Flandes y en Italia se juntan o tienden a juntarse.

Otra manera de llenar el espacio de la inicial en las ejecutorias es por medio de las armas, que se rodean de celada, cimera y airolos lambrequines. Pero cuando la inicial se ocupa con una historia, las armas se trasladan al zócalo (1).

Al entrar en el último cuarto del siglo xvi, la inicial ilustrada desaparece, yendo el nombre del Rey con todas las letras y en oro sobre una franja roja o azul. Y aunque las representaciones pictóricas no desaparecen de la página, se independizan del escrito, se hacen grandes y buscan el centro de la composición. De ahora en adelante, miniatura y cuerpo del escrito se separan.

Escenas independientes.

Desde el momento en que la inicial pierde toda su importancia y es una letra cualquiera de la intitulación, una escena

(1) La representación de donantes es también frecuente en la pintura, con un carácter votivo. A veces, como en los documentos, aparece retratada toda la familia. Así puede verse en las tablas procedentes de San Gil, de Burgos, guardadas hoy en la catedral de dicha localidad. (Cfr. Ch. R. Post: *A history of Spanish painting*, IV, 1.^a, pág. 287 y fig. 105.)

principal independiente ocupa el puesto de la inicial, escena que tiende a ensancharse progresivamente. Al principio llena la mitad del espacio, ocupando la mitad inferior el antiguo zócalo ensanchado donde campean las armas, mediando entre las dos partes la intitulación real. Existe ya una simetría perfecta. La creciente expansión de la escena principal tiende a eliminar de la página al escudo, de una gran importancia en la decoración barroca (recuérdense los grandes escudos de las casas nobles). La consecuencia de esto, es decir, del empuje recíproco de los dos motivos (no faltan casos en que el escudo sobrepuje al tema principal, Doc. XXXII), es la separación en páginas distintas de ambos (Doc. XXXIII).

Los temas más frecuentes, aparte de los de armas, son los de carácter devoto y principalmente dos: el de Santiago Apóstol y el de la Virgen en sus diversas advocaciones y misterios. La persistencia del primero, que representa al Apóstol montado sobre blanco caballo, demuestra lo arraigado de la tradición, que afirma la intervención suya en la batalla de Clavijo. Espada en mano, el Apóstol combate y destroza a los enemigos de la fe, lo que ocasiona la violenta postura del caballo, por lo general con las patas delanteras levantadas e incluso en disposición sesgada. ¡Cuántos modelos de composición pudieron sugerir estas representaciones de Santiago a los pintores españoles que en el siglo XVII se dedicaban al retrato ecuestre!

Antes se ha hablado de los temas de la Virgen. Son frecuentes las advocaciones virginales existentes en las localidades en las que radicaba el beneficiario del documento; pero el tipo culminante es el de la Inmaculada Concepción, tipo por el que entendemos a la Virgen jovencita con las manos juntas, larga cabellera, manto azul estrellado, la luna a los pies y rodeada de nubes. No podía faltar en este repertorio la Asunción.

Retratos.

En estos documentos se encuentran abundantes retratos, que pueden ser de dos clases de personas: de otorgantes y de beneficiarios. Si algún crédito nos merece la exactitud del parecido ha de ser, sobre todo, en los retratos de otorgantes, ya que en los de beneficiarios, salvo casos aislados, no existe di-

ferenciación fisonómica. Para los retratos de Reyes debieron de utilizar comúnmente los miniaturistas ciertos patrones en que aparecían estereotipados los rasgos dominantes, pues no es necesario decir que el tal retrato no es sino una representación alusiva o simbólica del otorgante. No obstante, en algunas iniciales encajan buenos retratos, como el de Carlos V, de un documento del Archivo del Ayuntamiento de Valladolid (ya publicado por nosotros en artículo citado) o el que ahora ofrecemos de Inocencio VIII. Pero donde se encuentran con mayor frecuencia retratos de Reyes en la parte dispositiva de las ejecutorias, allí donde se consigna la leyenda en grandes titulares coloreados **PORQUE VOS MANDAMOS**, retratos muchos de ellos por desgracia cortados. Entre ellos tenemos uno en que Carlos V aparece concediendo hidalgüía a un caballero, que recibe el gallardón de hinojos. De Felipe II existen numerosos retratos de esta clase. El Rey se halla sentado en sillón, con el cetro en la derecha y con la otra en actitud dispositoria, pero también hay retratos de medio cuerpo.

Indumentaria y mobiliario.

Un valor más positivo que al retrato hay que conceder al vestido y mobiliario, conocidos de un modo habitual por el miniaturista. Sería ridículo hacer un estudio de la moda española con los escasos materiales de que disponemos; pero tampoco los debemos despreciar, pues en algo pueden aumentar las noticias que se tengan a este respecto. En cuanto al colorido advertimos una gran predominación del negro, que es por un lado color de moda en la segunda mitad del siglo XVI y en el XVII, y por otro, tonalidad obligada en los trajes de ceremonia, sobre todo en las solemnes, como es el caso de las que aquí se tratan. De todos modos, este color no es tan usual en la moda femenina, ya que bajo la gran capa negra de las damas, con que se cumple el habitual protocolo, se esconden ropajes de alegre colorido.

En los retratos de la madurez de Felipe II aparece éste sentado en lujoso sillón y vestido con ropa de color, en tanto que en los de más edad, el sencillo sillón frailero va bien con el traje rigurosamente negro del monarca, que cubre su cabeza ya con el típico sombrero troncocónico.

Estilos.

En la confección de estas miniaturas intervinieron muchos artistas, por lo que se hace difícil el estudio de los estilos, máxime cuando nos faltan referencias de los autores. Tan sólo en un caso hemos tropezado con unas iniciales, F. R., que posiblemente son las del nombre y apellido del miniaturista. Esta suposición queda abonada por varias razones. No pueden responder las iniciales, dada su colocación, al texto del documento, ni conocemos tampoco ninguna invocación religiosa, que se acostumbra a colocar en la orla, que comience de este modo. La alta calidad artística de la miniatura parece que por una vez exime al artista de permanecer en el anónimo; mas para no restar seriedad al documento se presentan las iniciales al modo italiano, dentro de medallón, es decir, decorativamente. Quién pueda ser ese F. R., miniaturista de tal delicado pincel, es difícil de averiguar; al menos las iniciales de los miniaturistas conocidos de esta época no coinciden con las reseñadas.

Técnicas.

La ejecución de esta miniatura se somete a los procedimientos ordinarios. El dibujo se hace a pluma y posee una gran corrección de trazo. Algunas miniaturas presentan todavía sus espacios en blanco para miniar; otras solamente el dibujo, como la últimamente citada, y, finalmente, en otras el color no se ha terminado de extender. El espacio dibujado se pintaba al temple. Debido a la gran cantidad de clara de huevo, algunas miniaturas llaman la atención por su gran brillo. La acción de los líquidos, posiblemente el agua sola, deslizó la figura, emborronándola.

Para fondos y grandes letras se emplea el oro en laminillas pegadas, procedimiento ornamental lujoso, de lenta ejecución y que a veces no ha dado mucho resultado por despegarse las laminillas. Por esta razón, durante el siglo XVI fué más usada la técnica de extender polvillo de oro, que se adhería gracias a una sustancia gomosa.

Encuadernaciones.

No obstante ceñirse nuestro estudio a la miniatura del documento, debido a que éste presenta en los tiempos modernos a veces forma de cuaderno o de libro, como sucede con las ejecutorias de hidalgías, no ha de excusarse siquiera una somera alusión a las encuadernaciones, pequeña, en razón a que disponemos de escaso material de este orden y a que contamos en la actualidad con los magníficos estudios de doña Matilde López Serrano.

Los datos cronológicos del documento con toda reserva han de ser utilizados para las encuadernaciones. La única seguridad nos la puede dar el examen artístico. De todos modos, por lo que hace a los documentos de Chancillería, existen dos fechas útiles, extremas, para la encuadernación: una, la de expedición del documento, y otra, la de presentación ante dicho organismo judicial, dentro de las cuales tiene que haber sido encuadrado el documento. La importancia de la última fecha puede ser grande si es próxima a la primera.

La encuadernación más frecuente y barata es la de pergamino, cuyo único aderezo consiste en el cordón de hilos de seda de diferentes colores, del que generalmente cuelga el sello del plomo. Entre las de tela figuran las de raso, tafetán y terciopelo, en sus tonalidades verde, carmesí y azul, principalmente. No faltan encuadernaciones bordadas con hilo de oro.

Ejemplar espléndido de miniatura documental es el de la Institución del Patronato del Reino de Granada (Archivo de Simancas), sobre cuyas pastas de raso carmesí se hallan las armas e iniciales de los Reyes Católicos, en bronce dorado, como sellos colgantes (1).

Durante los siglos XVI y XVII, las encuadernaciones en piel menudean. Poco frecuente el estampado en frío sobre piel húmeda. La técnica común es el gofrado con aplicación de ruedas y hierros calientes, bien directamente sobre la piel o sobre lámina de oro, que produce ejemplares tan vistosos. Ambos procedimientos se emplean en la encuadernación de un documento de 1583, cuya temática y estilo indican que esta operación no pudo ser hecha mucho más tarde. La orla externa se ha obtenido por improntación directa sobre la piel, y el tema con-

(1) Sobre este particular véase: *Exposición de encuadernaciones españolas*, por F. HUESO ROLAND, 1934.

siste en cabecitas encerradas en óvalos espaciadas mediante guirnaldas. La orla interna, dorada a fuego, se decora con tema botánico, al que se superpone otro zoológico, colocándose florones en los ángulos. Por medio de otras dos franjas de idéntica decoración, el espacio se divide en tres compartimientos, al uso renaciente. Los de los extremos tienen una decoración de imbricaciones clásica, y en el central, por medio de un rombo, se subdividen más los espacios.

Otra de las que presentamos responde al tipo de abanico, tan desarrollado en el siglo XVII avanzado. La decoración está formada por motivos geométricos y florales estilizados, y la combinación de líneas responde a la jerarquía de lo barroco.

Los cierres metálicos son escasísimos y de empleo ordinario los de cintas de sedas, tan mal conservadas que se rompen al abrir el documento.

CATALOGO DE DOCUMENTOS MINIADOS (1)

- I 1467. Confirmación hecha por Enrique IV de un privilegio dado por él mismo a los lugares de Santoyo, Boadilla e Itero de la Vega.—A.Ch.
- II 1477. Carta de Hermandad.—A.G.S.
- III 1479. Ejecutoria dada por los Reyes Católicos a favor de Juan de Moreviella y hermanos.—A.Ch.
- IV 1471-1484. Suplicación de los Reyes Católicos a Sixto IV. B ornamentada con una pintura que representa a San Juan en la isla de Patmos. Este documento, como el siguiente, pertenece a un tipo especial denominado "confesional", que se mandaba hecho desde España al Sumo Pontífice, cuya firma, en la parte baja, basta para acceder y dar valor a la petición expresada.—A.G.S.
- V 1486. Suplicación de los Reyes Católicos a Inocencio VIII. Retrato del Pontífice en la inicial. Orla de entrelazado hecha a base del cuerno de la abundancia estilizado. Tallos de color azul, verde y rojo; fondo negro. En el centro, emblemas heráldicos a los lados de una Verónica de escuela italiana.—A.G.S.

(1) Tan sólo se indican los más importantes de los documentos miniados que han sido utilizados.

- VI 1488-1502. Institución de Patronatos del Reino de Granada. En la inicial, una Anunciación. La viveza del ángel, un tanto socarrona, y el rubor de la Virgen permiten relacionar esta obra más con la escuela alemana, notable por la sinceridad y profundidad del sentimiento, que con la flamenca. Orla flamenca, campeando en la parte baja los emblemas de la unidad. Espléndida encuadernación (pág. 20). A.G.S.
- VII 1493. Ejecutoria de los Reyes Católicos a favor de García de Ribera.—A.Ch.
- VIII 1514. Ejecutoria de Doña Juana la Loca a favor de Juan de Avila.—A.Ch.
- IX 1525. Ejecutoria de Carlos V a favor de Pedro de Grado.—A.Ch.
- X 1544. Ejecutoria de Don Carlos a favor de Diego de Frías. A.Ch.
- XI 1547. Ejecutoria de Carlos V a favor de Juan Díez de Tablares. En la parte inferior, representación del pasaje bíblico de Judit y Holofernes.—A.Ch.
- XII 1548. Ejecutoria de Carlos V a favor de Diego Vaca.—A.Ch.
- XIII 1549. Ejecutoria de Carlos V a favor de Francisco Ortega y Rodrigo de Morales y hermanos. Dibujo sin miniatar.
- XIV 1552. Ejecutoria de Carlos V a favor de Santiago Díez de Quijano.—A.Ch.
- XV 1553. Ejecutoria de Carlos V a favor de Diego de Alaiz. En la inicial, San Miguel derrotando al demonio. Abajo, David y Goliath.—A.Ch.
- XVI 1557. Ejecutoria de Felipe II a favor de Antonio Guillén. En la inicial, Santiago Matamoros. Abajo, las armas flanqueadas por el matrimonio beneficiado.—A.Ch.
- XVII 1559. Ejecutoria de Felipe II a favor de Juan de Céspedes. En la inicial, la Virgen con San Juan Bautista y el donante. Abajo, armas flanqueadas por cornucopias.—A.Ch. Mismo documento, segunda página. De igual arte que la anterior miniatura. En la inicial, San Pedro.
- XVIII 1565. Acta de recepción del cuerpo de San Eugenio Mártir, primer arzobispo de Toledo, y de su colocación en la Catedral de Toledo. Composición simétrica. Orla flamenca. Historias de arte italianizante. Finísima matización del colorido y de la luz. En la parte superior, San Eugenio Papa, flanqueada esta escena por carros que aluden al traslado de los restos de San Eugenio desde San Dionisio, de Francia. Dentro de la orla, la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, patrón de Toledo.—A.G.S.
- XIX 1571. Ejecutoria de Felipe II a favor de Juan de Redondo. Arte italianoizante. En la inicial, la Anunciación con donan-

- tes. Fragmento de orla de grutescos, figurando dentro de óvalo caballero armado. Encima del óvalo, y encerrada en cartela, la inscripción F. R. En un círculo, paisaje, y abajo, las armas.—A.C.
- XX 1571. Ejecutoria de Felipe II a favor de Juan de Puelles. Estilo mudéjar. En la parte inferior hay iniciado el dibujo de un escudo.—A.Ch.
- XXI 1575. Ejecutoria de Felipe II a favor de Cristóbal de Atienza. En la inicial, la Virgen con los donantes.—A.Ch.
- XXII 1576. Ejecutoria de Felipe II a favor de Cristóbal y Martín Muñoz. En la inicial, armas. Sobre la intitulación, la Virgen con el Niño entre nubes. Orla estilizada.—A.Ch.
- XXIII 1576. Ejecutoria de Felipe II a favor de Fabián de Valdés. En la parte dispositiva, retrato del Rey sentado en trono. A.Ch.
- XXIV 1577. Ejecutoria de Felipe II a favor de Pedro Payán y hermanos. Decoración tosca e inarmónica, sin terminar. Aguada. Contiene una representación de la Virgen con donantes. Notable la página por la espontaneidad ornamental.—A.Ch.
- XXV 1577. Ejecutoria de Felipe II a favor de Juan de Vargas. Mitad superior, Madona con donantes; abajo, escudo flanqueado por sirenas.—A.Ch.
- XXVI 1577. Ejecutoria de Felipe II a favor de Ginés de Cáceres. Es confirmación de una merced otorgada a este caballero por Carlos V, quien aparece en el documento en el momento de otorgar el galardón. El Emperador aparece coronado y vestido de negro.—A.Ch.
- XXVII 1579. Ejecutoria de Felipe II concedida a Alonso Fernández Grandoso. Excelsa miniatura de tonos brillantes representando la Asunción-coronación de la Virgen. La angulosidad de líneas obliga a pensar en un arte flamenco renacentista. Simetría perfecta y hábil sentido en la composición. Los ángeles asumen a la Virgen formando dos rombos, en el superior de los cuales se encierra la cabeza de la Virgen a punto de recibir la corona. Obra de una valentía de medios extraordinaria, anticipándose a las grandes composiciones religiosas celestes de la época barroca, faltas de todo contacto con la tierra. Es, sin embargo, composición clásica por la simétrica disposición de las figuras y por la apacibilidad de las nubes. Miniatura española, con mayor influencia flamenca que italiana; esta última, sobre todo, apreciable en la brillantez del colorido.—A.Ch.
- XXVIII 1581. Ejecutoria de Felipe II a favor de Rodrigo de Nieva. En la inicial, la Virgen con donantes. En la parte dispositiva

- del interior, un pequeño retrato de Felipe II sentado en sillón.—A.Ch.
- XXIX** 1581. Ejecutoria de Felipe II a favor de Alonso López de Alarcón. En la mitad superior, la Virgen con el Niño arrojando extensos destellos. En la orla, pavo real, y en la inicial, retrato de dama, vestida de traje rosa, con botones y vivos dorados. Una diadema ciñe el pelo. Salientes hombreras; manga hendida.—A.Ch.
- XXX** 1582. Ejecutoria de Felipe II a favor de Martín y Diego Hernández. En la inicial, la Virgen con los donantes. A.Ch.
- XXXI** 1583. Ejecutoria de Felipe II a favor de Juan Fernández de Tejerina. En la parte dispositiva, retrato de Felipe II en sillón sencillo de madera dorada y tapizado de terciopelo rojo. Brazos del sillón con moldura de doble espiral opuesta. Detrás, cortinaje del dosel, de color verde. Vestiduras negras, cetro en la derecha; sobre el pecho, el Toisón.—A.Ch.
Idem íd. Encuadernación de dicho documento.
- XXXII** 1590. Ejecutoria de Felipe II a favor de Diego de Albear. Portada con representaciones historiadas aisladas en la orla. Arriba, a los lados de la Virgen, San Andrés y San Pantaleón; abajo, Santiago y Santa Olalla.—A.Ch.
Idem íd. En la parte dispositiva, retrato de Felipe II vestido rigurosamente de negro, con el pelo ya blanco y cubierto con el sombrero troncocónico. Relacionable con el de Pantoja de la Cruz en El Escorial.—A.Ch.
- XXXIII** 1594. Ejecutoria de Felipe II a favor de Lorenzo González de Sepúlveda. La Virgen, ofreciendo el rosario a los donantes.—A.Ch.
Segunda página miniada de este documento, conteniendo las armas. Orla decorada con panoplias, presentando un cierto ritmo de simetría general. Arriba, Santiago matamoros.—A.Ch.
- XXXIV** 1595. Ejecutoria de Felipe II a favor de Diego de Isla Vélez. En la mitad superior, Santiago matamoros; abajo, armas.—A.Ch.
- XXXV** 1610. Ejecutoria de Felipe III a favor de Juan de Orellana Meneses, dada en la Audiencia de Granada. Composición barroca con el escudo como motivo principal. No hay orla, pero en la parte inferior existe abigarrado conjunto de objetos dispuestos simétricamente.—A.Ch.
- XXXVI** 1620. Ejecutoria de Felipe III a favor de Hernando de Soto. En la escena principal, la Virgen con el Niño, coronados y vestidos con ricas y rígidas vestiduras bordadas, como es de uso en la iconografía de la época. Simétricamente, al otro lado de la cruz, religioso descalzo con el rosalio en la mano.—A.Ch.

- XXXVII 1623. Ejecutoria de Felipe IV a favor de Juan López de Robredo y hermanos. Inmaculada Concepción sobre media luna y rodeada de nubes. Rostro juvenil, larga cabellera, manos orantes juntas, ropón blanco y manto azul estrellado. Abajo, los donantes.—A.Ch.
Idem. Segunda página. Crucifixión. Paño de la pureza de delgado lienzo y con ancha puntilla que cae hasta la rodilla, como es de uso en el siglo XVII, incluso en las imágenes de vestir.
- Idem, tercera página. Retrato del beneficiario, en pie y con cortinaje al fondo, como es de uso en la pintura coetánea.
- XXXVIII 1634. Ejecutoria de Felipe IV a favor de Juan y María de Obregón. Gran escudo con orla lisa pero con cantoneras. Abajo, letrero sobre molduras de placa.—A.Ch.
- XXXIX 1636. Ejecutoria de Felipe IV a favor de Gómez Díaz de Collantes. Sobre un altar, la Virgen con el Niño rodeada de un monumental rosario. Abajo, donantes. Orla naturalista floral.—A.Ch.
- Idem íd. Segunda página con las armas y orla de panoplias.
- XL 1648. Ejecutoria de Felipe IV a favor de Juan de Barbadillo Quincoces. Presentada en la Chancillería de Valladolid, para pleito, en 1744. Encuadernación de abanico.—A.Ch.
- XLI 1650. Ejecutoria de Felipe IV a favor de Alonso de Argüello. Virgen de la Soledad con donantes.—A.Ch.

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ.

NOTA.—En esta clasificación de documentos, el autor se ha servido de los catálogos de los Archivos estudiados, de un modo especial del de Patronato Real (A. G. Simancas) y de los de Ejecutorias (A. de Chancillería).



Ejecutoria de Felipe II a favor
de Ginés de Cáceres.
(Doc. XXVI)



Ejecutoria de Felipe II a favor
de Diego de Albear.
(Doc. XXXII)

Ejecutoria de Carlos V a favor
de Francisco Ortega.
(Doc. XIII)



Ejecutoria de Felipe IV a favor de Juan López de Robredo
(Doc. XXXVII)



Institución de Patronatos del
Reino de Granada.
(Doc. VI)



Ejecutoria de los Reyes Católicos
a favor de García de Ribera.
(Doc. VII)



Ejecutoria de Carlos V a favor
de Diego de Frias.
(Doc. XII)



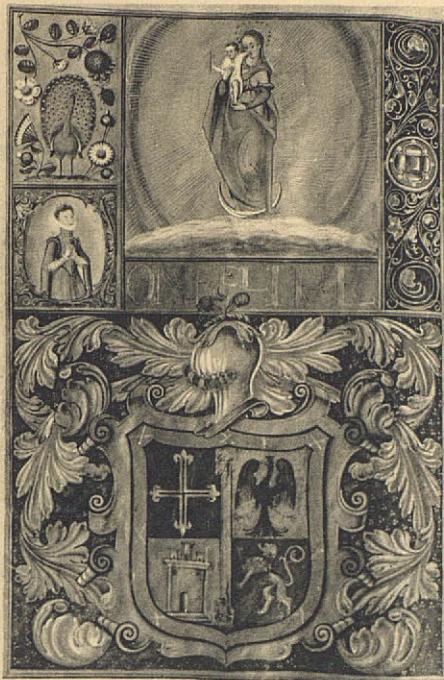
Ejecutoria de Carlos V a favor
de Diego de Alaiz.
(Doc. XV)



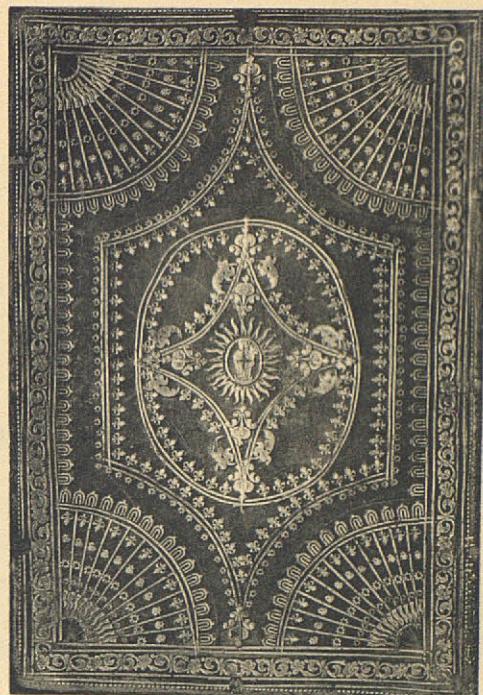
Ejecutoria de Felipe II a favor
de Juan de Puelles.
(Doc. XX)



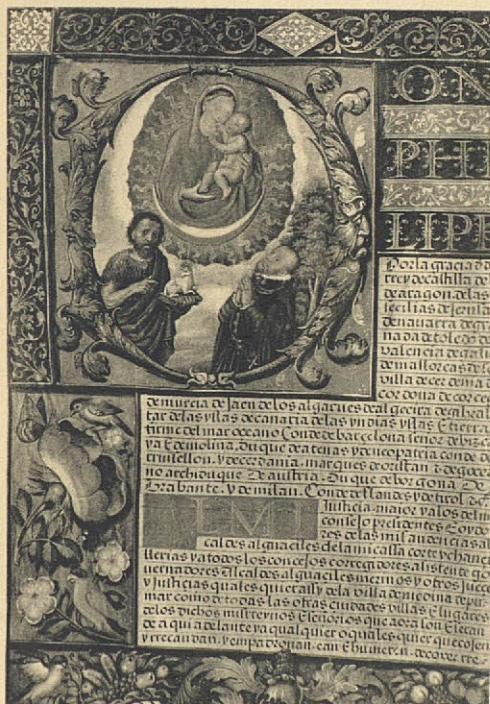
Ejecutoria de Felipe II a favor
de Alonso Fernández Grandoso.
(Doc. XXVII)



Ejecutoria de Felipe II a favor
de Alonso López de Alarcón.
(Doc. XXIX)



Ejecutoria de Felipe IV a favor de
Juan de Barbadillo Quincoces.
(Encuadernación. Doc. XI)



Ejecutoria de Felipe II a favor
de Juan de Céspedes.
(Doc. XVII)



Ejecutoria de Felipe II a favor
de Juan de Redondo.
(Doc. XIX)

Por las rutas del Arte y de la Historia

El arte mudéjar en Teruel

Es en un todo conforme a la realidad, según hace observar un escritor aragonés, que la historia de las dinastías reales y el desenvolvimiento de las Bellas Artes en la Ciudad de los Amanates, por un conjunto curiosísimo de circunstancias, se influyen entre sí, de tal manera, que en realidad caminan y avanzan a la par (1).

Coincide con la primera dinastía el gusto románico en las Artes. Edad heroica, dinastía esencialmente guerrera, arquitectura robusta, altamente simbólica.

Viene la dinastía caballeresca de los Berengueres e inmediatamente se opera un cambio profundo en la manera de ser del pueblo turolense. Aquel pueblo oprimido por la raza muslímica se transforma en pueblo dominador; las costumbres se regulan por Fueros, las ideas de libertad aparecen y bullen. La Arquitectura comienza a huir de la pesadez románica; los arcos se apuntan para sostener las torres de Teruel; las bóvedas se elevan y el arte mudéjar adquiere vuelos insospechados en que luchan los antiguos y modernos elementos decorativos. A la vez aparece en las costumbres municipales el elemento popular, que, apoyándose en un derecho adquirido con las armas, se atreven a enfrentarse con la realeza, como hiciera el Juez Villanueva con el monarca Alfonso V, señalando un límite a las pretensiones de lo que ellos juzgaban una aristocracia militar y guerrera...

Todo este movimiento se pronuncia con nuevo rumbo al entrar en Aragón la tercera dinastía, la castellana, que viene con Don Fernando de Antequera a preparar la unión peninsular. Consecuencia de verse Teruel en relación constante con este movimiento fué el hallarse influídos los artistas por aquellas

(1) Revista *Aragón*, 1903; D. MARIANO DEL PANO.

tres distintas tendencias: la antigua, medieval, precipitándose hacia el desenlace de la gran epopeya de la ojiva; la mudéjar, que desde antes del siglo XIII venía influyendo en todas las manifestaciones de la estética en nuestra capital, y la tendencia italiana que los artistas iban viendo impresa, cada vez con mayor decisión, en las obras que arribaban a Teruel del lado de Valencia, siendo su principal importador el conocido pintor Bisquert.

Vamos a concretar nuestro estudio a la segunda tendencia, es decir, al arte mudéjar turolense, viendo cómo el ábside del templo de San Pedro se viste con bellísimos encajes de ladrillo, cómo las torres de San Martín y San Salvador, airosas y esbeltas, se ornaron con lacerías y brillantísimos azulejos y, finalmente, cómo las casas señoriales dispusieron sus amplios salones y la techumbre de la Catedral se cubrieron de bellos artesonados, donde el oro y el genio, la imaginación y el arte luchaban a porfía para ver quién de ellos acumulaba mayor riqueza y hermosura.

La arquitectura mudéjar representa la penetración de lo mahometano, ya sea por influencia de los obreros mudéjares, ya porque los obreros cristianos lo adoptaron en sus estilos peculiares. Lo cierto es que constituye un arte característico en España, aunque no exclusivo. (En Sicilia se conoce con el nombre de "Siculo-árabe".) Se acostumbra a dividir el desarrollo del arte mudéjar español en cuatro períodos: 1.^o, mudéjar-latino-bizantino (siglos X y XI); 2.^o, mudéjar-románico (siglos XI y XII); 3.^o, mudéjar-gótico (siglos XIV, XV y XVI), y 4.^o, mudéjar-plateresco (siglo XVI).

En Teruel, residencia de alarifes mudéjares, tal arte nos presenta ejemplares únicos en los períodos segundo y tercero, donde la decoración del ladrillo y la ornamentación de la cerámica brillan con una profusión casi sin igual en España.

Es un hecho históricamente comprobado, que los Reyes de Zaragoza, denominados "los taifas", se distinguieron por su ilustración, y diríase que los descendientes de estos mahometanos, los mudéjares aragoneses, heredaron tan bellas cualidades y con ellas el esplendor de sus artes.

Los mudéjares de Aragón alcanzaron excepcional importancia, hasta el punto que Alfonso "el Batallador", en las capitulaciones de Tudela y Zaragoza, así como en los Fueros de Calatayud y Caseda, fué liberal con ellos.



Vista de Teruel con el antiguo Seminario.

Si consultamos los Fueros de Daroca, Albarracín (1) y Teruel, vemos que estos alarifes mahometanos alcanzan tal importancia que al final del siglo XII pasan desde Teruel a Cuenca en colonia y son base de sus hermanos en Castilla.

El Censo de mudéjares hecho por los Reyes Católicos en 1495 demuestra que Aragón era la comarca de España más numerosa de aquéllos, merced a las libertades de religión, usos y costumbres que habían alcanzado en sus aljamás de Teruel y Albarracín.

Por ello fué la ciudad de Teruel residencia de gran número de mudéjares que nos legaron valiosas obras de su arte maravilloso en aquella época de su esplendor constructivo. Ahora bien; si el arte mudéjar, como todas las artes, habla en cada región su lenguaje peculiar, es preciso reconocer que en Teruel habla, sin duda alguna, el más elocuente. Esta ciudad fué desde los siglos XII y XIII el centinela avanzado de la región aragonesa, y la torre de San Martín fué, desde entonces, casi el primer jalón, por el lugar y por el tiempo, del arte más personal, más genuinamente representativo en Aragón, del arte mudéjar.

Hemos de reconocer, no obstante, que aun siendo Teruel una población extremadamente pródiga en esta clase de obras, la historia detallada de su evolución se presenta todavía con algunas oscuridades.

El arte mudéjar turolense no entra de lleno en el desarrollo progresivo tan netamente marcado en los monumentos morisco-aragoneses, creando, por tanto, enigmas a descifrar y dejando anchuroso campo a la investigación histórica.

Unicamente se aclara algo el misterio teniendo en cuenta la personalidad tradicional de Teruel en aquella época y el papel importantísimo que representó la ciudad en los hechos de Aragón.

Dice a este respecto un cronista de Teruel (2) "que nuestro estudio arqueológico de los días del Rey Don Jaime, está sometido a la resolución previa de un interesante problema cronológico: el de la atribución a fecha determinada de los restos mudéjares que se conservan en esta ciudad". El estudio de este arte turolense plantea inmediatamente el problema de fechas a que hacemos referencias, y para la resolución del mismo hay

(1) Los Fueros de estas dos ciudades últimas son muy semejantes al Fuero de Cuenca. Véase el estudio crítico de *El Forum Turolii* y *El Forum Conchae*, de D. RAFAEL DE UREÑA. Madrid, 1925.

(2) *Don Jaime*, obra inédita de A. C. FLORIANO.

datos en dichos monumentos que hacen no sólo posible, sino que quizá muy cierta, su inclusión en el siglo XIII, y ello muy a sus comienzos; de aquí que demos principio a su estudio por orden de antigüedad.

Los monumentos mudéjares de Teruel, enumerados cronológicamente, son: torre de la Catedral, torre y ábside de San Pedro, torre de San Martín, torre del Salvador, torre de la Merced, artesonado de la Catedral y cimborrio sobre el crucero de la misma iglesia.

Los cinco primeros corresponden, pues, a la época del Rey Don Jaime, pues los demás sabemos, de algunos de ellos hasta documentalmente, que su construcción tuvo lugar en los siglos XIV, XV y XVI.

Por nuestra parte, hallamos conforme la afirmación de que los templos son anteriores a las torres. El de San Martín casi es coincidente con la fecha de la Reconquista, en 1175. El del Salvador, según Quadrado, se edificó en 1186, por orden de Alfonso II. Las torres debieron de edificarse en el reinado del Rey Don Jaime, que duró desde 1213 a 1276, y más bien en sus comienzos.

La Catedral.

Si este monumento—dice Lampérez—se conservara completo y sin posteriores alteraciones, sería caso interesantísimo, único, sin duda, de un templo episcopal de estilo mudéjar, ejecutado y curiosa hechura de un arte popular y españolísimo. La historia de Teruel y de su Catedral lo explica. Poblada esta ciudad en el siglo XIII con numerosa importancia de la grey mudéjar, figura en principio la iglesia de Santa María de Mediavilla como parroquia y simple arcedianato dependiente de la mitra zaragozana. Por las armas pintadas en la techumbre pertenecientes a los Peralta (don Arnaldo y don Sancho), obispos de Zaragoza desde 1248 a 1278, no faltan historiadores que deducen ser éstos los que, a sus expensas, levantaron la parroquia arcedianal de Santa María, que era de ladrillo mudéjar, de una sola nave de unos cuarenta metros de larga por ocho metros de ancha. Esta primitiva iglesia tenía techumbre de madera, un ábside en la cabecera y la torre a los pies. Como todavía no está hecho un estudio acabado en la arquitectura mahometana española, desde el siglo X al XIII, que permita



El Cimborrio mudéjar de la Catedral de Teruel.



La torre de San Miguel, bello ejemplar del arte mudéjar aragonés.

buscar la génesis de las formas desarrolladas en Teruel por los mudéjares, hemos de dejar para los técnicos este punto de la historia local constructiva. Lo que sí podemos afirmar es que el campanario de la Catedral corresponde a la primitiva traza, cuya planta cuadrada sigue la costumbre iniciada en los siglos XII y siguiente. Abrese en su parte inferior un gran arco de ingreso a una calle, y a modo de greca rodean los muros de la torre arcos entrelazados ojivales. Pueden contemplarse sobre ellos grandes ventanales románicos con arcadas en degradación y más arriba baldosines esmaltados; su parte superior queda orlada por una galería de arcos pequeños con columnas cilíndricas, interrumpidas por pilastres muy parcamente ornamentados con baldosines y caretones.

Tal nos describen documentos antiguos la torre de la Catedral; pero en los siglos posteriores manos irrespetuosas cortaron tan preciosa galería para abrir huecos, con arcos rebajados donde poner las campanas, repasando entonces sus alfizares y el muro exterior. En el siglo XVIII añadieron el actual templete o caperuza, como queriendo sustituir al chapitel, de forma octogonal, con arcadas y en la cúspide una linterna. Como los capiteles y las bases de las columnas de la torre catedralicia están compuestos de un liste, una escocia muy extendida y un toro, pudieran ser estos datos para fechar la obra, por comparación, con las de la Aljafería zaragozana; mas la antigua torre del templo de Santa María está muy mutilada en su cuerpo superior y faltan elementos para intentar este estudio. No obstante, el aspecto total es grandioso y, desde luego, la torre turolense es más antigua que las de San Martín y del Salvador de la misma ciudad y que las de la Magdalena y San Pablo de Zaragoza. Como todas las de Teruel, está colocada a los pies de la iglesia y descansando sobre un arco en ojiva.

Templo de San Pedro.

Es el segundo monumento mudéjar turolense (torre y ábside), enumerado cronológicamente a su construcción.

Este templo pudo conservar su fábrica primitiva, a pesar de la desdichada renovación que sufrió en el año 1741. Consta que se construyó muy poco tiempo después de la reconquista de la ciudad por Alfonso II de Aragón, en 1175.

Templo de San Martín.

Data de los tiempos del Rey Don Jaime (1213-1276), y es ejemplar típico del arte mudéjar español, verdadera joya de Teruel. "La más estupenda y nunca bastante ponderada", afirmaba el eruditísimo Sr. Lampérez (1), y añade: "su descripción se resiste a la pluma, por la profusión de sus detalles..., de asombrosa armonía de líneas y colores, con la infinita variedad de combinaciones de ladrillo, con el tono caliente y tostado de éste y con las notas brillantes que producen reflejos dorados y las luces verdes, blancas y azules de sus cerámicas". Se desconoce la fecha exacta de la construcción de este monumento, a pesar de las constantes investigaciones que se han realizado.

Cabalga la torre de San Martín sobre una bóveda de arco apuntado de fábrica de ladrillo. Las fachadas que cargan sobre los arcos de embocadura están orientadas NÓ. y SE.

Fundamentalmente la torre está integrada por tres cuerpos, en colores verde y blanco.

Estos lienzos alternan con otros de cenefas o simples impostas y preciosos entrelazos, siendo el más interesante el correspondiente a los huecos de medio punto, de abocinado profundo.

Las arquerías ciegas se hallan constituidas por juegos de rombos lobulados, al modo aragonés, y tanto aquéllas como los entrelazos tienen en sus espacios azulejos blancos y verdes en forma de platos o en estrellas contorneadas por filetes.

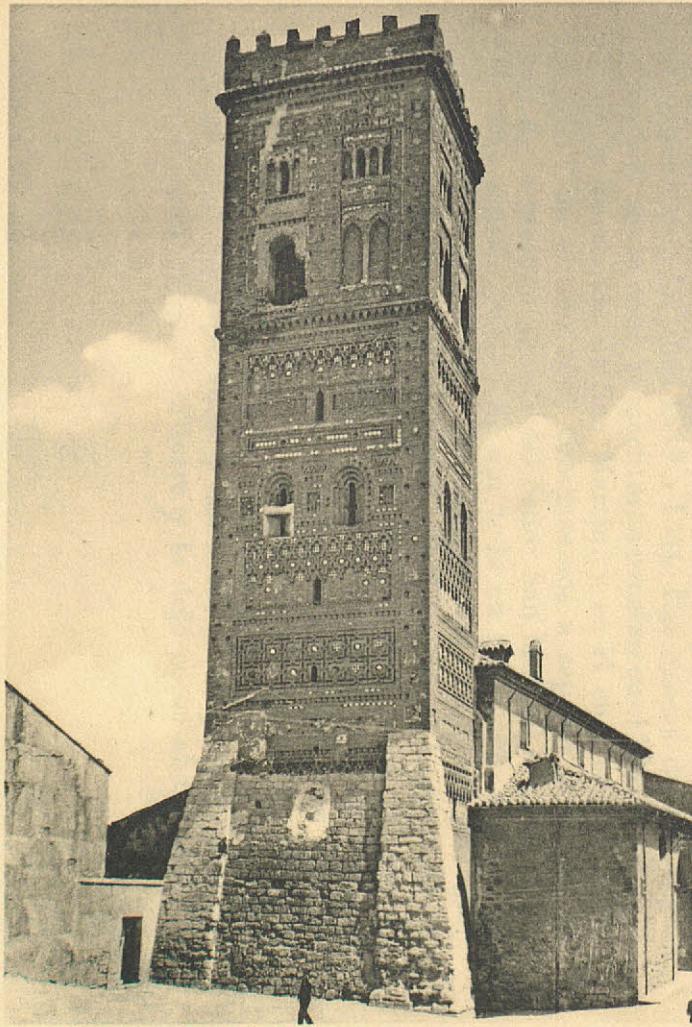
Lo más interesante desde el punto de vista artístico de la torre de San Martín, es su composición decorativa. El cuerpo inferior tiene todas las características del estilo mudéjar, en la proporcionalidad de masas y huecos, estando materialmente cubierto por la labor oriental, netamente musulmana. Es admirable el afiligranado de sus tracerías profusas y variadas y la exuberancia de azulejería. Por el contrario, el cuerpo de campanas es sobrio, apareciendo en él claramente manifestadas las reminiscencias del gótico primitivo, como lo denota el empleo de columnas de fuste y capitel románicos en los huecos de aquel cuerpo y la forma apuntada de aquéllos, siempre en número par o en arquerías superpuestas.

En esta torre que describimos, el cuerpo inferior está divi-

(1) *Historia de la Arquitectura Cristiana.*



Vista general de la torre de San Martín desde la parte Sur y Oeste de la ciudad de Teruel.



La torre de San Martín y la típica calle del Sem de los Amantes.

dido en varios lienzos o paños, tres de los cuales están decorados con arquerías ciegas que descansan sobre balaustres o columnas de cerámica.

El que pudiéramos llamar la sustentación, formado por la bóveda mencionada y sus muros de asiento, terminando en la rasante de la primera estancia, mide 7,25 metros de altura; el segundo se halla comprendido entre aquella rasante y la del piso del cuerpo de campanas y mide 20,28 metros, y el tercero hasta el asiento de la cornisa, con 9,90 metros.

Es su altura total 38,03 hasta el antepecho moderno, que cargaba sobre la cornisa.

Conserva el segundo cuerpo una curiosa particularidad: la de que en él se desarrollan tres torres concéntricas separadas por un corredor, cubierto por bovedilla en saledizo de diez hiladas que forman la parte inferior de la escalera.

En el cuerpo superior se desarrolla solamente la torre exterior, y coronándolo hay cuatro arcos, también apuntados, que determinan al octógono, dejando en planta cuatro triángulos formados por aquellos arcos que se cubren por pechinas. La torre es de planta sensiblemente cuadrada y rematada en la parte superior con cubierta a cuatro aguas de teja árabe.

Se halla comprobado documentalmente que Pierres de Bedel, en colaboración con varios maestros turolenses o radicantes en la entonces villa, ejecutaron obras de consolidación en esta torre desde los años 1549 a 1551. Las causas de esta reparación y el modo cómo se ejecutaron constan en el libro de Asientos de la Parroquia de San Martín, y en el cual se dice lo siguiente: "En el año 1549 comenzamos a reparar el pie de la torre de la presente iglesia del Señor San Martín, la cual estaba con muy grande peligro de dar toda en tierra, por quanto estaba molido todo el pie." Después añade: "El orden que tuvo fué que primero la apuntaló con mucha madera hasta unas señales que despues las cerraron, donde empentaron las puntas de las vigas, y al lado abrió un gran cimiento y lo obró de cal y canto hasta la cara de la tierra, y así estuvo un año apuntalada y con el dicho cimiento para que la obra hiciese asiento, y en el año 1551 comenzó ir cortando de la torre, y así como iba cortando iba reparando y obrando, y así poco a poco fué cortando todo el pie de la torre y lo dejó como ahora está."

La torre del Salvador.

Esta maravilla del arte mudéjar turolense es hermana gemela de la de San Martín.

Cabalga junto a la iglesia de su nombre, en un arco que da paso a la calle del Salvador. Data del siglo XIII y fué construída a expensas de la Comunidad de Parroquias, y a pesar de que en el año 1677 se hundió la iglesia, la torre no se resintió. Pueden admirarse en su arranque las caprichosas combinaciones de ladrillos, sus coloreados azulejos que forman artísticos dibujos y esa profusión de adornos propios del estilo mudéjar aragonés. Se refiere, a modo de leyenda, que las torres de San Martín y del Salvador fueron hechas por encargo de los capitulares de las parroquias a dos artífices, llegando a tal punto su rivalidad, que concluídas ambas torres, el que había hecho la de San Martín, al notar que quedaba algo inclinada, por no sufrir la burla de su competidor, se arrojó desde lo alto de la torre, matándose. Esta vulgar tradición no se halla confirmada por documento alguno que corrobore el fundamento de la trágica leyenda.

Dice, hablando de esta torre, el erudito arquitecto Sr. García Guereta estas palabras (1): "La torre de San Salvador parece copiada de la de San Martín, aunque en la decoración del cuerpo inferior difiera bastante de la de aquélla, si no en los elementos que la integran, en sus proporciones y distribución, que revelan no fueron tan afortunados o tan artistas como los de San Martín. El cuerpo superior se halla separado del inferior por una imposta de relativo vuelo, constituida como las cornisas por caneles de ladrillo en voladizo. Esta manera es casi idéntica en ambas torres, limitándose su decoración al empleo de capiteles toscos de marcado sabor románico y a la incrustación de filetes y platos en sus machones, terminando por una sencilla greca de ladrillo en punta de sierra, sobre la cual descansa la cornisa."

Artesonado de la Catedral.

Pocos artistas e investigadores conocen la magnificencia artística e histórica que encierra la techumbre gótico-mudéjar

(1) *Las torres de Teruel*, 1925.

de la Catedral turolense. Oculta a las miradas del viajero ha permanecido varias centurias, desde que el obispo D. Jerónimo Zolivera, en el año 1685, creyó oportuno cubrir la nave primitiva del templo, salvando uno de los restos más venerandos del arte aragonés.

Por testimonios históricos sabemos que los templos de Teruel nacieron casi contemporáneos con su población, porque poblado por Alfonso II en 1171, ya levantaba el Rey en 1186 el hermoso templo del Salvador, y entre todas las iglesias ocupó el centro la de Santa María.

El proceso constructivo de la actual Catedral turolense, con sus mejoras arquitectónicas, ornamentación y reformas posteriores, se asemeja al de otros templos españoles que, iniciados en escala modesta, se extienden a través del tiempo y llegan a ser verdaderas maravillas del arte hispano religioso.

Una nave solamente con techumbre de madera, para evitar el gran desarrollo de macizos en los muros laterales, tal fué el primitivo templo catedralicio, con un solo ábside. En 1423 fué elevada la iglesia a Colegiata, y de tal época data la obra a que nos referimos de su maravillosa techumbre. Por aquel mismo año, la techumbre del templo quedó abierta, por encima del altar mayor, por el maestro Martín de Montalbán, y de esta forma permaneció el edificio hasta el año 1577, en que, elevado al rango catedralicio, fué exigiendo mayores proporciones para el culto. Antes, nadie que examinara la blanqueada bóveda de la Catedral de Teruel podía suponer que encima de ella se guardaba una joya de verdadero valor histórico y artístico.

"Armadura de arteson, con grandes tirantes sobre zapatas labradas, terminadas con cabezas de guerreros, reyes, etc.; pintada con ornatos de carácter vegetal, estilizado, y con muchas figuras de caza, vida civil, etc." Obra gótico-mudéjar: gótica, por "el carácter de las zapatas, sobre todo en las cabezas esculpidas y escenas animadas; mudéjar, por el carácter de la estructura del arteson, con lazos o estrellas, y por el carácter de los adornos vegetales". Tal es el criterio que de su vista sacó el insigne Lampérez, gran conocedor de este monumento.

Es indudable que la techumbre turolense es una verdadera maravilla artística y comparable con la del Monasterio de Sigena, con la diferencia de que ésta se construyó para habitación de la nobleza enraizada en la Casa de Aragón y la de Teruel para cubrir el recinto de la Casa de Dios. Por lo demás, existe una gran analogía en su estructura y en su decorado, con la sola

diferencia de que en la de Sigüenza no aparece lo relativo a la figura humana, como sucede en la techumbre de la ciudad del Turia. Aquí la ojiva endereza sus lados, aplasta su cúspide y se convierte en un trapecio cuya base mide 7,76 metros, 3,50 el lado superior y 2,85 cada una de sus líneas laterales. Estas últimas se desarrollan en dos superficies de cerca de 32 metros de extensión, en cuyos lados se compendia el juego del artesonado con verdadero primor. Ambos órdenes de artesonados presentan en policromados fondos una infinita variedad de sujetos, reyes, príncipes, santos, obispos, músicos y guerreros, sin que falten los consabidos elementos heráldicos y todos los caprichos imaginables con pasmosa riqueza de colorido.

Podemos calcular la época en que se construyó con los elementos que nos proporcionó la techumbre de Sigüenza, puesto que la disposición del artesonado y la armadura son idénticas en ambas construcciones.

La armadura de Sigüenza coincidió con el comienzo del siglo xv; la de Teruel parece indicar fecha algo posterior. En esta obra parecen distinguirse diferentes manos, si nos fijamos en la ejecución de tallas y pinturas. Se hubiera podido fijar con más detalle la época constructiva si no hubiera desaparecido otra techumbre del mismo estilo que se hallaba en el edificio de la Judería y que fué Alcázar real en otro tiempo. Parece que el Rey Don Alfonso V, mientras celebraba en Teruel las Cortes de 1425, ordenó la restauración del Alcázar, que se hallaba en ruinas, y como la decoración de ambos artesonados denomina épocas muy próximas, se puede sentar la hipótesis de que la obra turolense fué construida durante el primer tercio del siglo xv.

La descripción ornamental e histórica de esta techumbre merece por sí sola un particular estudio, ahora que ha sido descubierta muy recientemente, y que dejamos para una paciente labor de eruditos e investigadores.

Y aquí finalizamos estas notas, que por sí solas patentizan la excepcional importancia de las obras gótico-mudéjares que con justificado orgullo conserva todavía la "Ciudad de los Amantes".

ANSELMO SANZ SERRANO.

Cronista de Teruel.

Gregorio Hernández, autor del Cristo Yacente de la iglesia de San Martín, de Segovia⁽¹⁾

Entre los múltiples legajos que encierra el bien ordenado Archivo Parroquial de San Martín, en la carpeta 43, documento número 17, encontré hace varios años el testamento de D. Juan Manuel Bravo de Mendoza—último miembro varón de uno de los linajes de más abolengo en nuestra Segovia—, otorgado en esta ciudad "a doce días del mes de noviembre del año del Señor de mil y setecientos y veinte", ante el escribano público y del número José Fernández Chavida (2). Sin embargo, pese a lo dicho, las anteriores líneas no concuerdan con la realidad, ya que el testamento viene hecho—a la vista de un poder para testar—en 26 de diciembre, por "doña María del Sello y Contreras, Viuda muger que fuí del Señor Francisco Bravo de Mendoza, vecina que soy de Segovia a la Parroquia de San Martín en nombre de don Juan Manuel Bravo de Mendoza mi nieto y hijo de don Francisco Bravo de Mendoza, mi hijo y de doña Mariana Jacinta de Miñano", y en él, tras las protestas de rigor, largas declaraciones, enumeración de Mayorazgos y legados, existe uno de ellos—el que hizo fijar mi atención en el documento—, que dice así:

"Declaro que el dicho don Juan Bravo de Mendoza, mi nieto asi mismo dejo comunicado era su determinada boluntad y queria que la hechura del S.^o Xpto. del Sepulcro que era y le ubo de su legitima materna y la Ymagén de nra. S.^{ra} de la Concepcion de escultura que esta en el oratorio de la dicha casa (3) en que el

(1) En la partida de defunción de D. Juan Manuel, extendida en 14 días de noviembre de 1720, se consigna: "... la imagen de talla del Santo Cristo en la Agonía". Libro de Difuntos de la Parroquia de San Martín, núm. 3, fol. 84.

(2) Asimismo obra en el Registro del Escribano citado, protocolo núm. 2.555, folios 514 a 523. Archivo Histórico Provincial de Segovia.

(3) La casa-solar de los Bravo de Mendoza estuvo situada en la calle Real, frente a la iglesia de San Martín, donde hoy se levanta el cine de las Sirenas.

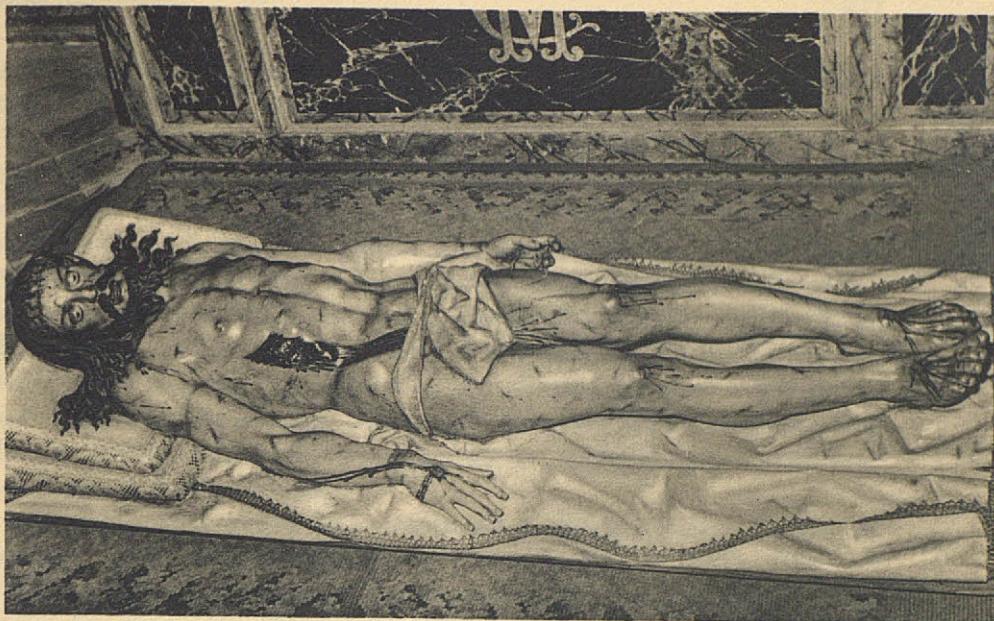
susodicho bibio y murio, el que uno y otro con todo el adorno que tiene, como es la urna y cristales en que esta dicha escultura del S.^{mo} Xpto. con su retablo tambien de talla, niños de escultura que son seis dos laminas de agata que la una es pintura de SSⁿ Fran.^{co} y la otra de la Magdalena, dos frontales el uno blanco de tela y el otro de Damasco encarnado, dos sabanas de altar, ara y misal, atril, candeleros y campanilla, todo de bronce, velos guarneados de encajes y las cortinas de tafetan carmesi, un crucifijo pequeño para la mesa de altar, Palabras y Ebangelios y una alfombra turca de colores, los mas rojos, luego que el fallezca se trasladases y colocasen en su capilla de la Virgen de N.^a S.^a con el titulo del Racimo sita en la Iglesia Parroquial del Sr. San Martin desta dicha Ciudad (4) en que estan sepultados sus padres y abuelos y otros ascendientes, lo que mando se ejecutase haciendo la translacion a costa de sus bienes."

Al parecer, todo fué realizado conforme al deseo expuesto, y hoy la urna está situada en la nave del lado de la Epístola de la iglesia citada; su contenido—una hermosa talla—venía siendo comentado por todos cuantos entendidos la visitaban; los más la hacían de la escuela de Gregorio Hernández, pero sin duda no salida de la mano del maestro, fundándose para ello que, existiendo otra semejante en la capilla de los Bernaldo de Quirós de nuestra Catedral (5), parecía lógico que el maestro hubiera trabajado para la iglesia mayor—ya que sobre ella no cabía discusión por estar documentada y catalogada—, y que la de San Martín fuera una buena talla realizada por algún discípulo predilecto del imaginero. Pues bien; hoy se puede decir que, descubierta la primera, la catedralicia, hace muchos años por el célebre e inolvidable ceramista D. Daniel Zuloaga, e identificada más tarde como obra de Hernández, la última, la de San Martín, pertenece también a la misma gibia, según el propio autor lo declara: *Gregorio Hernández me fezi*, que aparece trazado en la sábana, bajo los almohadones que sirven

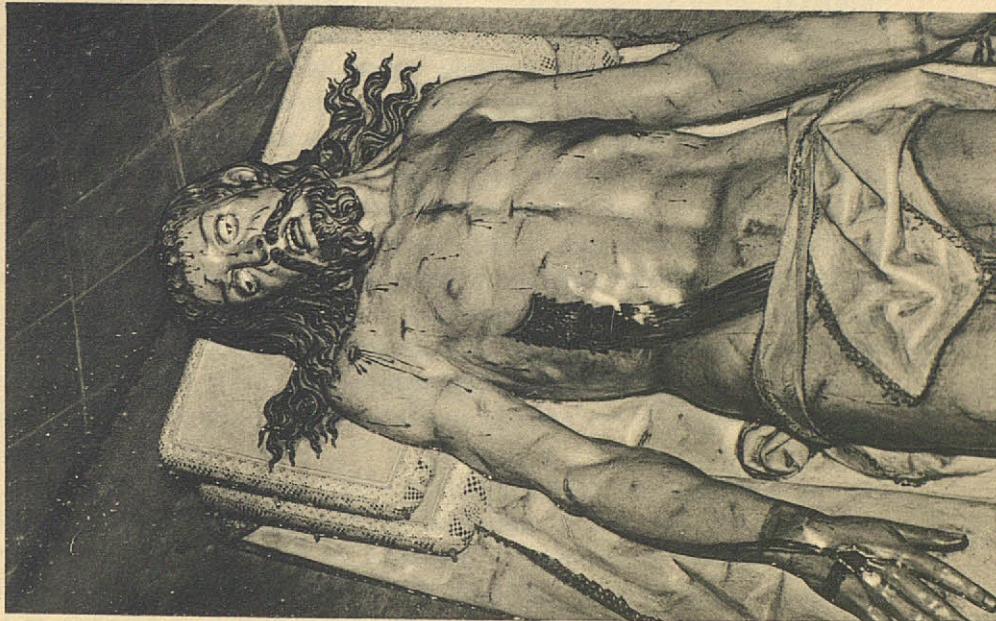
(4) Corresponde a la capilla absidial del lado del Evangelio; fué fundada en 1525 por el sobrino del contador Diego Arias Dávila, Francisco Arias. Casi un siglo después recayó el Patronazgo de la capilla en los Bravo de Mendoza.

(5) La segunda de la nave de la Epístola, contando desde los pies del templo, llamada del Cristo Yacente, por contener una talla de Gregorio Hernández, regalo, en otros días, del obispo de Segovia D. Melchor de Moscoso y Sandoval.

GREGORIO HERNANDEZ



Cristo yacente. Segovia. Iglesia de San Martín.



Cristo yacente. Segovia. Iglesia de San Martín. (Detalle)

de lecho a la cabeza del Sagrado Cadáver, con lo cual no ha lugar a duda sobre la autenticidad de la obra.

Cuéntase de este artista que, dados los últimos toques a su magnífico Cristo yacente de El Pardo, hermano del que nos ocupa, no logró igual acierto en la ejecución de la cabeza que en el resto de la imagen, por lo que se encomendó a Dios fervorosamente—con preces, ayunos y mortificaciones—, y al reanudar la tarea consiguió tal éxito, que desde entonces solía decir: "El cuerpo lo hice yo; pero la cabeza sólo la ha podido hacer Dios"; esto nos lleva a pensar en los muchos ayunos y plegarias que Gregorio Hernández realizaría antes de labrar este de San Martín, pues creo que no cabe mayor perfección y detalle en una obra si no es divina.

Nadie podrá negar la extremada belleza de este Cristo de tamaño natural, que a pesar de yacer inerte, tendido sobre un lecho cubierto con una sábana primorosamente plegada, conserva la expresión única y realista del hombre que busca la forma de allegar a sus pulmones el aire necesario para una difícil inspiración, cuyo cuerpo, no desfigurado por los estigmas de la Pasión, tallado con una belleza exquisita, pero perfectamente humana y varonil, plasma—como dice Orueta, refiriéndose al citado Cristo de El Pardo—"el tránsito real y verdadero de un hombre que sufre en su carne y que mucho después de su muerte causa la impresión triste con la huella borrosa de un dolor pasado"; con un costado herido, de donde fluye la sangre fresca, viscosa, manchante, real, que resbala por el torso, haciéndose patente en multitud de llagas abiertas y que se averigua a través de innúmeros cardenales, repartidos por todo el cuerpo, no de una forma caprichosa cualquiera, sino en el punto anatómicamente exacto, que resaltan más en las rodillas y en la muñeca derecha, descoyuntada, rota, deshecha, casi desgarrada por el peso del cuerpo que sostuvo, y, en fin, en la bien tallada cintura, señalada con el roce de la soga que le sirviera de cíngulo.

Pero la intensidad de expresión—con ser mucha la del cuerpo—, cuyo patetismo se acentúa y aun se hace escalofriante—sobre todo si se observa la escultura desde su lado izquierdo—, se concentra en la cabeza, y más concretamente en el afilado rostro del Dios-Hombre, un tanto angustioso, mediante el entornado de los vidriados ojos que aún miran y el rictus de la boca entreabierta y seca, de lengua gruesa y saburrosos dientes, que lucha por no caer con pesadez de muerte,

inclinándose a su lado derecho, sobre un par de mullidos cojines, dejando los densos y negros cabellos, con sensación de humedad, revueltos en largos bucles de surcos muy acusados, extendidos en torno como si se tratara de una aureola, salvo la cabellera correspondiente a la ancha frente, trabajada en cortos y delgados mechones, como si se encontraran pegados a la piel por la sangre y el frío sudor de la muerte y, en fin, las barbas rizadas, separados sus pelos en el mentón en dos simétricas porciones, hacen admirable esta figura yacente, resaltando en ella la religiosidad de la época en que se talló y el sentimiento y comprensión espiritual de aquellos imagineros capaces de plasmar en su arte el dolor y la muerte, nota predominante de la plástica hispana.

En otra ocasión, al dar cuenta del descubrimiento de un Niño de Salcillo (6), brindaba el estudio de la talla a quien, con más conocimientos que los míos, considerase oportuno realizarlo; ahora, en ésta, para poner punto final a las cuartillas, vuelvo a repetirlo, pero no sin antes dejar consignado el nombre del culto sacerdote y párroco D. Joaquín Herrero, sin el cual no hubiera sido posible llevar a cabo la identificación de esta joya de la imaginería castellana del siglo XVII.

JUAN DE VERA

Del Instituto "Diego de Colmenares" (C. S. I. C.)

Segovia y marzo de 1952.

(6) JUAN DE VERA: *Una talla de Salcillo en Segovia*. Estudios segovianos, tomo I. Homenaje al Marqués de Lozoya, año 1949, págs. 505 a 507, números 2-3.

Castillos de la Alta Extremadura

El Portezuelo

Lugar de emplazamiento.

Algunas ramificaciones de la cordillera Oretana, al avanzar en dirección sudoeste y penetrar en la provincia de Cáceres, dan lugar a formaciones montañosas de bastante consideración, como las celebradas Villuercas, junto a Guadalupe, y otras estribaciones que se desprenden de éstas y se continúan y orientan hacia la margen izquierda del caudaloso Tajo, coronando sus elevaciones con históricos y legendarios castillos, como los de Cabañas, Miravete y Montfragüe. Desde el lado derecho del profundo cauce por donde discurre el mencionado río, al bañar tierras de las Corchuelas, vuelven a surgir diversos accidentes orográficos que culminan en la Serradilla, Mirabel y Santa Marina, hasta alcanzar el pintoresco puerto de los Castaños, donde comienzan a su vez las sierras del Pedroso y el Portezuelo, enfiladas al oeste, hacia Portugal.

Es la de Portezuelo curiosa e interesante por demás, dado lo estratégico de su emplazamiento. Junto a su base serpentea la carretera que va desde Ciudad Rodrigo a Cáceres confundiéndose su trazado con la maltrecha calzada romana que se separaba en Túrmulus (Alconétar) de la histórica *Vía de la Plata* (1) y se dirigía a la sin par Miróbriga (Ciudad Rodrigo), cruzando Cauria (Coria) (2) la bien cercada, y la acogedora

(1) CEÁN BERMÚDEZ (Juan Agustín): *Sumario*, pág. 400. Madrid, 1852.—PAREDES GUILLEN, V.: *Origen del nombre de Extremadura*, págs. 27, 81 y siguientes. Plasencia, 1886.—HURTADO, P.: *Castillos, torres y casas fuertes*, pág. 32. Cáceres, 1927.

(2) "De las grandes rutas, cada una tenía su carácter. En su mayoría eran las hispano-romanas, salvo pequeñas derivaciones. De Salamanca partía "la Colimbriana", la cual, pasando por Ciudad Rodrigo, se dirigía a Coimbra. De Ciudad Rodrigo salía otra, "la Dalmacia", que llegaba a Coria y se unía a la de "la Guinea" en Alconétar", dice J. GONZÁLEZ en su obra *Alfonso IX*, pág. 291. Madrid, 1944.

Cattóbriga (Gata) (3), que asienta sobre frondosa ladera de la Carpetovetónica y que fué muy principal bajo el dominio de los vetones, aguerridos mílitess de la invicta Lusitania.

Este camino romano ciñe en parte la empinada sierra de Portezuelo a través de angosta cañada, que recibió desde siempre el nombre de El Portillo. Fué de gran utilidad durante la dominación sarracena y en los tiempos que siguieron a la Reconquista, por ser paso obligado para bajar desde la meseta a la comarca más meridional de la Transierra leonesa; porque, efectivamente, la mencionada vía, llamada en las crónicas del medievo *calzada de la Dalmacia (qui dicitur Dalmazay)* (4), era la senda utilizada por los Reyes de León en sus incursiones para reconquistar las plazas de Medina Cauria, Al-kántara y Al-cáceres, y más tarde para enlazar las tierras leonesas con la imponente fortaleza reedificada por los Templarios sobre los cimientos de la vieja Túrmulus, cuya ruinas evocadoras se alzan sobre un cerrillo peñascoso que protege la ribera izquierda del *Pater Tagus*, junto al puente de Alconétar, en uno de los escasos sitios favorables para cruzar el escabroso y difícil río en la provincia de Cáceres.

La mencionada cañada o desfiladero era lo más a propósito para cerrar el paso al valle del Tajo, y la mente sarracena concibió el feliz acierto de erigir una fortaleza sobre los picachos flanqueantes de la sierra de El Portezuelo.

Y no es posible dudar que este castillo fué edificado por los hijos del Profeta, porque así lo atestiguan los materiales y disposición de su fábrica, como veremos después. Lo que resulta más difícil es precisar la época de su erección, debiéndose admitir como buena los comienzos del siglo X, cuando los berberiscos se enseñoreaban de toda la comarca y construyeron de nueva planta o reedificaron los viejos castillos y atalayas que cubrían los flancos de la calzada romana; Alconétar, Portezuelo, Coria, Milana (5), Santibáñez y Almenara, por no citar más que algunos de los que aún conservan enhiestos muros y torres; además de los diversos torreones y torrecillas enclavados entre aquellos baluartes, que permitían comunicar entre

(3) Véase *Historia del reino de Badajoz*, de MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M. R., pág. 462. Badajoz, 1904.

(4) En los privilegios contenidos en las págs. 26 y 27 del *Bulario* de la Orden militar de Alcántara se da el nombre de Dalmacia a dicha vía.

(5) La legendaria torremilanera, que se erguía pujante y retadora sobre un montículo en el lugar preciso donde convergen la ribera de Gata y el río Arrago, junto a Moraleja del Peral. De esta fortaleza ya no restan más que derruidos paredones recubiertos de yedra y hojarasca. N. del A.

sí por medio de fogatas u otros medios convenientes y conducentes a idéntico propósito.

No están de acuerdo investigadores y publicistas referente a quiénes fueran los primeros pobladores de aquel lugar o de sus alrededores; pero es un hecho cierto que el término de El Portezuelo estuvo habitado en la Edad prehistórica, como lo evidencia la existencia de algunos dólmenes en sus cercanías y la gruta del período neolítico, llamada *Cueva de la Columna* o *Cancho de la Gulera*, abierta en el corte tajante de un peñasco, en la parte sur de la actual villa. Consta de dos estancias situadas una encima de otra, que comunican entre sí por una abertura natural, no pudiéndose penetrar en ellas más que por los costados del peñasco. En la parte superior se puede permanecer sentado, y en ella aparece, bien conservada, una columna de forma singular, tallada posiblemente al horadar la roca, y que sirve de apoyo a la bóveda (6). En Perales de Tajuña hay otra gruta parecida, en la que fueron halladas hachas y algunos otros vestigios del neolítico.

Como hecho muy posible, y abandonando el campo de la prehistoria, podemos hacer constar que fueron los romanos los primeros que afincaron, o deambularon al menos, por aquellos contornos.

En sitios próximos a la villa de El Portezuelo, dos kilómetros hacia el norte, se encuentran las llamadas *Fraguas* y *Ferrerías*; son parcelas de terreno cubiertas totalmente de escorias de hierro, y en tal proporción, que al meter la reja del arado no aparecen más que residuos de dicho metal, no se pisa otra cosa en una extensión considerable (7). Este hecho real y la circunstancia de haber aparecido algunas monedas romanas, durante el año 1851, en aquellas cercanías, han hecho surgir la creen-

(6) He aquí cómo describe la expresada gruta Fray Francisco Arias en un manuscrito que pertenece a la biblioteca de Barrantes y se guarda en el Real Monasterio de Guadalupe: "Es una notabilidad natural que se halla a la derecha del Puerto, al mediodía de la población. Tal es levantarse al pie de aquel promontorio de peñascos uno de forma piramidal, que acaso tenga sus 20 varas de altura, al cual sólo se puede subir, aunque con trabajo, por sus dos costados, por ser el frente perpendicular y como cortado a navaja. En esta columna natural (que así quiero llamarla) hay dos puertas formadas por la naturaleza, que dan entrada a dos estancias interiores. En la superior se puede estar sentado, y bien. En medio de ésta hay una columna natural, que parece formada para sostener la bóveda, y una abertura por donde se baja a la inferior, que suele estar llena de agua por las filtraciones." El P. Arias, franciscano exclaudido, era natural del Portezuelo, y, a instancia de la Comisión de monumentos artísticos e históricos de Badajoz, le remitió unas cuartillas intituladas "Apuntes históricos del Portichuelo o Portezuelo", cuyo original es el de Guadalupe.

(7) MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, tomo XIII, pág. 163; Madrid, 1849, y REAÑO OSUNA, en su trabajo sobre el Portezuelo, publicado en la *Revista de Centro de Estudios Extremeños*, pág. 325, tomo VIII del año VIII. Badajoz, 1934.

cia general de que los romanos establecieron allí un campamento para explotar las industrias del hierro y cubrir las necesidades que de este metal pudieran tener las colonias situadas a todo lo largo de la popular e interesante Vía de la Plata y sus ramales secundarios. También pudo existir en dichos sitios alguna de las llamadas población *contributa*, que eran conglomerados, sin autonomía ni magistrados, próximos a la verdadera colonia para contribuir a su sostenimiento y progreso.

Aunque no aparezcan cimientos ni vestigio alguno de edificaciones, pudo haber allí alguno de los llamados *Castra*, esto es, antiguos campamentos romanos (que debían asentarse necesariamente junto a las principales vías), en los cuales, después de haber sido abandonados por la guarnición, residían todavía por mucho tiempo considerable número de vecinos que habían seguido al Ejército, y quienes, como en este caso, continuaban después cultivando el campo, explotando los yacimientos minerales y practicando la forja y demás industrias relacionadas con los mismos.

* * *

Dejando a un lado las conjeturas por carecer de testimonios auténticos, pasemos a examinar las pruebas fehacientes que se han encontrado de la dominación visigoda, para sentar como hecho cierto que familias de este pueblo invasor tomaron carta de naturaleza en las proximidades del actual Portezuelo.

Evidencia nuestro aserto el hallazgo casual, en 1907, de varias sepulturas antiguas en la dehesa llamada Valdíos, de que se dió cuenta a la Academia de la Historia (8). Esta institución comisionó a uno de sus miembros, al Sr. Mélida, para que efectuara la oportuna retrospección de aquella heredad y sus alrededores, y el ilustre académico llegó a precisar, en la denominada Hoja de Santa Ana, la existencia de una ciudad de la época visigoda, por los restos de muros de sillarejos y cantos que encontró, las sepulturas que abrió y exploró y los diversos objetos que recogió, como espadas, brazaletes de bronce, aretes, cadenillas de cobre, fragmentos de pinzas y otros utensilios. El estudio de tales accesorios y la pobreza y tosquedad de los enterramientos encontrados le llevaron a la conclusión de que el poblado perteneció a un período histórico decadente, pues aunque algunas de la tejas halladas eran de

(8) B. de la A. de la H., tomo LII, pág. I, y en el *Catálogo Monumental de España*, provincia de Cáceres, de J. R. MÉLIDA, tomo I, págs. 221 y siguientes. Madrid, 1924.

los tipos empleados por los romanos, como la *tégula* (plana) y la *umbrex* (semicilíndrica), llegó a suponer que estos modelos siguieron fabricándose y utilizándose en los primeros tiempos de la Edad Media, con evidente degeneración de los sistemas romanos.

Veinte años después se localizaron en la dehesa del Prado, junto a la de los Valdíos, más restos de viejas construcciones en las que abundaban asimismo ladrillos y tejas, algunos enteros y de mayor tamaño que los corrientes. También apareció un sepulcro casi destrozado y de iguales características y proporciones a los examinados por el referido arqueólogo. Todo ello se encontró en el cerro llamado Macailla, donde existían además trozos murales de cantería que alcanzaban en algunos sitios la altura de un metro y que parecían pertenecer a un recinto murado de regular extensión. Desde él se desprendía otro largo paredón que se continuaba por la espina dorsal del referido montículo o cerro y que a medida que se separaba del punto de origen aparecía más derruido, terminando por desaparecer antes de alcanzar el valle (9).

La analogía y características comunes de los vestigios hallados en uno y otro sitio y la circunstancia de estar muy próximas las dehesas de los Valdíos y del Prado, induce a pensar que tenía más perímetro de lo que supuso Mélida la población visigoda que inspeccionara; pero también entra dentro de lo posible creer que otros invasores, tal vez los berberiscos, no quisieran o no pudieran habitar lo que había sido residencia de los visigodos y levantaran, aprovechando parte del material de los viejos edificios existentes, una nueva ciudad en el cerro de Macailla, nombre evocador de su origen mahometano.

Por creerlo así, ante la existencia de estos restos de construcciones y el examen de los diversos objetos encontrados, nos inclinamos a admitir, de acuerdo con Mélida, que el poblado de los Valdíos perteneció a los visigodos; mas, por el contrario, fueron los inquietos guerrilleros de Tarik, mejor aún, sus descendientes, los que alcanzaron el montículo de Macailla y fundaron en él una de las primeras poblaciones de aquella comarca; poblado de escaso número de habitantes posiblemente, y de ahí su corta vida, escasa importancia y nula trascendencia.

Lo que antecede nos lleva, como consecuencia lógica, a suponer que fueron los habitantes de Macailla los que, al erigir

(9) REAÑO OSUNA: *Obra cit.*, pág. 330.

sobre la cima de la sierra próxima la magnífica fortaleza que defendía y cerraba el paso de la vieja calzada en el sitio llamado El Portillo, abandonaron su primitiva residencia y se acomodaron junto al pujante y protector baluarte, dando origen al actual pueblo de El Portezuelo.

Estado actual de la fortaleza.

Como ya se ha indicado, el castillo de El Portezuelo se asoma al desfiladero desde la cima del bastión oriental cuyas laderas son de muy agria pendiente por norte y poniente, estando cubiertas de encinas entre masas rocosas, que continúan hacia oriente formando el espinazo abrupto de la pequeña sierra; la ladera meridional es más suave o, mejor dicho, menos trabajosa para la ascensión.

La fortaleza constituye magnífico punto de mira, pues desde su altura pueden otearse a la redonda grandes extensiones de terreno, y mediante señales hechas con humo podía comunicarse con el castillo de Alconétar e incluso con el bastante lejano de Coria, oculto por varias eminencias intermedias, en las cuales existió, sin duda, alguna atalaya o torre de Vigía sirviendo de enlace, como, por ejemplo, en Torrejoncillo, cuyo pueblo tiene un nombre muy significativo, si no fuera bastante el adecuado emplazamiento del mismo.

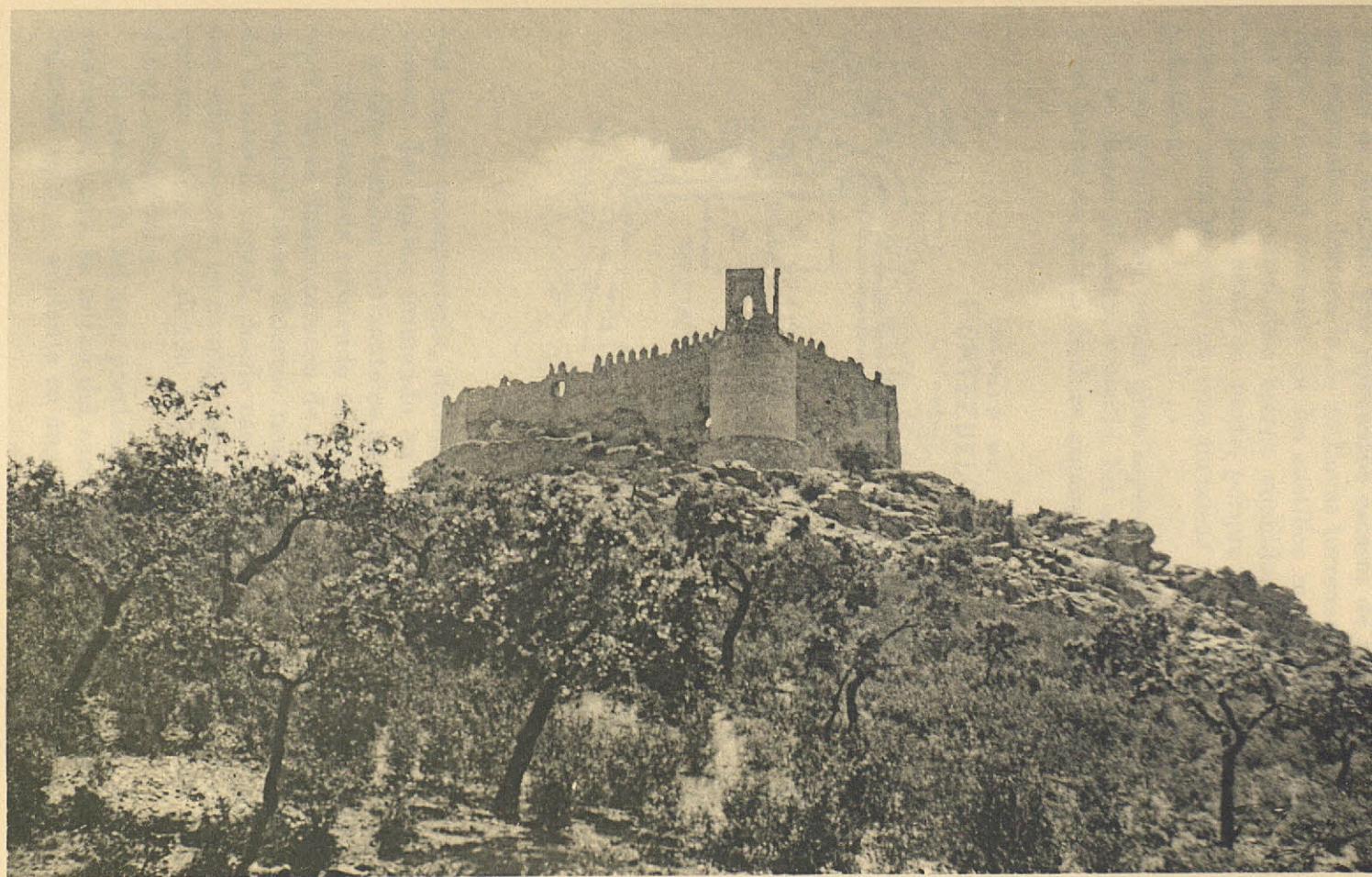
Como ya se ha hecho constar, sirven de cimientos al castillo de El Portezuelo altas y ariscas rocas de pizarra, que ya le procuran una fortaleza natural enorme, hasta el punto de no ser en él necesarios recintos exteriores de refuerzo, excesivo espesor de muros ni potentes torreones esquineros. Esta casi inexpugnabilidad natural explica en parte la sencillez extrema de la fortificación, comprobable en las fotografías y plano que ilustran este trabajo (10).

Tiene el castillo de El Portezuelo planta irregular por exigencias del emplazamiento; pero cabe identificarla a un paralelogramo alargado de oriente a occidente, con el ángulo nordeste achaflanado, ostentando en el de noroeste un robusto cubo, así como otro más avanzado casi al promedio del muro oriental.

En su interior medirá la fortaleza poco más de cuarenta

(10) El plano y fotografías que complementan este trabajo y datos relativos a la descripción del castillo me han sido facilitados por mi buen amigo el ilustre historiador Layna Serrano.

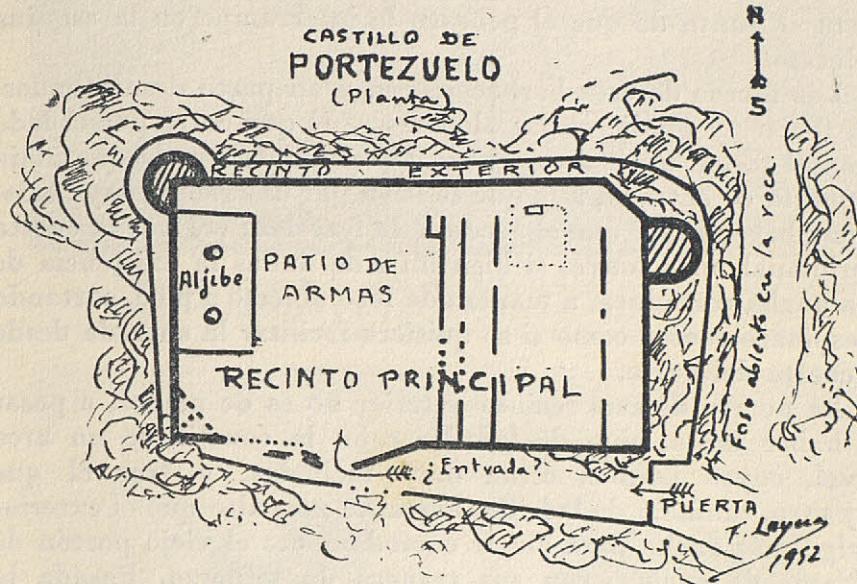
CASTILLO DE PORTEZUELO (CACERES)



Perspectiva que ofrece la fortaleza por la parte noreste. Aparece un torreón macizado, y encima, restos de una torre cuadrada, con su ventanal. (*Foto Layna*).

metros de longitud por veinticinco escasos de anchura, y entre sus anomalías destaca la de no llevar torreones esquineros conforme era uso corriente en los castillos medievales, e incluso los dos cubos antedichos fueron añadidos tardíamente; la rareza se justifica aquí, en parte, porque esos elementos defensivos no eran precisos en esta fortaleza roquera de traza muy primitiva.

Las paredes no tienen gran espesor, pues si pasan del metro, no llegan al metro y medio. En cambio, son de gran solidez y las forma un ánima de dura argamasa revestida *intus et extra*



con buena mampostería, denotándose que fueron hechas a la manera del tapial, formando en todo el contorno "longadas" o anchas bandas horizontales superpuestas.

Nos venimos refiriendo al castillo primitivo o recinto principal, cuyos muros carecen de saeteras y otros huecos de luces, salvo contadísimos abiertos tiempo adelante en la parte alta de la mitad oriental, donde casi por completo faltan las almenas, subsistentes, en cambio, coronando el lienzo norte y el esquinazo sudoeste, siendo prismáticos-cuadrangulares con remates piramidales.

El murallón del sur, partiendo de oriente, sigue recto hacia occidente, hasta la mitad del camino poco más o menos; pero llegando aquí, se adelanta en ángulo muy abierto, dando la sen-

sación de que con ello quisiera disponerse un violento recodo con la pared proveniente de la otra esquina, para alojar la puerta de entrada, que de tal modo quedaba semioculta y mejor defendida. Esto sólo cabe suponerlo con muchísimas probabilidades de acierto, porque el resto del murallón se derrumbó y los trozos caídos no permiten comprobarlo.

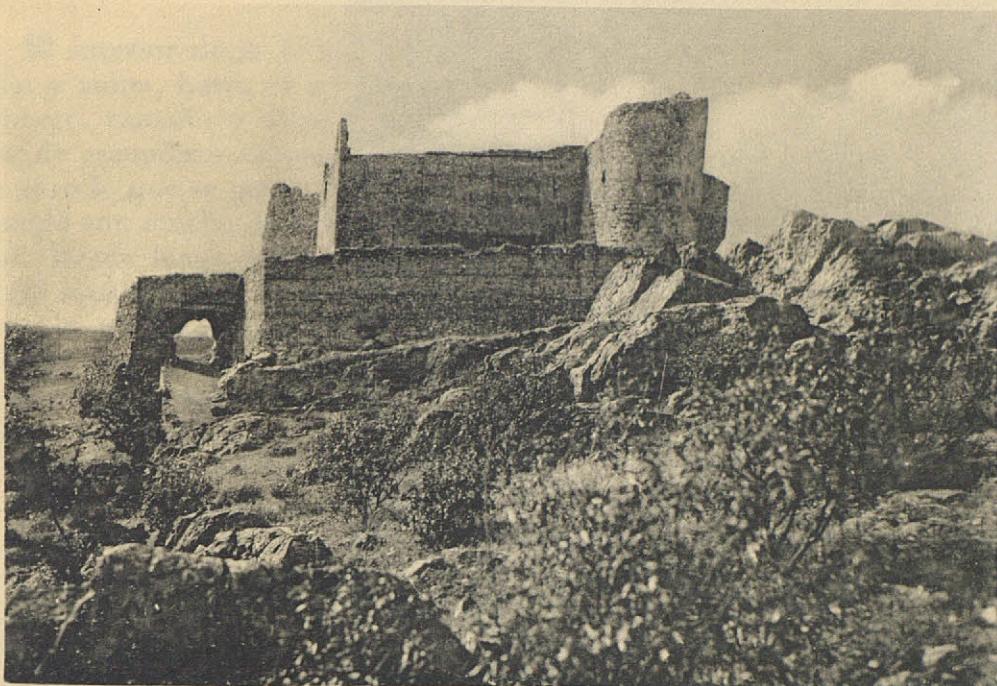
A este edificio cuadrilongo, que sin torreones de ninguna clase constituyó indudablemente el castillo primitivo, se le añadió tiempo adelante una barbacana que lo contornea y forma un recinto exterior para refuerzo defensivo, y cuyo camino o paso de ronda es estrechísimo por norte y poniente, hasta el punto de que el peñasco le interrumpe en la esquina sudoeste.

Los muros de esta barbacana, en gran parte desmochados, son fuertes y perdieron las almenas, y el que corre por el lado oriental forma un brusco recodo al terminar, recodo que aloja la puerta de entrada, a la que se llega por una rampa cuya existencia hace pensar que el acceso a la fortaleza era por la cuesta meridional, más suave, si bien infunde dudas la existencia de una ancha cortadura, a manera de foso abierto a pico, cortando el espinazo rocoso como si se quisiera facilitar la entrada desde la cuesta del norte.

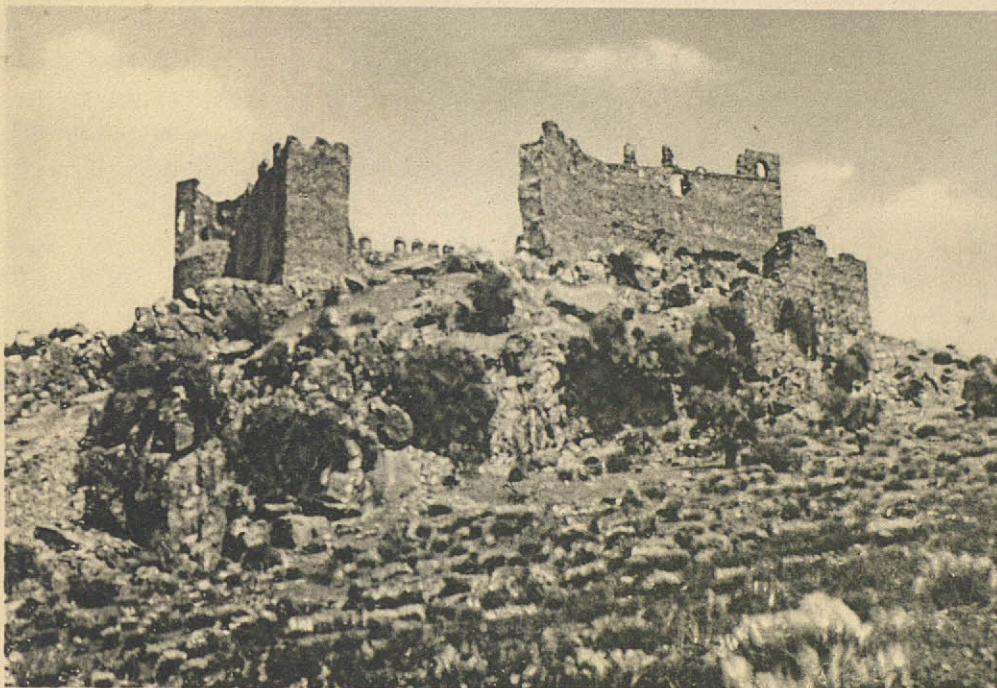
La puerta de este recinto exterior no es de piedra, a pesar de haber tanta, sino de ladrillo rojo; la constituye un arco ojival, cuyas jambas están muy melladas, y tras el que hay otro, también de ladrillo, bastante más alto que el exterior y algo más ancho para alojar cómodamente el viejo portón de tableros de encina, con sus trancas de refuerzo. Pasada la puerta, queda un patinillo largo que se estrecha progresivamente y conducía hasta la entrada de la fortaleza, completando así el recinto exterior.

Mencionamos dos torreones que parece son obra posterior al castillo primitivo, añadidos a fin de favorecer la defensa del flanco mediante esas obras saledizas; que sólo fueron construidos con tal finalidad, lo demuestra el ser macizos, según cabe colegir por no tener saeteras, huecos de luces ni entrada advertible, ya que no puede subirse hoy hasta su plataforma; que son un añadido, se advierte además porque el del ángulo noroeste abraza el esquinazo de la primitiva construcción sin superimirlo, conforme puede verse desde el interior, y porque examinándolos cuidadosamente se ve que no encajan en el muro, sino que están adosados.

CASTILLO DE PORTEZUELO (CACERES)



Vista parcial por la fachada que mira al este; en ella se aprecia uno de los torreones adosados y la puerta principal de entrada al fuerte. Junto al primer muro existe el foso abierto en la roca. (*Foto Layna*).



Por la parte sur, ofrece este lamentable panorama; muros medio derruidos del que fué sede de una de las más ricas encomiendas alcantarinas. (*Foto Layna*).

El interior de la fortaleza ofrece triste aspecto de desolación y ruina, hasta el punto de no ser posible juzgar sobre el número, tamaño y disposición de sus estancias; entre montones de escombros afloran escasos y discontinuos paredones, y es poco lo que se puede discernir recorriendo aquel solar y estudiando con mucho detenimiento cuantos indicios puedan guiarlos. Desde luego, puede afirmarse que el castillo de El Portezuelo constaba interiormente de dos partes casi iguales, divididas por un muro de separación que al aproximarse al septentrional deja estrecho pasillo todo a lo largo del mismo. La mitad izquierda constituye un "patio de armas", en el que subsiste íntegro un gran aljibe con dos lucernas o brocales que hacen pensar en dos compartimientos; pero al asomarse por una de ellas se ve la luz llegada a través de la otra, y de ahí que se piense razonablemente en un solo depósito de agua pluvial, cubierto por bóveda probablemente de medio cañón. En esta parte del castillo no se ven restos de sus dependencias y sí el detalle curioso de que sobre los muros del ángulo sudoeste—también con posterioridad a la erección del castillo—construyeron un casquete de bóveda apoyada en un arco de medio punto, de ladrillo, que corta dicho ángulo. Opinamos que, al mejorar la fortificación con las dos torres cilíndricas mencionadas, como por culpa de los peñones casi tajados no fué posible construir otra de refuerzo en esa esquina, a fin de dotarla de una plataforma desde la cual un grupo de defensores atacara con proyectiles de mano (simples piedras allí almacenadas) a los asaltantes, se resolvió el problema de esta manera.

En la mitad oriental del castillo puede afirmarse que estuvieron las habitaciones destinadas a la guarnición y a los señores, pues existen restos de varios muros divisorios paralelos, entre dos de los cuales parece adivinarse que hubo una escalera conducente al piso superior. Que las estancias estaban ordenadas en dos pisos, lo demuestra el hecho de verse a adecuada altura las hiladas de agujeros para enjarjar el madezramen, y que en el muro del norte queda una ventana provista de los típicos bancos laterales y otra semejante en el muro meridional; sin duda, correspondían a dos habitaciones de respeto. Y también debemos consignar que hacia la esquina sudoriental quedan restos de otra habitación, así como también que sobre el torreón de la esquina noroeste sobresalen del desaparecido almenaje otros restos de una habitación provista de ventanas y alzada sobre el ángulo de la construcción primitiva.

En la parte del castillo destinada antiguamente a vivienda, el espesor de la capa de escombros es mucho mayor que en el patio de armas; hacia el centro de la misma debía de haber un patinillo, y probablemente otro aljibe, o estancias subterráneas, pues esto hace pensar una bóveda advertible en el suelo y quizá perforada por algún buscador de imaginarios tesoros, que no prosiguió la tarea al ver que los cascotes rellenaban el hueco.

Después de describir con el máximo detalle posible cuanto resta del castillo de El Portezuelo, antes de facilitar al lector algunas noticias históricas, nos parece conveniente ponerle de manifiesto las conclusiones que pueden establecerse, tras examinar con detenimiento esta fortaleza y reflexionar acerca de sus características y anomalías. Lo haremos con brevedad.

Admitido que existía este castillo antes de la Reconquista, ese detalle contribuye a sentar como definitiva la impresión de que esta fortaleza, en su parte primitiva, esto es, *sin torres ni recinto exterior*, es la misma construida por los árabes conforme al tipo de alcazaba, o sea un recinto fortificado gracias a poderosos muros de cerramiento coronados de almenas, y dentro de los cuales se agruparon, en torno a un patio central, los sencillos tinglados para alojar caballerías, los bastimentos y la guarnición.

El acceso difícil por la agria cuesta, y el emplazamiento del castillo sobre grandes masas de roca que impedían acercarse para batir los muros o socavar sus cimientos, hacían innecesarias las torres saledizas para defensa del flanco, o la barbacana exterior para contener al asaltante. En las alcazabas morunas no había *torre del homenaje* como vivienda señorial, y por eso no se echa de menos en esta construcción primitiva; pero pasó el tiempo, se reconquistó definitivamente la región, El Portezuelo fué confiado como otros muchos castillos extremeños a la Orden militar de Alcántara; la poliorcética y la castramentación adelantaron en interminable pugna que continúa en nuestros tiempos, y los caballeros del instituto militar citado creyeron conveniente mejorar el castillo de El Portezuelo, erigido en cabeza de encomienda con extensa jurisdicción, atendiendo no sólo a procurarle más poderosas defensas, sino también a que tuviera mejores condiciones de habitabilidad; y fué seguramente ya en el siglo XIII, como se colige de las construcciones sobreañadidas y especialmente de la puerta del recinto exterior, cuando se hizo éste con su barbacana contor-

neando la obra primitiva, aunque en muchos sitios sólo pudo disponerse de estrechísimo camino de ronda; cuando se reforzó la esquina noroeste forrándola con un torreón cilíndrico macizo provisto de su terraza almenada para mejor defensa de flanco; cuando se resolvió el problema de la otra esquina inmediata mediante una bóveda, y, finalmente, cuando fué alzado en el extremo oriental, de modo que dominara el foso o camino cubierto, abierto en el peñasco atravesando la cresta del cerro, otro torreón saledizo, según todas las probabilidades, amacizado con hormigón; lo extraño es que no lo edificaran con las características propias de la torre señorial llamada "del homenaje", y que no falta en ninguna de las fortalezas cristianas medievales. También en esta época debió de construirse el aljibe que queda en el patio de armas y distribuirse en habitaciones la mitad oriental del fuerte, pues en ella se advierten algunas obras parciales posteriores, quizá de cuando el castillo de El Portezuelo había perdido ya toda importancia militar (11).

Noticias históricas.

Aunque no es mucha la importancia histórica de esta fortaleza, no dejaron de acaecer junto a sus muros episodios de singular interés, directamente relacionados con diversos acontecimientos bélicos y de toda índole en la comarca, tanto en tiempo de moros como a partir de la Reconquista, por ser El Portezuelo, como ya se ha dicho, cabeza de una de las más ricas encomiendas de la Orden y Caballería de Alcántara (12), cuya

(11) He aquí la descripción de este castillo hecha el 25 de julio de 1784, cuando era Comendador de él D. Luis de Urbina, caballero de la Orden de Calatrava, Teniente General de los Ejércitos y Fiscal militar del Supremo Consejo de Guerra: "Está en la eminencia de la sierra a la embocadura del Portezuelo y su Puerto mirando al Medio día, es obra muy Antigua y solo se mantienen sus paredes principales, por todas las cuatro Vandas de Piedra de gorrón y tapia de cal muy altas, y una torre, la mitad fabricado modo de cubo, y lo restante a cuatro esquinas de cantería, con su ventana, que uno y otro miran a el Norte, hacia cuya parte tienen dichas Paredes dos Boquerones, y por la de Medio día otro, y los cimientos defalcados con la continuación del mucho tiempo y las aguas, todo lo interior del Castillo fortaleza y torre está Destechado desmantelado e ynitable y sus cisternas enteramente confundidas, como otras muchas obras que oy no se conocen y sirven solo para refugio de Ganado, ni se encuentra ya en él armamento alguno, de modo que solo permanece para memoria..."—A. H. N.: Encomiendas de Alcántara, sig. núm. 5749.

(12) Era cabeza de encomienda de la Orden Militar y de Caballería de Alcántara y servía en la guerra con tres lanzas. Entre sus comendadores figuran D. Gutierre de Sotomayor, que fué Maestre de la Orden, y D. Gutierre de Solís, Conde Coria.

En esta importante fortaleza celebró capítulo el 17 de enero de 1486 el último Maestre, D. Juan de Zúñiga, lo que hace suponer que en la indicada fecha se encontraba en buen estado de conservación.—*N. del A.*

congregación restauró los medio derruidos paredones del viejo baluarte y lo acondicionó debidamente con propósito y fines utilitarios, dado lo estratégico de su emplazamiento.

A mediados del siglo IX, cuando estaba al frente de los destinos del pueblo en la provincia de Al-Kassr Ibn Abu Danés (13), incluída en los territorios del Garb, que se extendían hasta más al norte de Sierra de Gata (14), el rebelde y simpático guerrillero emeritense Aben Merwan, llamado "el Gallego" porque había concertado un pacto de alianza con el Rey cristiano Alfonso III (15), cada una de las diversas *coras* que caían bajo su jurisdicción estaba regida por un gobernador o reyezuelo que disfrutaba de cierta autonomía, sin apenas dependencia ni relación con el referido caudillo, ni mucho menos con el califa de turno en Córdoba, cuyo trono vacilaba a medida que se extendía la anarquía en sus territorios.

Ya por entonces las comarcas de Toledo, Aragón, Granada y Málaga (16) se habían independizado del califato, acaudilladas por valientes y decididos españoles insurrectos, y nada tenía de extraño, por consiguiente, que las inquietas tribus berberiscas que ocupaban las comarcas de Coria, Cáceres, Alcántara, Trujillo y Medellín aprovecharan el anormal estado de cosas y procuraran arreglarse por sí solas; aunque no se conservan testimonios de quiénes fueran sus gobernadores. Unicamente sabemos que en el año 860 era caudillo supremo de Coria, a cuya jurisdicción pertenecía El Portezuelo, cierto personaje que recibía el título de Rey, llamado Zeth (17).

Aprovechando este período descrito de confusión y revueltas, Don Alfonso III bajó desde la meseta, el año 877, y cayó en alud sobre Coria, sujetándola con estrecho cerco. Entonces la guarnición del castillo de El Portezuelo acudió en auxilio de los sitiados y contribuyó con su esfuerzo a que los cristianos desistieran de su empeño y avanzaran más al sur, cruzando

(13) Provincia del Castillo de los hijos de Abu Danés.

(14) "Todavía, antes de començarem os christiãos a apoderar-se dos territorios além do Tejo e ao sul de Leiria, o Gharb compunha-se de tres províncias: 1.^a, a de *Al-Faghar* ou de *Chen-chir*; 2.^a, a de *Al-Kassr Ibn Abu Danés*, contendo as importantes cidades de Batalios (Badajoz), Xeriza (Xerez de los Caballeros), Iaborah (Evora), Marida (Mérida), Cantarat Al seyf (Alcántara), Curia (Coria), Belch ou Ielch (Elvas?), Bejah (Beja), Al-Kassar (Alcacer do Sal), e varios castellos e povoações..., e 3.^a, a de *Belatha*.—*História de Portugal*, por HERCULANO A., pág. 170 del t. II.—Lisboa, Oitava edição."

(15) MARTÍNEZ, pág. 56.

(16) *Ibídem*, 65 y 66.

(17) "...Ordonnus rex proeliando cepit, id est, civitatem cauriensem eum rege suo nomine Zeth...", dice el Cronicón de Sebastián Salmanticense, inserto en la *España Sagrada* del Padre Flórez.

el Tajo por el puente de Alconétar y entregándose al saqueo y depredación de los castillos pertenecientes a la tribu berberisca de Nafza, que ocupaba la zona comprendida entre Trujillo, Medellín y Logrosán (18).

La fase final de esta campaña acontecía en el año 881, según refieren las crónicas (19), siendo el cerco de Coria el primer episodio bélico de que tenemos noticia relacionado con la guarnición y habitantes de El Portezuelo.

Al morir Muhamad el año 886, casi todo el país estaba en completa insurrección contra el califato de Córdoba. Sus sucesores Almondir y Aldalá se esforzaron en sostener el cetro y hacer frente a los rebeldes y descontentos; pero todo inútil, porque los valíes y jeques ambicionaban mucho y eran ya varios los cabecillas que se habían levantado y declarado independientes, como los Beni-Farenic, al frente de la mencionada tribu de Nafza en la comarca de Trujillo, y Aben Takit, que entró en Mérida peleando con los berberiscos de la tribu de Ketama y terminó declarándose dueño y señor de la parte septentrional de la provincia de Al-Kassr, poniendo bajo su dominio las plazas fuertes y castillos enclavados en la misma, como Alconétar, Alcántara, El Portezuelo, Coria, Santibáñez y otros (20).

No conocemos las vicisitudes de El Portezuelo cuando, el año 914, Ordoño II realizó una incursión por tierra de moros arrasando cuanto encontraba a su paso. En esta ocasión recibió el más duro azote la comarca de Mérida —*totam proviciam horrifero impetu vastaret*—, dice la crónica; pero nos inclinamos a suponer que dicho fuerte y los demás que jalonaban la calzada de la Dalmacia, único paso transitable para las huestes del Rey Ordoño, debieron de sufrir duro quebranto al pretender impedir, o entorpecer al menos, la marcha del Ejército leonés. En dicha expedición guerrera debió de pasar El Portezuelo a poder de los cristianos, porque en el mes de julio del 997, cuando el aguerrido caudillo sarraceno, Almanzor, cruzó el puente de Alconétar y a través de Coria (21) avanzó con su jarda de valientes, renegados, berberiscos y muslines, hasta Santiago de

(18) REAÑO OSUNA, en el ref. trab. de la R. del C. de E. E., pág. 332.

(19) Página 71 de la cit. obra de MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M. R., y en la nota de la pág. 72, donde hace un traslado del *Cron. Albedense*.

(20) *Abenayan*, págs. 18 y 99, según MARTÍNEZ, pág. 74, nota núm. 1. Véase el Apéndice.

(21) DOZY, R.: *Historia de los musulmanes en España*, ed. Espasa-Calpe, tomo III, página 205. Madrid, 1941.

Compostela, estaba bajo el dominio de la corona de León toda la parte norte de la actual provincia cacereña.

* * *

A mediados del siglo XII, exactamente cuando finalizaba el año 1166, Fernando II aparejó tropas en tierras de Salamanca, la Extremadura de entonces, y se dispuso a la reconquista de la plaza fuerte de Alcántara y de otras no menos importantes situadas en la Transierra leonesa. Al indicado fin, y acompañado de lucida escolta de caballeros *templarios*, capitaneando numerosa hueste de aguerridos soldados, avanzó hacia Ciudad Rodrigo —a la sazón insignificante aldea, que él reedificaría más tarde y elevaría al rango de ciudad—, y dejando atrás el poblado de Perosin, por el actual puerto de Perales penetró con los suyos en el laberinto montañoso de Sierra de Gata, consiguiendo, sin gran esfuerzo, apoderarse de los castillos y plazas fortificadas de Almenara, San Julián de Mascoras (hoy Santibáñez), Bernardo, Benavente, Milana y Coria enclavadas entre la sierra de Jálama y la margen derecha del Alagón. En esta última permitió a sus ejércitos el merecido descanso, y una vez repuestos y abastecidos de vituallas reanudó la marcha hacia el sur y se presentó de improviso ante los muros de Alcántara, "que era el presidio de mayor importancia que tenían los Moros en el Reyno de León". Al llegar "asediólala, hallólala poco abastecida, y falta de gente y bastimentos. Quiso el Cielo que a pocos asaltos se le rindiera..." (22).

En esta triunfal y gloriosa expedición, el ínclito Fernando se apoderó de cuantas fortalezas encontraba a su paso, y se le dieron a partido, El Portezuelo, Alconétar y la Cabeza de Esparragal, que se apresuró a entregar al Maestre y Orden del Temple por el decidido y eficaz apoyo que sus mílitres le prestaron en aquella ocasión.

No estuvo mucho tiempo el castillo de El Portezuelo en poder de los cristianos, pues en 1196 el emir almohade Abu Jacob, triunfante en Alarcos, en una fácil correría que realizó por las riberas del Tajo, sin resistencia, se apoderó de buen número de lugares fortificados, entre ellos El Portezuelo. El mencionado caudillo musulmán paseó triunfante por toda la comarca y llegó hasta las puertas de Toledo; mas como su único propósito

(22) TORRES Y TAPIA, Frey Alonso: *Crónica de la Orden de Alcántara*, tomo I, págs. 65 y 67, y en la nota de la 68.

era el saqueo aprovechando la baja moral de los vencidos, cargado de abundante botín, regresó a Andalucía después de haber dejado imborrables huellas de sus zarpazos (23).

En 1212, el Rey Alfonso IX se propuso incorporar a sus Estados la amplia zona de la Transierra, que en realidad era *tierra de nadie*, ya que los mahometanos ocupaban únicamente algunos puntos aislados; concentró fuerzas en los alrededores de Zamora, emprendió la ruta que siguiera su padre en 1167, y arrebató a los infieles, ya de manera definitiva, la codiciada y pujante fortaleza de Alcántara. En esta expedición (24) hubo que destruir algunos focos de resistencia que halló a su paso, para no dejar padrastos a su retaguardia, y fué la guarnición de El Portillo (El Portezuelo) la que se defendió con más tenacidad, hasta el extremo de que viendo el Rey de León que los defensores no se entregaban a pesar de tenerlos apurados con estrecho cerco, dispuso arreciaran los ataques, dando por resultado la reconquista de la fortaleza y la captura de doscientos moros, los más fanáticos y valientes.

Es muy posible que entonces quedara muy maltrecho el referido baluarte, porque los muros que aún se conservan denotan, como ya se ha dicho, estar restaurados en época posterior. Insistimos una vez más en que debieron de ser los Maestres de la Orden de Alcántara los que procedieron después a su reconstrucción y acondicionamiento, pues fué a los militantes de este instituto a quienes lo donó en aquella ocasión el Rey Alfonso por sus méritos y ayuda eficaz en la reconquista de Alcántara, con evidente perjuicio de los Templarios, sus antiguos poseedores. En años sucesivos y hasta la supresión de la Orden del Temple en 1310, se suscitó en varias ocasiones entre los freires *templarios* y *alcantarinos* violenta controversia, que degeneró en ruidoso pleito, sobre la posesión de dicho castillo y otros varios de la región, porque los Templarios alegaban su mejor derecho, ser auténticos propietarios por donación espontánea del Rey Don Fernando, según hemos consignado en páginas anteriores.

A partir de entonces, esta vieja fortaleza, casa matriz de encomienda floreciente y codiciada, alcanzó su máximo esplendor coincidiendo con las centurias décimoquinta y décimosexta. Prestigiosos comendadores la usufructuaron y se mostraron

(23) HURTADO: *Obra cit.*, pág. 306. También Mélida, Marmol, Mariana, Conde y otros historiadores se ocupan extensamente de este episodio hélico.

(24) TORRES Y TAPIA, pág. 232 del tomo I.

orgullosos de poseerla, ya que el título de Comendador de El Portezuelo era uno de los más apetecidos galardones, una de las más saneadas prebendas dentro de la Orden.

Cuando Alfonso XI cercó en Lerma al magnate Juan Núñez de Lara, y el Monarca portugués, en represalia por ser dicho caballero aliado suyo, puso sitio a la ciudad de Badajoz, el Rey castellano-leonés ordenó a Rui Pérez, Maestre de Alcántara, que con sus freires y las milicias de los concejos de Cáceres, Plasencia, Trujillo, Coria y demás lugares de su jurisdicción, acudiera en socorro de la capital de la Baja Extremadura. En esta campaña cooperó la encomienda de El Portezuelo con diez hombres, además de las lanzas con que tenía obligación servir al Rey (25).

También los de El Portezuelo prestaron auxilio a Coria cuando Juan I de Portugal penetró en tierras de Salamanca, y después de atacar el castillo de Santibáñez apareció ante los arrabales de la ciudad cauriense pretendiendo apoderarse de ella; pero fracasó en su intento por lo recio de sus muros y la heroica resistencia de sus defensores (26).

Es mucha la importancia que tuvo la encomienda de Portezuelo y mucho su valor real, que redundó siempre en provecho de la *Mesa maestral* y de los caballeros freires que estuvieron al frente de ella; mas por estimar que es labor ajena al presente trabajo ocuparnos de su descripción y desenvolvimiento en el transcurso de los tiempos, nos limitamos a citar algunos de sus comendadores de más reputación y prestigio. Entre otros, los siguientes:

Gonzalo Roco, que sirvió de árbitro en los litigios con la Orden del Temple.

Rodrigo Gutiérrez, firmante en 1313, en representación de su instituto, de la Carta de Hermandad entre las Ordenes militares de Santiago, Calatrava y Alcántara.

Fernando de Pantoja, hermano del Maestre Pedro Alonso de Pantoja.

Andrés López del Castillo, poseedor al mismo tiempo de la dignidad de Clavero.

Gutierre de Sotomayor, fué más tarde Maestre de dicha Orden.

Fernando Carrillo, a quien despojó del cargo el Maestre Gó-

(25) REAÑO OSUNA, pág. 333 y siguiente.

(26) En la pág. 334 de la cit. obra de REAÑO OSUNA, y en la 185, tomo II, de la *Crónica de Don Juan I*, de FERRAO LOPES. Oporto, 1949.

mez de Solís para entregarlo a su hermano don Gutierre, conde de Coria.

Gómez Suárez de Moscoso, nombrado Definidor en el Capítulo General que celebró la Orden en Sevilla, en 1511, bajo la presidencia de Nicolás de Ovando y con asistencia del Rey.

Y, finalmente, el Conde de Haro, D. Domingo Fernández de Velasco, D. Fadrique Enríquez de Guzmán, el Marqués del Fresno, el Marqués de Salas, Duque de Montealegre y otros próceres más o menos preclaros; la mayoría de los cuales, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, no se preocuparon más que de recoger las rentas provenientes de los frutos y demás bienes de la dicha encomienda; rentas tan considerables en aquellos tiempos que ascendían a 40.000 ducados, de los que 20.000 pasaban directamente al comendador de turno y los restantes a la Mesa maestral.

Por ser tan elevados los ingresos que proporcionaba esta prebenda alcantarina, no tuvo inconveniente el Emperador Carlos I, en 1541, de desmembrar de ella la villa de Arquillo y entregarla al Duque de Osorno, señor de Galisteo, reduciendo así los beneficios en 2.763 maravedíes (27).

La cómoda postura de los Comendadores en las últimas centurias, que limitaban su gestión al percibo de las rentas y ni siquiera se molestaban en visitar su pródigo feudo, cuya administración encomendaban a hombres más o menos probos y capaces, contribuyó principalmente a que las iglesias, casas fuertes y castillos se arruinaran casi totalmente, y ello con infracción manifiesta de lo preceptuado en las Definiciones de la Orden, que señalaban taxativamente el ineludible deber de destinar parte de los ingresos al cuidado, conservación y reparación de los inmuebles pertenecientes a la encomienda de que se trate, y, acaso de manera más clara y terminante, a realizar cuantas obras fueren precisas para mantener las fortalezas en perfecto estado.

Mas el castillo de El Portezuelo no tuvo esa suerte, y a mediados del siglo XVIII empezó a desmoronarse, hasta llegar al estado de abandono y desolación en que se encuentra en la actualidad.

(27) En la carta de donación dice el Emperador que, en compensación y para satisfacer a los de El Portezuelo, se le darían "rentas e otras cosas", y, efectivamente, concedió a dicha villa el privilegio de poder examinar y dar su correspondiente título a los maestros de cualquier oficio mecánico, pudiéndolo ejercer en todos los pueblos del reino e impedir que otro lo ejerciera si no tenía igual autorización.—MADOZ: *Diccionario...*; referencia, Portezuelo.

A P E N D I C E

Los habitantes de la villa de El Portezuelo dan a su castillo el nombre de *Marmionda*, nombre legendario y evocador, en recuerdo de cierta hermosa doncella llamada así, hija de uno de los alcaides de dicha fortaleza durante la dominación sarracena. La bella Marmionda fué protagonista de romántico y trágico suceso que permitió se forjara en torno a la histórica fortaleza la más curiosa y atrayente de las leyendas. Nosotros la recogimos de la tradición oral, y sintetizada la transcribimos a continuación:

De la época en que se desmembró el califato de Córdoba data la leyenda de Marmionda, la bella doncella mora asombro de toda la comarca por su singular hermosura y las excelentes dotes personales que la adornaban. Su padre, alcaide de la fortaleza de El Portezuelo, puso siempre decidido empeño en que su hija fuera un dechado de virtudes y el prototipo de las mujeres de su raza.

Era frecuente en aquellos tiempos infiltrarse y realizar *razzias* por sorpresa en tierra de cristianos; golpes audaces que en la mayoría de los casos resultaban muy beneficiosos. En una de estas incursiones llevada a cabo por el jefecillo de El Portezuelo con un grupo de sus más adictos y voluntariosos subordinados, penetró hasta cerca de Sabugal, en la ribera del Coa, y realizado su propósito, con el fruto de sus rapiñas, regresó nuevamente a sus dominios.

Estas correrías se sucedían con mucha frecuencia, tanto por parte de los moros como de los cristianos. Durante una de ellas, el referido alcaide sorprendió e hizo prisionera una vanguardia de soldados leoneses que había perdido el contacto con el grueso de su ejército, y despistados sus componentes, se habían metido en las encrucijadas de la serranía. Fueron apresados y llevados como rehenes al castillo de El Portezuelo, donde los pusieron en lugar seguro.

Al tener conocimiento de que entre los prisioneros se hallaba uno muy principal, noble de rancio abolengo que gozaba de gran prestigio en la corte leonesa, se propuso su rescate sin pérdida de tiempo. Mas quiso la fortuna que, entre tanto se realizaban las gestiones propias del caso, el ilustre y linajudo caballero leonés tuviera ocasión de apreciar la extraordinaria hermosura de la dulce Marmionda y quedó rendidamente enamor-

rado de ella. También resultó grata a los ojos de la bella la apuesta figura del insigne prisionero, y, en correspondencia a sus insinuaciones y galanteos, se mostró complaciente y terminó correspondiendo a su amor.

El idilio de ambos jóvenes se mantuvo en el mayor secreto, prometiéndose eterna felicidad, hasta que, pasados algunos meses, regresó con el importe del rescate el mensajero que habían enviado al reino de León, y desde aquel instante el noble enamorado quedó en libertad y autorizado para regresar a su país cuando lo estimara conveniente.

Debió de ser dolorosa en extremo la despedida de los amantes, cuya pasión se había acrecentado más y más; pero era preciso resignarse de momento y tener confianza en el destino, con la esperanza de que en fecha no lejana podrían unirse en estrecho e indisoluble lazo y disfrutar mutuamente de la felicidad que en tantas ocasiones se habían prometido.

Partió al fin el apuesto galán y la linda Marmionda quedó afectadísima; vivía en continuo sobresalto; el paso del tiempo le resultaba interminable y ansiaba poner fin a su calvario, motivado por la ausencia del amado.

Transcurrían los meses, y el doncel caballero no regresaba para cumplir cuanto prometiera, y entre tanto el padre de la doncella, que desconocía la existencia de los amores de su hija, alarmado por el aspecto de aquella criatura, única ilusión de su vida, interpretando a su manera las apariencias, determinó elegirle un esposo digno entre los muchos aspirantes a su mano de los diversos valiatos y alcaiderías de la comarca.

La triste enamorada no podía oponerse a las pretensiones de su progenitor, pero hacía lo imposible por demorar sus planes, dando tiempo a que regresara su prometido; mas al ver que la ausencia se prolongaba y no recibía noticias de él, hubo de acceder al fin, y se concertó la boda con uno de sus más esclarecidos pretendientes.

Entre tanto Marmionda envió un emisario a la corte de León para que informara de cuanto sucedía y de que ya le era imposible evadir el compromiso ni retrasar por más tiempo la celebración de espousales.

Era el día fijado para la boda de la bella cuan desgraciada princesa, y ya desde las primeras horas de la mañana bullía un gentío inmenso por el patio de armas y demás dependencias del castillo. Y mientras se hacían los últimos preparativos y acudían de todas partes los invitados a la ceremonia, la no-

vía, rodeada de azafatas, se hallaba en su cámara transida de pena, mirando a través del lindo ajimez de su aposento hacia la amplia calzada que descendía de tierras de cristianos sujetando los latidos de su corazón y sin perder la esperanza de que su sacrificio sería evitado.

Efectivamente, antes que el atalaya de turno oteara el arribo de un grupo de jinetes que avanzaba en dirección al castillo e hiciera sonar el cuerno dando la señal de alarma, ya la afligida Marmionda se había dado cuenta de que un crecido número de caballeros, al piafar de sus corceles y en algarada tumultuosa, envueltos por nubes de polvo, se dirigían a la fortaleza, fortaleza donde tan feliz había sido durante su infancia y ahora le resultaba horrenda prisión.

Confusos y alarmados los del castillo, rápidamente se curvaron las órdenes precisas y todos se dispusieron para la defensa y para resistir el ataque de los cristianos que hacia el baluarte se encaminaba.

Marmionda había descubierto ya a su amado entre un grupo de jinetes que se había estacionado en lugar próximo a la fortaleza e intentaba parlamentar con su padre. Se hizo saber al alcaide que no venían en plan de guerra y sí a solicitar la mano de su hija para el esclarecido capitán que en otro tiempo había sido su prisionero; mas el orgulloso sarraceno, al oír esta demanda, montó en cólera y despidió a los emisarios sin la menor consideración, diciéndoles que sucumbirían él y sus invitados antes de entregar su hija a un perro cristiano.

Ante la terquedad del moro y su conducta improcedente, el noble león y la gente que capitaneaba atacaron con saña la fortaleza dispuestos a apoderarse por la fuerza de la gentil Marmionda. Arreciaron en sus arremetidas, y, cuando mayor era el fragor de la contienda, la dulce enamorada que observaba las alternativas de la refriega desde el recinto donde se encontraba en una de las torres, se dió cuenta de que el valiente paladín que era toda su vida, y cuyos movimientos seguía sin perderlo de vista, caía pesadamente del caballo, mortalmente herido al parecer, y creyéndolo así, al considerar que había perdido para siempre la única razón de su existencia, se lanzó al espacio desde su cámara y su cuerpo fué a estrellarse sobre las rocas en que se apoyan los cimientos del baluarte.

Mas sucedió que el caballero cristiano había caído de su cabalgadura al recibir un fuerte golpe en la cabeza de uno de sus adversarios, golpe que le hizo perder el conocimiento y perma-

necer en tierra durante unos minutos sin darse cuenta de lo que sucedía a su alrededor; pero al recobrar el sentido y darse cuenta de la trágica resolución de su amada, cuyo cuerpo yacía destrozado junto a sus pies, loco de espanto por aquella terrible visión, ascendió rápido a uno de los más elevados picachos que rodean al castillo, y sin reflexionar en la fatal determinación que tomaba, se arrojó desde aquella eminencia escarpada; rebotando de peña en peña fué a parar, horriblemente mutilado, junto al cadáver de la que tanto amó en vida y fué, como él, protagonista de amores tan desgraciados.

GERVASIO VELO Y NIETO

Un diseño de Bramante realizado en Quito

Parece haber sido frecuente en América, y especialmente en la ciudad de Quito, la existencia de tratados de Arquitectura, que sirvieron como libros de consulta, y que muchas veces inspiraron y dieron los modelos para muchas obras de la arquitectura ecuatoriana.

Buenos ejemplos de ello han sido hallados por D. Enrique Marco, quien los ha publicado en el segundo volumen del *Arte Hispanoamericano*. Casi todos ellos están tomados del libro *D'Architettura*, de Sebastián Serlio; otros están tomados de ediciones españolas del Vignola. Citaremos, entre otros, el ejemplo de la portada del convento de San Francisco, que comunica la portería con el primer claustro, que copia la portada del palacio del cardenal Farnesio en Caprarola, obra de Miguel Angel (1).

Conviene anotar que el templo de San Francisco es uno de los monumentos más inspirados en el Renacimiento italiano, y sobre todo en el denominado rústico toscano, que hizo popular el tratado de Serlio.

La escalera que da acceso desde la plaza al convento, es ejemplo interesante y exótico en tierras americanas, pues no recordamos haber visto otro en la arquitectura virreynal. Se trata de una escalera de planta circular, dividida en dos tramos por una meseta central, circular también; de tal manera, que en su primera parte es convexa, y en la segunda, cóncava. El número de peldaños en su primera parte es de 12, y en su segunda, es de 10.

Este curioso y elegante ejemplo sugiere la idea de haberse importado y la mano de un maestro en su traza. En efecto, revisando algunos tratados de Arquitectura, impresos en España en el siglo XVI, descubrimos claramente la procedencia de dicha escalera. En la edición española del tercero y cuarto libro de *Arquitectura* de Sebastián Serlio, hecha por Francisco

(1) D. ANGULO y E. MARCO: *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II, pág. 112 y siguientes.

de Villalpando en Toledo en 1552, lo mismo que en las ediciones de 1563 y 1573, aparece un modelo en planta, corte y perspectiva de dicha escalera (figuras).

Serlio expone el proyecto que Bramante hiciera para dar acceso a la plataforma del gran nicho del Belvedere en el Vaticano. Por grabados y fotografías posteriores vemos que el proyecto de Bramante ha sido sustituido, desgraciadamente, por una simple escalera de dos tramos.

La escalera que había sido proyectada, con gran criterio, para ser albergada por un gran nicho, tuvo la paradoja de ser realizada para acceder a una simple plataforma rectangular, por lo que pierde algo de su armonía primitiva.

Cupo, pues, al arquitecto de San Francisco de Quito la realización del proyecto de Bramante, en el que introdujo ligeras modificaciones, tales como poner diferente número de peldaños en los tramos y colocar una balaustrada protegiendo la parte alta de la escalera.

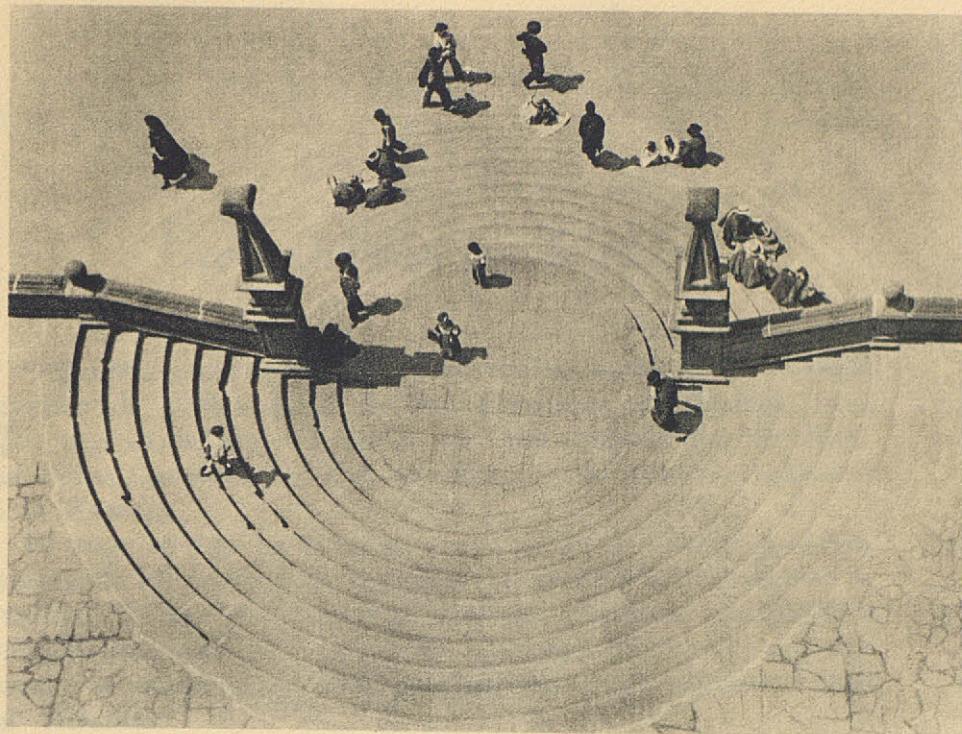
No creemos que el arquitecto de San Francisco haya tenido en sus manos la edición italiana del Serlio; es más lógico suponer que viese las españolas anteriormente citadas y que son un poco anteriores a la erección del convento.

Por último, podemos anotar que este tipo de escaleras ha sido muy repetido en las plantas de villas y palacios que reproduce Serlio en su libro séptimo, pero en tamaño tan reducido, que no pudieron servir a nuestro arquitecto.

No podemos precisar la fecha de construcción de la escalera; pero no debió de ser muy posterior a la de la conclusión de la iglesia, pues, junto con el muro que contiene la plataforma, pertenece al mismo estilo del convento.

JOSÉ DE MESA

F. TERESA GISBERT DE MESA.



Escalera de San Francisco de Quito.

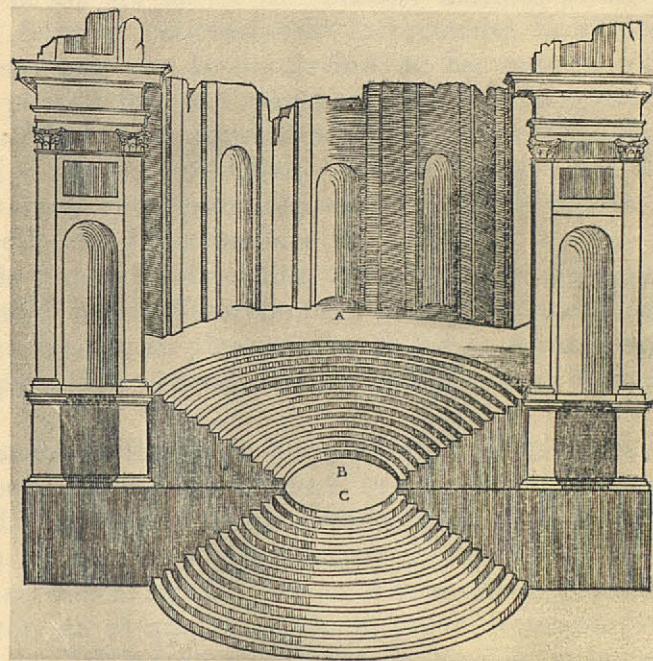


Lámina de la edición española de Serlio,
hecha por Villalpando. Toledo 1552.

Una excursión por Francia

Organizada por los alumnos del último curso de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, tuvo lugar una excursión a Francia, que fué dirigida por D. Enrique Pérez Comendador y el que firma estas líneas, profesores de la Escuela.

El viaje se hizo en autocar, y con el fin de visitar el mayor número de ciudades y de paisajes (no se olvide que, siendo la totalidad de los excursionistas artistas, pintores, escultores y grabadores, tanto interesaban los monumentos como los panoramas), se entró en Francia por Canfranc y el regreso se hizo por Behovia.

Salimos de Madrid en la mañana del día 24 de mayo. Alcalá y Guadalajara, llanuras de la Alcarria, con su riqueza de color al reflejarse la luz del sol en los variados matices de las rocas. Entrada en Aragón, contrastando fuertemente la riqueza de las estrechas vegas con la desolación de los montes pelados. La primera parada fué en Calatayud. Se visitó la iglesia colegial de Santa María y se admiró la bella portada, obra de Juan de Talavera y Esteban de Obray, artista francés este último, como tantos otros que desempeñaron un papel de primer orden en el desarrollo del Renacimiento en Aragón, y las dos torres mudéjares de Santa María y San Andrés, obras del siglo XIV.

Se continuó hasta Alvareda, en donde se hizo alto para comer en una fuente, en plena Sierra de Vicor, y contemplando a nuestros pies todo el valle del río Jalón con el Moncayo al fondo.

La detención en Zaragoza hubo de ser forzosamente breve, por lo que tan sólo nos limitamos a ver determinados aspectos de la ciudad. La Seo, en la que preferentemente se vió el cimborrio, obra de maestros musulmanes y cristianos, que en el año 1500 se reedificó, siguiéndose en él la tradición musulmana; retablo mayor, en el que se señaló la parte correspondiente a Pere Johan de Vallfogona y a Hans de Suabia, y la influencia que el conjunto de la obra tuvo en la formación de los reta-

blos aragoneses del Renacimiento, especialmente en los de Forment. A continuación se vió el de San Agustín, obra de Gil Morlanes, Juan de Salas y el francés Gabriel Joly, la muestra más interesante del italianismo en tierras aragonesas; por último, el trascoro, uno de los conjuntos más bellos y delicados del arte español, obra de Arnáu de Bruselas y de Tudelilla.

La Lonja a continuación, magnífica traducción aragonesa de los palacios florentinos del cuatrocento.

En el Pilar se contemplaron, preferentemente, el gran retablo mayor, obra maestra de Forment; la santa Capilla, con seguridad el mejor ejemplo de la arquitectura de Ventura Rodríguez, y los frescos, con especial cuidado los de Bayeu, Goya y Stoltz, éste el último de los hasta ahora pintados en 1945.

En la Catedral de Huesca se estudió ligeramente el tipo de iglesia gótica levantina, y se admiró el retablo mayor, obra de Forment, réplica en sus líneas arquitectónicas del de Zaragoza del Pilar, de más cuidada ejecución, y ambos inspirados en el de la Seo de Zaragoza. En la vieja iglesia de San Pedro el Viejo, de Huesca, se vió un templo románico de grandes proporciones, con decoración escultórica del siglo XI, y el claustro, uno de los más bellos y ricos del románico español del siglo XII.

Pasadas las llanuras del Alto Aragón, tierra esteparia llena de promesas para el día en que sean fecundadas por el riego, después de atravesar el pueblo de Ayerbe, entramos en la zona subpirenaica; el paisaje cambia; la majestad infinitamente triste de la llanura, deja el paso a los comienzos de la montaña; los Pirineos se presentan al viajero con la majestad propia de las grandes alturas; los desfiladeros de los Mallos de Riglos, horadados por la corriente del río Gállego desde hace siglos, son una maravilla geológica, y dorados por el sol poniente, una sinfonía de color conmovedora; frente a ellos, y aumentando la grandiosidad del paisaje, se alzan los ábsides románicos verdaderamente monumentales de la iglesia de Murillo de Gállego.

En pleno valle del Gállego nos íbamos acercando a Jaca, cruzando unos paisajes variadísimos desde las rocas peladas y llenas de aristas a las laderas más suaves cubiertas de pinos y de hayas; bordeamos el pantano de la Peña, uno de los primeros que se hicieron al poner en ejecución el Plan de Riegos del Alto Aragón, plan de regadío artificial el más importante de Europa, y que suministra fuerza eléctrica a toda la zona industrial de Zaragoza.

Al dejar el valle del río Gállego para penetrar en el del Aragón, cruzamos la Sierra de la Peña, de riqueza forestal cuantiosa; pero la escasez de tiempo nos impidió ver el monasterio de San Juan de la Peña, monumento capital del románico con restos mozárabes importantes.

En Jaca, y en la Catedral, se estudió la arquitectura románica, formada totalmente en este su primer gran monumento del año 1066; la escultura en sus tímpanos, sobre todo el famoso de la portada de los pies, y sus capiteles historiados, de un sentido clásico verdaderamente admirable, y más aún pensando que son de mediados del siglo XI. Dentro de la misma Catedral se completó el conocimiento de la escultura del Renacimiento de Aragón, ya que guarda obras tan importantes como la capilla y retablo de San Miguel, de Gabriel Joly y Juan de Salas; el retablo de la Anunciación, anónimo, y el de la Trinidad, de Ancheta.

El viaje hasta Canfranc se hace por la carretera, encajonada por soberbias montañas, ya en el corazón de los Pirineos Centrales, siguiendo el cauce del río Aragón; son los macizos de Peña Telera, Collarada, Pala de Esp. y Pico de la Garganta; seguimos así el camino que los peregrinos de la Edad Media hacían al regresar a Europa desde Santiago de Compostela.

El poblado de Canfranc es una obra moderna realizada para la instalación de los servicios de ferrocarriles y fronteras del transpirenaico; para asegurar la existencia del poblado amenazado por los frecuentes aludes, se acometieron una serie de obras de defensa, incluida entre ellas una intensa repoblación forestal, que hace del pequeño valle uno de los más acogedores del Pirineo español y contrastan fuertemente con el resto de los Pirineos; grandiosos, es cierto, pero tristes y pelados, los paisajes eran cada vez más bravos; las cumbres de los montes, aún llenas de nieve en los últimos días de mayo, con un sol ardiente y un cielo azul purísimo, aumentaban, si cabía, la belleza de unos panoramas inolvidables; las pistas para esquí de Rioseco y Candanchu con las modernas edificaciones de cuartel, refugios y hoteles, hasta llegar al Coll del Somport, a 1.632 metros, en donde comienza Francia.

La entrada en Francia se hace por la antigua provincia del Bearne, hoy Departamento de Bajos Pirineos, por un estrecho desfiladero, formado por los grandes montes de Burg y Midi d'Oisseau, con sólo el sitio justo para la carretera y el río Gave de Oloron, con las laderas pobladísimas de pinos y hayas, que

han de constituir para Francia una importante riqueza forestal. La vieja provincia de Bearne estuvo en la Edad Media ligada con nuestra patria; recordemos que su Conde Gastón IV tomó parte en la reconquista de Zaragoza, al lado de Alfonso el Batallador.

La primera población francesa que se visitó fué Oloron, en la confluencia de los Gaves de Aspe y de Oisslau, ciudad de unos 15.000 habitantes; en ella llamaron nuestra atención un grupo de casas de pintoresca arquitectura, de dos y tres pisos, cubiertas con pizarra, y con ventanas pintadas de verde, que se abren hacia el exterior; tipos de construcción urbana impuesta por el clima, que también se ven en los valles de los Pirineos españoles. La Catedral es obra románica, que recuerda a la de Jaca. La portada tiene una ordenación arquitectónica semejante a la de San Vicente de Ávila; a la escena del gran tímpano, el Descendimiento, composición muy movida, se le encuentra posible relación con el famoso relieve de la misma escena del claustro de Santo Domingo de Silos; la decoración de las arquivoltas, en dos series, oficios de la tierra la interior, y goces del cielo, son una muestra importante y bien lograda de la expresividad de la escultura románica francesa.

Los Pirineos franceses se habían terminado; el paisaje era suave y ondulado, todo verde y bien cuidado, teniendo como fondo las cumbres ya no muy elevadas de los montes de Clourat, Monllá y Escures.

Lourdes no posee riqueza artística apreciable, fuera de las ruinas de un viejo castillo; la Basílica de la Virgen es una obra románica construida a mediados del siglo pasado. La población vive enteramente a la sombra del culto a la Virgen, y su organización urbana es un modelo de las ciudades formadas alrededor de un santuario.

Tarbes es una ciudad moderna o modernizada, capital del Departamento Altos Pirineos, en las orillas del río Adour, patria del hispanista Teófilo Gautier, uno de los primeros que llamó la atención sobre Goya, y del Mariscal Foch, el vencedor de la guerra de 1914.

Continuamos hacia Toulouse, atravesando, poco antes de llegar, el río Garona, gran río de llanura. La antigua capital del Languedoc es hoy una de las grandes ciudades francesas, con 300.000 habitantes, y excelentemente urbanizada; por su historia, tan relacionada y unida a la española, no lejos de Toulouse, en Muret, murió Pedro II de Aragón defendiendo la

libertad de sus súbditos del Midi de Francia contra Simón de Montfort. Ciudad de tal historia, es natural que conserve monumentos importantes; no fué posible visitarlos todos, aunque se vieron los principales. Sin vacilación ninguna, ocupa el primer lugar, por su antigüedad y por su belleza, la gran iglesia de Saint Sernin, situada en la plaza de su nombre, dedicada al santo mártir tolosano; fué consagrada por el Papa Urbano II en el año 1096.

El exterior de la iglesia es de gran magnificencia, y de rico colorido por la combinación de la piedra y el ladrillo la movida cabecera con sus siete ábsides y la airosa aguja del crucero formada por siete cuerpos en gradación; sus portadas, en especial la llamada de Mediavilla. En su interior es un maravilloso conjunto con sus cinco naves, esbeltísimas, su triforio, conjuntos que han llegado hasta nuestros días intactos, salvo mínimas restauraciones hechas en el siglo XIX por Viollet-le-Duc y Bandat. La decoración escultórica en tímpanos y capiteles dió lugar al nacimiento de la escuela del Languedoc o tolosana, y los estupendos relieves de mármol representando ángeles y santos, que son las obras maestras del alba del estilo románico.

La Catedral, dedicada a San Esteban, es un curioso edificio, falto de unidad por la conservación de parte de la vieja construcción románica. Esto nos interesó a todos sobre manera, pues lo normal en las catedrales francesas es la unidad de su fábrica arquitectónica, en contraste con las españolas, verdaderos museos de variadísimas construcciones.

De otro contraste con nuestra patria comenzábamos ya a darnos cuenta: de que en Francia el interés artístico de las construcciones está en su arquitectura, arte que los maestros franceses saben emplear maravillosamente; también en las vidrieras de colores que enmarcan calados ventanales; en cambio, la ausencia de retablos y la casi de pinturas y esculturas les da un aspecto frío y poco íntimo.

Entre los edificios civiles debe mencionarse en primer lugar el Capitolio, palacio Municipal y gran teatro, con fachada neoclásica, debida al arquitecto Camas, restaurada luego por Viollet-le-Duc.

Posee, por último, Toulouse un estilo Renacimiento, en su primera fase, correspondiente a nuestro plateresco, muy interesante y de gran personalidad, con monumentos como el Colegio de Foix, el hotel Bernuy y el de Ascézat, que recuerda a los palacios del Loire.

Por último, visitamos el Museo, edificio moderno construido por Viollet-le-Duc y rico, sobre todo, en pintura de fines del siglo XIX.

De Toulouse nos dirigimos a Albi, ciudad pintoresca, a las orillas del río Tarn, y capital del departamento de este nombre. El día en que llegamos se celebraba el mercado semanal, al que acuden los campesinos y campesinas de la región llevando sus productos; reunión llena de animación y de color que tiene lugar en la plaza de la Catedral, éste uno de los monumentos más interesantes y grandiosos de Francia, con su aspecto hosco de fortaleza, sus contrafuertes en forma de torreones rematados por agudos capiteles.

La Catedral está dedicada a Santa Cecilia y fué comenzada en los últimos años del siglo XIII. El pórtico, cubierto con un espléndido baldaquino de piedra, es obra de los últimos tiempos del gótico florido, verdadero encaje de piedra que forma un cuerpo saliente en la fachada, al que se asciende por una imponente escalinata de más de cincuenta escalones. El interior es un amplio salón de tres naves, casi de igual altura, con amplia girola y capillas entre los contrafuertes, de organización semejante a las catedrales góticas levantinas de España. El coro, uno de los más hermosos de Francia, está decorado por una hermosa serie de esculturas de piedra dedicada a los profetas del Antiguo Testamento. En una de las capillas de la nave lateral del Evangelio se conserva un retablo de piedra de no muy grandes dimensiones, dedicado a la crucifixión de Cristo, obra de influjo borgoñón de mediados del siglo XV.

El palacio gótico de la Berbie, vasta construcción feudal de ladrillo, es hoy Museo de Toulouse-Lautrec, el pintor del París de fin de siglo, descendiente de los Condes de Tolosa, quien, destinado por su padre a la milicia, dos caídas desgraciadas que sufrió siendo niño le obligaron a una vida sedentaria. Para comprender a Toulouse-Lautrec es necesario ver este Museo; en ninguna parte se encontrarán tan grandes cantidades de su pintura ni tan bellas obras; toda la espiritualidad, finura, inteligencia y sensibilidad francesa moderna, así como la putrefacción decadente que salpica el fin de siglo, se encuentran en obras de este Museo, lienzos, dibujos o carteles. La visita a esta Institución, completada con la de la Exposición de este artista que se celebraba entonces en París, fué utilísima para todos los estudiantes, que pudieron de este modo conocer de

una manera completa a uno de los más característicos pintores del fin del impresionismo.

Continuando nuestro viaje, pasando por Rodez, la población tan unida con Albi a la historia española del siglo XII, con bella catedral gótica de planta semejante a la de Albi, es decir, del tipo de las levantinas españolas.

La breve estancia en Saint-Flour, en el corazón de Auvernia en el macizo central, pequeña ciudad edificada sobre el monte Judiriet, junto a la tumba de San Florus, con una catedral del siglo XIV, cuyo interior es de extremada sencillez, con cinco naves cubiertas por crucerías.

En el camino de Saint-Flour a Clermont-Ferrand cruzamos el río Alier por el soberbio acueducto construido en 1884, una de las primeras obras que muestran la realidad estética de los nuevos materiales de construcción, en este caso del hierro. Las dimensiones son gigantescas: ciento sesenta y cinco metros de eje a eje y su altura es igual a la de las torres de Notre Dame y la columna de Vendôme superpuestas. Es esta obra uno de los más bellos puentes en hierro y la obra de Eiffel, inmediato antecedente de su obra cumbre, la torre Eiffel de París.

Al llegar a Clermont-Ferrand abandonamos ya el macizo central de Francia, reanudando la visión del paisaje francés ondulado y verde, siguiendo, más o menos alejados, el curso del río Loira hasta la Charité-sur-Loira, en que lo cruzamos.

La escasez de tiempo nos impidió visitar, aunque sólo fuera de paso, ciudades como Maulins, Nevers, Montarguis y Melun, pues era preciso que estuviéramos en París el día 30 de junio.

Llegamos a París en la tarde de un domingo. Aún estábamos a bastantes kilómetros y encontrábamos las carreteras con tan gran número de vehículos, autobuses, automóviles, bicicletas y motos, que se comprendía perfectamente el papel y la necesidad de los agentes de tráfico; multitud de personas, con los vestidos y tocados desde el más ajustado a la última moda, pasando luego por el más vulgar al más raro y estrambótico, regresaban a la ciudad después de haber pasado en el campo el sábado y el domingo.

Quizás la entrada en París no nos produjo el efecto que esperábamos; las edificaciones de los alrededores del Parque de Montsouris, pequeñas casitas pintadas de colores con tejados de pizarra y rodeadas de jardines, son lo más distinto que puede darse a ese anillo de miseria que rodea a las grandes ciudades, y del que París, por algunos de sus barrios, no se libra.

La calle de Alesia y la de Tolbiac, nombres que simbolizan la caída de Vercingetórix y la victoria de Clodoveo, que hizo nacer a Francia, las encontrábamos animadas por las gentes que transitaban por ellas, un público dominguero que se retiraba a casa después de los espectáculos.

El alojamiento fué en el Institut Montaigne, en Saint-Mande, un suburbio parisino bien enlazado y comunicado con la ciudad.

Se hizo un plan de visitas para los Museos, monumentos y Exposiciones.

El primer día se dedicó a recorrer París en el autobús, con el fin de obtener una orientación de la ciudad y apreciar una visión de conjunto; siendo la totalidad de quienes hacían el viaje artistas, era conveniente que se familiarizaran con el ambiente de París.

Intentar dar en un corto número de páginas una idea de una ciudad dos veces milenaria es tarea imposible, y hay además Guías de París en número suficiente que lo han hecho de una manera completa; por otro lado, como decía el Rey francés Francisco I escribiendo a Carlos V y refiriéndose a París: "Esto no es una ciudad, sino un mundo"; y si esto era cierto en el siglo XVI, ahora lo sigue siendo con mayor motivo, ya que puede afirmarse que cada casa ha tenido su papel, cada habitación ha servido de escenario a un drama y que cada palacio es el hogar de una leyenda. París ha atraído a las gentes de todos los países y de todos los tiempos; sobre lo que marcaba su impronta quedaba elevado a valor universal indiscutido; los tiempos han cambiado y hoy no se acata tan unánime e incondicionalmente la opinión parisienne, pero aún es mucho en el mundo; en bastantes cosas su voto continúa siendo decisivo: en arte es una de ellas. Por ello no interesaba sólo el París de los recuerdos; no era sólo la ciudad que guarda un gótico, un barroco y un neoclásico incomparables, la que logra formar unos Museos completos, la ciudad modelo de ordenación y de conjuntos urbanos; importaba tanto como esto el conocimiento del ambiente artístico, la vida bullente de los barrios universalmente conocidos de Montmartre, de Clignancourt, de Clichy del Pirpus y de Montparnasse, de la plaza de Strasbourg y del boulevard de la Boune Nouvelle con sus inquietudes artísticas y con su bohemia, inquietudes intelectuales que existen y podría decirse que se palpan, y bohemia que, al igual que la tan decantada inmoralidad de París, parece que más que realidad es cebo fomentado por el turismo.

Por todo ello se procuró visitar en primer lugar lo que más difícil o imposible fuera conocer en España.

Al visitar Notre Dame, se insistió en mostrar cómo allí la arquitectura comienza a desprenderse de las tradiciones románicas para llegar a alcanzar la pureza más limpida del gótico, y esto, tanto en la arquitectura como en la escultura en sus tres portadas, obras maestras que tienen su derivación entre nosotros en las Catedrales de León y Burgos. Las vidrieras, restauradas o rehechas por Viollet-le-Duc, como la flecha, son estas restauraciones obras características de la arquitectura del Romanticismo, y aunque hoy el sentido de la restauración de monumentos sea diametralmente opuesto al de entonces, importa señalar que son el punto de partida de un creciente interés y cariño por las obras artísticas del pasado.

La Madelaine es una iglesia que era menester visitar, ya que puede señalarse como el modelo de templo neoclásico y adaptación del plan de formas clásicas a las necesidades del culto católico, además de las obras de escultura y pintura que encierra, debidas a artistas como Barye, Lemoine y Santerre, entre otros.

La Santa Capilla, la maravilla y el modelo del arte gótico, milagro de equilibrio y de fe, con su gran rosetón, uno de los más hermosos de Francia, y sus vidrieras maestras, las más finas del arte francés de mediados del siglo XIII.

Una iglesia característica del arte parisiense del XVII y XVIII es la de San Eustaquio, cuya fachada es obra de Mansard; su interior responde el plan barroco de tres naves con capillas entre los contrafuertes. Las vidrieras fueron hechas por Salignac sobre dibujos de Felipe de Champagne; en ellas se representan los Apóstoles y los Padres de la Iglesia.

De otras obras de arte destacan El martirio de San Eustaquio, de Vanete; Entierro de Cristo, por Lucas Jordán; Estatua de la Virgen, por Pigalle, y estatuas de Colbert y alegoría de la Abundancia, por Coysevox.

La iglesia de Saint-Germain des Prés, sucesora de la famosa abadía románica de este nombre, guarda uno de los mayores y mejores conjuntos compuestos por Hipólito Flandrín, en donde se expresa con inigualable maestría el pensamiento social y las aspiraciones cristianas de la Revolución del cuarenta y ocho.

Saint-Germain L'Auxerrois, lleno de recuerdos históricos, que van desde Roberto el Piadoso a la noche de San Bartolomé,

y de obras de arte, esculturas góticas en la portada y lanzas y esculturas en el interior.

La iglesia de Saint-Roèle, cuya cabecera, formada en planta por dos círculos secantes, recuerda la estructura de la iglesia de San Marcos de Madrid, obra de Ventura Rodríguez. La iglesia francesa es obra de Lemercier, pero construída por Cotte, cuñado de Mansard, reinando Luis XV. En las gradas de la escalinata exterior se ven aún las huellas de la metralla con que Napoleón sometió a los realistas sublevados contra la Convención de Termidor; fué este acto uno de los primeros que dió a conocer el futuro Emperador. En el interior conserva obras de Coysevox, Pigalle y Flandrín.

La obra de Servandoni en San Sulpicio es una de las maestras de la arquitectura francesa; su pórtico, de doble columna ta superpuesta, y sus torres entran dentro de lo más original que haya creado el arte francés de la época de Luis XV. De cuanto guarda su interior, es lo más interesante la capilla decorada por Delacroix con temas del Antiguo y Nuevo Testamento; se trata de una de las últimas obras del famoso pintor romántico, con las técnicas del fresco y de la grisalla; reflejan la serenidad que el artista ha llegado a conseguir a través de su obra. Fué la visita a esta iglesia el primer contacto de jóvenes artistas españoles con uno de los primeros pintores franceses de indiscutible valor universal.

Recuerdo español es la iglesia y monasterio de la Val de Grace, construído por Ana de Austria para agradecer a Dios el nacimiento de Luis XIV, obra de Mansard, terminada en 1665, respuesta francesa al italianismo barroco de la época y tangible prueba de las ambiciones y limitaciones del genio artístico francés.

Por último, visitamos también el Sagrado Corazón, en la colina de Montmartre. De tan famoso monumento, levantado por la decisión del Parlamento francés de la Tercera República, no se puede discutir el emplazamiento; a sus pies se extiende toda la ciudad, y la vista que se disfruta desde la puerta principal es grandiosa. Podrá discutirse su silueta, que quizás tenga poco de original; recordando demasiado a las iglesias románicas del Perigord, es o no afortunada; su color blanco y brillante es un punto luminoso en el tono gris de la ciudad, y su enorme masa ha entrado de lleno en el paisaje parisense.

No sería posible describir en estas páginas los Museos y colecciones de París; me limitaré, por tanto, a señalar en cada

uno de los visitados lo que más interés tiene para todo el grupo, que por lo general fué lo que en España es más difícil de admirar. Comenzando por el Museo del Louvre, las salas de Egipto, Asiria y Persia, con el magnífico friso de los arqueros, las sepulturas y sarcófagos egipcios procedentes de las primeras excavaciones de Champollion y Mariette; las estelas asirias de Hammurabi y de Asurbanipal en su carro. De la parte moderna del Museo, lo que más interesaba visitar eran las salas de pintura italiana del siglo xv, la holandesa del siglo xvii y la francesa; los ejercicios y las explicaciones dadas en la clase tenían buen complemento en la contemplación directa de las obras de estas escuelas, imposibles de estudiar en España; la visión de las obras de Giotto, Lippi, Botticelli, Perugino, Leonardo, Franz Hals, Rembrandt, Cuyp, Prud'hon, Gros, Delacroix, Corot, Rousseau y Daubigny.

La visita a la Sección de Artes Aplicadas llamó la atención por la gran cantidad de obras allí recogidas y la escrupulosa relación de las mismas.

Aparte debe hacerse mención de los cuadros de los hermanos Le Nain, el máximo problema de la pintura francesa del siglo xviii; sus pinturas de interiores de la vida campesina los acercan mucho a la sensibilidad española, a Zurbarán sobre todo, y también a Velázquez.

No dejamos de ver la sala española; el arte de nuestra patria está bien representado. La personalidad y la originalidad de nuestros artistas destaca fuertemente sobre el conjunto del Museo; pero bajo el cielo plomizo de París parecen añorar el brillo del sol y la claridad del cielo para el que fueron pintados.

Esta rápida visión de la pintura francesa que habíamos tenido en la visita al Museo del Louvre se sedimentó con la visita al Petit Palais, donde se celebraba una Exposición antológica; en ella, desde la Piedad de Villanueva de Avignon a Delacroix.

La visita a la Escuela Superior de Bellas Artes nos defraudó. No podíamos esperar la falta de solidaridad y compañerismo que allí encontramos; la Escuela guarda una buena colección de obras de arte francesas y copias variadas y reproducciones.

El Museo de Cluny, el museo de la Edad Media francesa, ocupa un edificio muy bello en la cabecera del barrio latino, con restos de las edificaciones de la vieja abadía. Esmaltes, marfiles, tejidos, cerámica, vidrios, etc., de todos los tiempos, pero principalmente de la Edad Media, constituyen los fondos más importantes de este Museo.

En el Museo Guimet pudimos conocer el arte del Extremo Oriente, arte que comienza a influir de modo decisivo en el de Europa.

Otro museo visitado fué el Museo Rodin, donde se guardan las obras de este artista, padre de la escultura contemporánea, que representa en su arte lo equivalente al impresionismo en la pintura.

Los Museos de l'Orangerie y del Trocadero encierran las colecciones formadas por las pinturas de los impresionistas y por los pintores modernos; son éstos, sin duda ninguna, los museos que más habían de impresionar a quienes los visitaban. En el primero, donde se reúnen los principales lienzos de los pintores impresionistas, se pudo estudiar la pintura de Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Morisot, Renoir y Degas. En el segundo, las tendencias a la pintura pura en sus diversas y contradictorias escuelas, en las obras de Denis, Vuillard, Bonnard, Valotton, Matisse, Vlaminck, Derain, Picasso, Miró y Juan Gris.

De las visitas hechas a los alrededores de París, las más interesantes fueron las de Saint-Denis, Chantilly y Versalles. El primero es un suburbio de la capital prácticamente unido a la misma. La visita tenía como objeto conocer la abadía, levantada por el abad Lugio, el primer edificio gótico, restaurado, después de las tropelías cometidas cuando la Revolución, por Viollet-le-Duc. Tanto había allí que admirar la arquitectura: la cabecera, con su magnífico juego de arbotantes, representa uno de los más serios y atrevidos intentos de formación de un estilo, lugar de enterramiento de los Reyes de Francia; guarda interesantes y bellas tumbas; entre ellas destacan las de Luis XII y Ana de Bretaña, del italiano Juan Justo; la de Enrique II, proyecto del Primiticio, y las esculturas de Germán Pilon. Destacan además las capillas de la Virgen y de San Felipe y de San Juan Bautista, con pavimentos de mosaico del siglo XIII, restauradas. En Chantilly, pequeño pueblo cercano a París, se conserva el castillo de su nombre, reconstruido durante la Restauración, legado al Instituto de Francia por el Duque de Aumale, y donde se reúnen una serie de colecciones artísticas de la mayor importancia.

En la colección de pinturas están representadas todas las escuelas y todas las épocas con obras bien cuajadas, algunas capitales en la historia del Arte. El parque, muy extenso y magnífico, fué diseñado por Le Notre.

Versalles es la obra de Luis XIV y la más exacta personifi-

cación de la Monarquía absoluta; su construcción fué una verdadera lucha con la naturaleza, sazonada por la victoria; treinta años de esfuerzos lograron hacer de un terreno insano y pantanoso la más espléndida residencia de Europa, y, sin embargo, al contemplarlo hoy cuesta trabajo imaginar lo que fué; lo encontramos sucio, y, más que nada, descuidado, algo así como la mansión de un rico, de un gran señor venido a menos; parece como si los franceses de hoy sintieran vergüenza ante los recuerdos de la vieja Monarquía, que, sin pretender juzgarla, impuso sus gustos y sus modas a Europa durante un siglo. Perelle Le Vau, Mansard y Le Brun fueron los arquitectos; Ballin, Tubi y Coysevox, los escultores. El palacio, desde Luis Felipe, es un museo de las glorias francesas, siendo, por tanto, un verdadero resumen gráfico de la historia de Francia.

La primera población visitada en el regreso fué Chartres; la visita principal fué a la catedral, sin disputa la más bella de Francia; su fachada es, como dice Hanotaux, una Santa Faz colgada del cielo; en ella puede estudiarse la evolución de la mejor escultura gótica desde el momento de la transición del románico hasta la culminación del gótico.

El trascoro se decora con una numerosa serie de grupos de la vida de la Virgen, esculpidos en el siglo XV. Por último, Chartres es única por sus vidrieras; fué centro de este arte, guardando tres del siglo XII y unas ciento cincuenta del siglo XIII.

La Catedral de Orleáns, una de las últimas del gótico francés, incendiada por los calvinistas, fué reconstruida por Enrique IV; la flecha es la más airosa de todas las francesas.

En Orleáns tomamos la ruta del río Loire, en donde se localiza la primera influencia italiana que introduce en Francia el Renacimiento. Eran esas regiones el corazón de Francia, país rico de intensas tradiciones de arte, donde un ambiente de cultos aficionados acogió con entusiasmo el nuevo estilo. El paisaje es uno de los más bellos y frondosos que se ven en Francia, con el ancho cauce del río totalmente lleno, y cuando lo cruzamos hacía un sol fuerte en un cielo intensamente azul que nos recordaba al de España.

El castillo de Blois fué el lugar de nacimiento de Luis XII, el rival de Fernando el Católico en Italia. Aquel Rey lo transformó enteramente, encargando de las obras a Colín Biard, que lo ornamentó a la italiana; la gran escalera es ya del tiempo de Francisco I.

El de Amboise es anterior, de la época de Carlos VIII; la pintoresca masa de sus construcciones le da un aspecto gótico; la aportación italiana se nota en las torres y en la decoración, debida al misterioso Fray Giocondo.

La ciudad de Tours es el cierre del gótico y el pórtico del Renacimiento francés; su castillo, comenzado en el primero de estos estilos por el astuto Rey Luis IX, se acabó en el segundo; tanto influyó, que los burgueses de la ciudad acomodaron sus casas al nuevo estilo, cubriendo las fachadas de arabescos y trazando graciosas logias. La catedral, hecha con gran lentitud, se comenzó en 1170 y no se terminó hasta mediado el siglo XVI; es un monumento que, a pesar de la variedad de estilos y a las modificaciones introducidas en su plan primitivo, es gracioso y agradable por la armonía de todas sus partes. En su fachada se puede seguir la evolución de la arquitectura francesa de tres siglos; sus vidrieras de los siglos XIII y XIV, al iluminarlas de luz exterior, dan la impresión de ricos tapices colocados con espléndida magnificencia.

Poitiers es una de las ciudades más monumentales de Francia; no fué posible visitarla con la detención que merece; pero, aunque rápidamente, no dejamos de contemplar sus mejores monumentos: el baptisterio de San Juan, una de las obras más antiguas del arte cristiano, que se remonta a la época de los merovingos; la iglesia de Notre Dame, del más puro estilo románico, y la catedral gótica, con influencias inglesas.

Angouleme es una bella ciudad elevada sobre una colina; su monumento más interesante es la catedral, verdadera joya del arte románico, restaurada por Abadie, el arquitecto del Sacre Cœur de Montmartre y del Hotel de Ville de Angouleme; la fachada de la catedral, que recuerda a la de Notre Dame la Grande, de Poitiers, es lo más interesante de esta iglesia; su decoración escultórica es verdaderamente maravillosa.

Nuestra detención en la ciudad de Burdeos tuvo como único objeto visitar la Exposición de Goya, que tenía lugar aquellos días. Amablemente acogidos por Mlle. Martin Mery, que nos acompañó, vimos la más interesante reunión de obras de Goya celebrada fuera de España; en ella vimos pinturas, dibujos, aguafuertes y litografías existentes en distintas y muy dispersas colecciones extranjeras, que sin esta ocasión no hubiésemos visto jamás; baste saber que algo de lo expuesto venía de América. Lo más interesante eran el autorretrato del Museo de Castres; Leona de Valencia, de Nueva York; el re-

trato de Ramón Latué, de Amsterdam, y la Condesa de Gondomar, de Detroit.

La última ciudad francesa visitada fué Bayona, cuya catedral gótica es una obra del siglo XIII, versión meridional de las de Reims y Saïssons. El Museo legado por el pintor Bonnat a su ciudad natal, reúne una muy interesante y escogida colección de pintura y escultura, principalmente francesa.

El resto del día lo dedicamos a visitar las villas veraniegas de Biarritz y San Juan de Luz, y a las seis de la tarde cruzábamos el puente internacional de Behovia y volvíamos a España. Notábamos el hondo contraste del paisaje, más dulce y amable el francés; más bravo, con mayores contrastes, más rico de color, el español.

Puso fin al viaje de fin de carrera una muy rápida visita a Burgos: la catedral y el monasterio de las Huelgas tan sólo; no había tiempo para más.

La excursión era la primera organizada por la Escuela al Extranjero después de la guerra civil; se hizo a Francia por ser París el centro artístico hoy más importante que, unas veces como afirmación sentida, otras como una sonrisa indulgente, da su marchamo y visto bueno a todo con ese sentido irónico y como un poco por encima del bien y del mal, que es su impronta; vimos allí, y en Francia, de todo, bueno y malo, más de lo primero que de lo segundo; con ello teníamos ya elementos de comparación; de eso se trataba, para así enorgullecernos de lo que aquí tenemos de bueno cuidándolo y concretándolo y rectificar lo equivocado; el fruto no se puede ver en seguida, pero no dudo que para los artistas que hicieron esta excursión, lo que allí vieron será decisivo.

Y estas líneas no tienen otro fin que el deseo de servir de recordatorio a todos.

FRANCISCO ABBAD RíOS.

La antigua iglesia de los Templarios de Villamuriel

A varios kilómetros de distancia se distingue un fuerte torreón rodeado de elegante construcción, de aspecto más bien militar que eclesiástico, entre frondosas alamedas de olmos y chopos, en la orilla derecha, aguas abajo del Carrión, a seis kilómetros de Palencia y en el antiguo camino a Valladolid, conocido hoy todavía con el nombre de la senda de los Olmillos.

Sin embargo, no es más que la iglesia, que formaba parte del fuerte de los Templarios, coronada de varias almenas y torreones, residuos de las fortificaciones primitivas.

Sabemos buena parte de su historia, por estar íntimamente ligada a la de la Sede episcopal palentina. Desde 1141 en que Alfonso VII el Emperador hizo donación del fuerte y todas sus pertenencias al obispo de Palencia D. Pedro II y a su iglesia de San Antolín, en agradecimiento y premio de haber acudido con sus pendones y gente de Palencia a la conquista de Almería. Desde entonces los obispos palentinos fueron señores de Villamuriel y ejercieron su jurisdicción no solamente eclesiástica, sino civil, nombrando autoridades locales, alcaide de la fortaleza y haciendo justicia por sí mismos y en caso de sede vacante, por el Cabildo catedralicio.

Reuniendo el fuerte de Villamuriel toda clase de seguridad y defensa en aquellos calamitosos tiempos de revueltas, y dada tal vez la situación excelente y amena de sus vegas, arboledas junto a las orillas del río y la fertilidad de su rico viñedo, fué la residencia favorita de los obispos, que, como en castillo propio, pasaron largas temporadas y salieron desde allí para hacer su entrada solemne en la capital del Obispado y como lugar de descanso en sus visitas pastorales.

Prelado hubo, como D. Juan Fernández de Velasco, hijo de los Condestables de Castilla, que residió habitualmente en el fuerte durante seis años, sin llegar a hacer su entrada solemne en Palencia, aunque acudía en ciertas fiestas al coro de

su Catedral, y desde allí administró satisfactoriamente su diócesis e hizo la visita de sus pueblos e iglesias.

Asimismo, el obispo D. Rodrigo de Velasco, hijo de don Sancho y nieto de D. Pedro Fernández de Velasco, señor de Briviesca, halló trágica muerte dentro de sus muros. Un cocinero suyo extranjero, llamado Maese Juan, habiéndose vuelto loco o fingido, que no se sabe, andaba siempre con una maza claveteada en la mano y aguzando sus puntas en una muela, por lo que, preguntándole para qué la quería, respondía "que para matar a la avispa", de lo que todos se reían. Un día en que estaba solo y bien distraído y ajeno el obispo, entrando el cocinero, dióle tal porrazo en la cabeza, que lo dejó muerto, en el año de 1425.

El obispo don Pedro, sexto de su nombre y de Castilla, por ser nieto del Rey Don Pedro el I, edificó la torre y casa-palacio episcopal, de que, a pesar de la solidez y resistencia con que lo hizo, nada queda de ello debido a los comuneros, que la incendiaron. Este obispo, construyendo una casa junto a la parroquia de San Esteban, de Valladolid, se cayó de un andamio y se mató, el 27 de abril de 1461, y fué sepultado en el Monasterio de Aniago, cerca de Simancas.

Don Juan de Velasco también murió estando en Villamuriel, sin llegar a hacer su entrada solemne en la capital de Palencia y visitando la diócesis desde allí; le sorprendió la muerte en Castroverde, llevándole a enterrar al convento de dominicas de Nuestra Señora de la Piedad, que había construído espléndidamente en Casalarreina, en la Rioja.

Siendo obispo D. Pedro Ruiz de la Mota, limosnero del Emperador Carlos V, por ser persona tan allegada a él, habiéndose levantado los comuneros en Palencia y juntándose todo el pueblo a campana tañida, fueron con mano armada a Villamuriel, a la casa y fortaleza del obispo, donde había muy buenas habitaciones, y la quemaron toda y derribaron buena parte de la torre, talaron las alamedas y sotos que había allí y la llamada de Santillana, el día 15 de septiembre de 1520.

Castigada la ciudad de Palencia por tales desmanes, obligóles el Emperador a pagar de multa 950.000 maravedís, que los cedió al obispo liberalmente, y con cuyo dinero volvió el obispo D. Antonio de Roxas a levantar el palacio y fortaleza, con buena habitación alta.

Don Fray Alonso de Burgos dejó en su testamento 50.000 maravedís para restaurar y sostener el palacio de Villamu-

riel, a cuya muerte proveyó el Cabildo en la persona del bachiller D. Fernando de Castro, canónigo de Palencia, el cuidado y custodia de la iglesia y casa fuerte, haciéndole jurar que no se levantaría contra ellos a favor de nadie, ni aun de los mismos Reyes, y que en caso de pedírselo éstos, haría entrega de todo al Cabildo, para que de manos de éstos lo recibiesen los monarcas.

Continuó así la vida del castillo y palacio de Villamuriel, hasta llegar en los últimos años del siglo pasado a ser cárcel de corona. En 1802 se trasladaron a su iglesia, que tenía el título de Santa María la Mayor y estaba dedicada a la Asunción de Nuestra Señora, los altares, imágenes y accesorios de la antigua parroquia del Villamuriel, que estaba dedicada a San Sebastián y que hubo que derribarla por haberse arruinado. Todavía queda una imagen del santo titular San Sebastián, gótica y de escaso metro de altura, colocado en el altar lateral de la izquierda, ocupando el puesto de Santa Catalina mártir, a quien está dedicado.

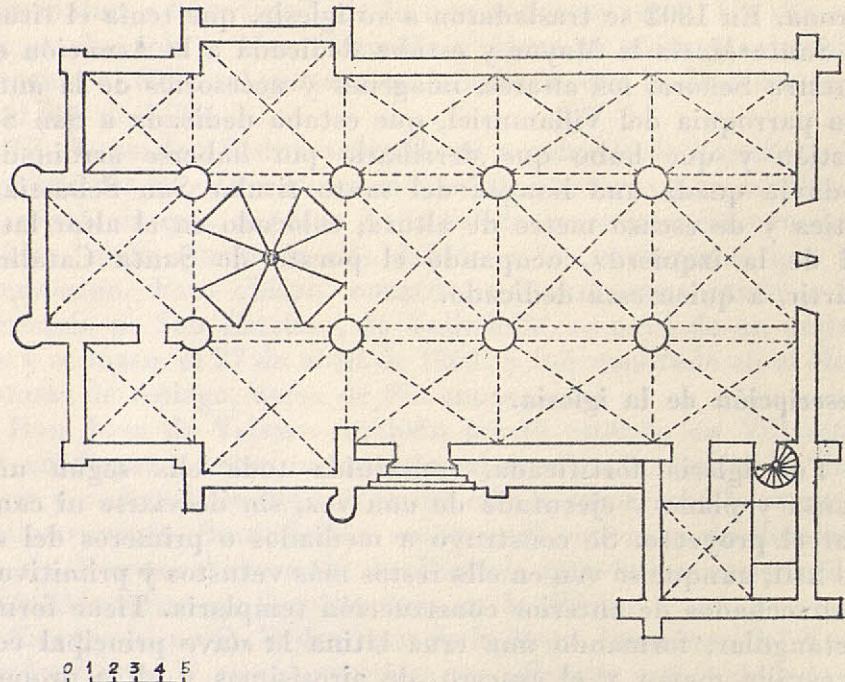
Descripción de la iglesia.

Fué iglesia fortificada, construída toda ella según una planta y plano y ejecutada de una vez, sin desviarse ni cambiar el proyecto. Se construyó a mediados o primeros del siglo XIII, aunque se ven en ella restos más vetustos y primitivos, aprovechados de anterior construcción templaria. Tiene forma rectangular, formando una cruz latina la nave principal con la capilla mayor y el crucero, de airosísimas y altas proporciones, realizadas por el cimborrio y en contraste con lo bajas y poca altura de las dos naves laterales y sus correspondientes capillas absidales. La torre está construida separada por completo de las naves; se hizo en 1460 en forma de fuerte torreón, con dos cuerpos románicos con sus ventanas típicas, con dobles contrafuertes, y sobre ellos, el tercer cuerpo renacentista, hecho probablemente el 1571 para la colocación de las campanas, rematado en una balaustrada y sus correspondientes pináculos piramidales.

Edificada la iglesia en tiempos en que luchaban los dos estilos, el románico con el gótico, tiene parte de los dos bien marcados y característicos. Robustos contrafuertes, arcos de medio punto en sus ventanas alargadas y estrechas, con sus

columnillas en sus jambas, arcos de las naves y puerta principal, toscos y apuntalados en ojiva bien pronunciada, las gruesas pilares de gentiles haces de columnas que, en el interior, separan las tres naves.

Como sello inequívoco de la influencia bizantina, álzase el cimborrio en el centro del crucero sobre trompas cónicas y apuntadas, las cuales convierten en octógono la cuadrada planta y sostiene la doble orden de ventanas de la esbelta lin-



terna. Las ventanas son de medio punto con columnillas en las jambas y cubierta con una serie de nervios en forma de estrella. Sus ocho columnas angulares interiores descansan al arrancar el cimborrio, en vez de ménsulas, en cabezas de figuras de hombre de distintas edades, desde barbilampiño hasta barbudo. Por fuera se cubre hoy el cimborrio por ordinario techo de tejas; pero antiguamente debió de estar cubierto por bóveda o cúpula de piedra en forma de escamas, como la actual de Zamora y Toro, a las que recuerda enormemente.

La linterna da mucha esbeltez e importancia a la iglesia, siendo un ejemplar notable.

La puerta lateral es románica primitiva; lleva cinceladas

en sus archivoltas hojas de vid y racimos, tal vez aludiendo a los ricos viñedos que existían antiguamente en los alrededores, las cuales hojas se repiten en algunos capiteles de los pocos que tiene en su interior. Los arquillos de la cornisa de la puerta son alicatados, y el remate de la fachada es de canecillos primitivos.

La puerta principal, al pie de la iglesia, es un ejemplar raro de estrechas ojivas dobles, descansando sobre una gruesa y baja columna. Es singularísimo y parece como si fuera un tramo o trozo de un claustro trasladado allí. La corona un friso de arquillos, sin columnas y también basto, al estilo de la puerta, con un ventanal de forma de rosa lobulada, y más arriba, un gran ventanal de ojo de buey.

Los pilares interiores del templo son de transición, consistentes en un núcleo cruciforme con dobles columnas gruesas en sus cuatro lados, separadas por otras más delgadas, y sus aristas consiguientes descansan sobre un gran zócalo; basas con garras y capiteles de pomos sencillas. Solamente hay dos capiteles representando unas arpías grandes, colocados, uno, en la columna derecha de la subida al presbiterio, y el otro, sin simetría alguna, en la columna angular del crucero de la parte de la derecha. Otros seis u ocho capiteles hay labrados, con finas hojas de sarmiento, colocados sin simetría ni orden alguno. En la capilla absidal de la derecha, en la terminación de los arcos de la bóveda ojival y a la altura de comenzar ésta, en vez de descansar sobre columnas, y a manera de ménsulas, hay cuatro cabezas, una en cada esquina, de mujer, magnífica y finamente hechas, las cuales llevan sobre la cabeza el capitel correspondiente, de finísimo trabajo de hojas, que dan la sensación de querer imitar a un cesto de verdura. En la parte cortada del cuello, para taparlo, lleva asimismo otra hoja menor.

En la capilla simétrica a ésta del lado izquierdo no tiene labrado alguno, terminando en sencillo capitel circular con su collarín, del cual, arrancando una columna, se tuerce en forma de codo de tubo de chimenea, desapareciendo en el muro.

En el último cuerpo de la nave central y cogiendo nada más que ella, por impedirlo la poca altura de las naves laterales, cuyos arcos corta por medio, se construyó posteriormente un coro alto sobre tres arcos rebajados a cada lado y de bóveda plana, con nervios y cinco medallones en sus claves, de estilo plateresco, siendo el del centro de unos ochenta centímetros de diámetro, representado al Padre Eterno muy finamente

trabajado, como los otros cuatro medallones de menor tamaño, en que se representan varios personajes tocados distintamente. En la baranda del coro hay un escudo episcopal de piedra y pintarajeado, y bajo él, una cartela con la fecha de su construcción de 1571 y el nombre de quien lo hizo.

Por la parte exterior del edificio, airoso y esbeltísimo, le sirve de gran adorno el cimborrio, ventanas románicas, contrafuertes y la torre. Se destaca en la parte alta de la capilla mayor, y cogiendo sus dos estrías, dos cubos, a manera de garritas o de almenas, que lo fueron en un principio y están hoy cubiertas de tejado. Tiene otra idéntica en forma y tamaño en la parte derecha de la nave izquierda del crucero, que cae sobre la puerta lateral, y tendría, tal vez, en la parte contraria de la nave de la Epístola desaparecida o restaurada, al derribarse el palacio episcopal, que estaba adosado a la derecha de la iglesia y tenía entrada por una puerta, hoy cerrada y cubierta, por el altar del Rosario, en la pared frontera del crucero.

Extraña mucho que en la sencillez de toda su construcción, que obedeció al plan y estilo cisterciense de sobriedad, cuya regla seguían los Templarios, no haya signo alguno ni cruz propia de esta Orden ni de ninguna otra clase, ni siquiera en sus claves de arcos, que son sencillos y sin relieve.

El altar mayor, churrigueresco, se hizo en 1699 y fué dorado en 1712. Es recargado y lleva en su nicho principal la patrona de la iglesia Nuestra Señora en su Asunción, conocida con el nombre de Nuestra Señora del Milagro desde el que hizo en 1601, en que, obligado el Ayuntamiento por el señor Cura a llevar cuatro hachones de cera en la rogativa que se hizo con dicha imagen a la ermita de Cristo del Otero en Palencia, por ser de más decencia y obligados, fueron dos miembros del mismo a Palencia aquel día, muy de mañana, y alquilaron al cerero cuatro hachones para devolverlos por la noche y abonar lo que se consumiera. Pesaron ocho libras y media al sacarlos de la casa del cerero, y habiéndolos tenido casi todo el día encendidos, desde que llegó la procesión por la mañana y durante la misa mayor y rogativas que los volvieron a encender por orden del Cura por haberlos apagado los del Ayuntamiento, resultó que al ir a devolverlos y volverlos a pesar, no solamente no habían disminuido, sino que llegaron a pesar diez libras justas. Mandóse colgar dichos hachones en el Camarín de la Virgen, después de comprobado y examinado el milagro por

el señor obispo, y todavía se hallan metidos en dos relicarios en forma de pirámide, donde los he visto yo estos días.

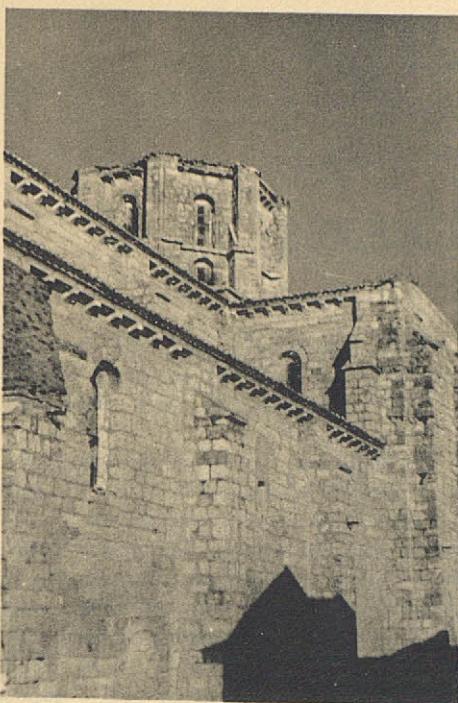
Esta imagen no tiene valor alguno artístico, por no quedar de ella más que la cabeza y el Niño Jesús y ser todo lo demás un maniquí de vestir. A los dos lados de ella están dos imágenes sin valor más que una, que es la de San Francisco de Paula, del siglo XVIII, bien hecha y estofada, como otra en el altar de San Pedro, que es de San Roque, y un Santo Domingo de Guzmán en el del Rosario; estos dos altares laterales se hicieron en 1728, al mismo tiempo que el órgano. El altar del Cristo de la Misericordia se hizo en 1739, y de este mismo año es la cruz de plata parroquial; el cancel de la puerta se terminó y puso en 1760, y el viril de la custodia se hizo en 1767.

Hay dos retablos magníficos de estilo plateresco con pinturas en tabla de muy buena mano, recordando a Yáñez o a Beruguete, con sus predelas, columnitas y frisos tallados y policromados muy finos. Uno es el de Santa Catalina Mártir, faltando la imagen central de escultura de la santa y estando en su lugar una de San Sebastián gótica, procedente de la parroquia antigua; el otro es de San Pedro, y faltando también la estatua del titular, hay una muy mala de San Antonio. De este retablo falta una tabla que está sustituida por un mal lienzo de la Flagelación, y las otras tablas están bastante estropeadas y abarquilladas por la humedad. Destacan, entre todas estas tablas, la de Cristo bendiciendo, una de Santa Lucía y otra de Santa Margarita, aunque todas son de la misma mano y muy buenas.

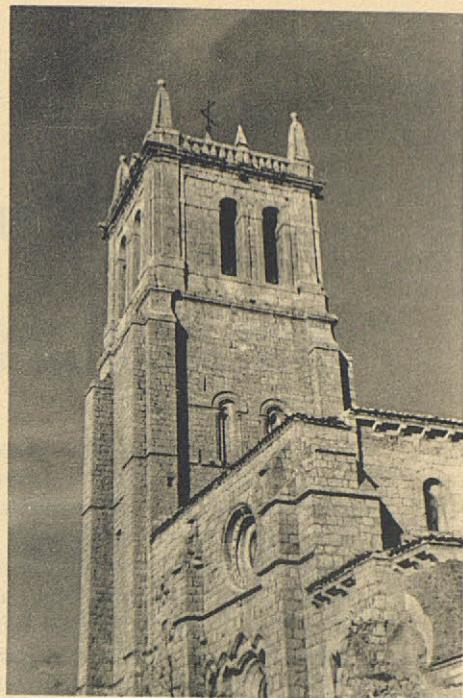
Procedentes probablemente del botín de Almería, había unas arquetas árabes que pasaron después a la Catedral de Palencia, y de las que ignoro su paradero actualmente.

ALFONSO M.^a TEJADA Y DUQUE DE ESTRADA.

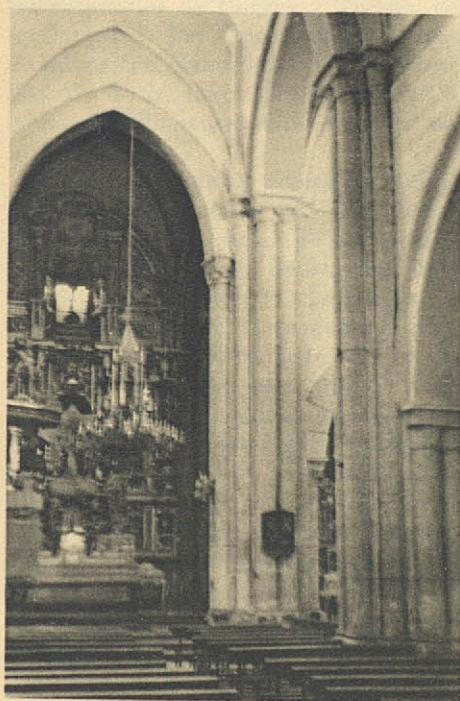
VILLAMURIEL DE CERRATO (PALENCIA)



Exterior de la Iglesia



Torre de la Iglesia



Interior de la Iglesia



Linterna del Crucero

BIBLIOGRAFIA

LA ORDEN MIRACLE (ERNESTO): *Elogio de Quito*.—Cuadernos de Arte, dirigidos por Luis M. Feduchi. Prólogo del Marqués de Lozoya.—Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1950.

El hermoso volumen que encabeza una nueva serie—la B—de las ediciones de Cultura Hispánica dirigidas por Feduchi, es el más sugestivo recuento y loa de las bellezas quiteñas. No precisamente las más desconocidas en esta lamentable ignorancia que guardamos de nuestra América, ya que no fueron baldías las publicaciones de José Gabriel Navarro sobre arte ecuatoriano, pero siempre menos conocidas de lo que debieran. Con razón afirma el Marqués de Lozoya en el prólogo que "el arte hispanoamericano es el más reciente de los hallazgos que en materia artística ha realizado la sensibilidad europea". Más exacto sería decir que está realizando, y que sólo muy lentamente va haciéndose familiar lo que para todos los españoles debiera ser fraternal y filial, grados más próximos de lo familiar. Todos los edificios insignes de nuestra española América nos debieran resultar tan próximos como las catedrales de Burgos y Toledo, como la mezquita de Córdoba o la lonja mallorquina. Pero bien sabemos que ésta es labor de tiempo, de paciencia, de educación elaborada con años unos encima de otros, como sillares o ladrillos. Es decir, labor con resultados a obtener el día en que todas las ciudades de Hispanoamérica cuenten con libro tan bello y útil cual el referido a Quito.

Porque la total y accesible utilidad de este libro se deriva de no ser tratado, historia, guía ni sólo repertorio gráfico, con poseer mucho de todo ello. El propio título, que no se desmiente a lo largo de todo el volumen, significa bien el *parti pris* del autor, transmitido irremediablemente al lector. Es, en efecto, un elogio de la ciudad ecuatoriana y de sus fundaciones religiosas, de los palacios, de la escultura y pintura producidas por las escuelas locales, e incluso del folklore, todo ello en excelente prosa que no desea ser erudita, pero que adoctrina más que si tratara de serlo. Las magníficas láminas en huecograbado, no menos de doscientas, nos muestran en multitud de imágenes todo ese portentoso, múltiple Monumento Nacional quiteño que forman la Catedral, San Francisco, la Merced, la Compañía, San Agustín, Santo Domingo, El Tejar, etc. Y todo va inteligentemente ligado en el inteligente libro: estas láminas son complemento del texto de La Orden Miracle; pero unas fichas de redacción escueta y precisa son, a su vez, complemento de las láminas. Y aun se añaden a éstas otras dieciséis, con plantas y alzados de los principales edificios. Todos los textos son bilingües, con cuidadosa versión al inglés.

Ahora todos elogiaremos a Quito. Pero el hermoso volumen sabe a poco y obliga a ambicionar otros elogios a tantísimas entrañables ciudades de His-

panoamérica; los elogios debidos a Lima, a Méjico, al Cuzeo, a Taxco... Por dicha, en ninguno de tales volúmenes, como en el comentado, habrá rastro de exageración. Toda América merece elogio eterno.

J. A. G.

COUSELO BOUZAS (José): *La pintura gallega*.—Porto y Compañía. La Coruña, 1950.

El autor era ya conocido en los medios eruditos por su anterior repertorio "Galicia Artística", que completaba las fichas de artistas gallegos cincuentistas y sexcentistas, de Pérez Constanti, siguiendo la buena tradición erudita de Murguía. Por consiguiente, era la persona más indicada para aprestar en las ciento setenta y cinco páginas de este manual toda una historia de la pintura gallega, desde sus orígenes hasta incluir los artistas de nuestro siglo. Acaso relatados éstos con alguna prolíjidad, en detrimento de los de pasadas centurias, pero revelando en Couselo Bouzas el excelente criterio, que compartimos de todo corazón, de ligar siempre el pasado con el presente y no acudir al socorrido procedimiento de dar un tajo a la historia del arte en las arbitrarias fechas de 1800, 1850 ó 1900.

Libro es éste de grandísima valía, aun dentro de sus reducidas dimensiones; la pintura gallega, que aun para el estudioso no ha sido nunca sino un puñado de nombres sin ilación, encuentra ahora una visión corpórea, y al propio tiempo un repertorio manual, harto más manejable que los indicados libros del autor y de Pérez Constanti. Naturalmente, no le faltan defectos; Gregorio Ferro, acaso el más importante pintor gallego, no se estudia con la detención deseable, ni tiene derecho a una sola reproducción, cuando de Plácido Fernández Erosa se dan cuatro; el cuadro de Juan Antonio García de Bouzas en Santo Domingo, de Lugo, no es otro que "Santo Domingo en Soriano", y su fecha bien visible—omitida por Couselo, como el título—es la de 1721; y entre los pintores sexcentistas no figura Baltasar Castrejón, del que se guarda una muy estimable "Inmaculada", firmada en 1684, en la Catedral de Orense. Mas, aparte tales menudencias, el manual de Couselo es obra que saludamos como importante, útil y deseada aportación a nuestra bibliografía artística, condigna de las anteriores salidas de manos del ilustre investigador.

J. A. G.

FEDUCHI (LUIS M.): *El Palacio Nacional* (2 vols.); **RODRÍGUEZ DE RIVAS:** *El Museo Romántico*; **FEDUCHI (Luis M.):** *Los Museos Arqueológico y de Valencia de Don Juan*; **FEDUCHI (LUIS M.):** *El Hospital de Afuera. Fundación Tavera-Lerma*; **ENRÍQUEZ (MARÍA DOLORES):** *El mueble español en los siglos XV, XVI y XVII*.—Colección "El Mueble en España", dirigida por Feduchi.—Madrid, Afrodisio Aguado, 1949-51.

Estos son los seis primeros volúmenes de una colección absolutamente desacostumbrada en nuestra parva y rutinaria bibliografía artística, pues están dedicados a materia tan virgen e intocada como es la historia del mueble español. El Director de la colección, D. Luis María Feduchi, es asimismo

autor de una "Historia del pueblo", pero no española, sino historiando ejemplos europeos; quizás en la elaboración de dicho libro advirtió la deprimente ausencia de bibliografía española sobre el tema, reducida al catálogo de la Exposición de Mobiliario Antiguo español, realizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, a un manual de D. Luis Pérez Bueno, a otro de Doménech y Pérez Bueno, a unos pocos artículos de Camps Cazorla, versando sobre muebles antiguos en el Museo Arqueológico Nacional, y a alguna otra rara nota. Todo ello es tan escasamente expresivo y coordinado, que justificaba cualquier esfuerzo en pro del estudio de los muebles españoles. Y el esfuerzo que nos ocupa ha debido de ser la consecuencia de tal preocupación, esfuerzo bien laudable. Ha cristalizado, por ahora, en media docena de volúmenes trilingües (los cinco primeros, no el sexto), soberbiamente ilustrados con láminas en huecograbado, bien comentadas por previas notas catalogales, trayéndonos conocimiento de los muebles conservados en el Palacio Nacional y en los museos Arqueológico, Romántico, Valencia de Don Juan, Tavera y de Artes Industriales. La realización es tan cuidada y el repertorio tan enjundioso, que no merecen sino gratitud para con el promotor de la colección y el editor. La objeción única que se nos ocurre ya no tiene remedio; hubiéramos deseado que la repartición de volúmenes no se hubiera hecho por museos y colecciones, sino por estilos o por siglos, con lo cual, cada uno de los libros hubiera constituido la deseada monografía, obligadamente más rica de doctrina, sobre "El mueble romántico", "El mueble gótico", "El mueble español dieciochesco de estilo francés", etc. Tales temas, sin embargo, los podrán deducir el estudioso y el curioso de toda la colección cuando esté acabada de publicar, y ojalá sea pronto, para que la anterior objeción pierda toda su fuerza. Aunque la tuviera, no puede desvirtuar la magnífica empresa cultural que supone esta colección, honor de las inquietudes de D. Luis Feduchi y de la Editorial Afrodisio Aguado.

J. A. G.

INDICES

INDICE DE ARTISTAS

- | | |
|---|---|
| <p>ABADIE. Arquitecto.—260.
 AGRASOT, Ricardo. Pintor.—30.
 ALFARO, Juan. Pintor.—86.
 ANCHETA, Juan de. Escultor.—78, 249.
 ANTOLÍNEZ, José. Pintor.—87.
 ANTOLÍNEZ, Francisco. Pintor.—85.
 APONTE, Pedro de. Pintor.—78.
 ARCO, Alonso del. Pintor.—85.
 ARCE, José de. Escultor.—165.
 ARDÉMÁNS, Teodoro. Pintor.—88.
 ARTETA, Aurelio. Pintor.—10.</p> <p>BARYE, Antoine Louis. Escultor.—255.
 BARROETA, Juan de. Pintor.—30.
 BAYEU, Francisco. Pintor.—248.
 BECKERA, Francisco. Arquitecto.—152.
 BEDEL, Pierrre de. Arquitecto.—215.
 BENING, Simón. Miniaturista.—195.
 BENLLIURE, Mariano. Escultor.—118.
 BERMEJO, Bartolomé. Pintor.—75, 76, 103.
 BERRUGUETE, Alonso. Escultor.—78, 83, 91, 92, 93, 97, 103.
 BERRUGUETE, Pedro. Pintor.—75, 103.
 BIAUD, Colin. Arquitecto.—259.
 BIGARNY, Felipe de. Escultor.—151.
 BONNARD, Pierre. Pintor.—258.
 BONNAT, León. Pintor.—261.
 BORGOÑA, Juan de. Pintor.—75.
 BOTTICELLI, Sandro. Pintor.—103, 257.
 BOUCHER, François. Pintor.—77.
 BRAMANTE, Donato. Arquitecto.—75, 246.
 BRUXELAS, Arnáu de. Escultor.—248.
 BRUXELAS, Daniel de. Escultor.—150.
 BRUXELAS, Felipe de. Escultor.—150.
 BUONARROTTI, Miguel Angel. Arquitecto, Escultor, Pintor.—75, 90, 91, 245.</p> <p>CABRERA, Jaime. Pintor.—75.
 CAMAS. Arquitecto.—251.
 CAMBIAZZO, Lucca. Pintor.—49.
 CANO, Alonso. Escultor, Pintor.—127, 156.
 CARAVAGGIO, Miguel Angel. Pintor.—136.
 CARDUCHO, Bartolomé. Pintor.—44, 49, 86.
 CARLOS, Nicolás. Pintor.—75.
 CARRARI, Andrés. Pintor.—44.
 CARREÑO DE MIRANDA, Juan. Pintor.—10.
 CARREÑO EL VIEJO, Andrés. Pintor.—87.
 CARVAJAL, Luis de. Pintor.—49.
 CAZÉS, Eugenio. Pintor.—49.
 CEREZO, Mateo. Pintor.—86.
 CÉZANNE, Paúl. Pintor.—62, 171.</p> | <p>CIRERA, Jaime. Pintor.—75.
 COELLO, Claudio. Pintor.—85, 158.
 COLONIA, Simón de. Arquitecto.—98, 101, 102, 150.
 CORENCIO, Belisario. Pintor.—141.
 COROT, Camille. Pintor.—257.
 CORRAL, Jerónimo del. Escultor.—94.
 CORREA DE VIVAR, Juan. Pintor.—76.
 COTTE. Arquitecto.—256.
 COYSEVOX. Escultor.—256, 259.
 CRESCENZI, Juan Bautista. Arquitecto.—78.
 CRISTÓBAL, Juan. Escultor.—58.
 CUYP. Pintor.—257.</p> <p>CHAGALL, Marc. Pintor.—62.
 CHAMPAIGNE, Philippe de. Pintor.—255.
 CARDIN. Pintor.—77.</p> <p>DALMÁU, Luis. Pintor.—103, 108.
 Daubigny. Pintor.—257.
 David, Gerard. Pintor.—75, 171.
 David, Louis. Pintor.—76, 77.
 Degas, Edgard. Pintor.—10, 258.
 Delacroix, Eugène. Pintor.—256, 257.
 Denis, Maurice. Pintor.—258.
 Derain, André. Pintor.—258.
 Díaz, Diego Valentín. Pintor.—83.
 Díaz, Gonzalo. Pintor.—75.
 DOMINGO MARQUÉS, Francisco. Pintor.—29.
 DONATELLO. Escultor.—90.
 Dou, Gerard. Pintor. (Vid: DAVID, Gerard.)</p> <p>ECHEVARRÍA, Juan de. Pintor.—10.
 EIFFEL. Ingeniero.—253.
 ELBO, José. Pintor.—31.
 ESQUIVEL, Antonio. Pintor.—28, 30, 35, 36, 37.</p> <p>F. R. Miniaturista.—201.
 FANCELLI, Sandro. Escultor.—151.
 FERNÁNDEZ, Alejo. Pintor.—75, 87.
 FLANDÉS, Juan de. Pintor.—102.
 FLANDRÍN, Hipólito. Pintor.—255, 256.
 Flémall, Maestro de. Pintor.—171.
 Florentino, Jacobo. Escultor.—93.
 FORMENT, Damián.—Escultor.—78, 248.
 FORTUNY, Mariano. Pintor.—10, 30.</p> <p>GABALDI, Bernal.—Escultor.—79.
 GALLEGOS, Fernando. Pintor.—103.
 Giotto. Pintor.—257.</p> |
|---|---|

- GÓMEZ, Juan. Pintor.—49.
 GÓMEZ DE MORA, Juan. Arquitecto.—78.
 GOYA, Francisco de. Pintor.—5, 10, 25, 34, 159, 177, 248, 250, 260.
 GRECO, Dominico. Pintor.—10, 85, 86, 93.
 GRIS, Juan. Pintor.—258.
 GROS, Barón de. Pintor.—257.
 GUAS, Juan. Arquitecto.—101, 151.
 GUIARD, Adolfo. Pintor.—10.
 GUIXART, P. J. Arquitecto.—117.
 GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José. Pintor.—31.
 HALS, Franz. Pintor.—170, 257.
 HERNÁNDEZ, Gregorio. Escultor.—219, 220, 221, 222.
 HERRERA EL MOZO, Francisco de. Pintor.—85.
 HERRERA EL VIEJO, Francisco de. Pintor.—10, 84, 85.
 HOUASSE, Michel Ange. Pintor.—77.
 HUGUET, Jaime. Pintor.—76, 103.
 ITURRINO, Francisco. Pintor.—10, 11.
 JACOMART, Jaime Baço. Pintor.—114, 118.
 JIMÉNEZ, Diego. Escultor.—79.
 JIMÉNEZ ARANDA, José. Pintor.—31.
 JOLY, Gabriel. Escultor.—78, 79, 248, 249.
 JORDAENS, Jacob. Pintor.—25.
 JORDÁN, Lucas. Pintor.—255.
 JUNÍ, Juan de. Escultor.—93.
 JUSTO, Juan. Escultor.—258.
 LEMOYNE. Escultor.—255.
 LE BRUN, Pintor.—161, 259.
 LE NAIN, Pintor.—257.
 LE NOTRE, Jardinero.—258.
 LECOT, Pablo. Pintor.—83.
 LEMERCIER. Arquitecto.—256.
 LEONARDO. Pintor.—35, 257.
 LEVI, Juan de. Pintor.—75.
 LIPPI, Fra Filippo. Pintor.—257.
 LÓPEZ, Luis. Pintor.—31.
 LÓPEZ, Vicente. Pintor.—31, 35.
 LORRAINE, Claude. Pintor.—76.
 LLANOS Y VALDÉS, Sebastián de. Pintor. 84.
 MACHUCA, Pedro. Arquitecto, Pintor. 74, 75.
 MADRAZO, Federico de. Pintor.—29, 31, 36.
 MADRAZO, Ricardo de. Pintor.—30.
 MAJANO, Benedetto de. Escultor.—102.
 MANET, Edouard. Pintor.—258.
 MANSARD. Arquitecto.—255, 256, 259.
 MANTUANO, Dionisio. Pintor.—125.
 MATISSE, Henri. Pintor.—62, 258.
 MAYORGA, Cristóbal. Pintor.—75.
 MAZO, Juan Bautista Martínez del. Pintor.—83.
 MELÉNDEZ, Luis. Pintor.—178.
 MENA, Pedro de. Escultor.—92, 139.
 MENGS, Antonio Rafael. Pintor.—77.
 METSYS, Quintín. Pintor.—75, 171.
 MIRÓ, Juan. Pintor.—258.
 MONET, Claude. Pintor.—258.
 MONTALBÁN, Martín de. Arquitecto.—217.
 MONTAÑÉS, Juan Martínez. Escultor.—92.
 MONTOLÍU, Valentín. Pintor.—114.
 MORISOT, Berta. Pintora.—258.
 MORLANES, Gil. Escultor.—248.
 MORO, Antonio. Pintor.—25.
 MURILLO, Bartolomé E. Pintor.—84, 156, 162, 170.
 NICULOSO DE PISA, Francisco. Ceramista.—197.
 OBRAY, Esteban de. Escultor.—78, 247.
 ORDÓÑEZ, Bartolomé. Escultor.—90.
 PACHECO, Francisco. Pintor.—83.
 PALENCIA, Benjamín. Pintor.—58.
 PALOMINO, Acisclo Antonio. Pintor.—9, 85, 86, 88, 141.
 PEREDA, Antonio. Pintor.—9, 85, 186.
 PERELLE. Arquitecto.—259.
 PERUCINO. Pintor.—257.
 PICASSO, Pablo. Pintor.—59, 62, 258.
 PICALLE. Escultor.—255, 256.
 PILÓN, Germain. Escultor.—258.
 PISSARRO, Camille. Pintor.—258.
 POLANCO, Hermanos. Pintores.—186.
 PORDENONE. Pintor.—162.
 POUSSIN, Nicolás. Pintor.—76.
 PRIMATICCIO, Pintor.—258.
 PRUD'HOM. Pintor.—257.
 PUGET, Pierre. Escultor.—92.
 RAFAEL. Pintor.—161, 162, 169.
 RANC, Jean. Pintor.—77.
 REGOYOS, Darío de. Pintor.—9, 10, 11.
 REIXACH, Juan. Pintor.—114.
 REMBRANDT. Pintor.—25, 170, 257.
 RENOIR, Auguste. Pintor.—258.
 RIBALTA, Francisco de. Pintor.—131, 134, 136, 140.
 RIBALTA, Juan de. Pintor.—132, 133.
 RIBERA, José. Pintor.—10, 85, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 177, 182, 183, 185.
 RIBERA, Juan Vicente. Pintor.—9.
 RIGAUD, Hyacinthe. Pintor.—76.
 RIZI, Fray Juan. Pintor.—170.
 RODIN, Auguste. Escultor.—258.
 RODRÍGUEZ, Ventura. Arquitecto.—117, 126, 127, 248, 256.
 ROMANA, Pedro. Pintor.—75.
 RONDII, Tiberio. Pintor.—44.
 ROSALES, Eduardo. Pintor.—10, 38, 39, 40.
 ROUSSEAU, Theodore. Pintor. 257.
 RUBENS, Peter Paul. Pintor.—25, 36, 76.
 SALAS, Juan de. Escultor.—248, 249.
 SALZILLO, Francisco. Escultor.—222.
 SÁNCHEZ, Antonio. Pintor.—57, 58, 59, 60, 61, 62.
 SANCTO LEOCADIO, Pablo de. Pintor.—75, 117.

- SANTERRE, Pintor.—255.
SEGURA, Domingo.—Escultor.—78.
SERVANDONI, Arquitecto.—256.
SILOE, Gil de. Escultor.—98, 150.
SISLEY, Alfred. Pintor.—258.
SOROLLA, Joaquín. Pintor.—10.
STOLZ, Ramón. Pintor.—248.
SUABIA, Hans de. Escultor.—247.
- TALARIN, Domingo. Escultor.—97.
TALAVERA, Juan de. Escultor.—247.
TEJEÓ, Rafael. Pintor.—31.
TIBALDI, Pelegrino. Pintor.—49.
TIÉPOLO, Juan Bautista. Pintor.—94.
TIZIANO, Pintor.—162, 169.
TORRIGGIANO, Pietro. Escultor.—158.
TOULOUSE LAUTREC, Henri de. Pintor.—252.
TUDELLA, Escultor.—248.
- VALDÉS LEAL, Juan de. Pintor.—84.
VALLFOGONA, Pere Johan de. Escultor.—247.
VALLOTTI, Pintor.—258.
VAN EYCK, Jan. Pintor.—103.
VAN GOGH, Vincent. Pintor.—62.
VAN LOO, Louis Michel. Pintor.—77.
- VÁZQUEZ, Lorenzo. Arquitecto.—102.
VELÁZQUEZ, Diego. Pintor.—25, 28, 34, 36,
83, 87, 93, 142, 163, 169, 170, 181, 183, 257.
VERGARA, José. Pintor.—119.
VEROCCHIO, Andrés. Escultor.—90, 102.
VIGNOLA, Arquitecto.—245.
VOLLET LE DUC, Arquitecto.—251, 252,
255, 258.
VLAMINCK, Maurice de. Pintor.—258.
VUILLARD, Edouard. Pintor.—258.
- WATTEAU, Antoine. Pintor.—76.
- ZAMORA, Juan de. Pintor.—75.
ZUBIAURRE, Hermanos. Pintores.—10.
ZUCCARO, Federico. Pintor.—41, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56.
ZULOAGA, Daniel. Ceramista.—220.
ZULOAGA, Ignacio. Pintor.—9, 10, 11, 57,
58, 61, 62.
ZURBARÁN, Francisco de. Pintor.—10, 84,
88, 93, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162,
163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172,
173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,
182, 183, 184, 185, 186, 257.

INDICE DE AUTORES

	Páginas
ABBAD Rfos, Francisco:	
<i>Bibliografía.....</i>	149
<i>Una excursión por Francia.....</i>	247
GAYA NUÑO, Juan Antonio:	
<i>Cuatro conferencias de Arte.....</i>	81
<i>Bibliografía.....</i>	271
JOVE, José María:	
<i>El pintor Antonio Sánchez.....</i>	57
LAFUENTE FERRARI, Enrique:	
<i>Reflexiones ante una Exposición de retratos. El retrato como género pictórico.....</i>	5
LAYNA SERRANO, Francisco:	
<i>Un boceto del cuadro de Ribera existente en Cogolludo.....</i>	131
MAIN, Juan:	
<i>A propósito del cuadro "La Magdalena penitente", original de Ribera, encontrado y adquirido en Cuzco (Perú).....</i>	135
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José:	
<i>La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid.....</i>	189
MESA, José de; GISBERT DE MESA, Teresa:	
<i>Un diseño de Bramante realizado en Quito.....</i>	245
MONASTERIO, José:	
<i>La antigua iglesia de Santa María la Real de la Almudena.....</i>	121
PEMÁN, César:	
<i>Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe.....</i>	155
SANZ SERRANO, Anselmo:	
<i>Por las rutas del Arte y de la Historia. El arte mudéjar en Teruel.....</i>	209
SARTHOU CARRERES, Carlos:	
<i>El castillo de Montesa en su pasado y su presente.....</i>	63
<i>Los monumentos nacionales de Játiva.....</i>	105
TEJADA Y DUQUE DE ESTRADA, Alfonso M.a:	
<i>La antigua iglesia de los Templarios de Villamuriel.....</i>	263
VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Alfonso:	
<i>Nuevos datos sobre Federico Zuccaro.....</i>	41
VELO Y NIETO, Gervasio:	
<i>Castillos de la Alta Extremadura. El Portezuelo.....</i>	223
VERA, Juan de:	
<i>Gregorio Hernández, autor del Cristo yacente de la iglesia de San Martín, de Segovia.</i>	219

INDICE DE LAMINAS

	<u>Páginas</u>
ANTOLÍNEZ, José: "El pintor pobre".....	84
BARCELONA. Sala en la colección Ricart de escultura.....	96
— Sala en la colección Ricart de escultura.....	96
BERRUGUETE, Alonso: "San Sebastián".....	90
— "Abraham e Isaac".....	90
— "Transfiguración". Coro de la Catedral. Toledo.....	90
CONCHILLOS, Juan: "El taller del artista" (dibujo). (Por error, epígrafe de MAZO: "La familia de Velázquez")......	84
ESQUIVEL, Antonio: "Retrato de Paulina García". (Col. Marqués de Lede)......	24
FLORENTINO, Jacobo: "Entierro". Granada, San Jerónimo.....	92
HERNÁNDEZ, Gregorio: "Cristo yacente". (Segovia, San Martín)......	220
— "Cristo yacente". (Segovia, San Martín. Detalle)......	220
HUGUET, Jaime: "Retablo del Condestable Pedro de Portugal". (Barcelona, capilla de Santa Agueda)......	100
JÁTIVA (Valencia): "Vista del Castillo".....	108
— Florón-calvario, clave de la crucería ojival en la capilla de los Papas Borja.....	108
— Custodia procesional de Játiva, recuerdo del Papa Alejandro VI.....	114
JUNI, Juan de: "Entierro". (Valladolid, Museo)......	92
— "Entierro". (Segovia, Catedral)......	92
LÓPEZ, Luis: "Retrato de un eclesiástico". (Col. Conde de Cadagua)......	12
MADRAZO, Federico de: "Retrato de D. Pedro de Alcántara Téllez Girón, XI Duque de Osuna".....	8
— "Retrato de D.ª Matilde de Aguilera y Gamboa". (Col. Sra. Viuda de Sanjuanena.)	16
Madrid. La Almudena. Fachada de la calle Mayor. (Reconstrucción)......	122
— Fachada norte. (Reconstrucción)......	122
— Fachada del callejón de la Almudena. (Reconstrucción)......	126
— Interior. (Reconstrucción)......	126
MONTESA (Valencia). Conjunto de las ruinas del castillo monástico.....	64
— Foso del castillo.....	64
— Puerta de entrada al patio claustral.....	64
— Calvario procedente del retablo ojival del templo monástico-militar.....	68
— "Lignum crucis" (siglo XVII) salvado en las ruinas del terremoto en 1748.....	68
— Nuestra Señora de Montesa en el bordado de una casulla gótica.....	68
— Piezas de orfebrería secular, extraídas de las ruinas de Montesa.....	70
— Pila gótica blasonada y galonada de Nuestra Señora de Montesa.....	70
— Un retablo renacentista del siglo XVI salvado del terremoto de 1748 en Montesa.	70
Portezuelo (Cáceres). Perspectiva del castillo por la parte nordeste.....	228
— Vista parcial del castillo por la fachada este.....	230
— Vista del castillo por la parte sur.....	230
PUGET: "Milon de Crotone".....	90
QUITO (Ecuador): Escalera de San Francisco.....	246
REIXACH, J.: "La Magdalena", procedente de la ex Catedral visigoda de Játiva.....	114
RIBERA, José: "Preliminares de la Crucifixión". (Cogolludo, Guadalajara)......	132
— Probable boceto o estudio hecho para el cuadro de Cogolludo. (París, propiedad de M. Louis Massignon)......	132
— "La Magdalena". (Madrid, Museo del Prado)......	144
— "Retrato de su hija". (Nápoles, Museo Filagieri)......	144
— "Santa María Magdalena poco antes de morir". (Cuadro con dedicatoria, adquirido en Cuzco (Perú) por el autor de este artículo)......	138
— "Asunción de la Magdalena". (Madrid, Academia de San Fernando)......	138
ROSALES, Eduardo: "La Condesa de Santovenia". (Col. D. Félix Valdés)......	30
SÁNCHEZ, Antonio: "Un golillo".....	58

	Páginas
SÁNCHEZ, Antonio: "Un torero".....	58
— "Autorretrato".....	60
— "Retrato".....	60
SERLIO, Sebastián. Lámina de la edición española por Villalpando, Toledo, 1552.....	246
TEGEO, Rafael: "Retrato de Señora". (Col. Hurtado de Saracho).....	20
TERUEL. Vista, con el antiguo Seminario.....	210
— El cimborrio mudéjar de la Catedral.....	212
— La torre de San Miguel.....	212
— Torre de San Martín.....	214
— Torre de San Martín, con la típica calle del Sem de los Amantes.....	214
— Torre de San Martín, desde la parte sur de la ciudad.....	214
— Torre de San Martín, desde la parte oeste de la ciudad.....	214
VALLADOLID. Archivos de Simancas y de Chancillería:	
— Ejecutoria de Felipe II, a favor de Ginés de Cáceres.....	208
— Ejecutoria de Felipe II a favor de Diego de Alvear.....	208
— Ejecutoria de Carlos V a favor de Francisco Ortega.....	208
— Ejecutoria de Felipe IV a favor de Juan López de Robredo.....	208
— Ejecutoria de los Reyes Católicos a favor de García de Ribera.....	208
— Institución de Patronatos del Reino de Granada.....	208
— Ejecutoria de Carlos V a favor de Diego de Frijas.....	208
— Ejecutoria de Carlos V a favor de Diego de Alaiz.....	208
— Ejecutoria de Felipe II a favor de Juan de Puelles.....	208
— Ejecutoria de Felipe II a favor de Alonso Fernández Grandoso.....	208
— Ejecutoria de Felipe II a favor de Alonso López de Alarcón.....	208
— Ejecutoria de Felipe IV a favor de Juan de Barbadillo Quincoces.....	208
— Ejecutoria de Felipe II a favor de Juan de Céspedes.....	208
— Ejecutoria de Felipe II a favor de Juan de Redondo.....	208
VILLAMURIEL DE CERRATO (Palencia). Exterior de la iglesia.....	270
— Torre de la iglesia.....	270
— Interior de la iglesia.....	270
— Linterna en el crucero.....	270
ZURBARÁN, Francisco de: "Apoteosis de San Jerónimo". (Monasterio de Guadalupe, Cáceres).....	162
— "San Bruno en oración". (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz).....	162
— "Santo Obispo cartujo". (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz).....	164
— "Santo Cardenal cartujo". (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz).....	164
— "La flagelación de San Jerónimo". (Monasterio de Guadalupe, Cáceres).....	180
— "Las tentaciones de San Jerónimo". (Monasterio de Guadalupe, Cáceres).....	182
ZURBARÁN, Taller de: "Monje jerónimo". (Monasterio de Guadalupe, Cáceres).....	164
— "Monje jerónimo". (Monasterio de Guadalupe, Cáceres).....	164

INDICE DE MATERIAS

	<u>Páginas</u>
<i>Reflexiones ante una Exposición de retratos. El retrato como género pictórico</i> , por Enrique Lafuente Ferrari.....	5
<i>Nuevos datos sobre Federico Zuccaro</i> , por Alfonso Vázquez Martínez.....	41
<i>El pintor Antonio Sánchez</i> , por José María Jove.....	57
<i>El castillo de Montesa en su pasado y su presente</i> , por Carlos Sarthou Carreres.....	63
<i>Bibliografía</i>	72
<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> , por Francisco Abbad.....	149
<i>Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe</i> , por César Pemán.....	155
<i>La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid</i> , por Juan José Martín González.....	189
<i>Por las rutas del Arte y de la Historia. El arte mudéjar en Teruel</i> , por Anselmo Sanz Serrano.....	209
<i>Gregorio Hernández, autor del "Cristo yacente" de la iglesia de San Martín, de Segovia</i> , por Juan de Vera.....	219
<i>Castillos de la Alta Extremadura. El Portezuelo</i> , por Gervasio Velo y Nieto.....	223
<i>Un diseño de Bramante realizado en Quito</i> , por José de Mesa-F. Teresa Gisbert de Mesa.....	245
<i>Una excursión por Francia</i> , por Francisco Abbad Ríos.....	247
<i>La antigua iglesia de los Templarios de Villamuriel</i> , por Alfonso M.ª Tejada y Duque de Estrada.....	263
<i>Bibliografía</i> , por J. A. G.....	271
<i>Índice de artistas</i>	277
<i>Índice de autores</i>	280
<i>Índice de láminas</i>	281

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.	Extranjero	60 Ptas.
Provincias	45 "	Número suelto....	20 "

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