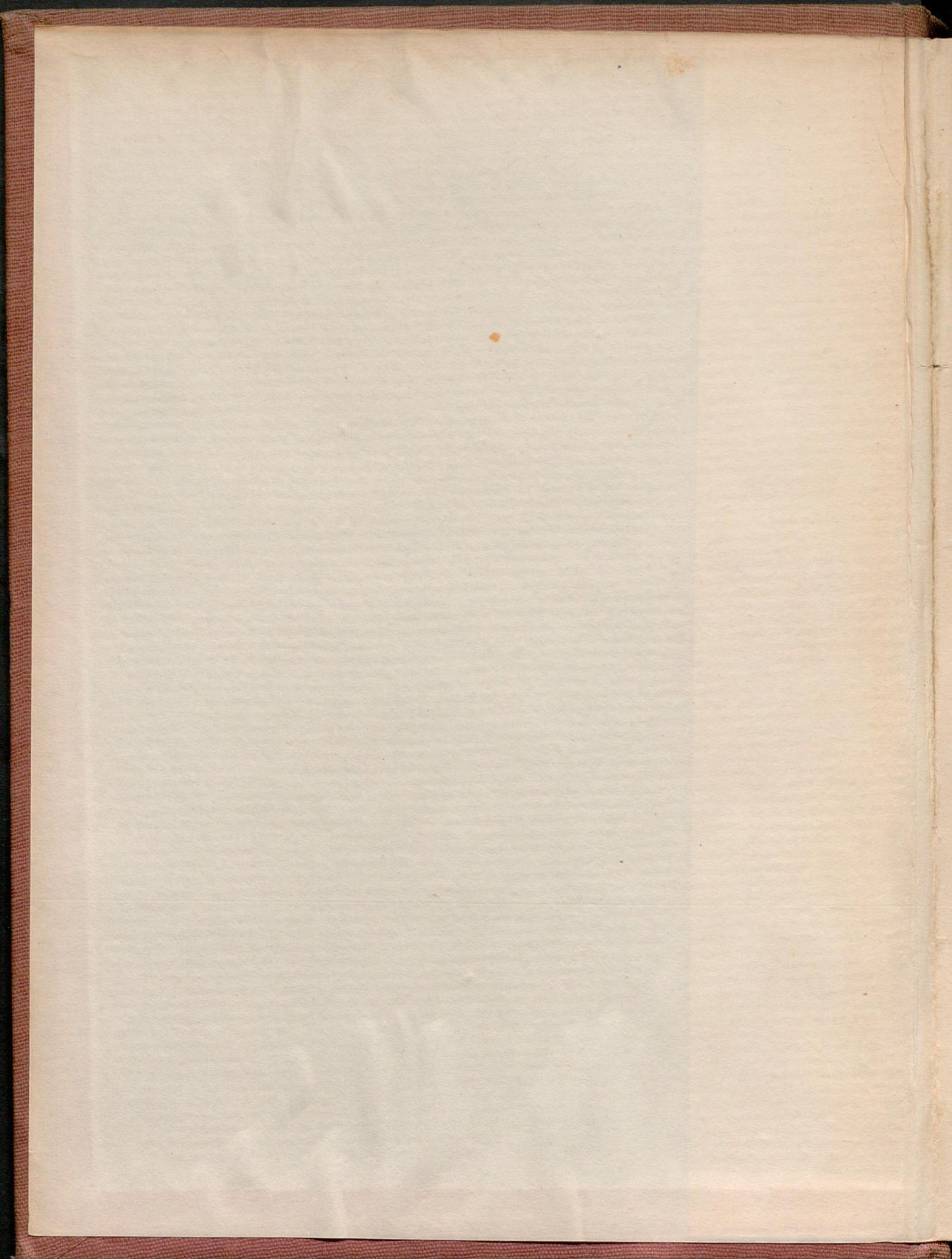
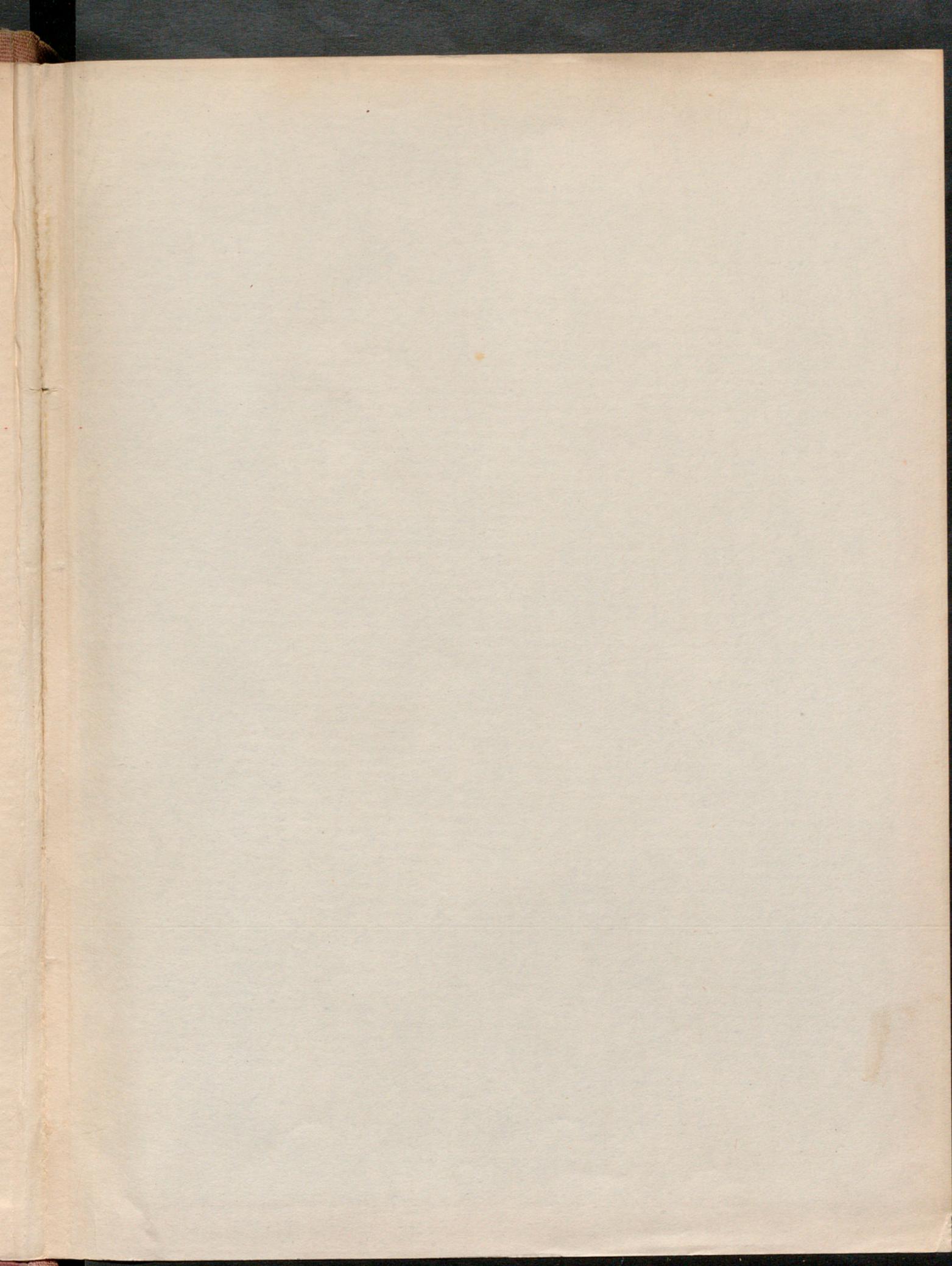


TORRO Y MONZO

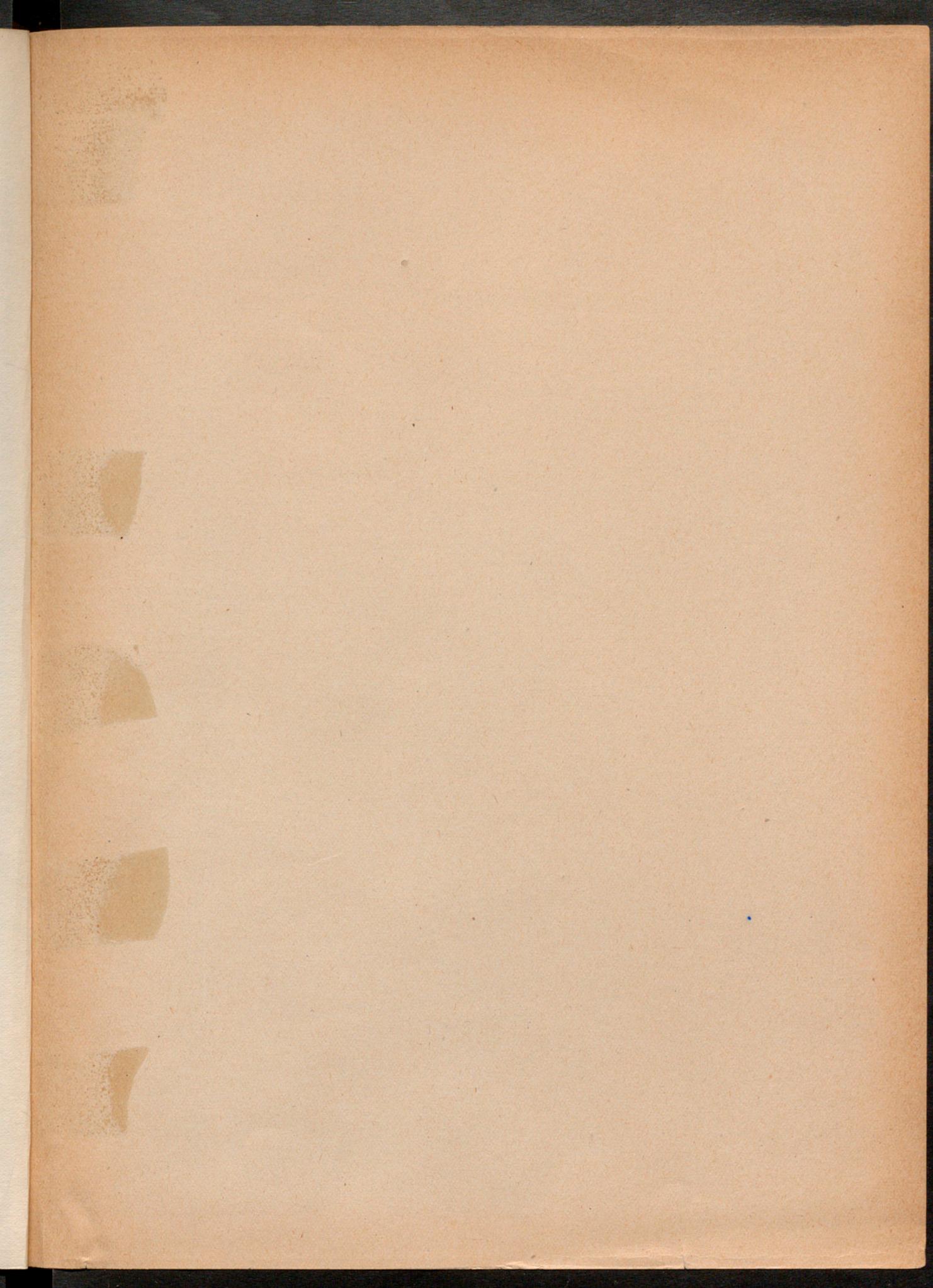
PINTURA  
ESCOLTURA  
Y ARQUITECTURA  
EN ESPAÑA

C S I C











INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPANICO

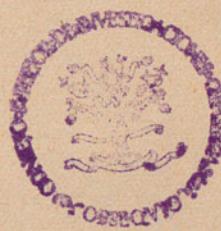
PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA  
EN ESPAÑA

22.11.1868. - 23.11.1868. - 24.11.1868.

25.11.1868.

PINTURA, ESCULTURA  
Y  
ARQUITECTURA EN ESPAÑA

ESTUDIOS DISPERSOS  
DE  
ELÍAS TORMO Y MONZÓ



INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

MADRID - MCMXLIX

ABRIL 1928 - AGOSTO 1929

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES

EDICIÓN Bimestral

OTICHE Y EDITORIAL

## NOTA EXPLICATIVA

Fórmase el presente volumen con diversos estudios escogidos entre los centenares que, a lo largo de medio siglo, ha publicado D. Elías Tormo y Mónzó. La selección—hecha con la ayuda de Diego Angulo Iñiguez, como quien esto escribe, discípulo suyo—pretende, a la vez que poner en manos de los que trabajan sobre temas histórico-artísticos escritos dispersos en publicaciones de difícil consulta, dar idea de los métodos escrupulosos en la investigación y de los aciertos críticos que resplandecen en las obras del Maestro infatigable.

Se concreta esta reimpresión a monografías de Historia del Arte—salvo la última, incluida mediante justificado sentimiento—por ser los de su profesión especial y más dilatada, aunque, desde 1933, a consecuencia de las desdichas destructoras del tesoro artístico de España, de repetidos viajes a Oriente y largas estancias en Roma se haya dedicado y dedique, con preferencia cada día más absorbente, a la Arqueología y a la Historia. Los libros y las revistas en que ha dado a la estampa estos últimos estudios, por recientes, son asequibles.

Los límites impuestos han obligado a prescindir de estudios que completarían la silueta del Maestro, pues su diligencia y su curiosidad siempre alerta, le han llevado a tratar también puntos de artes decorativas—orfebrería, tapicería, etc.—y a escribir sobre arte prehistórico y sobre arte contemporáneo.

Los estudios se reimprimen según se publicaron originalmente, aunque por razones obvias, se ha reducido al mínimo la ilustración gráfica. Cuando averiguaciones posteriores han rectificado, en materia grave, lo que el texto consigna se ha advertido en nota al pie con asterisco; y, asimismo, cuando por las desventuras de los años pasados ha desaparecido la obra de arte mencionada. Hubiera sido hacedera, acaso provechosa, la anotación bibliográfica, pero, para rehuir el escollo de la falta de medida y por ser conocida de los más de los lectores, sólo en contadas ocasiones se aduce. Conviene prevenir a cuantos manejen este libro que tengan siempre pre-

sente la fecha de publicación de cada trabajo, así para situarlo en su ambiente crítico e informativo, como para medir su mérito; gracias a ello podrá estimarse cuánto significa la perspicacia al juzgar el mérito de Zurbarán en 1906, por señalar un solo ejemplo. Pese a las limitaciones dentro de las que se ha constreñido la selección, los escritos que siguen, agrupados por Artes, diseñan con trazos netos la personalidad de D. Elías Tormo y Monzó.

En el Prólogo que les ha puesto explicanlos cómo llegó al cultivo de la Historia del Arte y a la profesión de ella en la Universidad desde 1902 hasta 1939, en que fué jubilado; y calla lo que quienes a su lado nos formamos no podemos olvidar: el ansia por hacer surgir la vocación investigadora en los discípulos; la amplitud en acoger las opiniones y los gustos más dispares; la buena guía, siempre propicia; el respeto a la personalidad, apenas incipiente, del alumno; la generosidad en citarle elogiosamente en conferencias y escritos, para estímulo y para hacer conocido su nombre; la singular merced de intercalar en trabajos propios capítulos firmados por estudiosos bisoños, envidiable espaldarazo de colaboración con el Maestro; las primeras páginas mías sobre asunto histórico-artístico entraron en su libro Gaspar Becerra, inacabado desde 1913; y una producción primeriza de Antonio García Bellido puede leerse en la monografía El Hermano Francisco Bautista arquitecto, que figura en este tomo.

Mas los aspectos admirables de la ejemplaridad de las enseñanzas y de la vida de D. Elías Tormo requieren ser examinados y realizados en ocasión diferente de la actual, en la que, a los umbrales de los ochenta años, ágil y fecundo, prosigue sin fallas la labor científica de décadas atrás que, en muestras multiplicables, condensa el libro presente.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

Madrid, enero de 1949.

## PROLOGO

El «Instituto Velázquez» va a publicar, reunidos, varios viejos estudios míos, más o menos viejos: editados en revistas, aún en periódicos, y en alguna edición suelta, dándolos en tomo más fácilmente asequible para los curiosos. La idea y la tarea de la nueva publicación, de D. Francisco Javier Sánchez Cantón y D. Diego Angulo, de quienes tengo el orgullo y a la vez la vergüenza de haberles sido maestro: vergüenza honrada, porque considerablemente excedieron al maestro en los comunes estudios de Historia del Arte, disciplina científica que considerablemente ha progresado entre nosotros en el medio siglo de mi vida de estudios de la tal nueva rama de los estudios universitarios.

La selección reproductora de los textos, ellos la han formulado, acertadamente: con vistas a lo que parece de mayor interés en la actualidad, y a lo más enojoso de rebuscar en lo por mí publicado: he dado mi conformidad sin un titubeo siquiera.

Pero, no en la carta recibida, sino en la lista que la acompañaba, venían (deslizábanse) estas pocas palabras: «Prólogo del autor: datos autobiográficos sobre su dedicación a la Historia del Arte»...

Pues sí, acepto la tímida invitación al monólogo. Sobre todo porque se vea por quien me lea en el libro proyectado, cómo mi formación de especialista explica mis deficiencias de catedrático y de historiador del Arte. Pues no parece muy seguro que yo naciera para ello, con haber llenado, al fin, la parte más considerable de mi larga existencia.

En el hoy «Instituto Velázquez», que en puridad es (o fué y perdura) la dúplice Sección de Arqueología e Historia del Arte, de la memorable «Junta para Ampliación de Estudios», figurábamos al frente D. Manuel Gómez Moreno y yo, pero ¡con qué diferencia de valoración! Ya que (aparte otras excepcionales notas de D. Manuel, nativas y envidiables) él niño en Roma y joven en su patria, Granada, era hijo de homónimo, pintor de fama y a la vez arqueólogo e historiador doctísimo. El hijo vivió, hasta de niño, la Arqueología y la Historia del Arte de que vino muy luego a ser y

es maestro incomparable. Pero quien fué llamado (inesperadamente) a su lado, y porfió en no tener igual categoría, había pasado muchos años, todos los de sus dos carreras (Derecho y Filosofía y Letras), y aún años después, sin haber soñado siquiera en ser arqueólogo y en ser historiador del Arte.

Nací en villa (hoy «ciudad»), en Albaida, donde por devoción admiraba esculturas religiosas, como la Patrona, Virgen del Remedio y en su trono de ángeles ; ella, de gran poco conocido escultor del siglo XVIII, y el trono, de excelente artista bautizado en mi pueblo e íntimo de mi abuelo y padrino : aquél Bautista Balaguer y éste Modesto Pastor. Pastor regaló a mi abuelo una gran reproducción de su tan excelente creación. ¿Qué sentía yo ante tales esculturas ? ¿Devoción, sola, o admiración estética, y con un tanto de orgullo de albaidense ? ¿Qué sentía (lo uno o lo otro) ante el Nazareno de los «pasos» de Semana Santa, a cuya comitiva (con «vesta» morada) correspondía mi calle y alrededores en el «Santo Entierro» de la noche de los Viernes Santos de mi niñez y de toda mi juventud ? Lo mío inconsciente de entonces, no era sino la infantil y la luego juvenil virtualidad que diríamos sociológica del Arte cristiano (del Arte católico), que lo que me puede explicar, es el cómo del arraigo, pero a la vez de la «Verdad» (sin barroquismo ni doctrinarismos ni modas) del arte religioso popular español (católico), como sería el arraigo pero a la vez la «Verdad» (sin barroquismos, ni doctrinarismos, ni modas) del arte griego pagano del siglo V antes de Cristo. En tales fechas, allá ni acá, ¡aun no había críticos, ni doctrinaristas de Estética, ni historiadores del Arte !

Con todo, en mis once cursos en Valencia (Segunda Enseñanza y Facultad de Derecho), nada de Arte me explicaran, salvo una docta y abominable «Retórica y Poética» en la que había que aprenderse, por ejemplo, casi un centenar de palabras del griego, para todas las «figuras» y los «tropos» de dicción. En el propio curso «llevaba» yo la Psicología-Lógica-Etica, y me resultaba, en parangón, infinitamente menos enojosa ! De las otras Bellas Artes, en la Universidad, ni una palabra ; en el Colegio, sí algo de que dibujáramos y algo de solfeo y de piano, que ese algo (algo-nada) me era de antes conocido.

Seis cursos de Derecho (Licenciatura) en Valencia, y en los mismos, escapadas a Madrid a seguir de «alumno libre», exámenes de enero o septiembre, la carrerita de Filosofía y Letras (licenciatura de once asignaturas), no me habían de enseñar nada de Arte (salvo el Literario). Pero en tales tiempos, soy, en el «Principal» de Valencia y en el «Real» de Madrid, frequentador de los sendos «paraísos» en las funciones de ópera (al tipo mío de tres noches por cada semana). Además de haber yo cantado (Colegio), haber tecleado piano y haber rascado violín (hasta convencerme de mi inidoneidad) ; si lo que traía de Valencia a Madrid era hambre de música clá-

sica, al Salón Romero, cuartetos Monasterio : pues en Valencia, un íntimo y paisano (Garrido) y yo, fuimos, varias docenas de veces, únicos oyentes a la preparación, allá, de una sociedad de cuartetos, dirigida por Goñi, un vasco malogrado gran violinista.

Estaba, pues, muy entregado a la música de oídas desde Valencia ; pero no a las otras Bellas Artes a la vez. Este hecho lo demostrará : que antes conocí el Museo del Prado que el Museo de Valencia, ¡con haberme en Valencia examinado dos cursos de Dibujo en el edificio mismo en que estaba el Museo !

En Madrid, ya por lo más del año desde 1890, al doctorado de Derecho, casi desde el primer día, yo decidí frecuentar el Museo del Prado, pero véase cómo : visitas no largas, pero sistemáticas, repetidísimas, y comenzando por muchos días de Tiziano y, después, de todos los venecianos. Ya «me sabía» bastante bien la escuela veneciana, cuando no había visto muchas de las salas restantes, nunca. Tardé poco en alternar las tales visitas con las del Museo de Reproducciones, donde lo fidiesto me fijó por muchísimo tiempo. Eran tales entradas, como reglamentadas, de no larga duración, camino desde la casa de huéspedes, al salón de lectura del Ateneo de Madrid : mi vivir era así : Universidad, museo (el Arqueológico tardé en visitarlo : entonces en el Casino de la Reina, calle de Embajadores), Ateneo, Paraíso del Real, Salas de Conciertos... Pero todo como distracciones consentidas, a los terribles «empollamientos» del bizarro opositor de cátedras de «Político-Administrativo», de «Derecho Natural», etc. (pues firmé otras, de «Procedimientos», de «Economía», de «Historia del Derecho») : gané de «Natural» y de «Teoría de la Literatura y de las Artes». Y claro, que de esta última, me vino a favorecerme, más que lo «aprendido» lo visto y lo oído : Museos y Conciertos : mi superioridad, comparativa, en la de «teoría» fué esa cultura, no aprendida en libros, sino a vista y a oído... estéticos. ¡Cuánto lucré yo de que el que no era aún, ni en idea, mi cuñado, Marcelo Cervino, y la que no era aún mi novia su hermana Lola, ante la ingentísima Exposición Histórico-Europea e Histórico-Americanica, con que soberanamente celebró España el centenario del Descubrimiento de América, nos dedicáramos a empaparnos de la tal inverosímil riquísima doble Exposición, 1892-93 y hasta nos redactáramos, entre los tres todo un (inédito) libro de las riquezas de tal certamen ! ¡Aunque del libro, en lo mío, cuando alguna vez lo tropiezo y leo, me río... !

Mientras, soy, fuí, abogado con Gamazo, abogado con Maura, y soñador de cátedra de Derecho. Cuando la logré (para Santiago) la renuncié ; aun en el siglo XIX. Mi cuñado y yo a la vez, fraternalmente íbamos a cooptar de cátedra de Derecho, cuando, del todo desprevenido, resulta «que se han creado» (a dictado de Sánchez Moguel) cuatro cátedras a oposición en

Filosofía y Letras, de esa «quisicosa» que quiso llamar Moguel «Teoría de la Literatura y de las Artes». Mi cuñado (no, él, doctor en Letras), me da el notición, y nos vemos sin el duro trance de coopositar fraternalmente a «Historia de la Iglesia» del doctorado de Derecho (oposiciones hace casi medio siglo firmadas y ni hechas ni anuladas) : Marcelo (pues), a ella, y yo, a la dichosa «Teoría». Precisamente de Arquitectura, yo, antes (por pura afición, meses antes) me había empapado de la admirable «Histoire de l'Architecture», los dos tomos de Choisy, hasta sabérmela de memoria. Marcelo y yo, además, habíamos visitado toda la mitad Norte de Francia, a sólo gozar de Arte, y Marcelo y Lola mi esposa y yo, habíamos recorrido estudiños toda la Italia peninsular.

Marcelo, ¡ malogrado !, aun me vió catedrático de «Teoría de la Literatura y de las Artes», cuando él iba a ser diputado a Cortes por Albaida, mi pueblo, y cuando Dios quiso que perdiera la vida. El diputado, por sustitución antes de las elecciones, lo fuí yo : para luego (no queriendo yo repetir) fuí senador una docena de elecciones sucesivas ; a la vez atento a trabajo de abogado, con mi queridísimo jefe D. Antonio Maura, de gloriosa y a la vez de tan santa memoria, para quienes conocimos su virtud austerrísima.

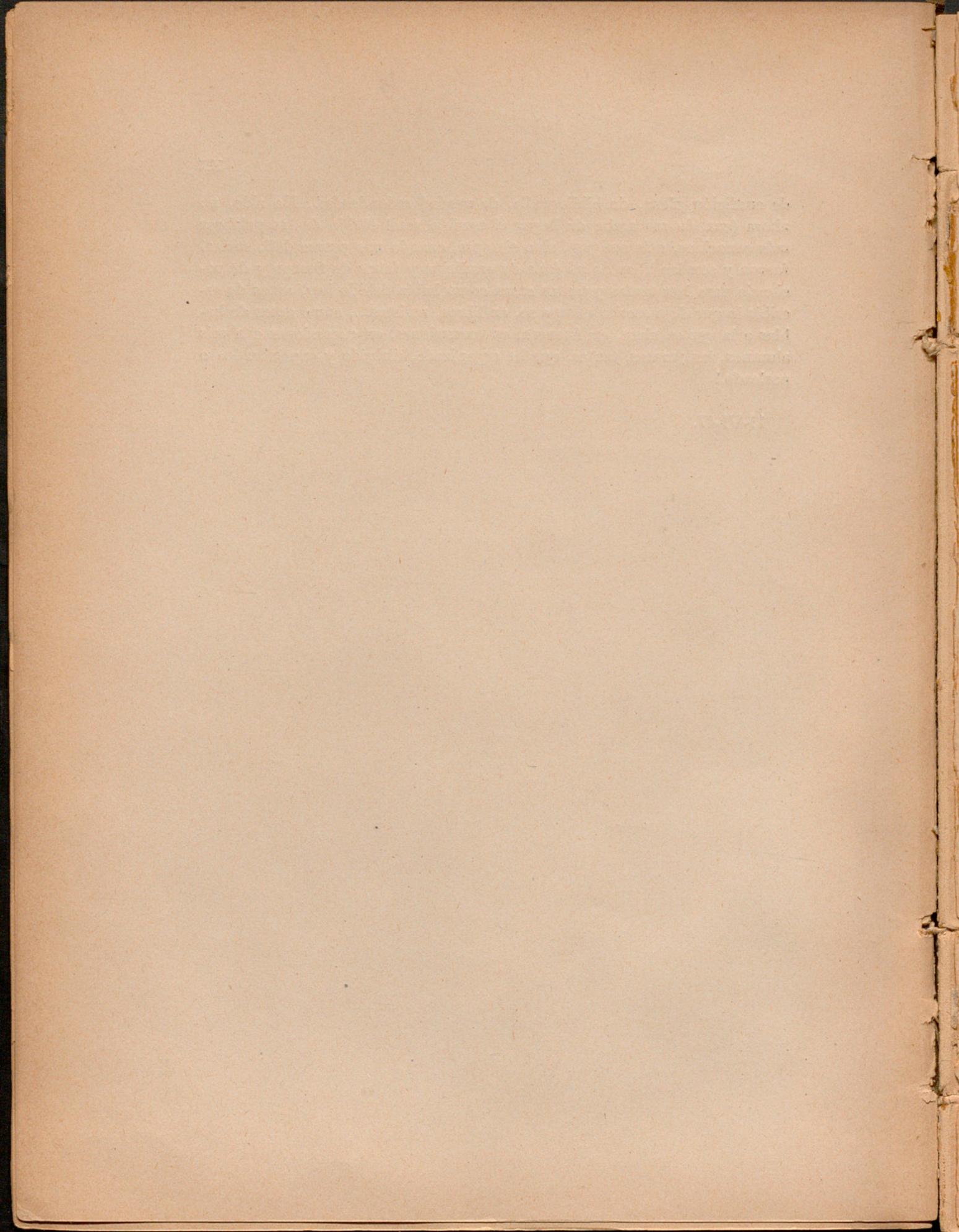
He dicho aquí lo de abogacía (tantos años), lo de política (figurando en tantas comisiones de proyectos de ley : en una de ellas, y en un solo proyecto de ley, me contó «El Imparcial» que había hablado más de cien veces en sesión ante el obstruccionismo liberal a la «Reforma de la Administración Local»). Aún diré de las facilidades del «carnet» de parlamentario ¡ tantos años ! para correr España en todas direcciones, casi todas las semanas (mis clases universitarias tres días consecutivos, mi posibilidad de excursiones de cinco noches y cuatro días), en estudio incansable de monumentos y de museos...

Es decir, que gocé de excepcionales facilidades, incluso con salidas de más de cuatro meses veraniegos a casi toda Europa (San Petersburgo, Bucarest inclusive), gracias a pensiones de la Junta de Ampliación de Estudios, y así se comprenderá que en Historia del Arte, mi asignatura definitiva, fué más, infinitamente más, lo que ví que lo que leí. Que «leer» en mi vida ha sido siempre poco en cuanto a teoría y a Historia del Arte se refiere, muy poco ; cuando lo de «ver» ha sido mucho, muy mucho. Y discurrir de ello, y el auto-discurrir de ello, el pan nuestro de cada día ; discurriendo en los trenes, en los buques, en las carreteras (incluso andándolas, a falta de otro medio de redondearme el día excursionista).

Que opositor de Estética, profesor de Estética, fuí, como lo mismo en Derecho, más adicto a lo histórico que a lo por otros discurrido y por ellos profesado. En contra, tuve, tengo y ya tendré siempre, esa mi gran falta.

de erudición plena, de bibliografía, de verdad redondeada... Ha sido, no ahora (cuando me acaba de llegar el terrible senil olvido de las palabras más conocidas, más amigas), sino siempre, cuando mis peores deficiencias, fueron y son las hijas de mi falta de erudición y faltas de tiempo y de paciencia para leer tantas y tantas cosas como había debido leer, antes de escribir lo que dejo escrito e impreso, en libros, revistas..., como antes de hablar a la vez en clase, en Ateneos, en excursiones, en excursiones con mis alumnos, las tantas, tantas, que he organizado, dirigido y «apalabrado» o parleado !

11-VI-47.



ESTUDIOS SOBRE PINTURA



## **LAS TABLAS MEMLINGIANAS DE NAJERA DEL MUSEO DE AMBERES**

**Su primitivo destino, fecha y autor (?)**

### **I**

En el año 1895 adquirió el Museo de Amberes las tres tablas grandes llamadas «Tríptico», representando a Cristo y muchos ángeles, que son hasta dieciséis en número, figuras de tamaño natural, no de cuerpo entero (hasta las rodillas), que universalmente se tiene por obra de Hans Memling.

Logróse la adquisición mediante una suscripción pública y por el precio de 240.000 francos, que se abonaron a M. Leon Gauchez. De ellos, 25.000 los ofreció Mlle. Beernaert, y 15.000, un donador anónimo. Antes se había tratado de la compra por el Museo de Bruselas, interviniendo el docto A. J. Wauters, que había sido el primer crítico que viera las tablas cuando estaban en París, en poder de M. Ch. Stein, diputándolas desde luego por obra de Memling y calificando la sorpresa del hallazgo de una verdadera «revelación».

En la total obra conocida de Memling se ofrecía la triple pintura, antes desconocida, por las notas singulares del fondo de oro tras de las figuras, enmarcado todo por nubes, y por la circunstancia rara del tamaño natural de todas ellas.

La descripción es baldía, por ser tan conocido el «Tríptico» y estar tan reproducido. Todas las figuras con vestiduras litúrgicas se alinean en primer término, en fila casi recta. Bendice el Salvador, cantan los seis ángeles inmediatos y tañen diversos instrumentos musicales los diez restantes (1).

---

(1) Tañen los ángeles (de izquierda a derecha del espectador) citara, monocordio o trompeta marina, laúd, trompeta y flauta; tromba, trompeta, órgano de mano, arpa y viola.

La pieza capital en la historia del arte flamenco del siglo XV no es en puridad un tríptico, puesto que las tablas laterales, en igualdad de altura que la tabla central, en vez de tener como la mitad de su ancho para poder ser puertas de cierre del tríptico, tienen un ancho mucho mayor, no ya juntas, sino también cada una de ellas de por sí. Apaisada la central, todavía son más apaisadas las laterales. Y eso, unido a su tamaño —bien grande—, no consentía presumir qué formaran un altar de portezuelas plegables. El alto uniforme es de 1,70 metros; el largo de las tres tablas es de  $2,30 + 2,10 + 2,30 = 6,70$  metros.

La procedencia española del «Tríptico» se conoció desde luego, y la testimoniaba la misma pintura, pues era bien fácil ver que en los dos ángeles cantores vestidos de dalmáticas que están a la diestra y a la siniestra mano del Salvador, en el pecho, como parte de la decoración de las estofas litúrgicas, el pintor primitivo había pintado los cuarteles heráldicos de Castilla y León (1).

Se supo también que procedían las tablas del monasterio de Nájera, en la comarca castellana de la Rioja, inmediata a Navarra, hoy provincia de Logroño. Y no costó mucho saber que habían estado abandonadas cual tableros (al menos, las dos laterales) en la oscura caja interior del órgano, sobre la tribuna del coro alto, a los pies de la iglesia abacial. Con lo cual se supuso un destino primitivo en el propio órgano, que podía dar explicación al sencillo tema iconográfico de los ángeles cantores e instrumentistas, aunque no la necesitaba ciertamente.

En la hipótesis resultaban, en verdad, demasiado altas para barandas de balcón de órgano, y todavía más inexplicables para tableros de cierre de las tuberías sonoras. Lo que en España fué frecuente (y subsisten ejemplos) son los batientes de cierre de órgano pintados en sargas —por tanto, de ligero peso— y con pinturas a ambos haces, pues cerrado o abierto el órgano está indicada la decoración de las portezuelas. Barandas tan altas como las tablas de Amberes, ni se conocen ni se consintieran,

(1) El castillo de oro fabricado de negro, y con tres homenajes y en campo de gules, cual es el de Castilla, el hombro sinistro del que está a la derecha del Salvador; el león, rampante de oro y en campo de plata, cual es el del reino de León, igualmente al hombro sinistro del que, también inmediato, está al lado opuesto del Redentor. La falta de cuarteles de barras de Aragón o de Sicilia llevaría ya con seguridad el retablo a fecha anterior a 1474.

En la estola de otro ángel se ve, además de la repetición del castillo, en campo de gules una lis de oro (rayado), que no tiene que ver con las lises de Francia (que son en campo de azur). Pueden referirse esas notas heráldicas el abad que encargó el retablo, pero no lo podemos afirmar. Una aislada águila explayada negra no tiene el nimbo de la de Patmos, que los Reyes Católicos (1474 a 1504) tomaron como tenante de su ya por ellos complicado escudo.

Hay en las piezas de indumentaria algunas letras, acaso María (*Mara*) y Johannes (*Ihes*) abreviados (no se debe pensar en Martínez, apellido del abad), aparte de la frase litúrgica griega Santo Dios (*Agyos o Theos*) en el dorado borde de la túnica de Jesús.

pues hubieran estorbado a la sonoridad de las voces del órgano y a la atención que el organista ha de prestar con su oído y aun con su vista a las contestaciones o al acompañamiento de los cantores del coro y a la marcha de las ceremonias litúrgicas.

La notoriedad que las pinturas lograron al exponerse al público en el gran Museo de Amberes, después de la suscripción pública, y la hermosura de la nueva joya rescatada por la nación flamenca-brabantina, fueron causa de que se mostrara porfiado empeño en conocer circunstancialmente la ignota historia del «Tríptico» de Nájera.

Desde luego, la historia reciente, desde la exclastración definitiva de los monjes —en 1836— hasta el ingreso de las pinturas en el Museo de Amberes, quedó hasta el menor detalle esclarecida, y consta todo en un amplísimo folletón del periódico *La Rioja*, de Logroño, en el cual don Constantino Garrán, el erudito local, historiador del monasterio y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid, fué dejando testimonio al día, cual pudiera verse en un «sumario» judicial o un expediente administrativo, y en la misma forma descosida de todas las pesquisas, noticias y cartas de Bruselas y de las investigaciones históricas a la vez (1).

(1) Por tratarse de una hoja efímera de un periódico provinciano, conviene dejar aquí anotado el folletón, y a la vez dejarlo resumido en estas páginas.

Fueron, en realidad, dos sucesivos folletones:

El primero, con el título de «Una joya de Nájera en Bélgica», llegó a tener 21 folletines (de cinco columnas), y fué espaciadamente escrito y publicado, así como se iba escribiendo y recibiendo cartas, haciendo averiguaciones, etc. El primer folletín, en agosto de 1906, y el vigésimoprimer, que lleva (antes de una postdata) firma y fecha de 16 de septiembre de 1906, en diciembre de 1906.

El segundo, cual complemento del primero, y con el título «Los Memling de Nájera», por don Constantino Garrán, con sólo cinco folletines (el quinto, de tres, en vez de las siete columnas), en diciembre de 1908.

En ambos folletos lo principal había de ser la averiguación del primitivo origen del «tríptico» de Nájera, pero en forma fragmentaria y desordenada quedó hecha la historia del mismo en el siglo XIX, en parte por informaciones belgas, en parte por averiguaciones en Nájera.

Las tres tablas no estaban juntas entrado el siglo XIX. Las dos laterales, en piso iloscuro, que daba al claustro alto, tras del órgano, formaban, vueltas del revés, parte de la caja que alojaba el fuelle. La tabla central, probablemente desde 1850, fecha en que se hicieron muchos arreglos en la iglesia de la parroquia de San Miguel (de la cual entonces dependía la iglesia abacial de Santa María), estaba colocada como retablo dedicado al Padre Eterno contra una pared y tabique de una puerta exterior que por entonces se tapió. Por tal circunstancia la tabla central, vista ya en fotografías (al estar el «tríptico» en Amberes) la reconocieron fácilmente los habitantes de Nájera.

La iglesia de San Miguel había dejado de ser parroquia en 1875.

El vendedor fué el párroco (ya de parroquia única) y arcipreste de Nájera, doctor don Cirilo Palacios de la Prada, fallecido en enero de 1901, que dejó de tener a su cargo la iglesia abacial y el monasterio desde 21 de julio de 1895 (en que tomaron posesión los frailes franciscanos, a quienes la Comisión Provincial de Monumentos logró que se les traspasara), y que en 1886, necesitado de dineros, que hubo de emplear en arreglar el fuelle de órgano, entarimar el coro y hacer unas chapuzas en la sillería gótica, vendió las tablas en lote, con otras antigualas, desconocidas por 1.500 pesetas, aunque el comerciante pagó el doble, o sea 3.000 pesetas.

A estas averiguaciones, acaso convenga añadir, para que consten en papel impreso, al menos una vez, datos fáciles de conocer en Madrid, aunque puramente anecdóticos.

Por indicación del que fué docto Director del incomparable Museo que es la Real Armería de Madrid D. Juan Bautista Crooke y Navarrot, conde viudo de Valencia de Don Juan, pensó S. M. la Reina Regente D.ª María Cristina Reniero de Habsburgo, adquiriendo las tablas que se ofrecían en el comercio de Madrid, entonces con una oferta cifrada en cosa de

En 1845 se había trasladado la parroquialidad de San Jaime (templo ruinoso) a Santa María, terminando en ella el culto frecuente en 1885, al reducirse a una las parroquias, situándola en Santa Cruz, y dejando cerrada y casi abandonada la magna iglesia monasterial. Aun era Santa María parroquia «de San Jaime» cuando por 1880-81 se descubrió la importancia de las tablas por los «chamarileros» (comerciantes de antigüedades) don Rafael García de Madrid o don Rafael V. Sánchez (Fuenllar, 2) y su consocio de Logroño don Bonifacio Sáenz. El párroco (a la sazón licenciado don Eusebio de Duororroza, que fué el segundo en orden y por quince años) no escuchó a los comerciantes.

Cuando los atendió, en 1886, el cura Palacios, se sacaron las tablas envueltas en mantas, de noche, en un carro, para evitar la alarma y la oposición del pueblo, que en ocasión inmediata de llevárselas, a piezas, la portada plateresca o del Renacimiento, alborotado, logró que no salieran los sillares y que se repusiera en el propio lugar del claustro. Solamente cuando a tres leguas de Nájera, en la estación de San Asensio, se buscó carpintero para hacerles caja a las tablas, es cuando se dió, por ventura, con un hijo de Nájera, que reconoció las tablas, que recibiría por su silencio una propina y que pudo más tarde dar testimonio del subrepticio viaje.

El comerciante de Madrid, en Madrid, limpiadas las tablas, las tuvo cosa de quince meses, vendiéndolas a otro chamarilero de Amsterdam (decían), M. Salomón, por 25.000 pesetas, trasladándolas a Lyon o París, pero más probablemente y directamente a quién las vendió fué a Mr. Ch. Stein (establecido en París, rue Richelieu), que con sólo ver fotografías de los cuadros decidió comprarlos y los compró sin verlos, dando (según él dijo) 40.000 francos o (según dijeron otros) sólo 18.000.

En marzo de 1893 vió, y desde luego admiró, el «tríptico» en casa de Stein, el doctor crítico A. J. Wauters, diputándolo por obra de Memling y pareciéndole una revelación, y comenzó a procurar su adquisición para el Museo de Bruselas. M. Stein (fallecido poco después) para lograr el éxito, remitió las tablas en comisión a M. Gauchez, a Bruselas. Como el Patronato del Museo no tuviera los 240.000 francos de la oferta y no los pudiera lograr del Gobierno, M. A. J. Wauters hubo de dirigirse al Museo de Amberes, y éste, mediante un pacto de dividir el pago en cuatro anualidades de 60.000 francos, y mediante la suscripción nacional, logró ser dueño de las tablas de Nájera.

Para preparar la enajenación, el bueno del cura don Cirilo quitó de la casi cerrada iglesia de San Miguel la tabla central que estaba en ella al culto, y que había sido ocasión de que los chamarileros tuvieran pista y noticia para hallar las restantes en Santa María, sin duda guiados por el sacristán o el organista, o bien por el propio párroco.

El traslado primero de la tabla central, la bajada (a escalas, la maniobra hecha por cuatro hombres) de las dos laterales de lo alto del coro abajo, el depósito provisional de las tres piezas primero en la cerrada iglesia de Santa Cruz y después en una dependencia cerca de la casa del cura (calle de Cantones, núm. 4) y la salida de Nájera del preciado tesoro artístico, todo se hizo en distintas noches y a cenceros tapados. Pero se supo, al fin, y los antiguos feligreses de San Miguel, de cuya iglesia también se había trasladado a otra la imagen y cofradía de San José, se vengaron del cura cantando una copla, que fué la única protesta de España ante el despojo:

*La iglesia de San Miguel  
ha perdido su gobierno:  
le han quitado a San José  
Y han vendido al Padre Eterno*

28.000 pesetas, en remitirlas y ofrendarlas a S. S. el Papa León XIII como regalo en las fiestas jubilares del Pontífice, que serían las de su jubileo episcopal, celebradas en 1893. Ocación (o acaso las anteriores del jubileo sacerdotal, en 1887, del mismo insigne Papa) en que todos los Monarcas y todo el mundo católico rivalizaron en mostrar —en la entidad de los obsequios— el universal respeto y amor logrado por el Papa «de los obreiros»; para España, además, el Papa fué árbitro feliz en el pavoroso conflicto hispano-alemán de Las Carolinas. La Reina Madre, escuchando otras ideas, decidió al fin ofrendar a S. S., mejor que tablas de procedencia dudosa y sospechada, una alfombra tejida con dibujo *ad hoc* por la Real Fábrica de Tapices, en realidad regalo más oportuno.

El fracaso de la idea del conde de Valencia de Don Juan fué anterior en meses o en años, y causa seguramente, en definitiva, de la aparición en París de las tablas de Nájera, adquiridas en Madrid por el barón Stein.

Conocida con absoluta seguridad la procedencia del «Triptico», se creyó que pudo ser encargado a Brujas hacia 1474-84 por algún comerciante de los castellanos de Burgos o región vizcaína que a fines del siglo XV residieron en aquel emporio norteño del comercio europeo, idea algo fantástica, pues no suelen ser los modestos mercaderes grandes mecenas, y solamente suscitada por saber que unos llamados «los de Nájera» tuvieron el Consulado de la nación vizcaína en Brujas a fines del siglo XV. También se aceptó, desde luego caprichosamente, que había sido pintada la obra en Flandes, y precisamente para el órgano de la iglesia abacial de Nájera.

Estaba indicadísima la más apurada rebusca histórica de documentos. Y por iniciativa de un belga entusiasta, M. Eugéne de Decker, ex diputado de la Cámara legislativa y hombre de negocios, vicepresidente de los ferrocarriles del Congo, poniendo primero por intermediarios a varios monjes benedictinos, vino a recibir el encargo el citado D. Constantino Garrán, abogado y entusiasta rebuscador de la historia de Nájera y de su Monasterio. Siempre en correspondencia el Sr. Garrán con M. De Decker sobre las averiguaciones de lo moderno, hizo el Sr. Garrán rebusca de los documentos históricos de la Casa monástica, en tanta parte extraviados y definitivamente perdidos. A lo que pudo atender en 1906 fué a estudiar, en manos del coleccionista bilbaíno D. Luis de Ocharán, el *Becerro* o libro de copia de documentos históricos de Santa María de Nájera, que se ha de llamar el *Becerro nuevo*, escrito en la segunda mitad del siglo XVIII, y que contiene en cuatro tomos 495 documentos. Para ese estudio, M. De Decker logró del Ministerio belga una cantidad de 800 francos para el viaje y los gastos, pues el Sr. Garrán no quiso cobrar nada por su trabajo. Después, en 1908, el mismo señor vino a estudiar en el Archivo Histórico Nacional de Madrid otros papeles restantes del

Archivo monacal de Nájera, incluso el *Becerro* más antiguo, que copiaba 461 documentos en cinco tomos, muchos de ellos —400— comunes con el otro *Becerro*, sumando los de ambos —descontados los repetidos— 556 (1).

Pero por caso y grande desgracia, mientras que sobre obras de arte del siglo XIV se hallaron inventarios, no se logró ni el más pequeño rayo de luz acerca de pinturas ni acerca del órgano viejo en que se suponían colocadas las de Amberes, *ab initio*. El resultado de la rebusca fué absolutamente negativo.

No fué sólo el Sr. Garrán en preocuparse de la historia originaria de las tablas, pero el fracaso absoluto (en puridad) de la investigación histórica retrajo al autor de estas líneas de ultimar un artículo que había de publicar en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*, de Valladolid (2), pues no podía ofrecer un fundamento medianamente aceptable a sus convicciones: en realidad, las mismas que hoy mantiene, reducidas a creer que las tres tablas no eran de órgano, sino de retablo; no eran de la época conocida del florecimiento de la labor de Memling, sino anteriores, y quizás no eran suyas y sí acaso de otro maestro (que pudo serlo suyo) cuyo apellido desconocemos, sólo sabiendo su nombre de pila, nada castellano entonces: «Maestro Luis».

## II

El estado del problema histórico de las tablas de Nájera varía, en mi sentir, radicalmente al poder conocer un texto que con ser del siglo XVIII tiene una trascendencia absoluta; por ser de quien es, primero; por tener la información de archivo —que hoy es imposible— el autor de las palabras, que sin un comentario preliminar no adquieran todo el relieve que

(1) El encargo, sus trámites, trabajos y resultado constan minuciosamente en los folletines de *La Rioja*, citados en otra nota.

El trabajo sobre el *Becerro* (que aun se creía único) en Bilbao, con 800 francos de viático y gastos, comenzó el día 25 de mayo de 1906, y terminó el 17 de julio, dedicándose el señor Garrán asiete horas diarias en que estaba abierta la oficina mercantil del dueño del *Becerro*, en la que se le autorizaba la labor.

El trabajo sobre el *Becerro* viejo conservado en Madrid, ya sin ayuda alguna de los belgas, lo realizó el señor Garrán en veinte mañanas, del mes de diciembre de 1907.

El mayor interés de los estudios del señor Garrán, que es el de los *Becerros* (y en ellos las cartas del famoso abad de Nájera, intendente de los ejércitos de Carlos V) queda del todo extraño (salvo hipótesis del todo gratuitas) a problema del «tríptico» de Nájera.

(2) En la serie (con tirada aparte) intitulada «La pintura de la Escuela flamenca del siglo XV, en Castilla la Vieja», Valladolid, 1906 y siguientes.

merecen y toda la importancia que les es debida. Se trata de un texto de Jovellanos (1).

Es preciso decir, para quienes no sean españoles, que D. Gaspar Melchor de Jovellanos fué como magistrado, como político, como ministro de Carlos IV, la primera figura de España; mucho más por su clarísima inteligencia, por su universal cultura y por su sazonado pensamiento, abierto a todo cuanto en Europa se escribía y se producía. Pero que, todavía más que como autor dramático, como reformador político, como escritor de universal capacidad, ha dejado huella en la Historiografía del Arte, pues son obras maestras suyas, por ejemplo, el elogio del arquitecto neoclásico de su siglo D. Ventura Rodríguez, y su estudio —la obra todavía más bella de la Literatura artística española— sobre el castillo de Bellver, pues Jovellanos, al ejemplo de los ingleses, ya fué en el mismo siglo XVIII un clarividente estudioso de las fábricas góticas de la Edad Media, como dicho regio castillo mallorquín del siglo XIV.

Jovellanos fué quien educó a Ceán Bermúdez, quien le dió la idea, las paralelas generales del trabajo, y prestó toda colaboración al libro de quien era en un todo criatura suya. Ceán Bermúdez había sido secretario de Jovellanos, y éste le hizo hombre, le dió la carrera de la Magistratura y le ofreció a manos llenas su amparo y su colaboración en los trabajos de historiografía artística. Por lo visto, una cosa le exigió: que no le citara; y nunca le citó, en efecto; pero al irse publicando parcial y fragmentariamente las epístolas y «Diarios» de Jovellanos; es decir, los posteriores a la constante convivencia del protegido con el protector, se ha ido viendo cómo le procuraba las noticias *de visu* y los extractos y las copias de documentos que Ceán aprovechara luego en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (2). En las notas biográficas de Ceán llámanse «Noticias de tal parte o de tal otra», o «Archivo de aquí o de allá» a las aportaciones de Jovellanos, o porque —no pudiendo suponer ingratitud por parte de Ceán Bermúdez, que nunca existió— Jovellanos, por altivez aristocrática, impusiera el si-

(1) Véase «Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos, Diarios (Memorias íntimas) 1790-1801. Publicados por el Real Instituto de Jovellanos, de Gijón»; XXIV más 416 páginas a dos columnas, de letra apretada, de 26 por 17 centímetros. Madrid, Sucesores de Hernando, 1915. La visita a Nájera, en las páginas 225 a 229.

(2) Con dicho título «...Compuesto por don Juan Agustín Ceán Bermúdez y publicado por la Real Academia de San Fernando. Son seis tomos de LX + 384, 366, 286, 398, 354 y 384 páginas de 16 × 10 centímetros. Madrid. Viuda de Ibarra, 1800, en la única edición, hace pocos años agotada. De ese libro, al caso de este estudio, véase III, 54, y para las restantes notas de Nájera I, 30, y III, 232, para la sillería, III, 66 y V, 150, para los retablos de escultura, II, 156, para sepulcros y pinturas al fresco, IV, 44 y V, 130 para cuadros.

Ceán Bermúdez, reciente la muerte de Jovellanos, publicó «Memorias para su vida». Madrid, 1814.

lencio de su nombre, o —lo que es más probable— porque al publicarse el libro de Ceán Bermúdez —oficialmente— por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, había de ser altamente impolítico mentar a Jovellanos, años y más años desterrado inicuamente de la Corte —cuya regia vergüenza había condenado sin duda (los amores de la Reina y Godoy)—, preso como estaba en aquel mismo castillo de Bellver al que dió tan noble presea con su estancia y con su monografía, de tan inmaculada objetividad.

Aun no habiendo escrito Jovellanos de pintura tanto como de arquitectura, no necesitamos recordar cómo fué maestro en la crítica pictórica y cómo supo apreciar a Velázquez tan bien como a un discípulo de los ignotos prerrafaelistas itálicos del ciclo de Ghirlandajo, el autor del gran cuadro de la fundación de la Cartuja de Valldemosa —obra atribuída a Manuel Ferrando, por Jovellanos estudiado en Mallorca, y de que quiso poseer una copia, atribuída al pintor castellano Fernán Gallego, discípulo de los primitivos flamencos, y precisamente esta copia era un legado que reservaba Jovellanos para Ceán Bermúdez, como «pieza conducente a la Historia de las Bellas Artes» (1).

Era preciso dejar en su punto el excepcional valor de los juicios de Jovellanos aun sobre castillos, claustros y catedrales góticos y sobre tablas de prerrafaelistas itálicos, formulados, sentidos y escritos antes del año 1800, para reconocer el absolutamente indiscutible valor de una opinión suya, por la cual precisa terminantemente reconocer hoy que de la misma mano, arte y mérito de las tres tablas de Amberes, había en Nájera otras varias, hoy perdidas.

La visita de Jovellanos a Nájera y otros monasterios de la Rioja fué en mayo de 1795, y consta en aquella parte principal de sus *Diarios*, que en realidad no se han publicado hasta 1915, pues una primera impresión, sus prologuistas, por escrúpulos de integrismo religioso, la destruyeron, sin que apenas haya un ejemplar conocido.

En la atentísima visita a Nájera se detallan todas las cosas que lo merecen y por el orden con que se van conociendo, y al describir el gótico claustro, el día 18 de mayo, inmediatamente después del viaje y la llegada,

(1) El cuadro de Valldemosa, llamado (por estar pintado en sarga) «la Cortina», se conserva hoy en el Museo de la Lonja de Palma de Mallorca, y lo reprodujo en fototipia, núm. LX, en la obra «Mallorca monumental». Barcelona, Parera, 1904 (segunda edición). Don Benito Pons y Fàbregues. Sobre esa pintura y su copia, en relación con Jovellanos, véase, Somoza, «Inventario de un jovellanista», 1901, página 288; las obras de Jovellanos, edición A. A. E. E., tomo II, página 505, 191; y Piferrer-Quadrado «Islas Baleares». Ed. Cortejo, p. 978, nota b.; y también Gabriel Llambres, «Jovellanos en Mallorca».

En cuanto a Velázquez basta recordar cómo logró Jovellanos poseer el boceto original de Velázquez del cuadro de las «Meninas» e hizo su descripción.

Las obras aludidas de Jovellanos pueden verse en las dos ediciones copiosísimas, y bien incompletas, de sus «Obras completas».

se dice: «En éste (el claustro alto, de arquitectura ya clásica, pilas de jónicas, etc.), una excelente tabla que representa a la Virgen, casi del tamaño natural, en su Asunción, de la escuela alemana, y puede ser muy bien de Alberto Durero; todo —se refiere al cuadro— es bellísimo: cabeza, manos, paños, angelitos verdaderamente celestiales, bordaduras; sólo tiene en derredor un cielo arremolachado y unas nubes durísimas, que no corresponden.» Lo que sigue ya es la primera visita al templo. En él estudia retablos, sacristía, panteón, sepulcros reales —incluso el de doña Blanca, del siglo XIII, que publicara M. Bertaux (1)—, etcétera. Después viene el trato con los benedictinos, visitas...

Al día siguiente, martes 19 de mayo, se estudia el Archivo, se ordena la copia de documentos, se copia la letra de una cruz de orfebrería del siglo XI, se describe un retrato de Pantoja de la Cruz, firmado en 1596; pero entre unas y otras cosas viene este texto, de valor inapreciable: «Vamos a ver los cuadros del retablo viejo que están en el Capítulo, arrinconados. ¡Qué lástima! Son asombrosos; parecen todos de una mano; todos de la misma que la Asunción del claustro; acaso de Alberto; un Padre Eterno, tres coros de ángeles con instrumentos musicales y cantando; San Vidal y Agricola, mártires; San Prudencio y San Benito; de apóstoles, dos.» Y a renglón seguido: «A comer. Siesta.» (A éste le llamaremos texto segundo.)

Antes de comentar estas palabras acabaremos el traslado del testimonio de Jovellanos. Después de dicha siesta es cuando se estudia la dicha cruz de D. García y se copian los ocho versos de latín bárbaro de su letra, y en seguida se dice (llamaremos a éste, texto tercero): «Varios apuntamientos sobre el tiempo del retablo mayor, sillería del coro y otros irán aparte —aparte del texto de los *Diarios*—; me los comunicó el Padre Prudencio Bujanda, archivero, hombre franco y bien instruido.»

Los comentarios que derivan de los textos son varios.

Desde luego, ha visto el lector señalado el «Triptico» de Amberes: «un Padre Eterno» —en realidad, es el Salvador, pero de pontifical y con tiara—, «tres coros de ángeles con instrumentos musicales y cantando»; es decir, cantando los seis de la tabla central, y cantando también y también instrumentos los grupos de cinco de cada una de las tablas laterales.

La atribución a Alberto Durero era obligada en el siglo XVIII para toda obra excelsa de primitivos flamencos, como era obligada a Lucas de Holanda la de obras de flamencos o alemanes de mayor italianización. En la pluma de Jovellanos, confundir a Durero con el entonces desco-

(1) Véase el fotograbado en la página 242, tomo II, figura 193 de la *Histoire de l'Art*, dirigida por M. André Michel.

nocido Memling o con Van Eyck era sólo ponderar todavía más la alabanza y graduar en superlativo el entusiasmo que en el texto, de frases tan cortadas, se expresa a la vez con las palabras: «¡Qué lástima! (Que se deshiciera el retablo y se arrinconaran los cuadros) ¡Son asombrosos!»

La manera de escribir o de dictar (Jovellanos dictaba sus *Diarios* a un secretario, acompañante en sus viajes) «parecen de una mano», para recalcar y afianzar más su opinión, añadiendo «todos de la misma que la Asunción del claustro», nos convencen de la triunfal convicción de que era absolutamente todo del mismo estilo y mano.

Lo confirma lo del texto primero: «cielo arremolachado (es decir, del color amarillento de la planta forrajera remolacha) y unas nubes durísimas que no corresponden», que un hombre del siglo XVIII había de decir del fondo de oro y los nubarrones tostados de la tabla de la Virgen, si era igual en eso a las tres tablas de Amberes (1).

Pero lo confirma todavía más, e indiscutiblemente, la seguridad que da Jovellanos de tratarse del viejo retablo mayor del templo, como se lo aseguraría la comunidad benedictina, acaso muy reciente su sustitución por otro barroco y el lamentable arrinconamiento.

Después de 1795, perdiéndose las restantes tablas, es, pues, cuando las dos laterales de Amberes sirvieron como meros tablones para la caja interior del órgano, y cuando la central vino a tener culto en otro templo de la propia villa, antes ajeno a la casa monástica.

Y como ese seguro recuerdo de los monjes —nunca antes de 1836 expulsados de Nájera— se nos ofrece irrefutable, queda establecido que las tablas de Amberes eran parte del retablo mayor de Nájera y nunca de su órgano.

La gran abadía benedictina y su templo estaban consagrados a Santa María, famosa como es la devoción a Santa María de Nájera de los reyes de Navarra y de Castilla en los lejanos siglos. Lo cual nos revela qué en el retablo mayor había de ser principal la tabla de la Virgen en su Asunción. Lo confirma la idea que del tamaño de la misma se deduce del texto primero, pues por un lado, representándose el misterio de la elevación de María al cielo por los ángeles, se nos impone el haber de ser la figura de la Virgen de cuerpo entero, y Jovellanos, por el otro, nos dice que era casi del tamaño natural. No podía ser, pues, cuadro apaisado, cual lo son los tres de Amberes.

Tampoco imagino yo que pudieran ser apaisados los qué pienso que serían tablas laterales de la de María, cada una con dos santos, que

(1) En las tablas de Amberes son positivamente poco agradables las nubes altas y bajas (salvo en los respectivos centros de cada tabla lateral), algo pasado el oro del fondo y el efecto de todo ello nada gayo, en contraste con la belleza de las figuras y de los indumentos e instrumentos. Las nubes son rosapardas, grises y negruzcas.

creeré fueran figuras de tamaño natural o casi natural y de cuerpo entero: a un lado, las de San Vidal y Agrícola, y al otro, las de San Prudencio y San Benito. La frase «de apóstoles, dos», la puedo traducir, más atrevidamente por cierto, como aludiendo a parte tan sólo de una descabalada predela y a bustos tan sólo. Al menos en España, eso no había de causar extrañeza, por haber tantos ejemplos. En la imaginaria restauración del soberbio retablo mayor de Nájera, al «Triptico» de Amberes le toca inevitablemente un lugar alto, cual segundo cuerpo. Su centro, y como corona (con gran propiedad) del tema de la Virgen Asumpta; los ángeles laterales, cayendo encima de las dos tablas de los cuatro Santos.

Y luego de pensarla, viene a reconocerse mucho más verosímil al recordar (y al ver en las fotografías) la en general mirada baja del Salvador y de los ángeles de Amberes (1) y un no sé qué de feliz hallazgo al imaginar el tríptico en ese lugar de coronación del retablo, por sobre las tres tablas mayores, hoy tan desventuradamente perdidas.

Los dos santos primeramente citados por Jovellanos, San Vidal y Agrícola, mártires de Bolonia, en Italia, el uno esclavo del otro y de culto general en la Iglesia, no sé qué razón hubo para que tuvieran en Nájera especial culto. Pero en cambio, ofrece interés, acaso muy singular, la concurrencia de la otra pareja de Santos, pues San Benito era de rigor en toda Casa benedictina, pero San Prudencio no tenía culto en Flandes ni aun en España, fuera de alguna diócesis; mas en Nájera se creía tener y guardar su santo cuerpo (en disputa con el pueblo de Clavijo), allá llevado en tiempo de moros desde Osma, donde murió, habiendo sido obispo de Tarazona y habiendo vivido en Calahorra, de cuyos prelados fué colaborador (2).

Si pues San Prudencio, santo de Nájera, estaba representado en el retablo, tuvo éste que labrarse y pintarse por encargo directo al artista, y no fué el caso de Nájera cual lo era y lo es el de Dantzig y otros similares, en las monografías de Memling o de otros insignes pintores flamencos; conclusión (la del encargo directo y *ad hoc*) a la que había de llegar además al cerciorarnos de que el retablo mayor de Nájera, por sus proporciones colosales, por su forma además y por el tamaño grande de las figuras, está tan lejos del tipo aquel de obras de arte que en Flandes eran creadas por flamencos y que el comercio repartía por otras naciones, admirado el mundo de tanta belleza, tanto primor, tamaño brillantez y tales seductores detalles.

(1) No sólo es baja la mirada del Salvador y casi todos los ángeles, sino que mirando bien los cuadros se observa que en las bocas entreabiertas se ven los dientes de la mandíbula superior.

(2) La vida de San Prudencio, nacido en Armentia (Alava), la traen los libros agiográficos a la fecha del 28 de abril.

¿Se pintaría en Nájera?

No importa que haya que reconocerle en definitiva cual obra de Memling, pues pudo venir Memling a Castilla, como se pensó hace unos años por los críticos, como se pensó también de Petrus Christus y de Van der Weyden. Lo único cierto es el viaje a la Península en 1428 de Juan Van Eyck (y probablemente en 1426), pero en sus días era famoso en Valencia, como en los suyos era famoso en Burgos Roger Van der Weyden, y es no menos cierto que de España han salido o en ella se conservan mejores y más numerosos cuadros de primitivos flamencos que de ninguna otra nación (1).

Jovellanos, al hablar con el monje archivero, recogió datos documentales referentes (texto tercero) a tres cosas: primero, «al tiempo del retablo»; segundo, «a la sillería del coro», y tercero, datos que no precisa la frase «y otros».

Por la costumbre, ya podíamos adivinar que esos datos o «apunamientos» fuera del texto de los *Diarios* se habían de remitir a Ceán Bermúdez. De pocos días de diferencia, y en relación con el monasterio, también riojano, de San Millán de la Cogolla, se han conservado las cartas de Jovellanos a Ceán Bermúdez, con las copias de los *Diarios* y con «addendas»; de Nájera, se han perdido acaso. Pero por lo uno se comprueba lo otro, al venir en el libro de Ceán Bermúdez a registrar lo que sabe de uno y otro monasterios, pues de San Millán de la Cogolla (nunca visitada la Rioja por Ponz) no dice Ceán Bermúdez sino lo que supo por Jovellanos (2).

Y de Nájera ha de haber ocurrido exactamente lo mismo, pues Ceán

(1) Podrían citarse gran número de tablas y capiteles en la respectiva obra de los Van Eyck, de Robert Campin, Van der Weyden, de Petrus Christus, Bouts, Van der Goes, Van Sint Jans, Memling y de Metsys y Gerard David, etc., etc.

Solamente quiero recordar aquí que procede de España la Virgen de James Florens, es decir la preciadísima joya memlingiana del Museo del Louvre, sacada de España en 1809 por el general d'Armagnac. En el Prado y en Granada conservan todavía muy notables obras auténticas de Memling, existentes en España desde siempre. Sobre las de Granada, que fueron de la propiedad de la reina doña Isabel la Católica (con otras de Bouts, etc.), véase Gómez Moreno, en la *Gazette des Beaux-Arts* (1908, oct.) «Un trésor de peintures inédites du XV siècle à Granade».

Obra del estilo de Memling, y seguramente procedente de España ha de ser la tabla que figuró en la colección Paculky, vendida en 1903, de la Virgen entregando la casulla a San Ildefonso, española que es por el asunto y por el escudo heráldico a la vez. Se reprodujo entonces mucho, y se reproduce, entre lo no auténtico del pintor, en el *Memling* de Karl Voll, página 153. El escudo parece de un bastardo de los Calvillo, pero ignorando yo los «esmaltes», no sé si será de los Velázquez Dávila, Medina u otras familias.

(2) Sobre la información de Jovellanos acerca de San Millán de la Cogolla trato en mi comunicación, todavía inédita, al Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en París en septiembre y octubre de 1921, con el título «Fray Juan Ricci, escritor de arte y pintor de la Escuela de Madrid (siglo XVII)». Dio origen a la publicación en dos volúmenes: «La vida y la obra de Fray Juan Ricci», en la que intervinieron además el P. C. Gusi y E. Lafuente (Madrid, 1930).

Bermúdez, en efecto, no sabe sino de tres cosas, las propias tres cosas del que he llamado tercer texto de Jovellanos: primero, retablo mayor; segundo, sillería; tercero..., los retablos laterales que describió Jovellanos, sepulcros y lienzos. Lo primero, en la biografía del pintor Maestro Luis; la sillería, en las de los entalladores que la labraron, Maestro Nicolás y Maestro Andrés (1495); los retablos, en las de los escultores y entalladores Margóledo y Vascardo (1631). En estos tres casos, Jovellanos, en sus textos, describió sin citar autores: los nombres de Pantoja, y éstos los remitió a Ceán Bermúdez. En otros (pinturas de Van Loo) lo hizo de otra manera. Diversidad parecida y tan explicable se ofrece en otras localidades visitadas por Jovellanos, y cuyo aprovechamiento de la visita benefició a Ceán Bermúdez siempre.

A la luz de estas informaciones concurrentes (en realidad, una sola información, cuyos datos se han aprovechado en diversos instantes), cobra una importancia transcendental para la historia del arte flamenco del siglo XV esta minúscula nota biográfica del *Diccionario Histórico* de Ceán Bermúdez: «Luis (el maestro pintor) trabajó en el monasterio de Nájera desde el año de 1442 hasta el de 46. Su Arch.» Esta última frase abreviada dice la fuente de información única, el archivo; es decir, la comunicación de Jovellanos de los «apuntamientos» del P. Prudencio Bujanda.

Mientras no podía apoyarse ese breve texto en los de Jovellanos, y viceversa, era atrevimiento mío pensar en Maestro Luis para autor del tríptico de Amberes. Mas relacionando ambos textos, resulta que el padre Bujanda y Jovellanos suponían que la noticia de las labores pictóricas del Maestro Luis se referían al retablo mayor, o más escrupulosamente dicho, que el apuntamiento referente al Maestro Luis era «sobre el tiempo del retablo mayor». La contraprueba de los autores de la sillería y de los retablos laterales es decisiva para comprobar los enlaces de los textos impresos en 1800 y en 1915, pero con la diferencia de que eran más terminantes los de archivo sobre las tallas de Nicolás y Andrés y las esculturas de Margubete y Vascardo, que las de Luis, pues esa reserva se impone al aludir al «tiempo del retablo» (Jovellanos), y no decir (Ceán Bermúdez) que fuera Luis el autor del mismo.

Es decir, que los textos de 1442 a 46 no dirían qué pinturas hizo Luis; y que, sabiéndose la época del retablo mayor, Bujanda y Jovellanos aceptaban la coincidencia de fecha, pero no decía el segundo que fuera el Maestro Luis quien los pintara. Acaso por el prejuicio, por lo demás tan explicable, de la atribución erudita a Alberto Durero.

La fuerza probatoria del perdido dato documental (terminante para la fecha, probable respecto del artista) la acrecienta la consideración de que el —en 1795— archivero de la comunidad de Nájera era, como dice

Jovellanos, «hombre franco y bien instruido», y que se trataba entonces, y con anterioridad a toda guerra, revolución o trastorno en la Rioja, de un archivo tan admirablemente cuidado, llevado y repasado, que acababa de hacerse, bajo el mismo Padre archivero quizá, la escrupulosa copia de documentos del segundo *Becerro*, que no es, ni siquiera por el contenido, mero traslado del primer *Becerro*; es decir, que los diplomas originales se pusieron a contribución para lograr tener, en garantía de posibles extravíos o incendios, repetidamente copiado todo lo más fundamental del archivo. Jovellanos alude a ese segundo *Becerro*, copia su nota final antes —un siglo antes— de que la copiara D. Constantino Garrán, dice que el P. Bujanda le da «algunos extractos de libros de cuentas sobre valor comparativo de monedas», ofreciéndonos pruebas del constante y porfiado y habitual releer documentos de cuentas por el P. Bujanda, y todavía nos dice que había monje muy docto en la casa: «Visita a este buen religioso (el P. Juan Blesa, el que había hecho el segundo Bécerro), que está muchos días ha rendido a la cama... Tiene buena instrucción, grande afición e inteligencia en antigüedades.»

Doy, pues, por definitivamente asentado, por los datos documentales —perdidos—, que por el tiempo (1442-46) en que pintaba en Nájera el Maestro Luis se hizo el retablo principal, del que son —parte alta— las tres tablas de Nájera del Museo de Amberes (1).

(1) El «Maestro Luis», pintor en Nájera en 1442-46, pudo ser un famoso maestro Luis de Lovaina, citado por Guicciardini y por Vasari, de inmensa fama por tanto, y en cuanto a la península española pudiera ser el mismo que el pintor Luis Alimbrot, natural de Brujas, que, estando en Valencia en 1439, enajenaba unas tierras, que en 1448 se avecindaba en la misma Valencia, y que había fallecido en 1463, año en que en la misma ciudad celebraban contratos su viuda y su hijo, y también pintor flamenco, Jorge Alimbrot. V. Sanchis Sivera, *Pintores medievales de Valencia*. Barcelona, 1914, páginas 76 y 106.

No conocemos el estilo ni obra alguna de Luis Alimbrot, ni tampoco del Luis que fué tan famoso en Flandes.

Guicciardini ya a éste le cita «Lodovico da Lovano» en su «Descrizione dei Paesi Bassi»; y antes de la edición *princeps* de ese libro (Amberes, 1567, allí en pág. 143), su texto, mediante epístolas de Domenico Lampsonio, lo pudo aprovechar Vasari. En el capítulo VII, de la «Introduzione» del libro de Vasari, que trata «Del dipingere a olio, in tavola e su tele» se citan ocho pintores más famosos del Norte, incluso Martín Schöngauer, o sean siete flamencos, primitivos o cuatrocentistas, y entre ellos, en el núm. 4, a «Lodovico de Luano», que pasa a llamarse «Lodovico da Lovanio», cuando en otra parte de su obra («Di Diversi artefici flammnghi» en los Apéndices), lo cita con el núm. 5, entre un total de ocho (nueve con el alsaciano Schöngauer).

Este ignoto pero por lo visto famosísimo Lodovico se ha podido pensar en que fuera o bien Luis Boels de Brujas, 1477 a 1518, escolar de Nicolás Heinderics en 1485 e influído por Memling, y muerto en 1522, o bien el Luis Le Duc, maestro en Tournay en 1543, de quien tan sólo documentalmente se conocen obras y discípulos. La circunstancia de que su fama alcanzara bastantes años más tarde a que se diera su alabanza en verso por Lemair en su «Couronne Margaritiq». inclina a suponer que sea Luis Le Duc el Ludovico da Luvano, Luano o Lovanio de los textos de Guicciardini y de Vasari.

*Et de Tournay plein d'engin celestin.  
Maitre Louys dont tant discret fu l'œil.*

En tal caso las fechas de Tournay y demás circunstancias serían compatibles con las fechas y circunstancias de la obra del maestro Luis en Nájera.

## III

Aun antes de conocer el texto de Jovellanos había serios motivos para pensar en que antes de promediar el siglo XV había de imaginarse pintada la obra más importante de Nájera.

En efecto, el P. Yepes, historiador de la Orden Benedictina, y por tanto de una abadía tan principal y tan rica como fué la de Nájera, al formar el elenco de sus abades (Tomo VI, p. 150, núm. 42) habla del hombre que he de creer factor principal de las magnas obras del monasterio, y por tanto, de su retablo: «Don Pedro Martínez de Santa Coloma fué electo por Prior mayor de Santa María por el mismo Abad Roberto (de Cluny), por el año de 1422, y fué mucho años, hasta el de 1453. En tiempo de este Prior se reedificó la iglesia de Santa María la Real de Nájera, que hoy persevera, que es una de las obras bien edificadas que hay en tierra de Rioja. Usaban en aquellos tiempos para edificar estas obras grandiosas, alcanzar jubileos de los Sumos Pontífices, para que los consiguiesen los que diesen limosnas ayudando a las fábricas. Don Pedro Martínez le alcanzó del Papa Eugenio IV (pontificado de 1431-47), con lo que pudo emprender y salir con una obra tan esencial. También hay memoria que este Prior se halló en San Pedro de Cluny, en el Capítulo general celebrado en aquel santo convento el año 1439, adonde los Priors de España tenían obligación de acudir, pues tenían voz y asiento en los Capítulos.» Este abadazgo debió de terminar, durando más de cuarenta años, en 1464 o poco antes, pues en 1464 pone el P. Yepes al sucesor número 43, el cual, ni el número 44 (1468), ni el 45, dice que hicieran absolutamente nada, recayéndose en seguida en un terrible período de pleitos y trastornos en la abadía. Sabiendo que al famoso Concilio ecuménico de Constanza (1414-18) acudieron, además de 211 Obispos, 564 Abades y doctores, es de presumir que al Concilio de Basilea (1431-38) y a sus traslaciones, en cisma, de Ferrara (1438) y Florencia (1439), se considerara obligado a asistir un dignatario eclesiástico tal como el Abad de Nájera, que en esos mismos años fuera de España, asistía al Capítulo de Cluny. La idea se confirma al verle favorecido por el Papa Condolmieri, Eugenio IV, con el favor dicho, probable premio al Abad de Nájera por no seguir el bando de los prelados que persistieron en Basilea y que trataron de destronarle eligiendo antipapa a Félix V, o acaso por

Por pura fantasía, por último, se atribuyó (por Poleró, Catálogo del Escorial) a maestro Luis, el de Nájera, algún otro retablo de Castilla la Nueva (como el de la Granjilla, en los alrededores del Escorial), y (Cruzada, Catálogo del Museo de la Trinidad, pág. 215) por igualdad de nombre se le identificó por algunos con el pintor de Valencia y Barcelona, Luis Dalmáu, enviado por Alfonso V a Flandes en tiempo de Van Eyck, e imitador suyo tan conocido.

La fecha de los trabajos de Nájera y Barcelona parece la misma, y por consecuencia incompatible la asistencia de una misma persona en ambos lugares, aparte otras razones.

ser de los que, fieles al primero, acudieron al Concilio instalado sucesivamente por Eugenio IV en Ferrara y en Florencia.

De todas maneras, el Abad D. Pedro Martínez fué el constructor de la iglesia y por encargo de quien se hizo el retablo, y para quien pintó el Maestro Luis; pudiendo ser liberal en sus empresas quien, con la Bula de Indulgencias, nueva en el país —y rápidamente y antes del cansancio de la bolsa del pueblo fiel logró— seguramente cantidades suficientes para todo.

La asistencia a Constancia y a Basilea de prelados españoles<sup>1</sup> fué causa de verdadera revolución en las Artes de la Península; basta recordar la introducción de la escultura franco-borgoñona primero, y la rhiniana y su arquitectura después, por el todavía anónimo escultor que trajo consigo el Arzobispo Anaya, de Sevilla, a la vuelta de Basilea, y por el escultor y arquitecto alemán Juan de Colonia, que trajo el Obispo Cartagena, de Burgos, a la vuelta de Basilea. El Abad de Nájera, fuera o no fuera a Basilea e Italia, nos basta saber que estuvo en Cluny; es decir, en el Ducado de Borgoña, cuando del Príncipe residente en Dijón dependían Flandes y los demás Estados Bajos, y cuando era Felipe el Bueno el protector de los primitivos flamencos.

En Castilla era todavía rarísimo e insólito el nombre de Luis. El Maestro Luis, en Nájera, en 1422-46, sería con toda probabilidad un pintor flamenco que pudo venir con el Abad a la vuelta de su estancia en Borgoña, en 1439, o por lo menos pudo ser esa estancia la ocasión en que el Abad le conociera y el momento en que fácilmente le arrebatara el entusiasmo por el arte, primorísimo y genial a la vez, de los pintores del duque de Borgoña.

Cuantos creen —los más— que el «Tríptico» de Nájera del Museo de Amberes es obra de Memling, considerarán imposible cuanto vengo diciendo. Ignorada la fecha de nacimiento de Memling, lo probable es qué en 1442 fuera todavía un muchacho, si nació por 1435.

Pero ¿es de Memling a toda prueba el «Tríptico»? Distinto de toda su obra restante, sólo en él se ve el oro y sólo en él hay figuras de gran tamaño; salvo en el exterior de portezuelas de trípticos, en cuyo interior se ofrecen siempre las escenas de figuras pequeñas, de su predilección casi absoluta (1).

El argumento principal a favor de la atribución es que los cuatro bustos de ángeles músicos de las tapas del arca hechicera de Santa Ursula en Brujas son, en pequeño, idénticos a algunos de los ángeles de

(1) Tienen tamaño que se aproxima al natural solamente las figuras de santos en pie y donadores arrodillados de las portezuelas al exterior del tríptico de Danzig y del políptico de Lübeck, y en el tríptico grande del hospital de San Juan en Brujas, aunque menos grandes. El primero y el segundo fueron encargos de un mercader italiano y de un banquero alemán.



Lám. I.—Hans Memling (?): *Cristo entre ángeles cantores.* (Museo de Amberes, procedente de Nájera.)



Lám. II.—Hans Memling (?): *Angeles músicos*. (Museo de Amberes, procedente de Nájera.)

Nájera (1). No basta el caso, pues con frecuencia en los primitivos flamencos se dan las copias, y las copias puntuales, y las repeticiones de la misma mano o del mismo taller, y en una y en diversas generaciones.

Dejo absolutamente el punto en manos de los críticos más que yo autorizados para poder hablar de Memling (2). A mí no me hace violencia ninguna el caso de la repetición, porque pudo Memling tener un maestro y copiarle, y ser éste Maestro Luis. En Burgos, en 1495-98, repetía un Maestro Juan Flamenco dos trípticos estupendos, que todavía en Berlín, de cuyo Museo son singular ornato, se catalogan como de Roger Van der Weyden, y de uno de ellos ya se conoce el original (3). Frente al caso de la repetición, hay en las tablas de Nájera, en su composición, espíritu, técnica y uso de oro, y en las proporciones, mucho que nos aparta del Memling conocido.

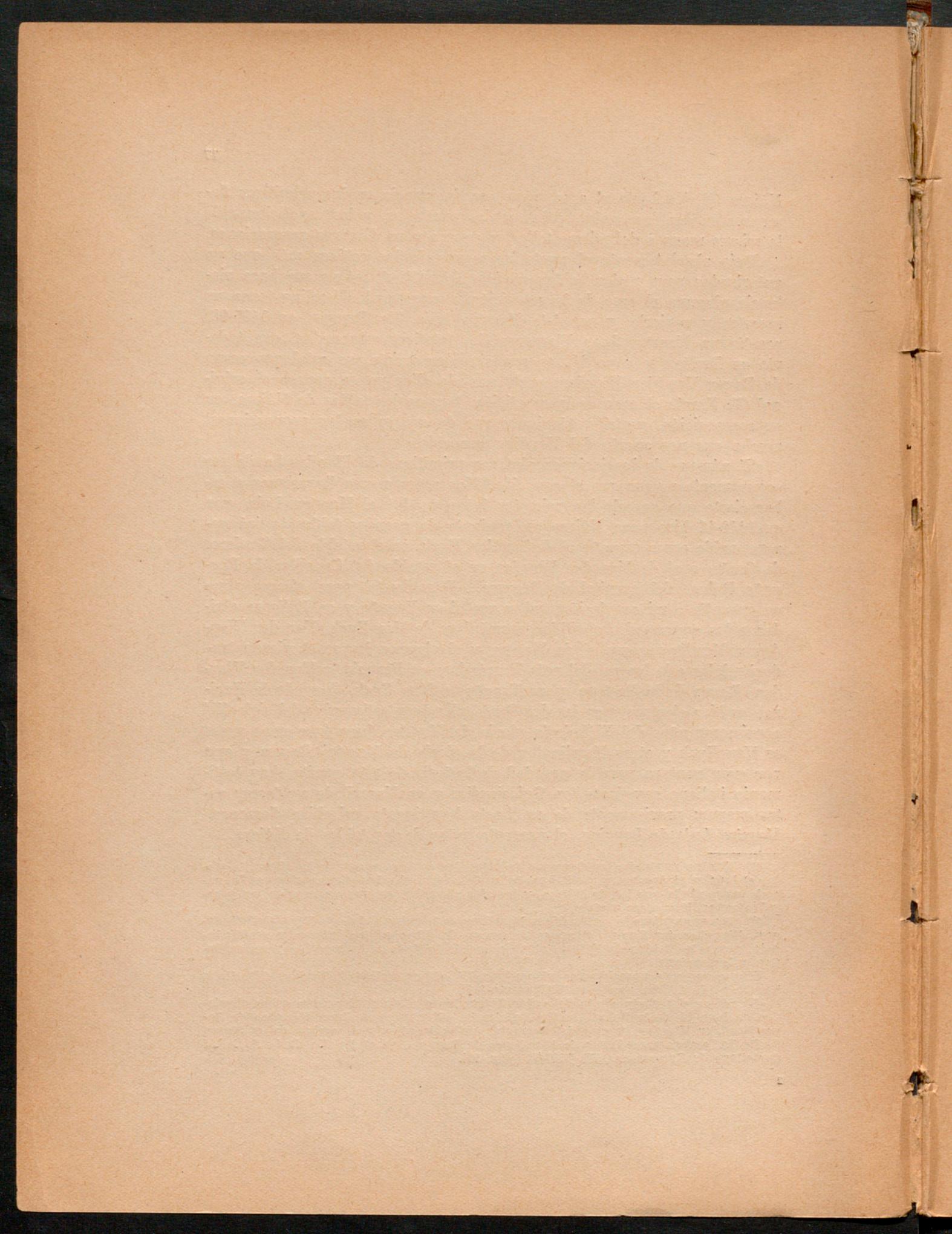
El número de los insignes pintores primitivos de Flandes ha de ser seguramente mayor que el conocido. Mas acaso nunca llegaremos a saber cierto que uno de los primates fué o no fué el Maestro Luis, que en 1442-46 hizo para Nájera un conjunto de grandes tablas, quizá parangonable como empeño al de los Van Eyck, en el retablo del Cordero de Gante, o al de Van der Weyden en el retablo del Canciller de Borgoña Rolyn, del hospital de Beaume... Pero basta, para ofrecer alguna garantía a mi convicción, saber que si en España y en Italia se olvidaron los enrevesados apellidos germánicos de Van Eyck, Van der Weyden y Memling, como el de Metsys, y si algunos los mantuvieron traduciéndolos a la lengua del país (llamándose en Francia, a Van der Weyden, Roger de la Pasture, y en España, a Van Eyck, Juan de la Encina), es bien cierto que en las dos Penínsulas hay testimonios del siglo XV o primeros años del XVI de la gloria de *Maestro Juan* (que unas veces es Van Eyck y otras Memling) y de la gloria de *Maestro Roger*; y que por gran ventura para la novedad de la tesis de este escrito, hay testimonio italiano semejante (en Guicciardini y en Vasari) de un tercer astro mayor: precisamente de un hasta hoy ignoto primitivo flamenco, *Maestro Luis de Lovaina*, el presunto autor de las tablas de Nájera.

(1) Son no puntuales, copias unos de otros, los cuatro ángeles de la cítara, la viola, el laúd y el órgano portátil. Los de la Caja, tan pequeños, tienen siempre la mirada menos baja que los de Nájera, y las alas plegadas, en vez de tenerlas, en general, alzadas. Hay otras variantes.

(2) No es unánime la atribución a Memling; en la misma obra de Karl Woll (Stuttgart, Klassiker der Kunst), si no en el cuerpo del libro en los índices, y rectificándolo, pasan las tablas de Nájera, al apéndice de lo dudoso, lo repetido y no auténtico, y las copias.

Véanse reservas parecidas en el capítulo IV «Other attributed Works», del «Hans Memling», de J. Weale, edición Williamson-Bell.

(3) Véase el trabajo citado del señor Gómez Moreno, particularmente sobre el tríptico de Juan II, de la Reina Católica, y el mío, «El tríptico de Juan II», obra de Roger Van der Weyden, y otro del Bautista, atribuido al mismo, ambos en el Museo de Berlín, ambos procedentes de Miraflores de Burgos, en el Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones, III (1907-08), pág. 564,



**YAÑEZ DE LA ALMEDINA**  
**EL MAS EXQUISITO PINTOR DEL RENACIMIENTO**  
**EN ESPAÑA**

Las revistas con láminas, como los libros ilustrados, nadie las lee (quien las lee) sin antes haberse adelantado a pasar y repasar las ilustraciones gráficas. De ello no puede quejarse el crítico de Arte, pues el Arte es como el Santo en las procesiones, y la crítica sólo aspira a ser andas o peana del mismo.

Y yo estoy seguro de que las lectoras del BOLETIN y los lectores del mismo, esas mismas y esos mismos que habrán huido tantas veces del farrago de la prosa pecadora de los investigadores de la Historia del Arte, habrán sido llevados a echar un vistazo a las parrafadas explicativas solamente, quizá, cuando les haya despertado interés, por un concepto o por otro, la obra bellamente reproducida en las fototipias de nuestra revista, publicación acaso más erudita que amable.

Y yo quisiera hoy, olvidando hábitos inveterados en el investigador, que la «lectora» y el «lector» del BOLETIN me leyieran una vez, olvidando, ellas y ellos, hábitos inveterados de poseedor de una revista que no siempre se lee. En otras ocasiones, el investigador escribe para los investigadores, para los curiosos al menos. Esta vez sólo voy a escribir (salvo en las notas y apéndice) para lectores; para quienes, al ver las láminas pictóricas que pretendo «subrayar» con mis palabras, suducidas y hechizadas ellas, entusiastas y encantados ellos por las singulares bellezas de las tablas leonardescas de... un tal «Yáñez de la Almedina», quieran tener alguna más idea de «el más exquisito pintor del Renacimiento en España».

El nombre de Yáñez (por razón de vecindad, en la Mancha) lo libró del olvido, en el siglo XVII, Quevedo (en versos hoy por hoy perdidos); lo conservó (sólo por la cita de Quevedo) en el siglo XVIII Palomino, y lo acrecentó (con datos nuevos y obras suyas conservadas) Ceán, a princi-

pios del siglo XIX (1). Mas no podía brillar, ni aun para los más eruditos, hasta los trascendentales hallazgos documentales del canónigo Chabás, el clarividente estudio consiguiente del alemán Justi y la popularización en Francia de las fotografías, con el renovado y certero estudio del profesor Bertaux. Yo, lectoras y lectores, pecando y errando a veces, me ocupé de Yáñez también, y alguna tabla suya (estupenda o inédita) me adelanté a publicar (2); el canónigo Sanchís Sivera añadió más datos y reprodujo otra vez las obras capitales..., y sin embargo, lectoras y lectores, todavía Yáñez no es *nadie* para muchos oídos españoles.

Y yo digo (no hablemos de las grandes naciones) que si Hungría, o Suecia, o Suiza, o Portugal hubieran hallado artífice del calibre y los quilates de Yáñez, Yáñez ya tendría bustos, estatuas y calles y plazas, y, desde luego, el apellido suyo en la memoria de todos, como lugar común, como cuño corriente en la moneda filológica del intercambio de las ideas, los nombres y los recuerdos de gloria.

Pintaron en España pintura del Renacimiento, Berruguete y Becerra (también escultores); pintaron aquí, el exquisito autor del retablo seguntino de Santa Librada (acaso llamado «Juan Pereda») y Pedro Machuca, y pintaron también el padre de Joanes, y Juan de Joanes, el famoso, y Luis de Vargas, y Juan Correa.... y nadie vale lo que valió Yáñez de la Almedina. ¡Y todavía Yáñez es *nadie* para tantos y tantos españoles!

En enero último hablé yo de Yáñez, dedicándole un par de conferencias en el Ateneo de Madrid, y allí vi en mis presuntas lectoras, en las damas asistentes a aquellas veladas de cultura artística, que llegaba a sus ojos y a sus labios la emoción del entusiasmo ante las más bellas obras de Yáñez. En seguida encargué las fototipias que hoy publica el BOLETIN, para fijar el recuerdo en las gentes.

Y allí comencé por contar lo siguiente:

Que hace un año, un amigo mío, entonces oficial de secretaría en mi Facultad, don Juan A. Cavestany, hijo (\*)—después, también su padre, el ilustre poeta—, me hablaron con justas ponderaciones de una que decían (y decían bien) bellísima Santa Catalina, que podía ser obra de Leonardo de Vinci, pintura de gran tamaño, que (traída de Cuba) poseía un amigo suyo, el señor marqués de Casa-Argudín. Después de la sonrisa inevitable ante la atribución a Leonardo (¡que tan escasas y conocidísimas pinturas

(1) Carducho (pienso si lo sabría por información de Quevedo) cita a Yáñez también en su libro, 1634, sin la naturaleza ni seña alguna, sin decir tampoco si fué pintor, o escultor, o arquitecto, pero en ocasión de citar hombres dignos de superior renombre que florecieron en España, habiendo estudiado en Italia: «Berruguete, el Mudo, Becerra, Hernán Yáñez, Juan Bautista de Toledo, Céspedes...»

(2) La del Juicio final. Véase *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Madrid, 1912 (Fué destruido en 1936. En 1945 apareció en el comercio de Barcelona un ejemplar con variante de la perdida.)

(\*) (Desde pocos años después, miembro ilustre de la Compañía de Jesús.)



Lám. III.—Yáñez: *Santa Catalina*. (Museo del Prado.)



Lám. IV.—Yáñez: *La Visitación*. (Catedral de Valencia.)



Lám. V.—Yáñez : *Adoración de los pastores*. (Catedral de Valencia.)



Lám. VI.—Yáñez: *Adoración de los Magos.* (Catedral de Cuenca.)

dejó!), las notas que del color y detalles del cuadro me dieron me hicieron proferir (en hipótesis) el nombre de Yáñez, que les sonó como si fuera chino. Y fui con dichos señores a casa del señor marqués (calle de Lagasca, 12), y al segundo (no exagero) de ver la gran tabla ya dogmatizaba yo con el nombre (nunca ante aquella tabla sonado) del pintor Yáñez, que, indiscutiblemente, a mis ojos era el autor de la obra. Semejante crítica instantánea, de tiro rápido, debía causar efecto de incredulidad lamentable: el señor marqués y los demás visitantes fueron lo bastante amables para ocultarla. Sólo aminorada la extrañeza al contarles yo las andanzas valencianas de Yáñez y al recordar el marqués que la tabla procedía de una colección valenciana, precisamente (\*).

La fototipia está aquí, lectores, a la vista, y he querido que la juvenil belleza (belleza tomada, indiscutiblemente, de un modelo vivo y amado) tuviera ocasión de compararse con otras dos cabezas que de fotografías (por lo demás) imposibles, se ven en tablas de la Catedral de Cuenca: en cabezas de «María Madre» (de más edad y respeto), en una «Adoración de los Magos», de la capilla de los Albornoces, obra documentada, auténtica de Yáñez, y en una «Adoración de los pastores», de la capilla de los Pesos, de la misma Catedral, tabla casi borrada, que Bertaux y yo, sin ponernos previamente de acuerdo, habíamos tenido siempre por obra evidenciosa del mismo pintor.

Y como el señor marqués, propietario de la joya, me regalara con una prueba fotográfica, a la media hora, en nuestro laboratorio de Historia del Arte Español, del Centro de Estudios Históricos, comparando la por mí recién descubierta obra con las otras de Yáñez de que allí teníamos fotografía, los amigos señores Gómez-Moreno, Orueta y Sánchez Cantón convinimos en que era uno de los casos de mayor evidencia. Era el mismo espíritu, el mismo plegar de paños, el mismo detallar arquitectónico y la misma manera de perspectivas; eran los tipos (aun no tan evidentes como los de Cuenca, que sólo después pudo fotografiar el señor Orueta)...; eran detalles como la misma rara pasión por el *tiraz*: por las magníficas estofas, llenas de letreros árabes en letra cursiva o *nesji* y en letra epigráfica o *cúfica* (1).

¡Y eso que mis amigos colaboradores no veían la absoluta igualdad de la técnica al óleo por veladuras perfectas (todavía nueva en la Italia de entonces), y el mismo sistema de las coloraciones puras, a base de azul y

(\*) (La tabla fué adquirida para el Museo del Prado por el ministerio de Educación Nacional en la primavera de 1946.)

(1) Las telas arábigas riquísimas las verá el lector en el gran cuadro de la Muerte de la Virgen, cuya fototipia publicaremos otro día. Iguales riquísimos paños se ven en la gran tabla de la Purificación, también de las de Valencia.

En la de Pentecostés, la interpretación pictórica de la técnica constructiva en las arquitecturas del fondo es igual a la de la tabla de Santa Catalina.

rojo con verdes, amarillos y blancos puros, procurando algo como la riqueza de un esmalte... mate! (1).

El Renacimiento veneciano amó la belleza de la mujer, y entre bellísimas, el peregrino del Arte va indefectiblemente, en Venecia, a la iglesia de *Santa María Formosa* a rendir el tributo de admiración apasionada a la hermosísima Santa Bárbara, del *Palma Vecchio*, la más espléndida de las venecianas rubias (rubias artificiales) de los días espléndidos de la ciudad de los Dux.

Recatada, la mirada en el suelo, velada por delicadísimos párpados, adivinada en la sombra de las pestañas, ¿es nuestra Santa Catalina la más bella de las bellezas del Renacimiento? Es, al menos, la más española; es, acaso, la más amada.

Antes que ella, amable lectora, pasa de mirar una a mirar otra de las fototipias que aquí te presenta el BOLETIN...

También recatada, también velada la mirada por la acariciadora cortina de los párpados de largas pestañas, contempla a la incomparable María, creada por el mismo pintor Yáñez en uno de los grandes tableros del altar mayor de la Catedral de Valencia. Te la muestro en detalle aparte, entre una cabeza de buey y unas ancas de mula dignas de un gran pintor

(1) La real Princesa se recoge la falda verdosa (verde azulado) de tono pleno, cual son siempre los de Yáñez; el manto terciado es rojo, de tono pleno, uno y otro paño tratados con demasiado desembarazo, pero bien. El resto del caprichoso y sumptuoso indumento es una primera falda y las mangas de telas árabes, perfectamente detallado el dibujo (sin nimiedad de factura), de tono amarillo apagado, y las grandes letras cúbicas o seudo-cúbicas, no recuerdo si en azul o en rojo; las otras letras nesfies, de tono amarillo, encerradas en dibujo decorativo. Similar, pero de otro tono, gualda también, es el borde del supuesto escote y lo recortado por debajo, y aun el trozo de camisa, dando notas en conjunto amarillentas a todo lo que cubre los pechos, en oposición al dicho verde azulado de la cintura. El cinturón es de oro; los collares, de perlas, y también su colgante; la gran piedra es zafiro, y debajo de ella hay granates en ese gran brinquiño. Amarilla es también del mismo modo la estofa de la falda interior, de las mangas, del tocado. La bocamanga, de oro y pedrería y perlas. La cabeza, pintada con delicadísima *vaghezza* de factura, y así la mano izquierda, como de pintor tan educado por el ejemplo de Leonardo. El pelo es rubio; el pomo, y en general el puño de la espada, está delicadamente detallado en oro y crece que en esmaltes. El suelo es de tono rosado; la rueda, de color de madera nada oscura. El alto pretil, de color gris, con tableros de piedra apenas rojiza. De color gris mucho más claro es la edificación del segundo término en alto, con verdugadas de rojizos ladrillos. La abandonada corona es de oro y pedrería. El libro es rojo, con el corte dorado. La palma la creo recordar verdosa.

Todo ello es una sola tabla enorme (no se ven junturas, pero está hoy perfectamente engatillada), pues la figura es de tamaño natural.

Procedente, dicen, de la casa valenciana de los Creixell, uno de la familia (no sé si barón de Bobadilla) la vendió al artista y colecciónista valenciano don Vicente Peleguer, cuya colección en buena parte adquirió después el marqués de Casa-Argudín, que algunos años después la tuvo entera en la isla de Cuba. En uno de los justiprecios se le puso la cifra (pensando en Vinci) de 25.000 pesetas. Esta obra (a pesar de ser Santa Catalina) es la misma (¡o compañera?) a la que se refirió don Gregorio Cruzada Villa-Amil («Catálogo del Museo», de la Trinidad) con estas palabras:

«El académico don Vicente Peleguer contaba en su escogida Galería una hermosa tabla que representa a Santa Lucía, de tamaño natural y cuerpo entero, que por algunos se atribuía al mismo Leonardo, aun cuando por accidentes del traje y fondo se ve claramente que no puede sin ligereza atribuirse a Vinci.» (Nota a la pág. 178.)

animalista, y al lado de la figura de San José, todo ello parte de una «Adoración del Niño Jesús» (aquí no visible), mientras allá, no lejos, despiertan los pastores al evangelizador paraninfo del Angel del *Gloria in Excelsis*.

Aquí, María, portento de belleza, muestra el perfil griego, el perfil de inmaculada hermosura de las estatuas que el genio pagano labrara en mármol de Paros. Es, sin embargo, rica y rosada la carnación, y a vista del cuadro se olvida uno de las frialdades marmóreas para creer, equivocándose, en un modelo vivo. ¡Cuán lejos quedarán Güido Reni y otros en la modernización y revivificación de la belleza griega! ¡Y cuán lejos de haber sentido (ellos, tan teatrales) la emoción inefable, ese instante único de la divina armonía que funde el amor de madre y el amor de Dios en uno solo, en la interpretación portentosa de esa Virgen María! Discípulo de Leonardo, Yáñez, véase si el mismo maestro, el mismo genio, supo interpretar mejor la expresión de unas manos (impalpable, inefable, íntima a la vez) como esas manos de María, retorcidas en vibración emotiva, en titilación de amor, en una sola dirección los dedos. Esas manos nos dan en forma única un caso único en la Historia del Arte: interpretación psicológica de la suprema plegaria divina del amor maternal en la Madre del Verbo encarnado (1).

Tales obras iban encuadradas con decorativas tallas de un plateresco muy itálico. Doy (con no ser de dibujo de Yáñez, como la talla de los órganos de Valencia) otra fototipia de un retablo, el mayor de la capilla de Albornoces, de Cuenca, lleno de tablas de Yáñez, para que el lector forme idea del acompañamiento que piden las hondas, intensas coloraciones, esmalte al óleo, mate intenso, en las creaciones exquisitas del discípulo español de Leonardo de Vinci (2).

---

(1) Viste ahí María túnica rosada, color de cereza, y manto de espléndido azul de ultramar, tonos avalorados por el blanco inmaculado del armiño del forro de las mangas. A su lado San José, nada canoso, de pelo castaño, viste túnica de rojo bermejón y manto verdoso algo amarillento. La mula, gris claro, y el buey, de pelo rubio claro. El pastor acostado viste de azul, y el otro que está levantado y de espaldas, de rojo bermejón algo claro. En el suelo, blancuzco, y en el fondo, amarillentos o rosados tonos. En la fotografía, por la semejanza de valores de los distintos tonos de la piel del buey y la mula, producise confusión que ante el cuadro no existe. Las figuras son de tamaño natural o mayor que el natural.

Esta obra está perfectamente fechada y documentada: de 1507 a 1513.

(2) Al centro, gran Crucifixión ( $1,97 \times 1,39$ ) con el donador; en la predela, Cristo resucitado con el donador al centro ( $0,23 \times 0,41$ ), tablita flanqueada por otras (de  $0,23 \times 0,35$ ) con los dos Santos Juanes y San Pedro con San Pablo; en los estilobatos, el martirio de la rueda de Santa Catalina y su decollación ( $0,55 \times 0,65$  cada una); en las calles estrechas de los lados, San Gregorio y San Agustín ( $0,69 \times 0,26$  cada una), y dos rondos (de 0,24 de diámetro) con dos bustos de profetas; en el ático, la tabla apaisada de la Adoración de los Pastores ( $0,23 \times 0,35$ ).

El estado de suciedad de las tablas y la oscuridad de la capilla impiden todo éxito fotográfico, ¡y es gran lástima! Las medidas, no publicadas, las tomé en 1905. La obra es de 1526 (se ve la cifra en la fotografía) y la talla será de Antonio Flores.

Hoy es patrono de la capilla el señor duque del Infantado, marqués de Santillana, y hay que esperar mucho de sus iniciativas. († en 1946.)

Otro día, en otro número del BOLETÍN, veremos a Yáñez componiendo, pintado complicadas escenas, pintor de Historia (1). Reduzcámmonos hoy a decir algo de esa afanosa devoción por la belleza femenina, que si bien se mira no es la característica gloriosa del clásico arte español.

Porque el arte español, si bien se mira —Yáñez es una singular excepción—, no puede llamarse «clásico», lo que en otras partes se dice «clásico».

«Clásico» es palabra por la que se suele indicar algo como la perfección en la creación artística, lo definitivo en lo perfecto, y no ha sido ser el arte español «castizo» amante de tan depurada belleza, ni es española la perfección definitiva, ni es española la porfía para lograrla. No brillan nuestras grandes obras de arte casi nunca por la pureza inmaculada de las líneas, por la hermosura impecable de las formas, ni tampoco (en general) por la suavidad y delicadeza de la factura, ni por la seducción blanda de los hechizos menudos.

Rescátase de tamaña inferioridad nuestro arte (¡ya lo creo!), y cada vez logra mayores prestigios (dadas las corrientes modernas), siendo el menos académico y el menos clasicista, por ser notas suyas (sin rival) el brío, la franqueza y la vivificador creación: las características del arte verdaderamente español. No fué un verdadero enamorado de la belleza, de la rebusca seleccionadora de la hermosura. Buscó la vida; buscó genialmente y halló el secreto de la vida de sus obras: más espontánea, más evidente.

Si Velázquez nos hizo adivinar una hermosura, nos dió sólo de muestra la nuca de la más joven de las «Hilanderas». Ribera es el pintor de los horrores del martirio, de las máculas de la ancianidad y de la penitencia más que de la belleza de la juventud. El Greco olvida la hermosura de la tierra en el arrebato del deliquio intenso del alma devota. Goya todo lo sacrifica a la verdad; sus más bellas mujeres son de un peligroso y nada sereno hechizo.

En resumen: aquí se amó a la verdad y no a la hermosura, y Yáñez,

(1) Damos reproducción de los tipos varoniles de Santos Cosme y Damián (Catedral de Valencia), el uno (creo) imitación directa por Hernando de Llanos de los tipos y el plegar de los labios leonardescos; el segundo, y el otro, más libre, creación de Hernando Yáñez de la Almedina, de mayor independencia. El correspondiente retablo se hizo por ellos juntamente en 1506, y el mérito y novedad de la obra les valió seguramente para lograr el encargo del altar mayor de Valencia.

El primero, de pelo castaño oscuro y sana carnación, lleva un estilete o bisturí en la mano derecha y una caja de medicinas en la izquierda. El segundo, también de pelo castaño oscuro, lleva en la derecha también una caja farmacéutica. El primero viste de verdoso oscuro, con gabán sin mangas rojizo oscuro, y las calzas rojizas un puntito anaranjandas; el segundo lleva sobretodo con mangas rojo y una esclavina verdosa, forrada de pieles. Peñas y terrazo pardos, azul claro el celaje y así, azul, el pais que se acierta a ver en el primer cuadro. Tamaño de cada uno, 2,00 x 0,80. (El Prado posee, desde 1929, una réplica, de medio cuerpo, del San Damián (n.º 1.339.)

el gran pintor manchego, educado en el ambiente platónico de la Florencia de Leonardo de Vinci, fué entre los españoles «el pintor que amó la hermosura».

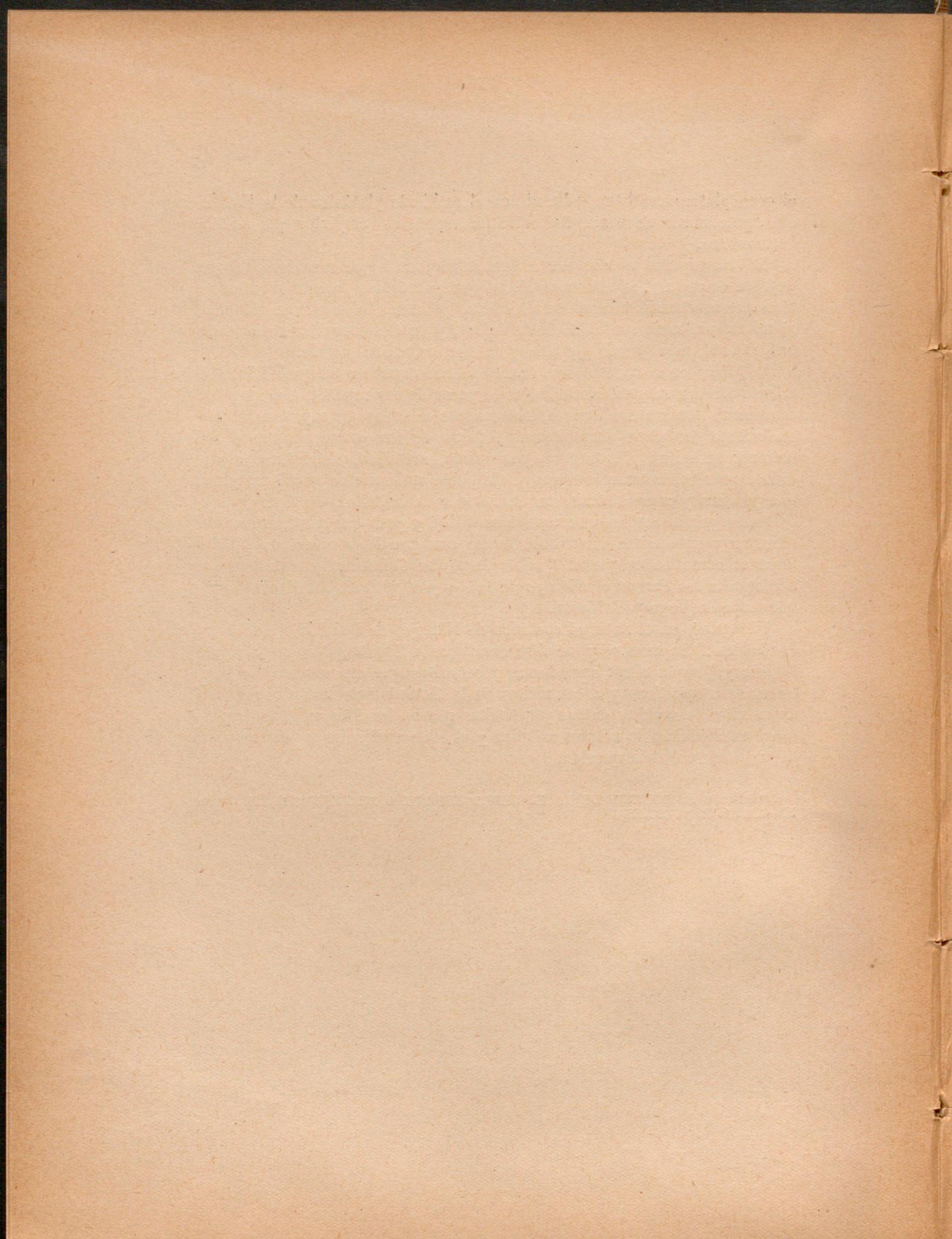
El arte español es más viveza que dulzura; más que serenidad, lo que expresa es anhelo; es más avasallador que persuasivo para el espectador; más que murmulio, tienen sonoridad sus palabras; la misma estridencia, la misma violencia son en él dotes únicas, y en él solamente excelsas. Su religiosidad, más que de plegaria y de ofrenda, es de sacrificio.

Y Yáñez, en momento único, en el mismo momento en que el Renacimiento alcanza su cenit en Italia, es (a pesar de ser español, a no poderlo desmentir) hombre del Renacimiento, acaso el único gran pintor del Renacimiento (de pleno Renacimiento), fuera de los grandes corifeos del italiano: serenidad, hermosura, persuasión, suavidad, delicadeza, contenida expresión, murmulio tenue, impalpable ambiente de gentileza, y, en una palabra y como síntesis, un enamorado de la belleza de la mujer.

Antes que lo castizo (que vendrá en 1600), y para que pueda en su día rebrotar y producirse victorioso, bueno era que llegara eso en 1500 a España: como antes que el *Quijote* llegó *La Celestina*, y antes que el *Diálogo de los Perros* el *Diálogo de la Lengua*, y Juan del Encina antes que Lope de Vega y Calderón.

Yáñez fué, en el Arte, el coetáneo de Nebrija, de Luis Vives, de Juan de Valdés... Su nombre y su obra ennoblecen a España. Pero sus devotos (espero yo) serán ellas: esas damas y señoritas que concurren a las conferencias ateneísticas y a las visitas de la Sociedad de Excursiones, esa generación de gentiles damas y señoritas que en los últimos años desaparecieron en Madrid a la cultura artística y al culto particular y retrospectivo del arte de su Patria querida.

(Publicado en BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Tomo XXIII. 1915. Págs. 198-205.)



## OBRAS CONOCIDAS Y DESCONOCIDAS DE YAÑEZ DE LA ALMEDINA

Ofrece nuestro BOLETIN a los lectores dos fototipias de dos de los doce grandes cuadros en las portezuelas del altar mayor de la Catedral de Valencia.

Cuando la parte central era la importantísima obra maestra de la platería prerrafaelista, que se amonedó, ¡patrióticamente!, en la guerra napoleónica, dijo uno de nuestros Reyes (Felipe II, se cree) que si el retablo era de plata, eran de oro los postigos.

De las citadas doce inmensas tablas del arte leonardesco, son seis las que más de lleno merecen el elogio, las de la atribución del más independiente y el más español de los dos discípulos manchegos de Leonardo de Vinci, Ferrand Yáñez de la Almedina, correspondiendo el resto al otro, Ferrando de Llanos, con alguna mayor, y además (creo yo) alguna mutua colaboración entre los artistas.

Llanos, que presumo más viejo (siempre se le cita primero en los contratos) y más directamente unido a Leonardo y el presumible *Ferrante lo Spagnuolo*, del taller del genial florentino, fué demasiadamente seducido por los modelos pictóricos de Leonardo, dedicándose, por ejemplo, a rapsodias de la sonrisa de la *Gioconda*. Mientras que Yáñez, más español, de inspiraciones realistas, y más adicto a la enseñanza doctrinal, realista también, de Leonardo, le imitó mucho menos y se dejó aleccionar, en cambio, por el natural a la vista, del que tomaría presumiblemente tantos apuntes, aprovechados en los cuadros en su momento oportuno (\*).

Las dos fototipias que (preparadas hace muchos años) hoy damos en la revista, finalmente, corresponden a dos muy importantes cuadros de Yáñez, bien distintos entre sí.

Y bien distintos además de aquellos que hubimos de publicar aquí

(\*) (Acerca de este punto hay un estudio reciente de María Luisa Caturla: *Fernando Yáñez no es leonardesco*, ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, 1942.)

en 1915, en aquel trabajo que intitulé *Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España*, al que me refiero y del que nada debo repetir ahora (\*).

Los dos cuadros nos brindan ocasión para ver apartarse a Yáñez del italianoísimo arte de componer, nota que negativamente caracteriza también a tantos pintores españoles, los más españoles: Velázquez, Zurbarán, Goya...; antes, el portugués Nuno Gonçalves.

En el cuadro de la *Presentación de María al templo*, con el grupo de Joaquín, Ana y la acompañante (a nuestra derecha); el de los sacerdotes (arriba), y el de los meros espectadores, tan exagerada e impropiamente puestos en primer lugar, hace delicioso contraste la lindísima figura de la niña María y los dos grupos con hasta cuatro chiquillos, que de abajo o de arriba la ven subir las graderías del lugar santo.

Sigue la Edad Media ofrecernos este tema en miniaturas y en retablos, y casi siempre son quince las gradas, de una tirada o de varias; vienen a ser qui más bien dieciséis, acaso excusado el sobrante con el amplio relleno.

La explicación y la de la deliciosa actitud de reposo en lo ascensional de la niña María se halla en los textos hagiográficos de la Edad Media a que pedían inspiración los artistas. María, apenas destetada (lactóla su madre, Ana, no menos de tres años), fué llevada por sus padres al templo de Jerusalén, antes de los cuatro años, para su educación, no haciendo uso aquéllos del derecho de rescate de tal voto, que el *Levitico* establecía en sólo tres ciclos. Y María, tan de corazón se daba al templo de Dios y tan soberanamente aleccionada estaba ya, por modo milagroso, en las divinas letras, que, según creyó la Edad Media, en cada uno de los quince escalones de la gradería del templo recitó de memoria uno de los quince salmos de David, correspondientes no sé si a los de las horas mayores (matines y laudes) de las horas canónicas.

Esta legendaria infantil recitación de los salmos de las horas litúrgicas, mientras iba subiendo la Virgen niña al templo, explica el ambiente de atención y aun de distracción de los asistentes y hace más hechicera y más propia la actitud de la Niña, en la cual, a la busca el pintor de un parecido con las facciones de la fisonomía de la madre Ana, hay expresión de madurez espiritual y aun física, que no es óbice al particular encanto de la figurilla, tan graciosa y tan delicada.

Esta tabla, en lo más bajo de la parte diestra, a la izquierda del espectador, en lo interior de la gran puerta del retablo, no ha podido sufrir desde 1507 hasta la fecha efecto alguno de destrucción de la pintura, por no alcanzarle la luz de las vidrieras del presbiterio y del cimborrio, antes

(\*) (Y que precede en este volumen.)

y después de haber sido sustituidas por los tableros translúcidos de alabastro (en Valencia, llamados piedra de luz). Por fortuna, las restauraciones de Rovira Brocandel y Romero Orozco, en los siglos XVIII y XX, dignas siempre de alabanza, apenas han supuesto otra cosa que la limpieza en lo interior de las puertas.

La tabla de la *Muerte de la Virgen* está en el exterior de la puerta siestra (a derecha del espectador), y por tanto, es de las seis tablas que se ven siempre, menos sólo a la misa de los días de fiesta muy de primera clase, que es cuando se ven las del interior; la pintura, gracias además a una técnica perfecta, en buen estado de conservación.

Los Hernando, artistas que, cual otros españoles, llevarían a Italia la técnica al óleo, aclimatada mucho antes desde Flandes en Valencia, pintaban toda la composición, figuras, países, detalles todos, modelando y usando el claroscuro en la pintura preliminar, y cubrían luego todo el cuadro con ligeras veladuras al óleo de transparente e intensa y monocroma y pura coloración a grandes masas de azul, blanco, rojo..., verde, amarillo, etc., logrando el efecto de bella nitidez de pocos colores puros, como en los esmaltes pintados.

En la *Muerte de María* es de bella, amplísima mancha de azul de Ultramar todo el manto de María y el del Apóstol arrodillado y apenadísimo. El que está en pie, a nuestra derecha, ofrece el manto rojo, y en cambio, nos da la nota blanca el manto del que está sentado al centro, a la vez que las tocas de María. El lecho ofrece en variados colores una de aquellas telas árabes o mudéjares que tanto apasionaban a Yáñez, en cuya educación juvenil de la sensibilidad visual pienso yo que debió de entrar por mucho la visión de las mal llamadas alfombras persas que se tejían en la mayor parte de los pueblos de la provincia de Albacete y otros lugares vecinos, también manchegos.

En este cuadro de la *Muerte de María* («Dormición de María») era la escena representada para la Edad Media), de acuerdo con los temas del teatro litúrgico, se supone la milagrosa asistencia al suceso de todos los apóstoles, llevados a Efeso o Jerusalén (según fuera la localización preferida) desde los confines de su dilatada predicación, repartidos por el mundo. Aceptándose aquí por Yáñez (véase la escena de lejos), en la otra alternativa de leyendas, la que supone en Santo Tomás una nueva muestra de su conocido temperamento de reserva a toda credulidad, cuya consecuencia inmediata fué quedarse en la India, ausente al misterio, y un nuevo *ver y creer* respecto del suceso milagro de la Asunción, tozudez no menos benévolamente que por Jesús años antes (cuando dióle a tocar sus llagas), por María ahora cancelada con el regalo de aparecerle y de darle en prenda de fe el cíngulo de su vestido: *il sacro cintollo* que se venera en la Catedral de Prato, ciudad inmediata a Florencia.

Damos también en nuestra revista, por difícil y excelente fotografía de don Ricardo de Orueta, lograda en la segunda de sus campañas en Cuenca, el cuadro de *La Adoración de los Magos*, de Yáñez, en la Catedral de aquella ciudad. Corresponde a uno de los dos altares laterales (ambos al lado del Evangelio, al Norte), dentro de la capilla famosísima de «los caballeros», de los Albornoces. Por el testamento del creador de las maravillas de aquel rincón (tablas, sepulcros, rejas...), don Gómez Carrillo de Albornoz (1531), sabemos que era donativo de sus hermanos don Luis Carrillo y doña Inés Barrientos, pero que él quería pagarlos a Yáñez, como los restantes retablos.

María, en este cuadro, es rubia (vestida de túnica encarnada, con manto azul), y se concibió el tema, como una conglomeración afectuosa, rompiendo las líneas simétricas caras al arte italiano. Mientras los ricos vasos de las ofrendas recuerdan la península de allá, la rica indumentaria del rey moro es otra de las pruebas del deleite de Yáñez ante las telas y los cueros de nuestro arte mudéjar, la notita típica del pintor manchego de la Almedina.

Ofrece también nuestro BOLETIN a los lectores una cuarta lámina de obras de arte de Yáñez de la Almedina, con toda probabilidad, con una *Oración del Huerto* y una representación de los santos: el Arcángel San Miguel y San Jerónimo.

Estas dos tablas y otras dos similares, pero bastante más castigadas de retoques (que deben de tener cosa de cincuenta años), formaron parte de la colección de pinturas que reunió en Valencia el famoso coronel Montesinos, célebre penitenciarista, reformador de la vida del presidio de Valencia (que tuvo a su cargo): según el imparcial juicio del gran sociólogo Herbert Spencer en su estudio *La moral en la prisión*, la primera figura de penitenciario en el siglo XIX, y cuya reforma vinieron los ingleses a estudiar a nuestra Patria. Hoy, la colección está repartida entre sus nietos, los señores Montesinos Checa y señor conde de Montornés.

La familia no guardaba memoria de la procedencia de estas tablas. Al ver juntos al Arcángel del 29 de septiembre y al Santo del 30 de septiembre —vigilia y fiesta del Santo de los Jerónimos—, y recordando frase del P. Sigüenza, en que dijo que por tal proximidad de calendario la Orden de los Jerónimos unía la devoción a San Miguel a la de su Santo titular, yo me di a pensar en que las tablas procedieran de vieja Casa jerónima valenciana (San Jerónimo de la Murta, cerca de Alcira, con más probabilidad que San Jerónimo de Cotalba, cerca de Gandía, por ciertas razones), a lo que ayudaba el hecho de ver también en la misma colección otras tablas del siglo XV, relativas a escenas poco frecuentemente pintadas de la vida de San Jerónimo.

Las otras dos tablas sólo aludidas, de que también tengo fotografía,

representan a la vez una pareja de Santos y una escena evangélica: el Bautista y San Sebastián, y el *Noli me tángere* (el Angel y las tres Marias en el sepulcro, a lo lejos). Son obras todavía menos típicas, dentro de la escuela de los Hernandos; perteneciendo, en cambio, al estilo de Llanos, del todo típica e inconfundible, pero obra de taller, una quinta tabla de la *Adoración de los Magos*, también de los Montesinos Checa.

En la de San Miguel y San Jerónimo, es bella la oposición de los siempre limpios tonos de color, con bonito verde en el indumento del Arcángel y el rojo cardenalicio del doctor de la Iglesia latina. Llamando la atención la naturalidad de la actitud del primero, poniendo el regatón sin pincho de su lanza sobre la cabeza del demonio; con adivinarse aun aquí una evidente característica de Yáñez y de Llanos: el uso constante de maniquí, aunque excelente, que se reconoce la mayor parte de las veces en el plegado —muy estudiado— de las ropas, y sobre todo en los miembros (dedos, manos, cuellos), que ostentando verdad en sus masas, no la revelan del natural en los juegos de las articulaciones. El león de San Jerónimo demuestra al pintor animalista de otras veces, con modelo aquí menos visto, que no los insuperables corderos de sus pastores de Belén.

\* \* \*

Aprovecho la ocasión de este artículo para hacerme cargo de las últimas opiniones sobre el arte y las obras de los Hernandos (Llanos y Yáñez) en notas sueltas.

Me refiero a la parte correspondiente en tres publicaciones de conjunto, a saber: primera, la del doctor Augusto L. Mayer, *Historia de la Pintura española* («Geschichte der spanischen Malerei», 2.ª edición, 1923, páginas 116 a 122, reproduciendo cuatro tablas del altar mayor y la predela de la Sala Capitular de la Catedral de Valencia); segunda, la póstuma del doctor Valerian von Loga, víctima de la guerra, edición deficiente de sus «testamentarios» literarios (Oscar Fischel y Ernest Kühnel, no hispanistas), intitulada *La pintura en España* («Die Malerei in Spanien vom XIV bis XVIII Jahrhundert», Berlin, Grote, 1923), y tercera, mi propio libro, a la vez su Introducción histórica y los Itinerarios, *Levante* (Guías Calpe, 1923).

El «Ferrante Spagnuolo» del taller de Leonardo de Vinci, suponen Loga y Mayer que fuera Yáñez, sin duda por ser más alto su prestigio; yo creo que es Llanos, el extraordinariamente más imitador de Leonardo, y que siendo por ello o por edad más autorizado, siempre va su nombre delante del de Yáñez en los documentos valencianos comunes a los dos pintores. El empeño de dominar el óleo por parte de Leonardo le daría entrada en su taller, como a otros españoles (hay bastantes casos) en va-

rios talleres italianos: Valencia pintaba al óleo muchísimos años antes que Italia.

La gran tabla (hoy partida en dos) de San Cosme y San Damián no puede atribuirse sólo a Yáñez, y a la vez, como hace Mayer, su predela (el *Descendimiento* antes aludido), ya que le contradice el documento del encargo a ambos, y a la vez lo repugna el estilo de San Cosme (de Llanos) en relación con San Damián (de Yáñez): aquí hubo evidentísima colaboración, y cada vez creo más que hubo mucha en otras de las obras de la Catedral.

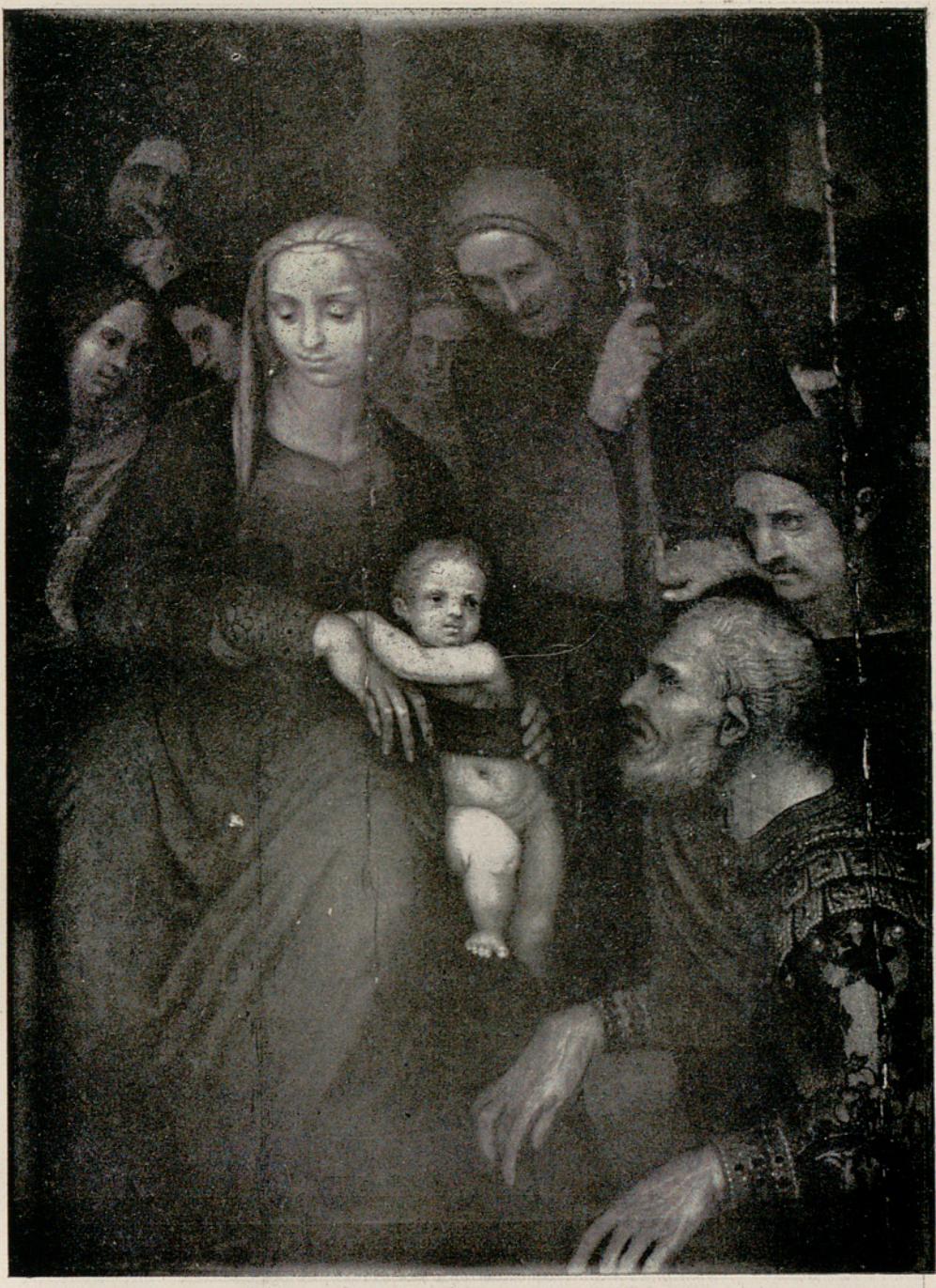
Es digna de meditación, en cambio, a pesar de mi convicción, la atribución a Llanos del gran *Juicio Final*, de Játiva, que hacen Loga y Mayer (\*). Es, en cambio, un patente error recordar siquiera a los Hernandos ante el cuadro de la *Circuncisión*, en el Museo de San Petersburgo, atribuido a Carvajal, y por el gusto de suponer influencia de grabado de Alberto Durero. Esta debe de ser nota de von Loga, mal interpretada por los «organizadores» del libro póstumo, que él no dejó propiamente escrito en su integridad.

Por cierto que Loga alababa el encanto colorístico de las «varias tablas» Montesinos, que no detalla y que no conoce Mayer.

Creeré que ni uno ni otro conocen (acaso equivocándose) las tablas «hernandescas» de Santa Cruz de Caravaca, y que hablan de ellas por conocer el texto inédito y alguna fotografía, tampoco publicada, del Catálogo Monumental de la provincia de Murcia, de mi querido amigo don Manuel González Simancas. Es un atrevimiento sin base bastante darlas a Llanos, y precisamente en 1521 (y como dato, no como opinión), como hace Mayer; Loga dice, no menos decidida e infundadamente, que pintó un retablo en 1520 para la «parroquia» de Caravaca, confundiendo además las dos principales y magníficas iglesias de la interesantísima población, que no visitó.

Del *Inventario Monumental de la provincia de Alicante*, del mismo González Simancas, e igualmente inédito, arranca la noticia en los críticos alemanes (que lo gozaron) de dos tablas de arte de los Hernandos: la una, en la iglesia de la Virgen de Monserrate, Patrona de Orihuela (*Natividad del Bautista*), que citan Loga y Mayer, citando Mayer una *Madonna*, cual de descanso en Egipto, «en colección particular de Almorado», en que se recuerda, equivocadamente, la que Simancas fotografió en Orihuela, procedente de la parroquia de Almoradí. No sé si tendría razón Loga (yo no lo creo) al atribuir a Llanos el gran *San Miguel* de Santo Domingo, de Orihuela, de que yo hablé largamente, hace años, en «Cultura Española». El cuadro de *Desposorios de la Virgen*, de 1516, de la Catedral de Mur-

(\*) (Véase antes p. 22, nota.)



Lám. VII.—Yáñez: *Adoración de los Magos* (pormenor). (Catedral de Cuenca.)



Lám. VIII.—Yáñez: *San Damián.* (Museo del Prado.)

cia, es expuesto a equivoco el darlo como documentado o firmado por Llanos, cuando sólo por razones de crítica cabe una u otra atribución.

Sobre la tarea de Llanos (Hernando) y de su hipotético hijo Andrés de Llanos en el altar mayor, perdido, de la Catedral de Murcia, a base de documentos, arrastran los críticos alemanes el grave error de creer que fué de pintura, cuando ya Baquero, y más ahora (trabajo inédito) Ibáñez García, dejan evidentísimo que sólo tenía escultura... pintada. Es que el libro de Baquero no ha sido aprovechado y conocido por los aludidos historiadores. Tampoco tienen idea de la obra, de estilo o discípulos, en San Juan, de Albacete, aunque ya hace muchos años que hablé de ella en «Cultura Española».

Mayer, en cambio, ofrece novedad en hablar de un Salvador entre San Pablo y San Juan, medias figuras, que atribuye a Llanos en la Colección Cremer, en Dortmund. La atribución suya, hipotética, a Andrés de Llanos de las espléndidas tablas de la vida de San Andrés, del Hospital de Pobres Sacerdotes (*El Milagro*), de Valencia, es gratuita e improbable. En la segunda edición, como es natural, añade Mayer, entre las obras de Yáñez, la gentilísima *Santa Catalina*, del marqués de Casa Argudín, conocida de los lectores de nuestra revista, y que ha estado expuesta casi un año (1923) en el Museo del Prado, y a la cual hube de dedicar —y al autor, por lo demás desconocido en Madrid— un par de conferencias (\*).

En dichas conferencias adelanté al impreso del señor Sánchez Cantón (*Fuentes para la Historia del Arte español*, tomo I) la primera referencia literaria —todavía en el siglo XVI— a Yáñez, en la lista de prestigios de la pintura española (en realidad, sólo castellana), que trae Diego de Villalta en su extraño libro de 1590-91, *Tratado de las antigüedades de la Peña de Martos*: es uno de los quince artistas citados, comprobándose su fama antes de que se hiciera eco de ella Quevedo, en el siglo XVII; y Quevedo, por ocasión de ser señor de vasallos (la torre de Juan Abad) en la vecindad de Almedina, el pueblo de Yáñez, en que se conservaban obras suyas (\*).

En cambio, de Llanos no quedó memoria literaria alguna, y solamente los documentos (los de las Catedrales de Valencia y Murcia) nos han venido a revelar su nombre, obra y vida. Como el mismo Mayer reconoce que es el más imitador de cosas de Leonardo, dije en las citadas conferencias que es de presumir que fuera suya la al parecer soberbia copia de la famosísima *Cena de Leonardo* que Felipe II, con gran entusiasmo, compró en Valencia, y que tanto admiró en El Escorial el Padre Sigüenza.

(\*) (Véase antes p. 23.)

(\*) El Museo del Prado ha adquirido en 1940 una tabla de Yáñez del retablo del pueblo de Infantes.

De Llanos no es definitiva la conjectura de su resucitador, el inolvidable canónigo don Roque Chabás, de que trajera apellido por ser del pueblo manchego (hoy en provincia de Cuenca) Santa María de Llanos: Santa María de los Llanos se apellida también la Patrona de Albacete, guardada en lugar del término de la moderna capital de provincia, ciudad que logró, y aun conserva, diversas obras de la escuela de los Hernandos.

Para final, una apreciación mía —todavía— sobre una idea atrevida:

De nuestra *Gioconda* del Museo del Prado, tan bella, pero tan menos bella y sutil que la de Leonardo auténtica del Louvre, se ha dicho por altísima autoridad (la mayor del mundo sobre el arte italiano del siglo XVI) que no es copia de italiano (que en verdad, no lo parece), pero que tampoco, y en modo alguno, puede ser de artista flamenco u holandés, que jamás hubiera suprimido el paisaje del fondo... «*No será una copia* —pensó Berenson al visitarnos, hace cosa de dos años— *de uno u otro de los Hernandos, los leonardescos que pintaron lo de Valencia?*...»

El de ellos que trabajaba en el taller del Vinci, Ferrante Spagnuolo, si que es verdad que precisamente colaboraba en él en los años (¡años!) en que Leonardo fué pintando y nunca dando por acabado el retrato de la napolitana Gherardini, esposa de Francesco di Bartolommeo di Zanobi del Giocondo...; y cabe llanamente la hipótesis de una copia prematura, que no solamente explicaría la falta del paisaje (que no se habría pintado todavía), sino también el distinto color de las ropas...

¡Pero yo no creo —por razón de la factura— probable esta hipótesis... seductora!

(Publicado en BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XXXII, 1924, págs. 32-39.)

## EL DIVINO MORALES

CUMPLIENDO, una vez al fin, con lo preceptuado por el Real Decreto de creación del Patronato del Museo del Prado, se celebró en Madrid el mes de mayo una Exposición de pintura del famoso artista extremeño del siglo XVI. Las gracias, por ello, al señor Lázaro Galdeano, miembro del Patronato, iniciador feliz de la Exposición, que sólo logró celebrarse por ser, entre tantas otras dotes del señor Lázaro, el entusiasmo, un entusiasmo *a todo trance* por el viejo arte español, la nota suya más característica.

En la organización, en el acopio de las tablas, en la catalogación y en la exposición misma de las obras acopiadas, el éxito no pudo ser reconocido de la misma manera. Mas no creo misión de la crítica periodística juzgar a los hombres, sino contribuir a que el público vea más y vea mejor las obras de arte, dándole aquellas indicaciones que parezcan oportunas, declarando, eso sí, la convicción honrada de quien escriba sin consideración alguna a lo que llaman *respetos humanos* los escritores ascéticos.

No todos creyeron, además, que un artista como Morales, al fin un manierista, un arcaico (aun en su tiempo) y un pintor devoto en puridad, ganara gloria al verle juntos varios o muchos o demasiados de sus temas tan poco variados, tan repetidos: los Ecce Homos, los Nazarenos, las Quinta-Angustias...; ni sé si todos celebrarán en consecuencia que demos aquí toda gloria y honor a un artista que opinarán muchos que tan sólo pertenece a la Historia.

Al pedir la benevolencia a mis lectores, piensen que la historia del Arte no es historia de cosa muerta, sino todavía viva, pues las viejas cosas de ella no solamente se *pesan* por referencia de historiadores, sino que todavía se *ven*, todavía se gozan, y así España se conoce más y mejor y los extranjeros comienzan a conocer algo más y a querer algo al menos a España por la incontaminada virtud de las obras de arte, particularmente las del arte más castizo de nuestras pasadas centurias; ya que

la España de la edad de nuestras gestas europeas, que tantas seculares y odiosas rivalidades nacionales sembraron, dijo por la pluma de sus escritores y por el pincel de sus pintores todo su pensar y todo su sentir, y que lo escrito en idioma castellano los extranjeros de hoy lo pueden conocer poco y si lo pintado (por el contrario) puesto en el idioma universal del Arte, que no exige traductores ni intérpretes.

Y es cosa curiosa ver cómo ahora en Europa (ese ahora, antes de la guerra) gustan más los artistas españoles, más españoles, más castizos; y cómo por un fenómeno de sugestión gustan más, aun a los más indiferentes en materia religiosa, los más religiosos, los más hondamente devotos, los místicos nuestros en particular. De Santa Teresa sabido es que hay monografía entusiasta de escritora inglesa socialista; del Greco, nuestro místico del pincel, y de Mena, nuestro escultor devoto por excelencia, se han publicado monografías notables por críticos que figuran en España al lado de enfrente de los ideales religiosos castizos.

En tales casos (con más o menos razón), como ahora en el caso del divino Morales, es la sinceridad, la ingenuidad honrada, la hondura del sentimiento, la delicadeza verídica en su manifestación artística, lo que sedujo a nuestros contemporáneos, incrédulos o católicos, cómo es o fué el secreto de la popularidad de aquél o del otro artista entre sus coetáneos en todo correligionarios del mismo.

La crítica de Arte hace años que dejó de ser un repaso de los defectos e incorrecciones y un resumen de los aciertos. Ahora nos importa poco la caligrafía y sus tildes, buscando el alma en la obra y, sobre todo, en la ejecución y factura de la misma. Incorrecto, amanerado Morales, amanerado dos veces, por si y por ser un manierista (como todos los artistas italianos, flamencos y españoles de su edad), merece todo entusiasmo por haber sido sincero y sinceramente delicado en su labor: por haber llevado siempre su tímido pincel por una vibrante y afanosa inspiración devota, manejándolo siempre con la sensibilidad y la ternura más dulces y exquisitas. En Morales no hay otra cosa hermosa que la sensibilidad y la dulzura y la emoción de la factura. Los valores técnicos, los valores intelectuales y los valores de testimonios históricos de las cosas de su tiempo son igualmente insignificantes.

Por la ternura, las obras de Morales, que el comercio repartía por España en vida suya, le conquistaron una fama misteriosa y evidente. Tan misteriosa que no se sospechó al principio ni hoy se sabía cierto su nombre (quiero decir si el divino fué el pintor Luis Morales o el no mejor conocido pintor coetáneo Cristóbal Morales); pero tan evidente la popularidad, que en vida suya se vieron tablas devotas de su mano por todas partes, y en Extremadura y en Castilla y fuera se imitó a Morales por exigencias de los devotos de su arte; en las generaciones inme-

días y en las subsiguientes, en un siglo y en otro... Aun hoy día, orientados por las trochas y caminos más opuestos al ideal del *divino Morales*, se siente su influencia, más que la de nadie, en artista contemporáneo tan insigne como Julio Romero de Torres y su paisano el extremo Hermoso no deja de deberle algo también.

Los escritores de Arte de las pasadas centurias ya nos hablaron de la constante imitación del género Morales, tan popular, aunque menospreciado en los cenáculos de los pintores. Y la pasada Exposición confirmó esta misteriosa supervivencia del arcaico Morales por la virtud popular inmanente de su emotiva dulzura. La Exposición nos mostró en extraña mezcla Morales auténticos (algo más de media docena) y *Morales* del siglo XVI, *Morales* del siglo XVII, *Morales* del siglo XVIII, *Morales* del siglo XIX y *Morales* del siglo XX, y algunos tan hermosos como el San Francisco (3.º) y el San Pedro de Verona (4.º), correspondientes al último grupo, que (salvo errores de Iconografía sagrada: los clavos en la estigmatización del querubín de Asís!, por ejemplo), son cosa notable de un pintor de ahora, que bien merecería que se supiera su nombre.

Se publicó sin embargo, apenas abierta la Exposición, un catálogo de brevísimas papeletas con un estudio preliminar que no se refería concretamente a las obras expuestas, sino a la Exposición en general, y con un buen número de excelentes fotografiados. En éstos tan sólo dejaron de reproducirse cinco cuadros, entre estos cinco algunos de los más notables: uno no catalogado, por venir tarde al Museo, y el de la Catedral de Madrid, en absoluto los dos mejores de la Exposición.

Esos dos precisamente, más uno que es también de lo más notable de Morales y de lo más auténtico, y que por llegar algo más tarde se hizo la tontería de no exponerlo, vamos a darlos aquí reproducidos a la vez que todos los demás verdaderos Morales de la Exposición; que no merece *Museu* ciertamente la triste suerte de otras dos notables revisas ilustradas que reprodujeron solamente (una de ellas), o casi solamente (la otra) los seudo-Morales del concurso (!).

Faltaba en el catálogo la apreciación de la autenticidad de cada cuadro; lógicamente, pues, parece natural que cual se quiso hacer en la Exposición Goya de 1899 y en las Exposiciones Greco, de 1902 y Zurbarán, de 1905 (estas dos en el propio Museo), se hubieran excluido las obras francamente no auténticas.

A corregir esta falta creíme en el deber de acudir en la Prensa, pues al fin miembro soy (aunque modesto) del Patronato del Museo del Prado y miembro electo fuí (aunque dimisionario y dimisionado y dimiso) de la Comisión organizadora del concurso, y ante mis discípulos de las clases de Historia del Arte, en la Universidad y en el Museo ~~acos~~ umbro

(como es debido) a decirles honradamente lo que creo verdad en la más escrupulosa investigación histórica.

Al efecto catalogué en artículos de *El Debate* del 14 y 17 de mayo) todas las tablas de la Exposición, diciendo sin ambajes mi opinión sobre todos ellos honradamente.

Pero mi conciencia, aun ya publicados mis artículos, me obligó a realizar un viaje de estudio, de años preparado, a Extremadura a ver los *Morales* auténticos, tradicionalmente auténticos, y sobre todo a plantear definitivamente, ya de una vez, todo el problema viendo los únicos *Morales* documentados como suyos, por documento único, publicado hace pocos años en revista regional, más nunca aprovechado por la crítica ni la historia de nuestra pintura.

Con la compañía de don José Moreno Villa, que prepara una obra sobre *Morales* y que, además, aunque de afición, consumadísimo fotógrafo en la difícil fotografía de tablas, recorrió sin otra idea ni rebusca que *Morales*, todas las poblaciones extremeñas que tienen retablos tradicionalmente tenidos por suyos (Arroyo del Puerco, Alcántara, Higuera la Real...), comenzando por visitar de nuevo (a los dos meses de mi segunda visita) la ciudad extremeña (por lo demás de incomparable hermosura), que tiene por hoy el privilegio único, casi secreto, pues de tan pocos conocido (de nadie de cuantos de *Morales* escribieron o hablaron), de poseer un retablo que los documentos aludidos proclaman, sin la menor sombra de duda, que es de *Morales* en cuatro tablas que contiene. Todavía visité Sevilla a la vuelta para redondear temas del estudio *Morales*, mientras el señor Moreno Villa visitaba Badajoz (que yo tenía bien visto) y Villanueva de la Serena y algún día se perdió, honradamente además, buscando retablo perdido ya y sin rastros de él, como el día de fraca-  
sada rebusca en Puebla de la Calzada y en Montijo.

De vuelta en Madrid, vista de nuevo y detenidamente la Exposición, pudimos confirmar nuestros juicios (muy de acuerdo, sin procurarlo) y seguro, ¡al fin!, de conocer al legítimo Luis *Morales*, el ya seguramente *divino Morales*, confirmé yo todas las atribuciones que había publicado en la Prensa, confirmando también a la vez que todo lo por mí en mis artículos de *El Debate* rechazado eran, efectivamente, obras nada auténticas y verdaderos seudo-*Morales*.

De sólo una, el tríptico núm. I del catálogo de la Exposición (Pietá, Magdalena y Juan) expuse y sigo manteniendo dudas (repécto de la tabla central). Mejor estudiado el conjunto de las tres tablas confieso que me hacen efecto de admirables imitaciones recientes del auténtico *Morales*, conseguido el *craquelado* de las tres tablas (grietas anchas y no profundas) por un procedimiento de excesivo calor aplicado que me sorprende que

no alabeara los maderos. ¿Serán auténticos, aunque no me incline yo a creerlo?...

El resto de los Morales, verdaderamente suyos, es lo que reproduce *MvSEVM*.

Núm. 23.—*Ecce Homo*, que parece casi del todo auténtico.

Núm. 35.—El mejor Morales de lo catalogado de la Exposición, *Ecce Homo y San Pedro, arrepentido*; sólo del valor del mismo los capolavoros del autor en el Prado (fondo legado Bosch), en San Petersburgo (*Madonna de la rueca*) y en la Catedral de Salamanca (*Madonna con San Juanito*).

No catalogado.—*Pietá* (del Palacio Episcopal de Madrid), muy típica y bien auténtica de Morales y lo mejor de la Exposición.

Núm. 13.—*Madonna, con San Juanito*, todavía tiene trozos auténticos, bellos.

Núm. 26.—*La Resurrección*, auténtico Morales, típico, y por ser obra de retablo y no tabla de oratorio particular, excelente piedra de toque para rechazar tablas de factura diversa.

Núm. 24.—*Gran Madonna*. De esta tabla se dijo en *El viage de España* (tomo VIII, carta quinta, núm. 17):

«De su mano es otro quadro grande en un altar, a los pies de esa misma iglesia [la antigua parroquial de la Concepción, en Badajoz], cuyo asunto se reduce a Nuestra Señora sentada y al niño Dios con un paxarillo atado a un hilo. En este cuadro se figura una tablilla que indica el año 1546, que es quando se hizo: yo mandaría poner [añade Ponz en 1776] en otra el año en que se deshizo, como se puede decir haber sucedido con un feliz retoque, que es muy reciente». Ahora podría ponerse, en una tercera, el año en que se limpió la tercera parte auténtica (lo más del niño: faldas, etc.), y en que se rehizo en las dos terceras partes perdidas (la cabeza de María...), todo el cuadro, todavía notable y sumamente interesante. [Hoy, 1947, sirve de retablo en la Parroquial de San Agustín, de Madrid.]

Núm. 25.—*Calvario*, compañero de la *Resurrección* y aun pintado para mayor distancia. Auténtico Morales, salvo varias cosas y salva la mitad alta de la figura del evangelista.

Núm. 14.—*Sagrada Familia*. Admirable obra auténtica en lo intacto (el San José, lo más de la cabeza de María, etc.); la restauración parece del siglo XIX.

Núm. 19.—*Ecce Homo*, de Morales, auténtico típico y de retocado admirable.

La *Pietá* no catalogada, ni siquiera expuesta, propiedad del señor Sota, de Bilbao, es una obra auténtica, fina e interesante. La pude estudiar incluso delante de mis discípulos y logré que la vieran personas inteligentes y que se fotografiara el día mismo del cierre de la Ex-

posición. Al publicarla MvSEVM se rescata en parte la injusticia con ella cometida.

La Exposición ofreció por accidente el interés de conocer dos obras hermosas que, atribuibles a Morales, llegaron a Madrid (a ruegos de los organizadores de la Exposición, que pusieron en ello legítimo empeño) y que, acaso superiores a cuanto Morales sabía hacer, no eran ciertamente obra suya. Las reproduce también MvSEVM.

Núm. 16.—*Cristo a la columna*. Ya la cabeza, hombro derecho y manos demostraban, a toda evidencia, ser obra de Joanes o de su padre; el paño de las caderas lo confirma plenamente, por estar tratado en absoluto (con no ser igual) como el de Cristo en el gran *Bautismo de la Catedral de Valencia*, señalando (cómo el colorido) la fecha probabilísima 1535 (alrededor); pero sumiéndonos a la vez en la duda de si es obra del padre o del hijo, en esos años en que trabajaron juntos y que son, en absoluto, los mejores de la labor de Macip, después por Joanes llevada a dulcedumbres y amaneramientos más conocidos de todos y más característicos.

Núm. 2.—*La Magdalena*. Admirable obra de un artista de técnica más pictórica, acaso del reinado de Felipe III, acaso dándole a imitar o copiar un original de Morales. Otra copia independiente de ésta había en la misma Exposición: muy de menos mérito.

\* \* \*

Y ya presentados a mis lectores los Morales, los verdaderos Morales de la Exposición y llenado con ello el objeto principal de estas líneas, o no debiera decir yo más o debería decir mucho. Mis papeletas (extensísimas, descriptivas, críticas) de cada uno de los Morales de Extremadura, de los de la Exposición, de los de Sevilla, Salamanca, Valencia (de estos publiqué un artículo el año 1916 en *La Voz de Valencia* el mes de marzo) y mis papeletas (no menos extensas) de los Morales de San Petersburgo (incomparables de delicadeza); de Dresden, de las colecciones inglesas, francesas, etc., darían de sí, si no un libro que no puedo hacer, sí un ya extensísimo volumen de catálogo. Y conste que no he citado los Morales del propio Museo del Prado y de la Academia de San Fernando ¡que no se expusieron en la Exposición, ni siquiera los de la propia casa!

La nota personal de los Morales, de los legítimos *divinos Morales*, ya nos la ofrecían, absolutamente inconfundible, tantas tablas en España y en el Extranjero; la suprema ternura del sentimiento religioso, obsesionado por la Pasión de Cristo y la suprema delicadeza siempre vibrante; siempre íntima, de la factura suya acabada, acabadísima, si, más fatigada sin fatiga (si se permite la frase).



Lám. IX.—Morales: *La Virgen del pajarito* (1546). (Madrid, Iglesia de San Agustín.)



Lám. X.—Morales: *La Virgen, el Niño y San Juan.* (Catedral de Salamanca.)

Los fotografiados ni las fotografías no pueden decir nada de eso; hay que ver los cuadros para ver y sentir con Morales, con este manierista y este amanerado que pintó siempre con emoción, con ternura, con empeño de primera espontaneidad: ¡la cosa más contraria a lo amanerado y a lo manierista que pueda imaginarse!

Suponga el lector una monja, una santa monja que se pasara el día rezando credos y más credos, pasando cuentas y más cuentas cada vez; pero qué devoción tan al infinito repetida, mecánica en la apariencia, obligadamente automática, la dijera con tal unción y espíritu que cada vez le saltara una lágrima al ir a decir: *fué crucificado, muerto y sepultado...* ¡Esa monja sería hermana de Morales!

En tiempo de Morales la devoción ¡tan franciscana! a la Pasión y Muerte de Jesús tuvo en España un estallido de popularidad nunca ni en otra parte alcanzada. Media historia de la escultura española (y la raíz de la otra media también, todavía) arranca de ahí: de las *Huendades* de penitencia, las procesiones de Semana Santa, la imagen profunda, el *Paso*, acompañado de penitentes que derraman sangre con sus públicas penitencias callejeras, los que a la vez, por inverosímil humildad, ponen sobre sus cabezas las corozas de herejes y de astrólogos, cubren su cara y visten en realidad no de nazarenos como cree la gente, sino de penitenciados, casi (salvo los colores) como los del Santo Oficio. La vehemencia de la devoción popular española a los *Pasos* acaso hizo a la escultura patria independiente (único caso en Europa) de la fría monocromía seudo-clásica, manteniéndose única nación fiel España a tradición de imaginería policroma y realista de la Edad Media.

Pues ahora añado: que Gregorio Fernández en Valladolid, ni Montañés en Sevilla, ni Salvador Carmona en Salamanca, ni Salcillo en Murcia, al dar al pueblo la casi realidad viva del Cristo y la Virgen de dolores en el *Paso* de Semana Santa al lograr como alcanzaron (y conservan) la más honda popularidad alcanzada por artistas españoles, sintieron tan hondo el drama del Calvario, con tan íntima piadosa y conmovedora ternura, con tal don de lágrimas como el artista no realista, sino manierista, no realista, sino renaciente que les precedió aunque sólo con los pinceles finísimos en la interpretación popular de la Quinta Angustia, del Nazareno, del Ecce Homo...

Aun en el tema idílico de la Virgen y el Niño, de la Madonna, puso preñez de la futura tragedia de la pasión y muerte de Jesús el genio devoto de Morales. La profecía terrible de Simeón (tema que repitió también el pintor extremeño) pesa con pesadumbre constante en el alma de la joven Virgen madre. El único acierto genial de Morales es particularmente el cuadro de la Virgen de la Rueca, el original admirable en San Petersburgo, del que conozco réplicas y del que hubo copias en la Expo-

sición. No ideó aquí el Niño Dios formar la crucecita con palitroques: la cruz que le conmueve y más honda y trágicamente a su madre. Mosén Jacinto Verdaguer a conocer el cuadro lo hubiera amado como la obra maestra del arte patrio, al ver como inesperadamente la idea de la cruz viene al espíritu de Jesús y de María al verla ya hecha, ya formada en uno de los travesaños de la sencilla devanadera cuando María comenzaba a hilar y el Niño andaba jugueteando en sus brazos...

\* \* \*

He dicho que acabamos de resolver con certeza no antes lograda el problema de la personalidad del divino Morales, que es efectivamente Luis Morales, el pintor de la catedral de Badajoz y no ninguno de los tres Cristóbal Morales que fueron pintores también del siglo XVI. Desde Ceán Bermúdez (1800) hasta ahora todos lo decían ya; pero el fundamento de lo que resulta verdad era bastante liviano.

Morales, acaso por modestia, no firmó nunca sus cuadros; la única firma que se lee en un Nazareno, en Robledo de Chavela, es postiza: el cuadro no es suyo. Y tampoco hasta ahora conocíamos un solo cuadro documentado.

Los pintores-escritores de la generación inmediata o poco posterior a la suya (Gregorio Martínez, de Valladolid; Pacheco, de Sevilla; Jusepe Martínez, de Zaragoza, pues Carducho no lo menciona), conocieron su fama y estilo, mas no su nombre, y ni ellos, ni Díaz del Valle (por 1650) citaron obra alguna que pudiéramos reconocer ahora. Palomino (en 1724) todavía ignoró su nombre; le formó biografía poco detallada ni fundada y ya le atribuyó alguna otra subsistente hoy. Ponz, recogiendo especies en Extremadura, fué el primero en hablarnos de sus varios retablos; mas por documentos cuyo texto todavía desconocemos, pero que en todo caso no eran prueba plena, dijo que Cristóbal era su nombre.

Repite que Ceán le dió el de Luis, suponiendo (ello podía ser gratuitamente) que un pintor que lo fué de la Catedral de Badajoz, pero ninguna de cuyas obras se documentaban, era el divino Morales. Era esa la verdad.

Pero sólo cabe la certeza al haberse publicado en la *Revista de Extremadura* (t.º V., pág. 472) los documentos que declaran que *Luis Morales, pintor de Badajoz*, y estando en Arroyo del Puerco hizo (contrató, trabajó, cobró, etc.) las tablas de San Martín de Plasencia, que vistas por el señor Moreno Villa y por mí, fotografiadas y bien estudiadas, son a todas luces obra personalísima del estilo inconfundible del divino Morales; es más, ellas, como el retablo de Arroyo del Puerco (suyo en absoluto y no sólo por la circunstancia de explicar su estancia allí) son lo más fino, lo más inconfundiblemente suyo de toda su labor, lo similar



Lám. XI.—*La Virgen y el Niño.* (Museo del Prado.)



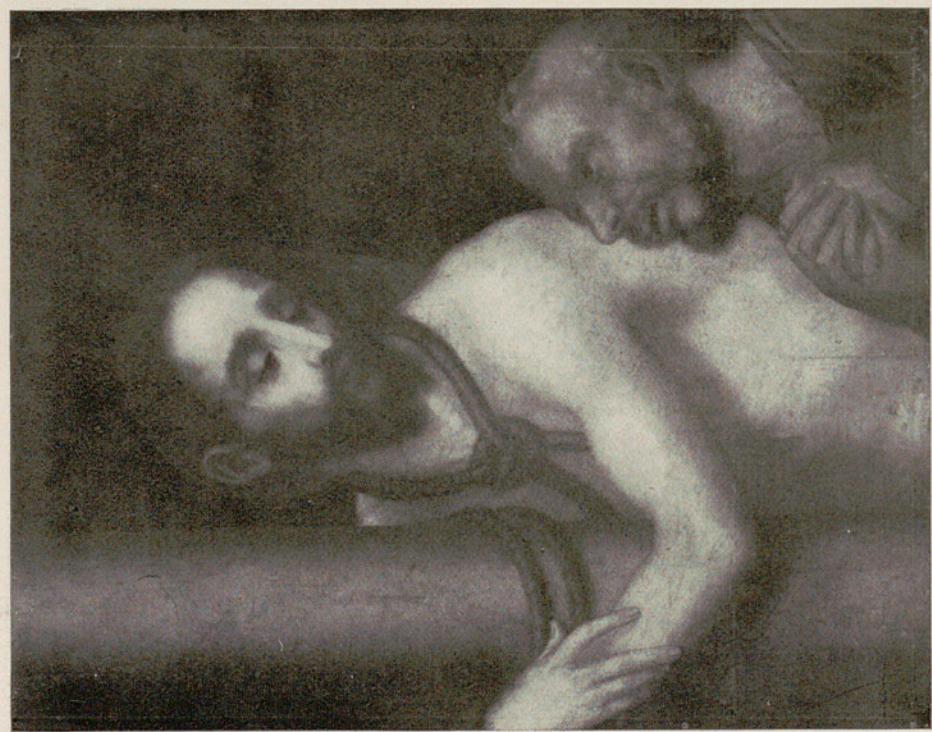
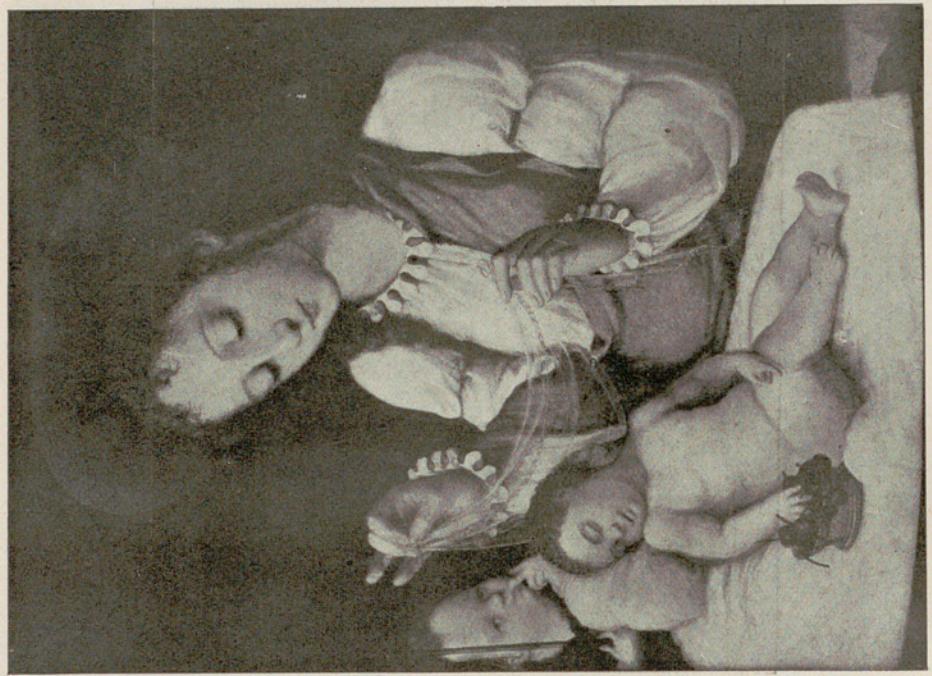
Lám. XII.—Morales: *La quinta angustia*. (Polan. Toledo).



Morales : *El beato Juan de Ribera.* (Museo del Prado.)



Lám. XIII.—Morales : *Triptico del beato Juan de Ribera.* (Colección part. Cádiz.)



Lám. XIV.—Moraies : *Cristo a la columna y San Pedro* (Catedral de Madrid). *La Virgen, el Niño y San Juan*. (Colección part.)

a la Virgen de la Rueca de San Petersburgo. Es esta obra en un último estilo que ahora le podemos establecer lo más primoroso, menos fuerte, la obra maestra; como en otro estilo, más plenamente renaciente, anterior, según ahora podemos establecer también, es la obra maestra, más fuerte y vigorosa la Madonna con San Juanito de la Catedral Nueva de Salamanca. Un primer estilo, el de las obras de Alcántara, lo representó en la Exposición, bien que mal, rehecha en tantas de sus partes, la Madonna del Pajarito que reproducimos.

La cronología todavía se nos escapa. Parece más bien que nació en 1517 (no en 1509) y que murió por 1586, fecha nada segura. En 1546 le vemos fechada la Virgen del Pajarito. Por 1551 (fecha meramente aproximada) hizo los magnos retablos de la prioral de Alcántara, de que tan sólo quedan restos (cuatro tablas rotas) aparte la soberbia decoración en piedra que tuvieron y que subsiste. Defíñese hasta aquí un primer estilo. El estilo de transición lo marcarán las seis tablas de Higuera, de fecha desconocida. En 1547 había contratado obras para Cáceres, que no hizo (1). En 1554 le nació el hijo Cristóbal, en Badajoz. En ese mismo año, 1554, cobra en la Catedral de Badajoz varias labores (2). De 1565 a 1570, trabajando en Arroyo por lo visto su magno retablo (20 tablas suyas), hizo las cuatro tablas del citado retablo mayor de San Martín de Plasencia; la piedra de toque de la autenticidad de toda su labor conocida. De antes de 1568 habrá de ser el notabilísimo tríptico del Patriarca, en Valencia, pues el Beato Juan de Ribera ante el Tribunal de Dios, aparece en él (proféticamente difunto) todavía joven, todavía Obispo y dejó de serlo para tener la metropolitana de Valencia en dicho año en que también alcanzó el patriarcado de Antioquía. En 1569 fué en Plasencia perito para justipreciar unas vidrieras (3). En 1575 se veía en el caso de vender una viña. En 1581, su legendaria entrevista ya viejo, achacoso y pobre con

---

(1) Nota aportada por mi discípulo D. C. Antonio Floriano Cumbreño.

(2) Pagos en 27 de julio al tasador de una, de ellas: tres del retablo mayor, otros tres (de 21 de agosto el segundo, de 5 de septiembre el tercero) por la pintura de Nuestra Señora de la Antigua; otro cuarto por el oro que puso en dicha pintura (24 de septiembre), y otro, de texto confuso, por último (28 septiembre). Todo esto por documentos inéditos aportados a mi clase de Historia del Arte por el alumno don Felipe Rubio Piqueras, Presbítero de dicha Catedral.

(3) Noticias inéditas que a D. M. Gómez Moreno comunicó el Canónigo de Plasencia, Sr. Benavides.

Felipe II y la acaso también legendaria pensión consiguiente. ¡Y ahí está todo cuanto sabemos (incluso algo inédito) de Luis Morales!

¡Pero su alma nos es conocida, y basta!

*(Este estudio, publicado en la revista MUSEUM, de Barcelona (1919), se escribió con motivo de la «Exposición de obras del Divino Morales celebrada en el Museo del Prado desde el 1 al 31 de mayo de 1917», de la que hay Catálogo, con prólogo de don José Lázaro (14 págs. + 12 láms.). Con posterioridad han salido el libro de don Daniel Berjano (1921), sin novedades documentales, pero con abundante ilustración, y los trabajos de A. Rodríguez Moñino: «El retablo de Morales de Higuera la Real (1565-1566)» (Badajoz, 1936) y «El Divino Morales en Portugal» (Lisboa, 1944). V. de Sambricio: «En torno al Divino Morales» (Valladolid, 1940-41). Goldsmichdt: «El problema del arte de Luis de Morales» (1935). R. Robres y V. Castell: «El Divino Morales, pintor de cámara del Beato Juan de Ribera en Badajoz» (Castellón, 1945), con aportaciones valiosas.*

# EL MONASTERIO DE GUADALUPE

Y

## LOS CUADROS DE ZURBARÁN

### LA COMARCA

APARTADO de la red de los ferrocarriles no existe en España otro monumento y otro conjunto de obras de arte que pueda solicitar el deseo de una excursión artística más vivamente que el antiguo Monasterio de Jerónimos de Guadalupe. Por los recuerdos históricos le podrán vencer San Juan de la Peña o Santa María de Covadonga, no por atractivos de arte retrospectivo. Guadalupe no les alcanza en la sublimidad del paisaje, con ser bellísimo también el suyo, agreste y fértil, a la vez rico y montañoso. El turista, español o extranjero, puede visitar ya cómodamente en tren todas nuestras Catedrales, con la sola excepción de las sedes episcopales de Urgel, Coria y Mondoñedo y algunos de los templos (Solsona, La Calzada, Albarracín) puestos en administración apostólica. Ninguno de esos monumentos, sin embargo, puede rivalizar con el casi abandonado Monasterio de Guadalupe en riquezas monumentales y artísticas. \*

Alejado el insigne santuario extremeño hasta 89 kilómetros por carretera de Oropesa, estación de ferrocarril más próxima, y no existiendo servicio de diligencias en los últimos 39 kilómetros de ese trayecto ni facilidades en puerto San Vicente, donde se detienen, para lograr vehículo alguno, no es de extrañar que Guadalupe apenas sea conocido de muy pocos excursionistas. Por añadidura, todavía es tan reciente la apertura de esa carretera que le coloca a 237 de Madrid, que son ciertamente innumerables los aficionados turistas que creen que el único itinerario practicable para Guadalupe es el que exigía una larga vuelta desde Madrid a Cáceres por Trujillo y Logrosán para poder lograr, al fin, por mal camino de sierra, la siempre soñada y ansiada visita al Monasterio.

(\*) (Adviértase la fecha —1905— en que se imprimió este estudio. Desde 19... está el Monasterio al cuidado de una comunidad franciscana.)

Rápida y felizmente se logra la meta del viaje con los modernos automóviles, que sin la menor imprudencia ni arrojo temerario pueden reducir a siete horas la duración del viaje total desde la capital de España, al menos si los frecuentes tropiezos no obligan a quedarse al paro con frecuencia (pues ese es el significado de la *panne* francesa: *être en panne*) mientras se revisa la máquina o se compone, o se tienen que renovar los neumáticos pinchados o la cubierta de los mismos, siendo como es tan débil, tan frágil, la hoy insustituible llanta de goma.

Está en excelente estado la carretera desde Oropesa, donde se deja la general de Extremadura (o el ferrocarril de Portugal) y se puede gozar la vista del soberbio castillo de Oropesa, del famoso puente de Tenorio sobre el Tajo, que dió nombre a la villa de Puente del Arzobispo —donde hay cambio de diligencia—, y atravesando La Jara, del paisaje abrupto que cruza en rápidos recodos y grandes pendientes la carretera del puerto de San Vicente (límite de la provincia de Toledo) a Guadalupe, penetrando por las salvajes cañadas y el puerto llamado de Guadarranque. Salvado éste, también en la cuenca del Guadiana, y atisbándose a lo lejos en las llanuras de las provincias de Badajoz y Ciudad Real el castillo de Herrera del Duque, se aproxima la carretera por Alía al río Guadalupejo y remonta al fin el hermoso valle entre montañas que descienden del núcleo central de las Villuercas —cumbres hasta de 1.736 metros—, corona de la sierra llamada de Guadalupe.

Aquí la cordillera oretana no separa las cuencas del Tajo y del Guadiana con cerros modestos y lomas desoladas como en los montes de Toledo; centro las Villuercas de atracción para las nubes, en arroyos copiosos vierte aguas la montaña, al Norte, para el Tajo, por los ríos Ibor y Almonte; al Sur, para el Guadiana, por los ríos Ruecas y Guadalupejo. Por esta parte resguarda la cordillera de los vientos fríos a la comarca entera, en especial al valle del Guadalupejo, cuyos montes, manida de jabalíes todavía, se cubren de robles y de castaños en espesísimas arboledas a veces, y cuyas riberas, a trechos hermoseadas con los molinos y el batán y martinete de cobre que fueron de los frailes, se reflejan en las aguas de los recodos y los remansos con los alisos y alcornoques, álamos, quejigos y fresnos y maleza que las embellecen en las pintorescas angosturas que recorre saltando la corriente. Ni parece aquélla tierra de Castilla ni tampoco de Extremadura; como valles del norte cantábrico nos aparece la comarca en que se cría hasta el naranjo y el limonero, al menos en las resguardadas huertas del Monasterio.

Todavía no lo habitaban los Jerónimos cuando uno de los Priors del Santuario (1), en pleno siglo XIV, por el año 1350, emprendió la obra

(1) Don Toribio Fernández de Mena, segundo prior secular, gastó hasta 30.000 dólars de oro en el principio de esa obra, que se amplió y completó en tiempos posteriores.

de la traída de copiosas aguas potables al Monasterio desde el manantial en que brota, al pie de la primera Villuerca (2). Quizá desde los tiempos del Imperio romano no se había intentado en España empresa de edilidad hidráulica tan importante: arcas o depósitos de agua; minas o túneles pon donde puede caminar un hombre montado a caballo y complicadas cañerías, llevan el agua de los manaderos a cinco cuartos de legua atravesando el cerro de Miraflores, al Monasterio, a los huertos y huertas, a todo el pueblo y sus alrededores (2). Y como no contándose entre las bellas artes la fontanería es, sin embargo, aquella arte útil con la que la industria del hombre asociada a la Naturaleza más contribuye a embellecerla, ¿qué de extraño tiene que del pueblo de Guadalupe y sus alrededores se tenga una de las más bellas descripciones poéticas de cuantas se han escrito en lengua castellana?

Dice así la clásica prosa del P. Talavera, fraile e historiador del convento de Guadalupe, publicada en su obra de 1597: «... fuera de las frutas varias y altos árboles, que juntando unos con otros las ramas y dándose abrazos amorosos parece se convidan con sus frutos, hay algunos tan soberbios y pujantes que es cosa maravillosa su alteza a la vista de mucha defensa a los caminantes su sombra y a los poderosos edificios muy acomodada su grandeza. Aquí se hallan los olorosos membrillos, los duraznos, los granados, las higueras, los perales y las copiosas olivas; aquí los manzanos hermosos, las ciruelas, los morales y asimismo victoriosos laureles y palmas triunfadoras; grandes castaños, altos cipreses, fuertes encinas, crecidos robles, gruesos loros, verdes alisos y altísimos álamos donde trepando las parras los hermosean con sus frutos y frescas hojas y ellos las sustentan con su firmeza. También se crían y fertilizan en este suelo muchos naranjos, cidros, limones, zamboas, camuesos, melocotones, albérchigos, avellanos, quexigos, nogales, enebros, fresnos, almendros y otros sin cuento de quien se asen y prenden las yedras ambiciosas, pasando en silencio gran multitud de otros árboles y plantas y algunas matas de menor cuenta que la vecindad del agua produce y engendra con otros mil géneros de hierbas medicinales y odoríferas flores que adornan y enriquecen el suelo de esta fresca y amenísima ribera y apacientan con su alegre vista los ojos y el corazón...»

---

(2) La obra de fontanería de Guadalupe fué una de las cosas que más admiró en Castilla el barón de Rosmithal, cuñado del Rey de Bohemia, Jorge Podriébad, cuando visitó a España por los años 1465 y 66. Su viaje lo publicó D. A. M.º Fabié en 1879.

## LA IMAGEN

NI acequias, ni huertas, ni pueblo existía cuando la imagen de la Virgen María aparecióse a las miradas de un pastor allá por el año de 1330 (ó 1322, ó 1332), reinando en Castilla Alfonso XI. Todo ha sido obra de la devoción secular, extendidísima, a la Virgen famosa en los reinos de León, Castilla y Portugal, famosa en toda la Península, famosa después en el Viejo y en el Nuevo Mundo por la legendaria historia, por la popularidad de sus milagros, por la muchedumbre de los peregrinos, por la cuantía de las piadosas ofrendas, oblaciones y legados; por el número también de los cautivos cristianos de Argel ó de Túnez redimidos por la intercesión y los medios materiales sufragados por la Virgen de Guadalupe. Aquellos jerónimos, ellos solos, rivalizaron con las Ordenes especiales de mercedarios y trinitarios en las empresas de misericordia de la redención de cautivos. El mismo Cervantes, redimido por los trinitarios, fué, como era general y piadosa costumbre, a rendir gracias a la Virgen de Guadalupe, quizá a colgar allí los grillos de la cautividad, y si es aun dudoso que sea obra suya el auto sagrado titulado *Comedia de la Soberana Virgen de Guadalupe y sus milagros y grandezas de España*, impreso en Sevilla en 1605, 1615, 1617 y 1868, que se le atribuye, todavía en el *Persiles y Segismunda*, le hace decir el corazón, aunque refiriéndolo a los héroes de la novela, que «al entrar en Guadalupe volvieron los ojos a todas partes del templo y les pareció ver venir por los aires volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas en aquellas santas murallas» (1).

«Tohdos saben, dijo discretamente don Antonio Ponz en 1778, al tratar de la Virgen de Guadalupe, que San Leandro, Arzobispo de Sevilla, hizo viaje a Constantinopla: si desterrado por el Rey Leovigildo en castigo de haber reducido a la religión católica a San Hermenegildo, su hijo, o por otra causa, no es de mi asunto. Lo cierto es que en aquella ciudad halló y estrechó amistad con San Gregorio Magno, quien después le dedicó los Morales llamados de *San Gregorio*, que es una exposición del libro de Job, y se los remitió a Sevilla después de creado Pontífice. A este tiempo refieren la venida de la santa imagen a España y se supone que fué don de San Gregorio a San Leandro, como también ser obra de San Lucas dicho simulacro, mediante el cual había obrado Dios tiempo

(1) Los historiadores de la Casa PP. Ecija y Talavera describen jornadas de África de frailes comisionados por el Monasterio, que volvían con tandas hasta de 80 y 100 cautivos rescatados con los fondos propios de ella.

hacía muchas maravillas en Roma en aflicción de peste. Los sevillanos, en cuya ciudad se veneraba, la trasladaron a Guadalupe con motivo de la invasión de los moros y escondieronla en cierta cueva; estuvo allí seiscientos años, hasta que apareció a un vaquero de Cáceres llamado Gil el año 1330. Sabido el suceso por Alfonso XII —el del Salado, que hoy llamamos Alfonso «once»— mandó fabricar iglesia para venerarla y tomó su principio la población de Guadalupe, que a lo que dicen significa en arábigo *Río de lobos*.»

Los devotos historiadores del Santuario suponen que en pizarras con inscripciones que cubrían la imagen, y de las que nunca se vió rastro, se refería la historia de la escultura hallada por el pastor, que desde entonces se llamó (y así le apellida el Rey) Gil de Santa María. Hoy el mismo padre Ginés Ovejero —de la nueva Congregación de los Operarios diocesanos, benemérita de la Iglesia patria—, el más reciente de los escritores de Guadalupe, tiene que proclamar el ningún fundamento de la tradición que suponía en el evangelista médico San Lucas las profesiones liberales de pintor y escultor.

El culto de las santas imágenes, no popular ciertamente en la primitiva Iglesia española (1), hubo de arraigar entre nosotros por influencia de la Iglesia romana; pero nada autoriza para pensar al caso en San Gregorio Magno. La imagen de Guadalupe si es bizantina lo será tan sólo por corresponder más bien al arte de la estatuaria románica, que tiene mucho de bizantino, que al arte de la imaginería gótica, triunfante en España mucho antes del reinado de Alfonso el del Salado.

La Virgen de Guadalupe lleva hoy hasta una docena de faldas sobre-puestas unas a otras, y tuviérase allá por audacia impía el propósito de desnudarla. Sábese, sin embargo, que solamente deja descubiertas la cabeza y la mano derecha (y un garfio al lado izquierdo para apoyo del Niño Jesus); el vestido interior, de terciopelo carmesí, que se halla claveteado a la madera en que se labró la estatua (2), parece, por las proporciones, estar de pie; mide poco más de una vara de alta. En el rostro, única parte visible, no aparece la madera pintada (en general, salvo los ojos), sino en su estado natural, ennegrecida y desgastada por los siglos. Parcióme imagen de talla, concebida y preparada para andar recubierta por plancha de plata y hube de acordarme, en su presencia, de la Virgen de la Vega, patrona de Salamanca, y de otras también de más fina labra dentro de un ideal románico-bizantino inexpresivo. En el arte gótico contemporáneo de Alfonso XI no hubiera faltado la sonrisa arcaica que tan

(1) Lo prueba el Concilio de Iliberis.

(2) Y todavía la cabeza, de «color trigueño bastante oscuro», como dice uno de los escritores, D. E. Ginés Ovejero, se encubre con «el rostrillo», que es pieza de rica orfebrería (oro, piedras y brillantes).

extrañas semejanzas muestra con la sonrisa «eginética» de la primitiva escultura griega.

Si al mismo tiempo de su aparición se formalizó la superchería referente a su historia, yo no lo sé; había decaído, es verdad, el arte gótico-primario castellano, el arte «alfonsí» (del nombre de Alfonso el Sabio), esencialmente francés y aun parisién de abolengo; pero en la misma decadencia suya era muy otra cosa el que aparecía en la imagen vista por Gil el vaquero; evidentemente se tuvo por verosímil la antigüedad remota de la escultura y fué instantánea la explosión del culto y devoción, pronta y decisiva para el porvenir del Santuario, sobre todo desde el instante aquel en que el Rey, ocho o diez años después, en 1340, atribuyó a la intercesión de Santa María de Guadalupe la famosísima victoria de Algeciras o del Salado sobre el Rey de los Benimerines.

## EL PRIORATO

ERA en esa batalla prestigioso jefe de Estado Mayor (que diríamos hoy) aquel Arzobispo don Gil de Albornoz, prelado diocesano de Toledo a cuya diócesis corresponde Guadalupe, privado consejero del Rey en la guerra y en la paz por haber sido, acaso, el más grande de los políticos y el capitán más prudente de cuantos han nacido en tierra de Castilla; sus posteriores empresas en Italia, cuando se alejó prudentemente de la compañía de don Pedro el Cruel (reconquista y fortificación, reorganización y reforma legislativa del Estado eclesiástico), pusieron en evidencia las dotes del gran amigo de don Alfonso XI. Quizá influyó pues por el prelado, según conjeturo, se extremó el Rey en las dádivas y mercedes al Santuario de la Reina Celestial de Guadalupe; lo recibió (como los hospitales para los peregrinos allí ya existentes) bajo su guarda y defendimiento, lo encomendó a un prior y doce capellanes del clero secular con jurisdicción que consintió el Cardenal Albornoz y le dió de juro de heredad hasta una legua a la redonda. Los Monarcas castellanos, con el señorío feudal y el mero mixto Imperio, nunca frecuentes en Castilla (1), dieron muchas atribuciones a los priores, cuyo nombramiento se reservaron (2), y durante el priorato de los cuatro únicos priores del clero secular se acrecentó extraordinariamente la riqueza del Santuario y se acrecentó asimismo la población nueva de Guadalupe, ya dividida en villa (arriba de la iglesia) y puebla (más abajo de ella). A esto contribuyó en gran manera, entre otros muchos, el privilegio, a la sazón nada frecuente, de la feria franca establecida en los días de la Virgen, el 8 de septiembre. Esa feria, con los mercados de privilegio también, debieron constituir a Guadalupe centro de peregrinaciones, en importante centro mercantil también, acudiendo los judíos en gran número y corrompiéndose con la riqueza las costumbres de la población y de la clerecía. El último de los priores seculares, el después Obispo de Segovia y Sigüenza, don Juan Serrano, instó a la Corona la sustitución de los capellanes por monjes de la recién fundada Orden española de Jerónimos, que gozaba fama de apretada vida en el monasterio matriz de San Bartolomé de Lupiana, cerca de Guadalajara; «porque saura vuestra alteza —decía el prior Serrano al Rey—, que los clérigos no biuen castamente, estando amancebados y con su mal exemplo los seglares biuen en el pue-

(1) Por privilegio de 1368 —otra de las mercedes enriqueñas—; de esa época también (?); es decir, de Enrique II en lucha con D. Pedro I, la feria y mercado.

(2) El primero fué el Cardenal de Sevilla, Barroso.

blo mal como ellos. Y como en él aya muchos judíos, que son los que más tienen, muchos de los cristianos biuen con ellos y ansi todos biuen rebueltos en mucho denuesto de nuestro señor Dios y de su sancta fe».

Logró el primer prior jerónimo, a mucha costa, la reforma de las costumbres en el interior del Monasterio. Fué Fray Fernando Yáñez, inmortalizado después por el pincel de Zurbarán, además, el principal constructor del monumento actual de Guadalupe, a quien se debe, en consecuencia, una de las singularidades de la arquitectura mudéjar española y personaje de muy característica silueta moral. Obra suya fueron el claustro grande, parte complementaria del recinto amurallado, el reparto de celdas y los dormitorios de coristas y legos; la renovación del templo, el patio (que sería mudéjar) y la enfermería del hospital con su capilla de San Juan Bautista, la del Humilladero en la sierra, la Granja de Valdefuentes, etc. Todo lo hizo a gran costa, pero poniendo a la obra el trabajo material de los monjes y el suyo propio: «como traía el venerable prelado a muchos religiosos en la fábrica y el oficio es penoso, animábalos con santas pláticas para que no desmayasen en el trabajo, y no contentándose con decirles cosas santas, pues hace muy poco fruto cuando no se acompañan de obras, se metía entre ellos repetidas veces y así del cuezo de la cal y de la espuma de arena, como el peón más humilde, haciéndose el primero en estas penalidades», y tan decidido estaba a gastar en las obras las cuantiosas limosnas, sin pensar en el ahorro y capitalización de ellas, que en piadoso reto le decía a la Virgen: «¡Mi Señoral, yo quiero ver por quién queda de los dos: vos a traer y yo a dar.» «Con el mucho calor que metía el Santo Padre y continuo trabajo de los religiosos, se acabó la iglesia a los trece años (1389-1412), que gobernó el siervo de Dios esta santa casa, perficionando unas dentro y levantando de nuevo otras afuera.»

Fué el Padre Yáñez muy riguroso en su prelacia y en el uso del señorío temporal; lo demuestran varios motines o resistencias, unas veces del pueblo (en 1405), que se oponía a la energía del gobierno monástico, y otras veces (en 1406) de los frailes mismos, que en otra ocasión formaron un bando de disidencia y cisma alejándose de la santa casa y del rigor del Padre Yáñez hasta cuarenta monjes (1), que más tarde fundaron el Monasterio de Monta Marta, en la provincia de Zamora. Era, con todo, el primer prior jerónimo, en el fondo manso de corazón y de no fingida humildad; pruébalo con la prudencia de que dió muestras en tales casos con la resistencia a aceptar la mitra de Toledo que dos veces le quiso

---

(1) Los fundadores procedentes de Lupiana en 1389, eran en número de 32. Dicen algunos que antes de ellos se pensó en otros frailes y llegaron a ir allá por poco tiempo; se duda si eran mercenarios, y quizás influyese su fugaz establecimiento en las tradiciones y capitales consagrados siempre en Guadalupe a la redención de cautivos,

dar Enrique III, el hecho de que cuando varios monjes se confabularon para imputarle actos pecaminosos, que hasta de grave delito califica el historiador Padre Ecija, él, en barruntándolo, determinó por mansedumbre y *pro bono pacis* cederles el campo, volviéndose a su primer convento de Lupiana, a lo que el Rey, informado por el Obispo de Segovia, que sería el último prior de los seglares (1), se opuso, determinándose después el castigo y expulsión de los culpables.

Todavía después, y por muchos años, no se afianzó con la total reforma de las costumbres la autoridad y tranquilo gobierno monástico. Y aparte varias dudosas especies, es lo cierto que judíos y judaizantes predominaban en la población y aun ingresaban en la Orden al calor de las riquezas adquiridas, la frecuencia de las donaciones y la asistencia de las peregrinaciones. Acaso partió de Guadalupe (del Capítulo de la Orden allí tenido en 1462) la idea de la organización sistemática del Tribunal de la Inquisición; allí tuvo uno de los sangrientos estrenos apenas constituido en Castilla por aquel singular empeño de extrañar el judaísmo antes del decreto de la expulsión que tan humanitario hubiera sido veinte años antes. Hubo un proceso gravísimo de Inquisición antes de 1480, que D. V. Barrantes, tan benemérito por lo demás de la historiografía española, poseyó y leyó y que después hizo desaparecer e hizo por olvidar al cerciorarse del valor de la «pena de excomunión al que lo abra» que tenía escrito el cajoncito donde lo había guardado secretísimo el Monasterio (2). El jesuita Padre Fita, lustre de nuestros estudios históricos contemporáneos, supone que en el año 1485 en que se constituyó especialmente el Tribunal de la Inquisición en Guadalupe, se quemaron allí doce difuntos, veinticinco en estatua y cincuenta y tres vivos, todos o casi todos judíos mal convertidos y recalcitrantes; alguno de los procesos tan extremadamente rápidos (cuando el distintivo honroso de la Inquisición española hubo de ser después el escrupuloso y detenido análisis de las pruebas), que uno de los procesos, terminado en destierro, duró tan sólo un mes y siete días. Es sumamente curioso el hecho de la condenación y quema en vivo del monje Fray Diego de Marchena (antes judío Jacob por lo que vino a saberse), que era fraile del convento desde hacía treinta y seis años y que ni siquiera estaba bautizado: «el qual confesó por su boca sin dalle tormento que no era baptizado. Y que nunca auia consagrado la hostia quando dezía misa por sí ni por otro —es decir, cuando

(1) El suceso, en tal caso, debió ocurrir antes de 1402, en que falleció D. Juan Serrano; pero debe advertirse que éste apenas rigió por poco tiempo la diócesis de Segovia antes de su traslación a la de Sigüenza, por lo que es dudosa esa fecha que conjeturo.

(2) Pero aun le permitió su recuerdo decir que era más probable la tesis de que el primer auto de fe en España tuvo lugar en Guadalupe, al comentar una octava de la loa de Góngora en que esa gloria se reivindicaba para el Monasterio. Véase *Virgen y Mártir*, pág. 198, y 385 nota.

recibía particular estipendio—. Y que estaba retajado, o circuncidado. Y que no creya la virginidad de nuestra Señora la siempre virgen María ni la resurrección de los muertos. Ansi mesmo hacia otra cosa espantosa: que dejaua caer el cuerpo de nuestro señor Xesuchristo en tierra: quando le llamaba que comulgase a alguno. Y que quando era confesor descubría las confesiones». Solamente hechos como este del padre Marchena pueden dar al historiador la clave para la explicación del odio popular contra los judíos, del celo cruel de las autoridades y de la orientación de la política antisemítica de los por otra parte prudentísimos Reyes Católicos.

Con la protección de éstos y con tales campañas llegó el Monasterio a la plenitud de sus tiempos; después, durante tres siglos y hasta los nuevos de la francesada, de la revolución y la desamortización en el siglo XIX, la historia de Guadalupe no registra sino hechos gratos de recordar, declarando la importancia de la Institución la enorme cuantía de los donativos anuales y un sinnúmero de hechos que vamos a dar en resumen, reduciéndome a los más significativos en todos los órdenes (1).

(1) La información histórica sobre Guadalupe es facilísima gracias a los trabajos de D. Vicente Barrantes, distinguido bibliógrafo y cronista de Extremadura.

En efecto, D. Cayetano Rodríguez publicó en 1895, en Badajoz, un libro con el extraño título siguiente: *Virgen y mártir. Nuestra Señora de Guadalupe*, formado de los trabajos descriptivos de los Sres. León Guerra, Barrantes, Escobar Prieto y Villarreal, y de la *Bibliografía Guadalupense. Más correcta y copiosa que la publicada en el Apagato para la historia de Extremadura*, por el mismo Barrantes, autor del *Apagato*.

Esta bibliografía contiene hasta 60 números, incluyendo manuscritos e impresos especialmente dedicados a Guadalupe, a la Virgen, a sus milagros y a variados temas guadalupenses. Los puedo agrupar así: «Inventarios de privilegios y gracias pontificias» (números 1 y 6), «Procesos inquisitoriales» (número 4 y número 5, impreso), «Alegatos, tratados para la particular administración de las propiedades y derechos de la Casa» (números 10, 11, impreso; 20, 24, 27, 31, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 50, 51, que son dibujos inéditos de las joyas de la Virgen; 52, 54, 55, 56 y 57), «Historias, centones de noticias para redactarlas, milagros y folletos de propagación del culto» (números 2, 3, 7, 8, 9, que es la historia del Padre Ecija; 16, 16, que es la historia del Padre Talavera; 18, 21, 23, 25, que son las actas capitulares desde 1671 a 1802 26, 28, 30, 36, 44, que es la historia del Padre San Joseph; 45, 47, 53, 58, que es el manuscrito de Navas para Madoz, y 60, que es el libro descriptivo de A. G. P., Andrés González Ponce), «Memorias de sucesos particulares, fiestas, rogativas y regias visitas» (números 12, 13, 14, 19, 29, 32, 33 y 46) y, por último, «Composiciones poéticas (sólo algunas de las varias que pudo haber anotado) referentes a la Virgen o al Monasterio» (números 17, 22 y 59).

Déjando de lado todo lo anónimo e indigesto, podría formarse la siguiente base de información descriptiva de Guadalupe, incluyendo lo que veo publicado en algún libro o revistas que no numeró Barrantes, y algo que no llegó a conocer:

A) El testimonio del P. Ecija en su *Historia*, formada en 1514, con retoques de 1550 (número 9 de la bibliografía). Es manuscrito conservado todavía en Guadalupe.

B) El testimonio del P. Talavera en su *Historia*, impresa en 1597 (número 16 de la bibliografía).

C) El testimonio del P. San Joseph en su *Historia* (recopilación de las anteriores), impresa en 1743 (número 44 de la bibliografía). Es la que más he aprovechado en este trabajo.

D) El testimonio del P. Norberto Caimo («El vago italiano»), jerónimo de la Congregación de Lombardía, en su famoso viaje a España, que hizo en los años 1755-56.

E) El testimonio de D. Antonio Ponz, en 1778 (tomo VII del *Viaje de España*). Ceán

Han visitado el Monasterio trece Monarcas de Castilla, uno de Aragón —hasta ocho veces los Reyes Católicos—, cinco de Portugal y cuatro que fueron Emperadores de Alemania; allí se tuvieron las suntuosisimas visitas don Felipe II y el Rey de Portugal don Sebastián, su sobrino, en vísperas del desastre de Alcazarquivir. Con ellos y con muchísimos príncipes y magnates visitaron también el Monasterio, ofrendando sus victorias. Pedro Navarro, el Gran Capitán, Cortés, de quien como recuerdo se conserva un escorpión o sabandija de oro, esmeraldas y esmalte verde, ex voto en recuerdo y contenido dentro disecada la que en tan grave aprieto puso su vida cuando la conquista de Méjico; don Juan de Austria, que

se contrajo a los datos de Ponz, con algunas especies nuevas que del Archivo le enviaron.

F) El testimonio de D. Felipe León Guerra, referente a sus recuerdos vivos de la juventud, pero redactados en 1878 (en *Virgen y mártir. Guadalupe en 1815*).

G) El testimonio de D. Francisco Navas, en manuscrito: *Descripción histórica de Guadalupe*, redactado entre 1843 y 1845 para que lo aprovechara Madoz en su Diccionario, cuyo tomo IX es de 1847 (número 58 de la bibliografía).

H) El testimonio de D. Rafael Monge, canónigo y antes gran excursionista, en artículos del *Semanario Pintoresco Español* de 1847, únicos (con otro sobre la Cogolla) de los 20 artículos de su autor no consagrado a temas burgaleses, pues residía en Burgos en esta etapa de su vida. Era natural de La Jara (Carrascalejo), cerca de Guadalupe. Su trabajo revela gran estudio de fuentes hoy quizá perdidas, pero su testimonio lo refiero yo a los años de su mocedad, y ciertamente antes de 1841, pues supone todavía en su sitio la pila de bronce trasladada a la capilla de Santa Ana en ese año, según asegura el Sr. Navas. En ese mismo año del *Semanario* publicó otros artículos de la comarca natal, olvidados por el Sr. García Concellón en la lista que hizo de sus notas excursionistas: los que se refieren a Talavera, al Puente del Arzobispo y a costumbres de su pueblo, Carrascalejo.

I) El testimonio de D. Andrés González Ponce en su libro, extracto no siempre correcto del P. San Joseph (número 60 de la bibliografía, impreso en 1878).

J) El testimonio de D. Vicente Barrantes en diciembre de 1878 (en *Virgen y mártir. Una visita al Monasterio de Guadalupe*), en artículos redactados en 1882.

K) El testimonio del actual Deán de Plasencia y celoso investigador, D. Eugenio Escobar y Prieto, redactado en septiembre de 1892 (en *Virgen y mártir. Otra visita al Monasterio de Guadalupe*).

L) El testimonio de D. Isidro Villarreal, que debió redactarse por 1894 y se aprovechó en un artículo del Sr. Ami, de *La Ilustración Española y Americana* de octubre del mismo año (en *Virgen y mártir. Recuerdos de Guadalupe*).

M) El testimonio de D. Ramón Cepeda: su viaje en abril de 1897 (*Excursión al Santuario de Guadalupe*, en el tomo V, páginas 65 y 85 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*).

N) El testimonio de D. Esteban Ginés Ovejero referente a un viaje en diciembre de 1904 (?), en artículos que publicaba el *Correo Josefino* cuando los dedicó, formando folleto en marzo de 1905 con el título *Guadalupe, Impresiones de un peregrino*. Tortosa, L. Foguet, 1905.

Mi visita al Monasterio fué en los primeros días (2 al 4) de mayo de 1905.

No cito el testimonio de D. Nicolás Díaz y Pérez (en su tomo de *Extremadura*, tan indigno, al menos en cuanto a arte se refiere, de la compañía de los demás que forman la serie *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*: se publicó en 1887) porque tengo la convicción de que no estuvo en Guadalupe; al menos el correspondiente capítulo está escrito sobre otras publicaciones sin la menor sombra de recuerdo personal (...!).

(Sin pretender agotar la bibliografía guadalupense posterior a 1905, no pueden omitirse las referencias siguientes: Fray J. Acernel y Fray G. Rubio: *Guía* (1912); P. Villacampa: *Grandezas de Guadalupe* (1934), como libros de carácter general, y las monografías de clasificación de la miniatura guadalupense.)

dejó la farola de la capitana turca de Lepanto; Andrés Doria, que ofreció rica lámpara de oro; el duque de Alba, Alonso de Alburquerque, el conde de Alcaudete, que dejó allí las llaves de las ciudades de Temesvar, en Transilvania, y Belgrado, hoy capital de Servia, rendidas por el turco (1); el otro don Juan de Austria, hijo de Felipe IV, etc., etc.

Una de las lámparas de plata era presente del Honrado Concejo de la Mesta; pesaba 120 marcos. Un león alado de oro y esmeraldas era quizás regalo de la República de Venecia (2). El duque de Valentinois, aquel Napoleón abortado del siglo XVI; el demonio de maldad, portento de audacia y genio de la guerra que se llamó César Borja, envió, devoto a Guadalupe, tres pelos de la barba de Jesucristo como reliquia encerrados en un corazón de oro!

De Guadalupe fué Alcalde mayor por los frailes e hijo del pueblo el filósofo, el teólogo, el gran comentador de las Partidas Gregorio López, allí enterrado; su hijo y también gran jurisconsulto Diego López Pizarro, sobrino carnal de los conquistadores del Perú, fué también allí alcalde mayor y escribió libros de cuestiones jurídicas por encargo del Monasterio.

Una de las primeras imprentas de Extremadura fué la de Francisco Díaz Romano, en Guadalupe (3); de ella y de 1546 es el libro extremeño más antiguo, al menos de los comprobados como producto de prensas con caracteres metálicos móviles.

Los estudios facultativos de Medicina establecidos por el Monasterio en el hospital fueron de los primeros que en España obtuvieron privilegio pontificio para la disección anatómica de los cadáveres.

El más ilustre discípulo de tan distinguidas escuelas fué en el siglo XVIII el célebre crítico poeta don Pablo Forner, gran precursor de Menéndez y Pelayo en la empresa de reivindicación de la ciencia española.

Lego fué del Monasterio el portugués héroe de la caridad, fundador después en Granada de la Orden de hospitalidad que lleva su nombre: San Juan de Dios.

(1) El Padre Ginés Segarra, en su libro, recientísimo dice por referencia que todavía se conservan las llaves en manos de dos ángeles de plata colocados en el centro del retablo mayor. Fué mal informado en ello, pues las figuritas alegóricas, que no son ángeles ni de plata, tienen un ancla y un niño en las manos, y son de cobre dorado, representando sin duda la Esperanza y la Caridad. Lo cierto, según el joven entusiasta guadalupense D. Federico G. Plaza, presbítero, que ésta y otras comprobaciones me comunica, es que en los pedestales de ébano de esas figuras está la inscripción votiva del trofeo hecha por el conde, que por cierto servía en esas campañas (1716 y 1717) al archiduque enemigo de Felipe V, por quien andaría expatriado.

(2) La conjectura se basa en que el león alado es de San Marcos y emblema heráldico de la República, a diferencia del emblema heráldico de la Orden, que es un león sin alar, o dos leones en la propia forma, con el capelo cardenalicio atribuido a San Jerónimo por la tradición.

(3) Era valenciano y fué llamado al Monasterio para enseñar el arte a los frailes.

A parte del auto ya citado de Cervantes escribieron loas y comedias sagradas para ser representadas en Guadalupe, don Luis de Góngora, Bances Candamo y otros muchos. Todavía no estudiado, o perdido medicho, el códice de las comedias y autos de interés local que colecciónó el convento (1), no ha podido aquilatarse la influencia del mismo en el desarrollo del teatro español: en pleno siglo XVIII vió el italiano Padre Caimo y en su intransigencia clásica tuvo por ridícula una representación sagrada de Nochebuena de las que se representaban en el coro de la iglesia.

El mismo «Vago Italiano» calculó, hablando de otras cosas bien distintas, la renta del Monasterio, haciéndola subir a 80.000 ducados, asegurando que la cabaña ascendía, además, a 80.000 cabezas de ganado menor; las vacas, a 3.000. Las plantas de olivo dice que eran 50.000. Da por sentado, además, que el Monasterio consumía anualmente 3.000 arrobas de aceite, 28.000 fanegas de trigo, 3.000 carneros, 1.500 cabras, 100 vacas, 150 cerdos, sin contar otras menudencias (2); pero pondera mucho, con ser él escritor tan descontentadizo de todo lo de España, las limosnas que allí se hacían: «son los frailes verdaderos limosneros de sus bienhechores», añade.

Tenía el Monasterio una administración complicada y perfecta: la necesaria para el orden en dependencias múltiples, pues había bodegas, granja de trigo con multitud de gallinas para aprovechar las grancias (3), dos grandes huertas, cerería, sastrería, zapatería, almacenes de maderas, acemillería, carnicería, fábrica de cirios, fábrica de jabón, otra de esparto y almacén de sal, todo dentro de las cercas, y fuera de ellas tenerías, martinetes, cinco molinos, fábrica de paños y batán, sin contar con las industrias artísticas de que tan notables ejemplos quedan allí como la caligrafía y miniatura en los manuscritos, en especial los libros de coro, el bordado de imaginería para las sagradas vestiduras, la orfebrería, en la que ilustró su nombre Fray Juan de Segovia en el siglo XV, y la rejería ar-

(1) Habla del códice D. Vicente Barrantes en la «Bibliografía Guadalupense», página 176 de *Virgen y mártir*.

(2) Es cierto, según el testimonio de León Guerra, que los monjes comían a las once un tazón de caldo sustancioso y bien sazonado de un cocido de garbanzos, bastante carne buena y su correspondiente tocino entre magro y gordo, y una buena ración después de dicho cocido, un postre, además abundante, y por fin vino cuanto cada uno quería, recién sacado de la bodega, y en ciertos días, también un abundante y buen principio y otros postres más, o el mismo, doble. La cena o segunda comida (a las seis) era una ensalada o gazpacho, guisado de carne, vino a discreción y postre. El pan, cinco o seis cuarterones al día, de flor de harina. El adagio vulgar decía: «Mejor que Conde o Duque, ser fraile en Guadalupe.» Entre las infinitas donaciones al convento se contaba la anual de los Duques de Medinaceli, consistente en diez docenas de atunes de los mejores (que por cierto, estaban libres de todo impuesto).

(3) Se llama hoy «casa de trigo», y se compone de unas bodegas, y arriba, cuatro naves de techumbre aparente, separadas por series de arcos de medio punto; abajo, las naves extremas son de cuarto cañón seguido. Una mitad casi, en sentido longitudinal, ha venido al suelo hace tiempo; el resto continúa utilizándose para cosas y cosechas.

tística, en la que ocurrió lo propio a Fray Cristóbal de Salamanca y Fray Juan de Avila, legos de Guadalupe también, que allí y en las rejas grandes del presbiterio y del coro de la catedral de Sevilla, de que también fueron autores, lograron afianzar una fama inmortal.

Sostenía el Monasterio una Casa-Cuna (1) y los expósitos desde los siete años aprendían la profesión de su agrado en aquella inmensa Escuela práctica de Artes y Oficios. Las artes industriales propiamente dichas eran encomendadas principalmente a los legos (2).

Con todo, la mayor ocupación y preocupación de la Orden fué siempre la música y el canto llano, como modelo en la majestad del culto; tuvo Colegio especial de música y latinidad y enormes riquezas artísticas en el archivo de música; suenan nombres de muy distinguidos músicos en los anales de esta casa.

Si la munificencia entusiasta de Felipe II bastó para crear en El Escorial del que habló la fama como de la octava maravilla del mundo, con jerónimos de Guadalupe lo pobló y nombró e hizo su primer prior al que lo era a la sazón del monasterio extremeño (3). El Escorial eclipsó en parte la nombradía de Guadalupe; pero no fué en realidad en el orden administrativo otra cosa que una colonia suya, trasplantándose de aquel viveiro las artes, los oficios y las industrias monásticas. La caligrafía, la iluminación de códices, manuscritos y libros de coro (testigo Fray Julián de la Fuente el Saz y Fray Andrés de León); el bordado de imaginería (testigo Fray Lorenzo de Monserrate), y otras industrias artísticas escorialenses no fueron sino secuela viva del magisterio conventual de Guadalupe y otros conventos, aunque el Rey les procurara colaboradores a los obreros monásticos y buenos dibujos de maestros del arte. Si la brillante improvisación de El Escorial pudo arraigar, debióse, a mi ver, en gran manera a las tradiciones del trabajo vivas en la casa matriz, en el centro monástico hasta entonces más importante de toda la Corona de Castilla.

Eso fué Guadalupe.

---

(1) Se fundó, con dotación de bienes, en 1480: la Inclusa de Madrid, en 1567.

(2) Entre los privilegios del convento se contaba el de la exclusiva en el hospedaje retribuido, prohibido a los del pueblo; en cambio, tenía el Monasterio el derecho de disponer de todas las casas del pueblo para los hospedajes cuando hiciera falta este recurso extremo. Del día de Resurrección hasta el 14 de septiembre, los herreros y todas las industrias ruidosas tenían que cesar a la hora de la siesta de los frailes.

(3) Se llamaba Fray Hernando de Ciudad Real, y ocurrió el traslado en 1568, cuando llevaba doce años de priorato en Guadalupe.

## EL MONUMENTO CONVENTUAL

UN plano, un croquis al menos (1), dice más y mejor que todas las descripciones lo que el edificio sea; acompañado de dibujo, o mejor de reproducciones fotográficas, se evita al lector la engorrosa reconstrucción imaginativa, siempre propicia al error. Cuando el documento gráfico se tiene a la vista, la letra puede reducirse a notas explicativas, anotaciones complementarias e indicación del dato histórico. La importancia monumental y artística de Guadalupe, aun hoy en día, exigía más de 60 clichés, que son los que, creyendo calcular por alto, hice que llevara el buen fotógrafo de Madrid don Mariano Moreno cuando hice visita informativa al antiguo Santuario. Aunque no pueden aquí ponerse sino parte mínima de esas reproducciones fotográficas, por ser tan de fácil adquisición para quien tenga algún interés en el estudio y por haber podido lograr, como he logrado, que series de ellas figuren en varias colecciones públicas (2), habré de referirme a todas ellas, apuntando en cada caso el número de orden.

No tiene al exterior (núm. 1.º) arreo de grandiosa arquitectura el conjunto de la edificación monástica. Sumamente pintoresca es la población (la parte baja o puebla es la que se ve en la fotografía) y bien dice, sin embargo, con ella y bien se comporta con su aspecto el militar aspecto del convento, medieval en su conjunto. A través del barranco, desde enfrente, en la pendiente última del ramal de la carretera, se tiene esa vista (núm. 1.º) desplegada la fachada oeste y escorzada (a la derecha) la principal o del mediodía; entre una y otra avanza hacia el observador el cuarpo aislado que antes contuvo a distinta altura la sala capitular y la notabilísima biblioteca, honra, gloria y prez un día de los calígrafos copis-

(1) El que acompaña a estos artículos a falta de otro elemento gráfico, he podido formarlo con los apuntes que allí tomé, pero sin sujeción a medidas ni a escalas exactas. A falta de ellas, téngase presente que el largo de la nave principal, desde el fondo del presbiterio al fondo del coro, es de unos 67 metros (equivalente al largo de la nave principal de la Catedral de Barcelona, sin la girola).

(2) Más o menos completas (por ser deficientes algunas de las fotografías), remiti series a la Biblioteca Nacional, a las Reales Academias de San Fernando y de San Carlos, a los Museos de Reproducciones de Madrid y Barcelona, al Arqueológico y el Pedagógico y a la Comisión de Monumentos de Cáceres. Para más no pudo dar la escasez del crédito utilizado.

Moreno vive en la calle del Olmo, 22, y expende sus fotografías (entre las cuales son completísimas la serie de los cuadros del Greco y la de las obras todas de la Exposición Goya) a 2,00, 1,50 y 1,00 pesetas, según tamaños. Es de justicia la protección a este benemérito fotógrafo, cuya modestia corre parejas con su aplicación. (El fotógrafo M. Moreno está hace muchos años instalado en la plaza de las Cortes; adviértese que el texto es de 1905.)

tas y los pintores de iluminación del convento; este edificio saliente fué un bello postizo agregado al plan general por los años de 1455 a 64 y por los cuidados y auxilios de D. Fray Gonzalo de Illescas, Obispo de Córdoba, monje antes del Monasterio (otro de los inmortalizados por el pincel de Zurbarán).

Los pequeños chapiteles de las cuatro torrecillas de ese cuerpo y otros varios que se ven o que se ocultan, estaban cubiertos —hoy en mal estado— con pintorescas tejas y placas esmaltadas, alternando el blanco y verde (1). Pátina de los siglos, pobre por ser de país húmedo, cubre los muros de mampostería y las partes de hermosa ornamentación de ladrillo. Todo lo envuelve y rodea la vegetación de aquellas huertas.

Pasando revista a esa fotografía desde la derecha del lector, que viene a ser el ángulo sureste del conjunto de los edificios del recinto monástico (aparte las casas del pueblo) hasta la izquierda (que es el ángulo noroeste), se ven sucesivamente: 1.º, el tejado del ochavo del sagrario de las reliquias, apareciendo sobre el cuerpo de edificación en que está la sacristía —que es, pudiéramos decir, el santuario de los Zurbaranes—; 2.º, la torre almenada del reloj, que cae encima de la antesacristía; 3.º, la torre de las campanas, también almenada, y su espadaña, que aparece por detrás y por encima de la techumbre de la nave principal del templo —flanqueada de agujas—, viéndose por bajo de la nave lateral la techumbre de la capilla-pórtico o de Santa Ana, cuya fachada es la principal del templo (aunque lateral, es decir, la que se ve parcialmente en el núm. 2.º); las torres del reloj y de las campanas fueron levantadas, la segunda antes de la llegada de los frailes por el prior secular Fernández Mena, por 1364, y la primera por el Padre Yáñez, alrededor de 1400; son las más fuertes del recinto, las más altas (2); no están orientadas de la misma manera y flanquean ambas, formando *pendant*, sin embargo, el ábside del templo, que se comenzó y se acabó también por entonces; 4.º, se ve en seguida la techumbre prismática de la bóveda central, cimborrio de la iglesia y por bajo de ella otra torre fuerte, sin almenas, pero con cuerpecitos de barbacana, que parece algo posterior a las otras dos y que se supone construída también por el Padre Yáñez; en el cuerpo de esta torre se apoya por dentro la parte alta de la escalera del coro (3), que cruzando el ancho de la iglesia y por bajo del coro sube desde el ángulo suroeste del claustro grande; 5.º, se ve entre esa torre y el cuerpo de edificio de la biblioteca en la parte baja el edificio adosado de la

(1) Por 1773-76 se renovaron esos chapiteles, en cuyas tejas y placas romboidales se ven también, a veces, los colores amarillo y azul.

(2) La del reloj dícese que mide 40 varas de alta; la nave central, desde el suelo suyo (mucho más elevado), 25 varas; 37 el cimborrio y 16 las naves laterales del templo; 13 varas tiene de alta la gran reja de dentro.

(3) Construída con ornato plateresco grueso o basto, por 1536-39.

mayordomía (1), hoy casa particular del señor Cordero, en la que se conserva el patio pequeño y pintoresco (2); 6.º, dicho edificio-biblioteca viéndose por entre sus torrecillas antes mencionadas, el imafronte de los pies de la iglesia (es decir, con más propiedad, del fondo del coro), con la labor de un ventanal hermoso, pero tapiado; 7.º, se ve después la parte oeste del gran cuerpo del edificio monástico que tiene el claustro grande por centro; la arquería del último piso se llamó cuadra de las maromas, y a piso llano del claustro (aunque elevado a nuestra vista por sobre las casas enjalbegadas) estaba el gran refectorio (3); 8.º, se ven después dos torres de distinta importancia, acusándose, por accidente, la separación de las edificaciones del claustro grande dichas y las del claustro de la botica; la mayor parte de ellas nos está ocultando la parte de esta última recientemente arruinada, y 9.º ésta se ve, por último, en lo subsiguiente, con su torrecilla angular y las curiosísimas chimeneas y ventanas mudéjares (4). Más a la izquierda comienza a verse una de las huertas de la almijara, del gran cerco del convento.

Pueden completarse estos últimos extremos, 8.º y 9.º de la vista general (núm. 1.º) con la vista parcial núm. 59), repitiéndose más defrente lo descrito en el extremo 9.º (5). Ese cuerpo de edificio de «la botica», «la enfermería» o «la cisterna» es obra de gentil labra, de ladrillo, a la vez mudéjar y en los detalles góticoflamígera, trabajada ya, sin embargo, en el siglo XVI, hacia el año 1502 ó 1515 (6). No existe en España chimenea más curiosa que ésta (del núm. 59), y llaman aquí la atención las dos ventanas sobrepuertas, de arte mudéjar también, pero la una de dibujo ojival y de dibujo arábigo la otra. Este edificio se hunde por momentos, tan solamente por el abandono; es de propiedad particular y está convertido en aposentos de infinitas familias miserables, todo ennegrecido y tan sucio como la indumentaria y *toilette* de las viejas coma-

(1) Construyóse por 1469-75, con patio; paréceme renovada la obra. Es el número 20 del plano.

(2) Por esta casa se entra a los dos teatros sobrepuertos que antes fueron biblioteca y aula capitular, y también a la escalera del coro, pues todo ello entró en un lote de edificación desamortizada.

(3) Dichas casas encaladas no hubieran acertado a ocultar del todo el edificio, construido por 1485-95 y hoy completamente arruinado, que se edificó detrás para hospedería y aposento de los Reyes de Castilla. En uno de los grabados de los artículos de Monge se ve (como un claustro incompleto) la galería de tres lados de esa edificación.

(4) Por debajo, único resto de edificaciones avanzadas del recinto, se puede observar otra aislada torrecilla, que fué de ángulo.

(5) Incluso la torrecilla. Por detrás de ella se ve algo como un ábside de capilla, cuando es en realidad un torreón de la parte norte de la edificación principal, o sea del claustro grande, anterior, por tanto, a la ampliación del recinto, cuando la edificación del cuerpo de la botica. También se ve por encima la parte alta de la torre y espadaña de las campanas.

(6) De 1502 se dice la obra de la botica antigua, y de 1515 el claustro ese de la enfermería.

dres e innumerables chiquillos que lo habitan. Dentro de poco tiempo solamente la fotografía podrá decir lo que fué esta parte de edificio; por eso, y dada la variedad, en los tres lados del patio del dibujo de los gentiles calados y parteluces del piso principal (todo de ladrillo, pero de ladrillo convenientemente dibujado y recortado, a la vez cubierto de revoque), hice que se reprodujeran integras en tres fotografías \*. La una (núm. 56) nos muestra el ángulo del lado sur (con puertas y ventanas de labor de ladrillo, como otras muchísimas de ese edificio), y el lado oeste (con tres pisos); se puede observar la reciente ruina parcial y la torre, que en la vista general nos la ocultaba. La segunda (núm. 57) nos repite esa banda oeste medio arruinada y el rincón noroeste con la parte interior de la chimenea mudéjar y la torrecilla de ánculo antes citadas, notándose ya aquí la diferencia de los calados y parteluces. La tercera (número 58) acusa más esta variedad, correspondiendo al rincón noroeste. La techumbre de esas crujías del claustro de 1515 es de madera sencilla, pero noblemente armonizada con el bello conjunto.

La labor mudéjar del ladrillo tiene en esa parte de la obra su última palabra como estilo especial gótico flamígero; era la tradición artística de la casa, sobreponiéndose a las variaciones del gusto, patentes en el dibujo. Ya he dicho antes que el arranque de esas tradiciones está en las obras del tiempo del célebre Padre Yáñez (1389-1412). De su iniciativa y de sus manos, y de las manos de los frailes, es el claustro grande (fotografía núm. 53), famoso siempre en España y único en su género.

No es esta parte, núcleo central de la edificación monástica, desconocida para los doctos; varias veces había sido dibujada o fotografiada. Está al norte de la iglesia, cuyas naves largas con el extremo del crucero flanquea (1). La fotografía núm. 53 nos muestra el rincón sureste del claustro, oculto por el gentilísimo templete o glorieta central, único en su género en toda Europa. En esa vista se ve la pureza del arte mudéjar guadalupense, sin mezcla de elementos cristianos, en las crujías del claustro bajo y alto; arcos de herrería redonda o de herrería ligeramente apuntada u ojiva tímida encuadrados por el saliente arrabáa (2),

(\*) (Se insiste en que debe considerarse la fecha en que se redactó este estudio, 1905.)

(1) Con excepción, pues, del ábside y del cuerpo principal del coro, que es algo como un prolongado contra-ábside.

(2) Este se repite al interior de las crujías, cuya cubierta es de madera sencilla, pero también mudéjar.

Conviene decir que se forma el claustro por el siguiente número de arcos variados, aunque todos de herrería: al lado Este, cuatro arcos de medio punto hacia el Sur y cuatro ligeramente apuntados hacia el Norte, en la planta baja; en el piso principal, 16 arcos (siempre en número doble en este piso) de medio punto; al lado Sur, nueve apuntados y 18 de ojiva tímida franca, respectivamente; lado Oeste, ocho apuntados abajo y 16 tímidos arriba, y al lado Norte, nueve apuntados (de punta redondeada), y arriba, 18 tímidos. Al ángulo Sureste hay bovedilla; arco (uno solo, tímido) en dirección Norte a Sur, en el rincón Suroeste, y dos arcos de medio punto en cada uno de los ángulos Noroeste y Noreste. En una bovedilla de ángulo, todos los

perfilados hasta en sus últimos detalles, según la tradición arábiga más pura aquí, si vale la paradoja, que en la entonces reciente Alhambra de Granada; observarse deben, en consonancia con las crujías, los ajimeces, no del todo ocultos en la fotografía (1). Este bellísimo y grandioso patio, lleno de naranjos y limoneros, no desentona con las paredes de la fachada norte del crucero con sus labrados ornatos, con el cimborrio central del crucero, con sus contrafuertes; labor de ladrillo, labor mudéjar también en pureza, aunque con dibujo ojival, la de todos esos elementos, armoniza inesperadamente con la labor mudéjar más auténtica o propia, y a faltarle lazo de unión y puntos de contacto, la felicísima silueta del templete o glorieta central nos daría la dichosa síntesis de entradas maneras artísticas. Vese también en la fotografía la torre de las campanas (junto a la cual está la capilla de San Gregorio y que encierra el cuarto del *joyel*) y otra torre que flanquea el imafronante norte del crucero; son esas de las obras primitivas en mampostería anteriores a la llegada de los Jerónimos y a la predilección por la labor mudéjar en ladrillo característica, en todos los elementos ornamentados, del Guadalupe de los frailes. Tiene el claustro en el rincón noroeste otra glorieta cuyo solado con escalones y canal circular en el piso para recibir el agua está todavía cubierto de verdadero alicatado árabe digno de la Alhambra: mosaico de pequeños azulejos cortados en variados polígonos; allí estaba el lavabo, frente al refectorio, sirviendo al caso la bellísima pieza que es hoy pila bautismal de la iglesia (núm. 3). La obra es, pues, del año 1402, según declara la pila.

No basta obra fotografía (núm. 54) (2) para dar completa idea del templete central del claustro; fuera de exigir aquí una verdadera colección de dibujos; es lo más característico y lo más bello de Guadalupe.

Todo él es labor de ladrillo, predestinado para ir recubierto de revoque, sólidamente sobrepuerto; están, sin embargo, las molduras prepara-

mentos con ornato de cuatrilófolios y cuatrilófolios dobles de la decoración gótico-secundaria: ya se dice en el texto que esa bóveda, como también la de la taza (en el rincón Noroeste del jardín) son de nervadura con tercerones. Al rincón Suroeste del deslunado hay una bovedilla triangular protegiendo, como si fuera otra tercera glorieta, un pilón exágono.

(1) Hubo tres estaciones en ese claustro, trabajadas por 1469-72, con la «Crucifixión», el «Descendimiento» y el «Entierro». Restos de las notables esculturas de estilo flamenco, procedentes de los tres distintos grupos, las pude descubrir entre innobles trastos en la que fué capilla de San Martín (debajo del coro). Cargamos los sacristanes, los sacerdotes mismos y yo con el no liviano peso de tales estatuas —de madera—, y las agrupamos con un mal crucifijo de cartón, para que queden allí a la vista. (Véanse en la fotografía número 55.)

(2) En ella se ve el rincón Noroeste del claustro con otra de las torres de ángulo del recinto del siglo XV, y otra de las torrecillas semicirculares al Norte, después ocultas por la obra de la enfermería, una de aquellas que en el número 49 parecían absidiolo de capillita.

das y marcadas en el ladrillo, cuyos cortes o cuyos moldes obedecían desde luego al proyecto en todos los detalles. Solamente se hubieron de utilizar otros materiales en las columnillas de los parteluces, que son de piedra, y en los capiteles de ellos y de todas las demás adosadas, que son de terra-cotta basta, capiteles en los que es de notar, dentro de la suma variedad de tipos, la silueta bulbosa del dibujo, sin frágiles salientes. Las enjutas y otros fragmentarios paramentos tienen sobrepuertos o azulejos, alternando el blanco y el verde (1), o lacería arábiga de molde, o lacerías góticas singulares, caprichosas, también hechas a molde, al menos las cifras repetidas «Jhs». Tiene interiormente por cubierta este edículo un casquete, hemisférico al parecer, apeando en ocho nervios que se juntan en la clave, cúpula nervada; todo de ladrillo y apeando en cornisa octogonal, como lo es al interior el templete (2). Acústase al exterior exageradamente esta cubierta por medio del chapitel que se ve en las fotografías dichas (números 53 y 54) enfocadas del piso de arriba; es más elegante la silueta del mismo visto desde abajo (3). El rigor de los elementos atmosféricos ha dejado sin el revoque primitivo a las nervaduras entrelazadas en malla del chapitel, cuyos espacios llenaban azulejos de esmalte azul y verde de que pocos se conservan; matas pintorescas verdeguean o amarillean por las rendijas.

En el cuerpo principal del templete no se confiesa la labor de ladrillo sino en los desconchados. ¡Ese es el carácter íntimo del arte arquitectónico de Guadalupe! Economía y habilidad en la ostentación suntuaria. Falsificación, habilísima falsificación, pero de bello éxito seguro. Se pensaba siempre en la sugerión y la impresión efectista sobre la generosa muchedumbre de los peregrinos: el pecado artístico de la Lourdes de nuestros días.

(1) Hay algunos negros, muy pocos, en esas labores mudéjares.

(2) Se pasa al octágono (del cuadro del exterior) sacando afuera los parteluces en el trazado: avanzándolos.

(3) Dícese que por varios surtidores arrojaba agua cuando la procesión de la Virgen, que por cierto sólo salía a este claustro,

## EL TEMPLO

ES iglesia de contextura górica, de cruz latina, tres naves, crucero y un solo ábside, prolongándose además en lo alto la nave principal por los pies en un profundo coro que aparece, como ya se ha dicho, como otro ábside contraorientado; delante, y ocupando el primer tramo de las tres naves, se ensancha el piso del coro sobre bóvedas (1).

Incidentalmente dan idea las fotografías números 5 y 6 y la del altar mayor, núm. 7, del bárbaro dibujo de los capiteles variados, de los perfiles de los haces de columnas, del diferente perfil de los arcos fajones los paramentos de las naves bajas, con detalles (núm. 7) del tránsito al y formeros, del arranque en *cul-de-lampe* de los arcos fajones junto a octógono en los rincones de los arcos torales para preparar el prismático tambor del cimborrio, que se acusa al exterior perfectamente en la fotografía del claustro (núm. 53). Para completar datos de la contextura, ciertamente vulgar y corriente dentro de lo ojival del templo de Guadalupe, bastan las indicaciones que sobre las nervaduras de las bóvedas trae el croquis. Adórnase los nervios con cairelado festón a uno y otro lado, pero es postizo; quizá churrigueresco (2).

Solamente es digno de especial nota el uso constante de los arcos tercerones en todos los tramos cuadrangulares o absidales de la nave central y la del crucero, a los que da forma estrellada, mientras las naves bajas solamente ofrecen a la vista el aspa de los dos arcos nervados llamados diagonales u ojivos. Es curioso el caso, porque a primera vista no

(1) No tomé las medidas de la planta de este templo. Son (según las veo en G. Ponce, que no precisa lo que entiende por testero del coro) 180 pies de longitud, desde los zócalos del altar mayor hasta el testero del coro, por 90 pies de anchura, lo que indica que no incluye en el largo lo que profundiza el coro. El alto de las naves laterales es de 48 pies; el de la nave mayor, 75, y 30 pies más el alto del cimborrio. El Sr. Ginés Segarra se redujo a traducir a metros las mismas medidas, que son las del P. San Joseph.

(2) Las rejas maravillosas (fotografías números 5 y 6) de fray Cristóbal de Salamanca y fray Juan de Ávila, concebidas en un principio para cerrar aisladamente las tres naves y otros dos vanos, cierran hoy, en una sola reja de cinco compartimientos, todo el espacio comprendido entre los paramentos por debajo de la cúpula del cimborrio. La fotografía número 5 nos muestra el compartimiento central de la reja visto desde el presbiterio, en dirección al coro; se ve, además, el ventanal de éste y la baranda corrida sobre la cornisa. La fotografía número 6 nos muestra cada uno de los dos compartimientos laterales de la reja, los del lado Norte, mostrándose acaso con esta circunstancia, que con ser cinco rejas en realidad distintas, quizás sus propios autores las juntaron para que formaran un solo enrejado. En la rejería górica y plateresca española son de lo más bello y apropiado al material empleado: su labra corresponde al principio del siglo XVI (de 1510, según el ms. de Navas). Sus autores dejaron este su Monasterio para trabajar las grandes rejas de la Catedral de Sevilla, en donde ya trabajaban en 1519 y que no habían terminado en 1533.

parece compadecerse el dato monumental con el dato documental, ya que la iglesia se terminó en 1403 fuera la actual, como es mucho más probable, la comenzada por el prior Fernández Mena o la hubiera renovado desde la planta misma el prior Padre Yáñez, que la vió acabada. El mismo siglo XIII en la escuela inglesa (presbiterio de Ely), y en ese siglo se usó una vez sola en la escuela francesa (tramo central del crucero de Amiens); pero es notable que sin especiales motivos de amplitud y solidez se usará sistemáticamente en Guadalupe en el siglo XIV. Y de ello no cabe duda, porque, además de la iglesia, entre otras bóvedas pequeñas —rincón sureste del claustro, los cuatro tramos de la capilla de Santa Ana, la antesacristía bajo la torre del reloj—, se nos presenta complicada con terceletes la bóveda de la glorieta del lavabo en el rincón noroeste del claustro, cuya fecha (1402) no es conocida (1). Conste, sin embargo, que en las naves altas de la iglesia no se prepararon en planta, en los haces de columnas, dichas nervaduras secundarias de la bóveda; apean (como los diagonales) en repisas, en *cul-de-lampe*.

Tiene el templo cegados hoy la totalidad de los ventanales laterales de las naves y los rosetones grandes del crucero; ilumínase por cuatro de las ventanas del cimborrio, tres en el coro (grandes), alguna en el crucero y por las puertas. No deja de sorprender que en Monasterio como éste donde florecían tanto las industrias artísticas, no tuviera arraigo la vidriería historiada. El conjunto del interior tiene majestuosa amplitud, que sería mayor antes de que las obras del claustro y capilla de Santa Ana llevarán a cegar dichos ventanales.

Tengo por completamente errada la idea de todos los autores modernos que han escrito de Guadalupe suponiendo que fué arquitecto de la iglesia el maestro Juan Alonso. La indicación de su epitafio, «aquí yace Maestro Alfonso que hizo esta Santa Iglesia» (2), la refiero solamente a la capilla parroquial de Santa Ana (3), donde está enterrado, y que fué hecha capilla a principios del siglo XVI por don Alfonso de Velasco (4);

(1) Tienen nervaduras con tercerones la iglesia de Illescas y las naves mayores de las Catedrales viejas de Plasencia y Huesca, y también el crucero de Santa Clara, de Palencia, cuya fecha nos es conocida: 1378. (Nota del Sr. Lampérez.)

(2) Hubo una época en Guadalupe en que se decidió, con mal acuerdo, quitar del solado las numerosas memorias sepulcrales, pero acordando a la vez, felizmente, que se copiaran, al parecer con cierto cuidado, en azulejos, que se incrustaron en las paredes del templo y de las capillas. De tal clase es el epitafio del maestro Alonso.

(3) Dejó los usos de la parroquialidad cuando los Veraguas construyeron (1730-36) otra iglesia (al Este de la grande), hoy abandonada.

(4) No fué, como dicen muchos libros, Condestable, ni tampoco de la Casa de los Condestables, como dicen los demás. Sólo deudo de ellos, Consejero de Indias y Presidente de Castilla. Quien era antepasado de los Condestables fué otro D. Alonso, camarero de D. Enrique el Doliente, a quien refiere Monje el suceso de la esterilidad y milagrosa concepción de su esposa, doña María de Sohier: en tal caso, el hijo del milagro sería D. Pedro, primer Conde de Haro y ascendiente de los Condestables. A ese tiempo no corresponde en manera alguna el arte del sepulcro.

precisamente se sabe que en esa fecha (en 1507) era «el albañil» «maestro Alonso» «maestro mayor de la obra de esta santa casa», en la que se había criado desde niño, aunque se llamaba «Alonso de Plasencia».

Está la capilla de Santa Ana al sur de la nave lateral del lado de la epístola y adosada al muro fortísimo (como que en su interior hay pasillos y escaleras excavadas). Acaso sirvió solamente de pórtico (1); hoy, sin dejar de serlo, tiene altar al Este (adosado a la torre del reloj) (2); coro alto con ventana ajimezada muy notable (en la otra torre) y la pila bautismal. Su fachada es la fachada principal, aunque lateral del templo, compuesta de cuatro arcos apuntados u ojivales, de los cuales dos (más al Este), de menos luz, están tapiados y los otros dos (fotografía número 2) tienen por puertas unos batientes con gruesa chapa de cobre repujado en la que un artista, del siglo XV probablemente, en burda labor representó escenas del Evangelio; éste, por no ser minucioso, es de los trabajos a quienes la reducción por la reproducción fotográfica favorece.

La pila a que varias veces nos hemos referido es la que, según sus inscripciones, labró en bronce Juan Francés en 1402 para la glorieta del lavabo o aguamanil. Esta pieza, sin rival posible en la aeraria española, vertía venas líquidas por las bocas de leoncillos en el canal circular del suelo, digno de la Alhambra por su bellísimo alicatado. La fotografía número 3 no acaba de traducir toda la belleza e importancia de tan soberbia pieza de bronce (3).

La número 4 reproduce el sepulcro de los «fundadores» de la capi-

(1) Véase la nota de la página 23. Otros datos recogidos por los escritores nos dicen que por 1469-72 se hizo la obra del atrio, palabra que yo aquí traduzco por lonja o compás.

(2) El cuadro «La Sagrada Familia», si no es de Blas de Prado tiene mucho de su estilo —como dijo Ponz acertadamente—, al menos si en vez de recordarle en el cuadro del Museo de Madrid se traen a la memoria los de la capilla de San Blas de la Primada, pues mostró variedad en el estilo.

(3) En letras minúsculas y sin puntuación, dice así la inscripción de la pila:

«Anno Dominum millesimo trecentesimo octogentesimo nono, decimo kalendas Novembris, hoc cenobium est fundatum per Dominum Petrum Tenorii Archipresulem Tolitanum, de sui consensu capituli, instante ad hoc rege Johane, tunc Castelle monarca, quod Sanctissimus Papa Benedictus tertius decimus confirmavit; vero tertio decimo fundacionis, mandante Sancto Patre Fratre Fernando primo priore et fundatore hujus cenobii hoc lavatorium extitit a johane gallico fabricatum.»

El Padre San Joseph trae erradamente, en la traducción de esta inscripción, «tres» por «trece» haciendo creer a todos que la pila era de 1392, cuando es de 1402. Se convirtió en pila bautismal, transportándola desde el claustro en 1841.

Contiene la pila, en otra inscripción, una plegaria a la Virgen.

«En el medio —de esta pila, dijo en el siglo XVIII el Padre San Joseph— hay una cierva de metal que se halló en las minas de Córdoba la Vieja, edificada por Marco Marcelo, en que está de pies un muchacho desnudo con una lanza en la mano, arrojando agua por la boca.» No hallé rastro de este grupo de la escultura clásica, como tampoco de la otra pila, también de metal de campanas, fabricada por orden del mismo Prior para la glorieta central del claustro (de que habla el ms. de Navas).

Por accidente no pude ver antes del crepúsculo vespertino las campanas del Monasterio, en las cuales pensaba descubrir también la mano de Juan Francés. Don

lla (1), don Alonso de Velasco y doña Isabel de Cuadros, que dejó de ser estéril por intercesión de la Virgen y devoto uso de los famosos zamarros de cuero que fabricaba el Monasterio. Acompáñales, al parecer, de paje, el hijo del milagro.

Por sucesiva intervención de arquitectos tan célebres durante los años del reinado de Felipe III como Gómez de Mora, Vergara el Mozo y Monegro, se renovó el presbiterio (fotografía núm. 7) y se hizo el altar mayor, este último por planos del segundo, de Nicolás Vergara. Las esculturas de él y de los sepulcros reales de Enrique IV y su madre doña María de Aragón (2), entonces construidas, las trabajaron tres escultores de la época: Giraldo de Merlo, el principal, y Jorge Manuel (el hijo de El Greco, según mi opinión) y el valenciano Juan Muñoz de ayudantes (3). Las pinturas son de Vicente Carducci las tres de la izquierda del espectador y de Eugenio Caxés las otras tres de la derecha, y ni inferiores ni superiores a la fama de esos maestros. Dos de las últimas las reproduce con esculturas y otros detalles y con el enterramiento de doña María la fotografía núm. 9; dos de las de Carducci y la estatua orante del Rey Impotente, la fotografía número 8, mientras la número 7 da el conjunto (4). En él se puede atisbar la milagrosa imagen de la Virgen y la pieza del sagrario deirls de la sacra grande, que se ha reproducido especialmente en el núm. 10. Es ésta un mueble soberbio, damasquinado, trabajado en Roma para Felipe II por un artista de primer orden llamado Giovanni

Federico G. Plaza, que las ha examinado a petición mía, me dice que hay una más antigua, que según la tradición fué la del primitivo Santuario, y otra del año 1364, según reza la inscripción que me ha comunicado, y que dice así:

«reinando en Castilla el muy noble rey d. pedro se fizo esta campana en la que era de mil e cccc e ii años. mandola hacer toribio fernandez prior que fue de sta maria.»

En este año (1364) murió el Prior, al parecer antes de acabarse la fundición de la campana, que hecha cuarenta años antes de la pila, no es probable que sea de mano del mismo broncista.

(1) Dícese por algunos que la capilla, o por lo menos el pórtico, que después se convirtió en capilla, es del tiempo del Padre Yáñez, como las torres que la flanquean. Del tiempo de D. Alonso debe de ser el atrevido y grandísimo arco rebajado por donde comunica con la iglesia. ¿Fué ésta la obra del maestro Alonso? Es cerca de él donde se halla hoy su epitafio.

(2) Se atribuyó a D. Alvaro de Luna la muerte por ponzoña de esta Reina y de doña Leonor, viuda de D. Duarte I de Portugal; eran hermanas de los Infantes de Aragón, contrarios todos del privado, a la sazón en desgracia pasajera de Juan II.

(3) Dorado y estofado del toledano Gaspar Cerezo y el portugués Gonzalo Marín. La madera es de borne y algo de cedro.

(4) Giraldo contrató el retablo en 20.000 ducados, y le pagaron 50 por los bultos del Rey y de la Reina; 2.000 ducados cobraron los dos pintores por sus lienzos. A estas labores (1618 a 1621) se unió la de los marmolistas: el valenciano Bartolomé Abril, el genovés, también procedente de Valencia, Juan Bautista Semeria, y Miguel Sánchez; éstos ya trabajaban en Toledo años antes a las órdenes de Monegro, que aquí dirigía las obras, pues si fué aprobada traza para el presbiterio de Gómez de Mora, dirigió la obra desde la primera piedra hasta su muerte (1621) Monegro, por otras trazas de Vergara el Mozo (fallecido antes, en 1606). Felipe II había dejado cantidades para el retablo.

Glamin en 1569. Gran discípulo de Buonarrotti, a la sazón recién muerto, nos aparece en las dos estatuas y los varios relieves y no otro que él debe ser el autor, a juzgar por el estilo y la factura del maravilloso crucifijo de marfil corona de este sagrario, que hoy se guarda bajo llave, reproducido, con otras piezas, por la fotografía número 49, y que los autores y la tradición atribuyen atrevidamente al mismísimo Migue Angel. Son todas estas estatuas, vistas a la mano, verdaderas maravillas de bravura cincocentista.

Preside frente por frente del altar mayor, en lo alto del coro, una imagen de Santa María (fotografía núm. 36), escultura gótica trabajada y puesta allí entre los años 1498 y 1501, modelo, convertida en Inmaculada y sin el Niño Jesús de la Virgen de Guadalupe de Méjico. La sillería del coro es obra trabajada en nogal en Salamanca en pleno siglo XVIII por el distinguido escultor Alejandro Carnicero (1) (fotografías números 37 y 38). Lo notable del coro (2) no son los altares de San Nicolás de Bari y San Ildefonso (fotografías números 35 y 34), cuyos lienzos, de que nos ocuparemos después, se han supuesto equivocadamente de la mano de Zurbarán ni tampoco los cinco órganos, de vistosas cajas churriguerescas, ni el facistol de cobre repujado, también churrigueresco, sino la nobilísima colección de libros corales, con profusión de iluminadas viñetas;

(1) En la sillería alta se contienen 49 sillas con las 51 imágenes siguientes (listas inéditas), comenzando del extremo del lado de la Epístola: Santos Esteban, Sebastián, Juan de Mata, Columbano, Cromacio, Teodosio, Pauliniano, Eusebio de Cremona, Juan Casiano, Basilia, Blas, Eliodoro, Paulino, Inocencio, Papa; León, Papa (en pilar saliente, entre dos sillas); Joaquín, Lucas, Matías, Simón, Bartolomé, Tadeo, Juan, Andrés, Pedro, Jerónimo, el Salvador (al centro), el Bautista, Pablo, Jaime, Tomé, Felipe, Mateo, Santiago Alfeo, Bernabé, Marco, José, Dionisio (en saliente), Gregorio, Agustín, Antón, Benito, Bernardo, Bruno, Domingo, Francisco de Asís, Francisco de Paula, Félix de Valois, Cayetano, Ignacio de Loyola, Felipe Neri y Lorenzo. Siendo de notar que con los Apóstoles y Santos Padres y los dos diáconos y algún otro mártir, lo llenan todo los fundadores de órdenes religiosos, los Trinitarios Redentoristas (Félix de Valois y Juan de Mata) inclusive, faltando solamente los fundadores de la Orden Mercedaria, precisamente la que se supone que por pocos meses precedió a los Jerónimos en Guadalupe. La sillería baja tiene 45 sillas, con los bustos de las Santas siguientes (por el mismo orden): Engracia, Bárbara, Inés, Teresa, Clara, Leocadia, Marta, Petronila, Polonia, Dorotea, Eulalia (escalera), Margarita, Rosa de Lima, Martina, Ulalia, P....., Prinzipa, Marcela, Demetriades, Marcelina (ídem), Eustochia, Paula, Ana (centro), Isabel, madre del Bautista; Magdalena (centro), Marcela, Lucía, Agata (aunque dice «Magdalena»), Cecilia, Felicitas, Gertrudis, Anastasia, Bitoria, Perpetua (ídem), Eudvigis, Isabel de Hungría, Margarita, Egipciaca, Isabel de Portugal, Francisca Romana, Mónica, Brígida, Elena, Plácida y Paulina. Estas dos últimas y las dos primeras sillas bajas se adelantan a las extremas altas (es decir, que a Santos Esteban y Lorenzo corresponden abajo Santas Engracia y Paulina, respectivamente). Es curioso que en estas listas falten los Santos españoles, en especial San Ildefonso, Patrono de la diócesis; San Isidoro y San Leandro mismo, de quien suponía la leyenda que fué propiedad la imagen de Guadalupe. Atribuye Ceán a Carnicero solamente 40 de los 96 tableros. Fué Carnicero (1693-1756) discípulo de Lara Churriguera, autor de la sillería de la Catedral de Salamanca. La de Guadalupe es quizás la última, en el orden cronológico, de la serie numerosísima de las grandes sillerías historiadas de España.

(2) Por 1741-44 se agrandó el coro, se colocó la sillería, el facistol y los órganos.

al azar se han reproducido algunas, tomándolas de distintos volúmenes, en las fotografías números 41, 42, 43, 44 y 45. Para dar luz a esas hojas cuando se colocaban en el facistol, existe un lucernario de hierro, gótico, reproducido con un tenebrario de mala talla churrigueresca pintarrajeada, pero muy característico, y con uno de los dos órganos tamaño mediano del mismo estilo en la fotografía núm. 39. En la baranda del coro existe un pequeño crucifijo de madera pintada en que nadie ha fijado la atención: si no por la cabeza, por el torso y extremidades es una pequeña obra maestra de nuestra escultura del siglo XVIII. Véase en la fotografía núm. 40 (1).

Fuera del plan primitivo del templo han venido agregándose varias edificaciones posteriores; desde luego algo como absides laterales y un amplio pasillo a modo de girola que los comunica. El seudo-abside del lado del Evangelio contiene, formando la capilla de San Gregorio, la hermosa estatua yacente y sepulcro del último prior secular y Obispo después de Segovia y Sigüenza don Juan Serrano. El pasillo girola da entrada, bajando, a un panteón o «Capilla de siete altares», encima del cual, subiendo lujosa escalinata está el camarín riquísimo de la Virgen (2), embellecido con ocho estatuas policromas de las heroínas de Israel, obra del estilo de la Roldana, y con nueve hermosos lienzos grandes (3) de Lucas Jordán, obra notable entre las suyas, reproducido uno de ellos en la fotografía núm. 46. El seudo-abside de la epístola da paso a la antesacristía y se continúa por dos piezas o capillas consecutivas en dirección al Oeste. La primera de éstas tiene bóveda gótica trabajada en 1461 (4) y dos altares (fotografía núm. 28) y dos sepulcros iguales los cuatro, llamándose capilla de Santas Catalina y Paula o de «los cuatro altares». Dos de éstos lo que contienen son los sepulcros del príncipe don Dionisio de Portugal (fotografía núm. 29) y de su esposa (fotografía nú-

(1) Dentro de la pobreza del objeto, gustóme, por la sencillez bellísima, ese crucifijo más que los cuatro o cinco de marfil que todavía subsisten allí, y más —por de contado— que el de bronce, colocado con dos apóstoles en lo alto del facistol, que tampoco es escultura despreciable.

(2) Construido por los años 1686-96.

(3) De once pies de altos por seis y medio de anchos.

(4) En esa fecha labró para sus padres un sepulcro, que se colocó en el centro de la pieza, doña Beatriz de Portugal y Castilla. Su remoción la autorizó de presente el Rey D. Sebastián, cuando la famosa entrevista con Felipe II. Por entonces se abrió la interna en el centro de esa bóveda nervada.

mero 30), con estatuas orantes de madera dorada (1), obras atribuidas por Ponz a Pompeyo Leoni (2), y que, como las santas, son de los escultores del altar mayor (de Giraldo de Merlo, ayudado de Jorge Manuel y Juan Muñoz). Los altares dejan entre sí paso a la ochava de las reliquias (3), en donde se conserva otra obra capital de las colecciones artísticas guadalupenses: el arca del Monumento (fotografías números 31, 32 y 33). Es obra del célebre fraile Juan de Segovia, en especial los relieves repujados; pero aprovechó los notabilísimos esmaltes que por 1370 (4) formaron parte del retablo mayor del Santuario, deshecho después para ayuda en las empresas de don Juan I en guerra con los moros. Nada hay del arte trecentista de Limoges que nos muestre un dibujo y composición de estilo italiano tan bello como esos esmaltes que delatan la inspiración de un pintor gran discípulo de la secular escuela florentina de Giotto, o mejor de la giottesca de Módena —la de más influencia en la Francia del siglo XIV (5).

Es importantísima la colección de bordados artísticos, otras de las nobles tareas del monacato jerónimo de Guadalupe; continuóse la tradición artística a través de los siglos con cierta fidelidad en el estilo del dibujo, lo que permitió la continua labor de reparaciones, haciendo hoy difícil el estudio y discernimiento entre el trabajo primitivo, gótico o del Renacimiento, y las restauraciones sucesivas. La fotografía núm. 52 muestra tres de los cuatro mejores frontales: góticos notabilísimos el primero y el segundo, y del tipo después tan repetido en El Escorial el tercero. La núm. 50 nos muestra una capa pluvial cuyas cenefas son del siglo XVI, así como los cuatro capillos distintos que la adornaban en los días clásicos.

(1) Era él hijo mayor de los célebres poéticos amores de doña Inés de Castro con D. Pedro, Infante heredero de Portugal, cantados por Camoens en octavas inmortales, llevados al lienzo por Cubells y al teatro por Guevara. Coronó a su difunta esposa legítima el nuevo Rey, y pudo ella «reinar después de morir», pero no se aceptó a los hijos del matrimonio morganático como primogenitura de D. Pedro I, y solamente en Castilla, desterrado, se apellidó D. Dionis Rey de Portugal. Doña Juana, su esposa, no era la doña Juana hija legítima de D. Enrique II, sino una de las dos ilegítimas, la habida en doña Juana de Cifuentes, señora aragonesa, y uno de los doce o trece bastardos que en más de seis damas distintas dejó heredados y reconocidos el Rey Bastardo.

Eugenio Plon, en su magnífico libro sobre Leone y Pompeo Leoni, no sabe qué decir de la atribución al segundo de las estatuas de Guadalupe, de las que apenas pudo tener información alguna. Le bastará ver las fotografías para reconocer que no son de Pompeo y sí del arte de Giraldo de Merlo.

(2) Cean Bermúdez perpetuó el error artístico de Ponz, y además, cometió uno nuevo al rectificarle diciendo que las estatuas representaban a doña Juana y al Príncipe del Brasil, padres de D. Sebastián.

(3) Obra del arquitecto Nicolás Vergara desde la primera piedra (1595). Aquí es donde es más verosímil que siguiera trazas de Gómez Mora. Tiene 14 varas de diámetro y sobre 25 de alto.

(4) El retablo a que se alude se hizo en tiempo del tercer Prior secular, D. Diego Fernández (1364-84).

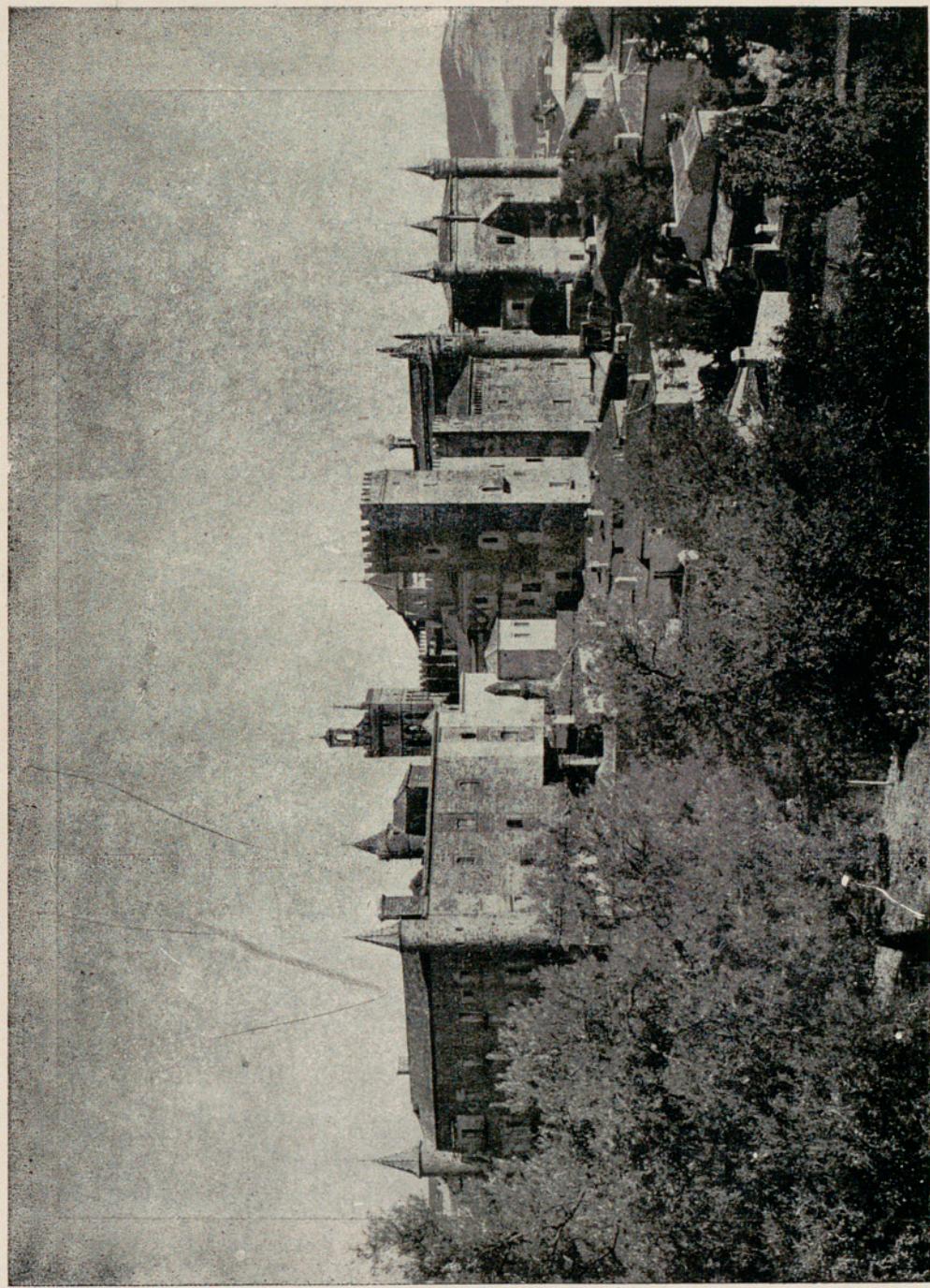
(5) Además del frente, reproducido íntegramente, había esmaltes en los lados, que ya no existen; subsisten, sin embargo, en ellos los relieves repujados.

cos de Navidad, Jueves Santo, Pascua y fiesta de la Virgen; más adelante se le hizo el quinto capillo para el día de San Jerónimo (1). Tiene su terno correspondiente, no del todo idéntico, pero sí de mejor labra.

Por último, la fotografía núm. 51 nos presenta una manga de cruz sumuosisima y bellísima a la vez; está en malísimo estado, a trechos desnuda de las sedas del bordado la trama de oro ya deshilachada; la labor artística era de primer orden, correspondiendo a la primera mitad del siglo XVI y es pieza sin rival en España. Se conserva hoy con los restos de las riquezas del Santuario, con los trajes de la Virgen (fotografía número 48, bordado de oro, aljófar y perlas sobre gamuza, regalo de doña Isbel Clara, enviado de Flandes en 1629; fotografía núm. 47, bordado churrigueresco muy característico; existe otro más rico, de bastante perdrería, fabricado a costa del Monasterio en 1795), con los bellísimos libros procesionario y quirial de encuadernación con ricos esmaltes del siglo XV el uno y con riquísimas viñetas el otro (véase la fotografía número 49), con el *lignum-crucis* regalo de Enrique IV (véase en la misma fotografía) y con otras riquezas en una pieza de la torre de las campanas con acceso desde el camarín, debajo del archivo y encima de la capilla de San Gregorio, que todavía lleva el clásico nombre de «Joyel de la Virgen» que le dieron cuando era prodigioso el valor de las joyas que encerrada (2).

(1) El vuelo de esta capa es posterior y de la segunda mitad del siglo XVII, según creo, pero notable en su género.

(2) La riqueza del convento llegaba a extremos notables: hasta las escobas y demás útiles de limpieza eran de plata, por donación singular de un devoto portugués.



Lám. XV.—Vista general del Monasterio de Guadalupe.



Lám. XVI.—Zurbarán: San Jerónimo azotado por los autores profanos. (Guadalupe.)

## LA SACRISTIA Y LOS ZURBARANES

PARA el artista, hoy ninguna de tanto valor como las joyas de Zurbarán en la sacristía (1).

El archivo copiosísimo del Santuario, ya de antiguo sistemáticamente registrado, pudo dar y dió en el siglo XVIII a los eruditos Ponz y Ceán Bermúdez cuantos datos pudieran desear sobre pinturas y esculturas, verjas y orfebrería del Monasterio. En las historias impresas del mismo se observa, sin embargo, que del conjunto artístico de la sacristía y su capilla de San Jerónimo y de los Zurbaranes que las enriquecen, nada absolutamente se sabía sino aquello que está a la vista en las paredes mismas; la firma de Zurbarán, muy claramente visible en dos cuadros —con las fechas hasta este instante inéditas de 1638 y 1639— y las inscripciones latinas en que se dice bajo qué priores se comenzaron en 1638, se continuaron y se acabaron en 1647 aquellas obras. Descabulado después de los viajes de la desamortización el antes riquísimo archivo, todavía rebusqué sin embargo, aunque vana fué la pesquisa, entre los cajones y papeles del mismo. Datos preciosos vi de cien cosas distintas; nada de lo que a la sacristía y Zurbarán se refiere. Verdad es que uno de los cajones vacíos, entre varias docenas de ellos, es el que lleva las palabras y signatures siguientes, que nos fuerzan a deplorar su pérdida: «Cax. I. Trazas de obras, dibujos y gastos...», etc.

Las fotografías números 11 y 20 indican claramente cuál es la importancia de la sacristía y de la capilla en que termina dedicada al Patrono de la Orden, San Jerónimo. No puede decirse que sea una imitación

(1) Sobre Zurbarán, estudiando la mayor parte de las obras suyas existentes en España, redacté un estudio sintético, modesto como mío, en vísperas de la Exposición que entonces se proyectaba, y en cuya organización todavía no tenía arte ni parte; a él me remito. Ese trabajo se fué publicando algo después en *La Epoca*, distribuido en cinco nada cortos artículos, en las fechas y con los títulos siguientes:

- I. *Cómo se estrenó Zurbarán y cómo hicieron estreno y principio otros artistas de su tiempo.* (*La Epoca*, núm. del viernes 31 de marzo de 1905.)
- II. *Zurbarán, a la zaga de Velázquez.* (Idem del viernes 14 de abril.)
- III. *Los avances de la técnica personalísima de Zurbarán.* (Idem del viernes 12 de mayo.)
- IV. *Una audacia colorista de Zurbarán, repetida después por Velázquez.* (Idem del sábado 27.)
- V. *Zurbarán, en la Corte, Los últimos años de su labor artística.* (Idem del martes 6 de junio.)

Todos esos artículos y los que tengo trabajados sobre aquellos cuadros de la Exposición, que no conocía cuando los redacté, no acierto a decir de Zurbarán lo que en cortos párrafos, con justeza insuperada de criterio y de dicción, ha dicho un señor M. Rodríguez Codolá, de quien no tengo más noticia, en la revista barcelonesa *Arquitectura... Construcción*, número de julio de 1905.

servil de la sacristía de El Escorial, pero bien se nota el propósito del Monasterio matriz de emular en lo posible con el Monasterio filial (1). La magnanimitad de la Comunidad y del prior que semejante obra idearon se demostró en la unidad de pensamiento que a ella presidió, y no solamente la importancia de los lienzos de Zurbarán, también la armonía del pensamiento y de la ejecución y la unidad del estilo son parte para que aquel conjunto seduzca y penetre en el ánimo; allí se vería ciertamente inundado de la paz inalterada de los claustros en los tiempos anteriores a la expulsión de los frailes de la Orden ya hoy extinguida de San Jerónimo. Preside el Patrono de ella desde el altar, reproducida (o imitada, mejor dicho) en madera la maravillosa estatua de terra-cotta de Pedro Torrigiano, que de los Jerónimos de Sevilla ha pasado en el siglo XIX al Museo provincial de la capital de Andalucía: la mejor obra de escultura de España, según el atinado juicio de Goya. El ático del altar ostenta la apoteosis del santo (fotografía núm. 23), cuadro llamado «la perla de Zurbarán» (2); en estilobato, en los pedestales, sobre la mesa del altar, hasta ocho cuadritos de santos y santas de la Orden, obritas de la técnica y del arte de Zurbarán, aunque quizá no sean obra trabajada de su mano. A un lado y otro, en esa capilla del santo, dos grandes cuadros apaisados: «Las tentaciones de San Jerónimo» (fotografía núm. 22) cuando oraba en los desiertos de Siria, y Los azotes (fotografía núm. 21) que en presencia de Jesucristo le suministran varios ángeles en austera penitencia por el demasiado goce con que se regalaba en la lectura de los libros profanos de la clásica antigüedad («fuertes azotes le dan—porque a Cicerón leía»). En el centro de este sagrario o capilla pende la farola de la capitana turca, presa de la victoria de Lepanto, que ofrendó a la Virgen don Juan de Austria (fotografía núm. 20) (3). La sacristía misma, como pieza menos afecta de su naturaleza a los rigores del Derecho canónico y a las resoluciones de la Congregación de Ritos, se concibió por el prior del convento como testimonio gráfico de las piadosas leyendas y las gloriosas gestas, todavía no sancionadas por Roma, de los padres que rigieron o que ennoblecieron la casa con el prestigio y el

(1) Aparte la completa decoración de las paredes y techo, sólo se deben mencionar los severos espejos biselados de marco dorado (que son dos) y los de marco churrigueresco (que son otros dos). Hay otros dos de ébano en la antesacristía.

(2) Merece este nombre por la composición y la gracia y libertad del dibujo, mas no es, ciertamente, una de las obras características y capitales del autor, que en méritos de la nobleza del dibujo y la armonía de la composición, no habría de quedar sin rivales, que son legión, en la historia del arte. Es, sí, el más italiano de sus cuadros: como reconocemos hoy ese mérito puramente relativo y tradicional en la «Santa Isabel» de Murillo, entre todas sus obras. El paisaje de «la perla de Zurbarán» se asemeja al del Santo Súson: tonalidades de un verde convencional.

(3) Es de latón y sin más adorno que el trepado del mismo y alguna cadeneta. Don Alfonso XII quiso traer el trofeo a la R. Armería; cedió, magnánimo, a los clamores del pueblo de Guadalupe.

aroma de sus virtudes; si en los casetones del techo las pinturas murales (1) recuerdan la vida de San Jerónimo, los ocho grandes cuadros (2) empotrados en las paredes en sendos marcos que se repiten en dos ventanas al lado derecho (al Sur), representan la vida y milagros no del Patrono ni de los santos o beatos de la Orden, sino de venerables cuyos milagros y cuya vida no habían obtenido la sanción de la Iglesia suprema. Debió de ser el padre prior fray Diego de Montalvo (3) quien concibiera el pensamiento, o acaso el padre Juan de Toledo (4), que escribió sendas inscripciones de latinidad no del todo decadente, en correspondencia con los lienzos que fueron encomendados con acierto singularísimo al pintor de la austeridad y del monacato, a aquel a quien no sonrió nunca el *eterno femenino*, pero que en el arte realista del siglo XVII puso el alma con que iluminara el beato Angélico de Fiésole los albores del Renacimiento florentino dos siglos antes.

Acababa a la sazón Zurbarán la serie de sus obras maestras consagradas en la Cartuja de Jerez a los misterios del Nacimiento de Jesús (Anunciación, Natividad, Epifanía y Circuncisión), en uno de los cuales, lleno de satisfacciones, se firmó «Francisco de Zurbarán, pintor del Rey Felipe hacia en 1638». O solo o con trabajo de colaboradores había pintado además los otros pequeños cuadros de la predella o del estilobato, y solo, completamente solo, los otros en tabla de los ángeles turiferarios y de santos cartujos en figuras aisladas, de menor tamaño del natural, que estaban en las portezuelas y tránsito al trasagrario de la célebre Cartuja jerezana. Los cuatro grandes cuadros, antes del Duque de Montpensier (5), hoy propiedad de la condesa de París, y los más pequeños, que son la ufanía y el orgullo del Museo de Cádiz, declaran la plenitud y el apogeo en la técnica especialísima de Zurbarán, en la singular manera suya de las sombras coloreadas, en su cristiana inspiración, en el candoroso entusiasmo suyo, casi infantil, por las variedades del color; en la ternura y delicadeza varonil, pero extremada, con que dibuja y modela, dando a veces hasta a las manos de sus héroes sentimiento, expresión de vida melancólica, de mística ternura, ingenua, personal, sutil, penetrante, conmovedora.

Feilcísimo instante fué por cierto aquel en que coincidió con los pro-

(1) Al temple; obra de escasa importancia, locamente atribuida a Zurbarán por algunos escritores y por la tradición local contemporánea.

(2) Su tamaño es de doce pies y dos pulgadas de largo por nueve y una de ancho.

(3) El Padre Montalvo fué autor de una de las Historias de la casa, publicada en 1631 y dedicada, por cierto, al futuro Rey rebelde de Portugal, al duque de Braganza.

(4) El Padre Toledo fué Obispo de Canarias y de León. La diferencia de estilo y mérito llevarían a creer que la letra de las cartelas de las ventanas no es de su inspiración; lo confirman los datos conocidos.

(5) Como José I, los llevó él también al Louvre. A la caída de Luis Felipe pasaron a San Telmo. Hoy en Randan. (Hoy del Museo de Grenoble.)

pósitos del prior de Guadalupe el temperamento artístico del pintor de los claustros y del ascetismo. Encomendábase a Zurbarán un encargo como ningún otro proporcionado a sus fuerzas, a los elementos de su arte, a su predilección inspirada: leyendas devotas de los frailes del siglo XV, hábitos blancos y pardos o negros (el paño blanco era su predilección técnica), figuras exclusivamente masculinas, ambiente de serena contemplación, de sencillo ascetismo, de oración, en algún caso premiada por el cielo con regaladas prendas de la divina recompensa.

En esto, ni en la obra de Zurbarán, ni en la de Murillo, ni aun en la divina de Fray Angélico se podrá hallar inspiración tan viva, tan sentida, tan tierna y tan delicada como la que guió al artista al pintar la figura del padre Salmerón (fotografía núm. 13) recibiendo en la frente la mano del Salvador, que se le aparece para premiar con los extremos de mimo tan regalado el voto de andar perpetuamente de rodillas que cumplía el joven discípulo de la regla jerónimiana (1). En sa mano dibujada correctamente, modelada sencillamente, puesta, posada en la frente ingenuamente, con ingenuidad artística, logró Zurbarán acaso el mayor de los triunfos de su paleta y la suprema elocuencia de su corazón casto, puro, artísticamente incontaminado. A más no llegó ciertamente el mismo Greco desdibujando adrede las manos suyas, transfigurando adrede, adelgazando apostila, empalideciendo y acardenalando de propósito las cabezas de sus héroes, con ser las manos del Greco y las cabezas del Greco el non plus ultra del ascetismo delicuente en la historia del arte místico cristiano. ¡Solamente por ver la cabeza del padre Salmerón y por sentir de rechazo la mano que la acaricia, debieran los artistas emprender el viaje a Guadalupe! ¡Debieran los devotos peregrinar al Santuario de la Virgen!

Al lado del lienzo del padre Salmerón, como inspiración, todos los otros zurbaranes ceden; como gracia y hermosura de la composición y el dibujo le supera la apoteosis de San Jerónimo (fotografía núm. 23), los ángeles de cuya gloria parecen el modelo, el punto de arranque del arte de Murillo (a la sazón en los veintitantes años de su edad), y como trozo de sólida pintura, de realismo y de justeza le supera el retrato de algún prior de entonces puesto como cabeza del célebre padre Illescas, confesor

(1) Dicen las tarjetas: *R. Pater Fray Andreas de Salmerón, Abiit non obiit anno Domini 1408.*

*Quod Phœbum Splendore novo, Phœbumque lacesis,  
Quod meritis plenum Christus in astra vocat,  
Non mirum, Venerande Pater; nam Regia Cœli  
Te sibi municipem legerat, exul eras.*

Al dato gráfico debe añadirse que es rosada la mancha del manto del Señor, glauca perlina la túnica, amarillo zurbaranescos, tostado a trechos, el fondo de nubes, en el que se diseñan, esfumadas en iguales tonos, las cabecitas de muchos angelitos, de las cuales doce o catorce forman aureola; visto de blanco el ángel de la vihuela; es de tono gris el suelo que huella el Salvador. Está firmado el cuadro en 1639.

de Juan II, co-regente o co-gobernador de Castilla y Obispo por Enrique IV, de Córdoba, sentado, escribiendo en mesa llena de infolios (fotografía núm. 14); allí se ve como en billete la firma de Zurbarán y el año de 1639, y es cuadro digno de tal auténtica por la suprema verdad del arte que le dió vida (1). Suprema verdad, arte verídico no menores ostenta el cuadro inmediato (fotografía núm. 15) en que, arrebatada a lo alto la patena con la hostia eucarística, viértense de ella en el cáliz gotas de sangre (que se aciertan a ver en el lienzo), maravilla que le ocurrió al devotísimo padre Cabañuelas al asaltarle la duda de que en el pan, después de consagrado, esté la sangre, y en el vino, después de consagrado, la carne de Nuestro Señor Jesucristo; el lego donado, inocente a la escena, es otro retrato de verdad sencilla y bastaría con él si no le superase la cabeza del oficiante para que la «Misa del Padre Cabañuelas», también firmada por Zurbarán en 1638, tuviera un puesto de honor en la historia del arte eucarístico entre el fresco de la «Misa de Bolsena», de Rafael, y el lienzo de la «Santa Forma», de Claudio Coello (2).

Hemos citado con el cuadro del ático del altar «La perla» las cuatro obras capitales del Zurbarán huésped de los frailes de Guadalupe; precisamente esos tres cuadros (el padre Salmerón, el padre Illescas y el padre Cabañuelas) están juntos en el centro de la pared bien iluminada, en el centro de la luz, en aquella sacristía que al conservar en pleno siglo XX todas las obras allí y para allí concebidas, mantiene la fortuna negada a los capuchinos de Sevilla un día completamente adornados con los cuadros de Murillo que hoy enriquecen el Museo sevillano de Pinturas.

¡Cuánto ganan las obras de arte conservadas allí donde pensó colorarlas el artista creador! Nótase en Guadalupe, no ya dentro de un cuadro, sino en el conjunto de ellos, la sabiduría en el reparto de las luces,

(1) Dicen las tarjetas: *R. Pater Frater Gundisalvus de Illescas. Ad gloriam evolutiv. Anno 1464.*

*Hesperio das jura solo, nutantia regna  
Sistis in arbitrium jussa venire tuu,  
Nec minus accumulant pastoria munera laudum  
Vitta que par monachi jungit honora sophos.*

Es rojo el cortinón, apenas rojizo el tapete de la mesa, azul (del azul típico de las tablas del autor en el Museo de Cádiz) la muceta episcopal, gris el suelo, y fría.

(2) Dicen los tarjetones: *R. Pater Frater Petrus de Cabañuelas. Animam Deo reditit. Anno 1441.*

*Me procellarum solitus compescere motus,  
Qui nautis portus, remus, et aura fuit,  
Num austris quatitur mente, sed sanguine fuso  
Placentur venti, dat sua vela fides.*

Apegado es el rojo de los ornamentos, alternando con oro rojizo; de amarillo sobre azul (con algo verde y encarnado), la alfombra persa; rojo, el corte de las hojas del misal; de muy apagada luz, las velas; entre nubes pardas enrojece y amarillea y casi llega al blanco, en el centro, la luminosa aureola de la hostia cándida; baja de lo alto un rayo de luz sobre la cabeza del Padre, con estas palabras: *Tace quod vides, et incertum perfice; felix el contraste realista del temperamento sanguíneo del lego, inteligente, extraño al misterio,*

las sombras y los colores. A plena luz, en la pared del Norte, esos tres cuadros firmados, esa plenitud de luz pintada —aunque es luz cernida, interior, manida, la luz de los zurbaranes más característicos—; enfrente, en los cuadros que están entre ventanas, pudo aspirar temerariamente el artista a mayor iluminación de pincel; pero obrando con más prudencia, con mayor seguridad, decidió que fueran ellos mismos los lienzos más oscuros en los cuales apenas si atentamente y con esfuerzo se puede ver sobre las manchas blancas, zurbaranescas legítimas, de los hábitos monacales las devotas figuras del padre limosnero Martín de Vizcaya (fotografía núm. 18), que el pan, como todo, lo da a los pobres (1); del padre Carrión (fotografía núm. 19) que avisado de su inmediata muerte la espera de rodillas en el sombrío coro, tranquilo en su emoción, acompañado de los demás frailes, de quienes acaba de despedirse (2), y del padre fray Pedro de Salamanca (fotografía núm. 17), por último, acompañado de otro monje ante un incendio devorador que logra detener con sus sentidas oraciones y elocuentes plegarias (3).

Recuerda el lector benévolo la silueta en estas líneas trazadas del padre Yáñez de Figueroa, el fundador de la Comunidad Jerónima de Guadalupe; del severísimo primer prior regular, del que ponía su trabajo manual y el de los suyos en las grandes edificaciones del claustro y de la iglesia; del energético reformador de las costumbres; del piadoso devoto que retaba a la Virgen a ver quién se cansaba antes, ella de atraer riquezas al Santuario o él en darlas piadoso e inmediato empleo? Zurbarán lo ha imaginado felizmente en el cuadro (fotografía núm. 16) en el que figura, aunque al parecer sometido, negándose a la mitra (a la birreta

(1) Dicen las inscripciones: *R. P. Frater Martinus de Vizcaya. Migravit in patriam. Anno 1440.*

*Pauperibus Deus alter eram, dum viscera Christi,  
Induo dumque Deus tu mihi, pauper eras,  
Nunc dubitate, pii quid me levet altius horum,  
Mentis operta fides, cordis apertus amor.*

Es pardo el manto del mendigo del primer término, y oscuro el azul del cielo, al fondo.

(2) *R. P. Frater Ioannes de Carrión. Cesit é vita. Anno Domini 1416.*

*Hæc sunt illa boni quæ cernitis ora Ioannis.  
Quem niveo signat simplicitatis honos,  
Felice rapitur somno, dum præscius horæ  
Ex nostro Aethereum migrat ad usque Chorum.*

(3) Dicen las tarjas: *P. Frater Petrus de Salamanca. Mortuus est anno Domini 1472.*

*Vitricis spectas rubicunda volumina flammæ,  
Nota que, sollicitus consultis ora Dei,  
Non infausta, rogas, portendant monstra cruoris  
Signa vides Libyci; sacra trophyæ cane.*

No pintó el autor las llamas por entre los edificios: en el oscuro celaje del fondo puso en estratos rojizos el reflejo del incendio, siendo muy de notar que la máquina fotográfica ha visto aquí más de lo que ve el espectador en Guadalupe: aparece más entonado el ambiente.

episcopal) que trata de imponerle el Rey de Castilla (1). Acompaña por cierto al Rey un caballero de Santiago; creyéralo retrato de Zurbarán, quizá prematuramente canoso a los cuarenta años de su edad si no me asustara la audacia de la conjeta cuando desconocemos en absoluto los rasgos fisonómicos del maestro. El orgullo de Rembrandt, su propio carácter dignamente reconcentrado, le llevaron a repetir innumerables veces su auto-retrato vestido cada vez con más bizarría, lujo supuesto o fantasía indumentaria (turbantes, plumas, etc.). Todo modesta humildad el pintor extremeño, acabamos de saber que es auto-retrato suyo el cuadro del museo ducal de Brunswick, siempre tenido como obra del Spagnoletto, reproducido como tal, con la firma, a la cabeza del catálogo ilustrado de la reciente Exposición Zurbarán. Habrá quien crea ver en entrambas obras la misma cabeza, en edad algo distinta, y muy apartada de la más juvenil que nos muestra el dibujo Standish al lápiz rojo; sin aquilatar este argumento, es perfectamente conjeturable que en un conjunto de obras como el de Guadalupe, cuando en ellas tantos frailes del convento venían a ser modelos vivos de los monjes de otras edades allí representados, no había de poder el devoto, el aplaudido, el querido maestro zafarse al natural empeño de los padres de que dejara en un cuadro, con su firma (el cuadro la tiene de 1639), su propio retrato. No añadiré palabra de la costumbre bastante general en los artistas de no poner en sus cuadros a nadie que mire defrente, sino a sí mismos cuando se retratán en ellos y por consecuencia de tener que trabajar la cabeza al espejo; así parece haberse pintado el supuesto santiaguista del cuadro del padre Yáñez.

Ese y otro (fotografía núm. 12), que ciertamente es el inferior, el último en mérito entre todos los ocho de leyendas monásticas —el que representa al demonio tomando la figura de un jabalí, de un león y de una muchacha para alborotar las oraciones del padre Orgaz (2)—, o por estar el último y el primero, y por tanto en los rincones entre los cinco

(1) *R. Pater Frater Ferdinandus Yáñez. Obiit anno Domini 1412. Kalens Octobris 7.*

*Fastidis Tyrio saturatam murice vestem,  
Et Toletanum culmen adire negas,  
Sed frustra emerito dare erga intendis honori,  
Qua fugis instat honos, est fugere ambitio.*

De varios tonos amarillos, característicos de la paleta de Zurbarán, las calzas y mangas del Rey; pardo el manto del Padre; gris el suelo; oscuro el fondo.

(2) Dicen las letras: *P. Frater Didacus de Orgaz. Dormivit in Domino. Anno 1465.*

*Imbellem Turbam rides Jacobē ferarum,  
Tecta nec in larvis Dæmonis arma times,  
At lethale ferens superest tibi vulnus in hoste.  
Laurus adest, vicitus coincidet, adde preces.*

Es verde oscuro el cuerpo y rojo el manto del pillete (que más parece esto que mujer), que no se acierta a ver si lleva faldas o calzas; sólo lo tonalidad rojo-amarilla de la aparición de la Virgen de Guadalupe, en el cuadrito del fondo, es de las características de la paleta de Zurbarán; no tanto el blanco del hábito, cuyas sombras son más oscuras que las predilectas del autor.

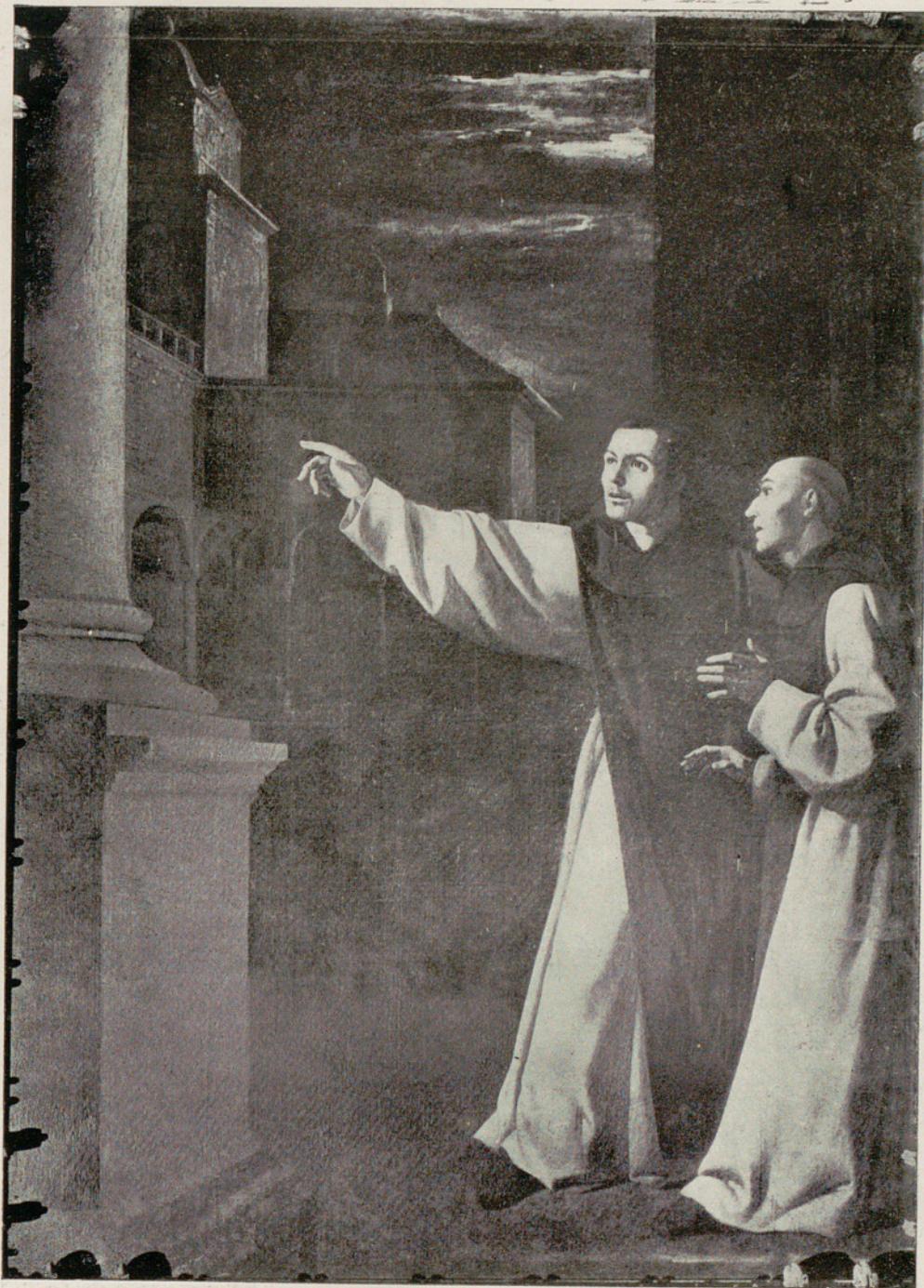
de la pared bien iluminada, o por hacer resaltar mejor la perfección y mayor importancia de los tres cuadros más perfectos que esos dos flanquean, están pintados con tonos más oscuros, extremándose en este concepto el del padre Orgaz, que por estar a la entrada, inmediatamente a la entrada, no había de llamar a sí la atención del observador, del visitante curioso que no fuera a atender, uno por uno, a los lienzos todos y a las sendas inscripciones. Es tan oscuro ese cuadro, que a no ser por el blanco típico de los hábitos todo convidaría a creerlo obra de algún desconocido colaborador de Zurbarán en vez de tenerlo por obra auténtica de su mano.

A ese mismo supuesto colaborador, fiel a la enseñanza del maestro, pero no en lo que tiene de más sutil (secretos del claro-oscuro en las distintas tonalidades de la paleta, arte de las sombras de color), habrá que atribuir el gran cuadro de «Las tentaciones de San Jerónimo» (fotografía núm. 22) y todos los cuadritos del estilobato del altar del fundador (fotografías números 24, 25, 26 y 27).

El cuadro de «Las tentaciones» es también oscurísimo; en eso no habrá sorpresa, porque está contra luz, debajo de la ventana de la pared sur de la capilla. Enfrente, a plena luz, está el cuadro de «Los azotes» (fotografía núm. 21), y consecuente Zurbarán consigo mismo, en él extremóse en la manera clara, en la multiplicación de las tonalidades que hacen de este cuadro, en cuanto a técnica, el más característico de su paleta inconfundible entre todos los que dejó en Guadalupe (1). ¡Y este de «Los azotes» es, precisamente, el que guías y libros (del siglo XIX) atribuyen a Ribera! Disparate semejante demuestra el escaso conocimiento de *re* artística que inspiró a los escritores, no escasos, que de Guadalupe se ocuparon. En la pieza hay, sí, un cuadro que sin ser (en manera alguna) de Ribera, está pintado con el arte de claro-oscuro *en negro*, tostado, característico de la manera más conocida de Ribera y de los discípulos imitadores de Ribera (2); ese es el cuadro de «Las tentaciones», mezcla de la técnica zurbaranesca con técnica riberesca, con gran predominio de esta segunda. Para mí allí, digan lo que digan los autores (Ponz incluyive), de la mano de Zurbarán podrá ser el dibujo, el boceto, pero no

(1) Dentro de una tonalidad fría exquisita armonizan sin el brillo de los tonos, de los colorines, de las tablas de Cádiz, el blanco cendal del santo, la túnica amarilla que se recoge el ángel de la derecha, la azulada del otro ángel verdugo, el manto de tono rosa del que intercede, el azulado del Salvador, su túnica blanca; huella también blancas nubes, y otras de tinta rojiza forman el fondo, entreviéndose en ellas, apenas diseñadas, las cabezas de los serafines, innumerables. Sufre mucho este cuadro de los rayos del sol; sumamente reseco, por tanto, está necesitado de la labor de restauración al baño de maría, previa la indispensable forración. Llegan a él manos bárbaras que han rayado allí sus nombres. Este cuadro debe compararse con los de «Fuerzas de Hércules», del Museo del Prado.

(2) Los tonos oscuros de los otros citados cuadros de Zurbarán (el del Padre Carrión, por ejemplo), tienen siempre alguna transparencia que aquí falta.



Lám. XVII.—Zurbarán: *Fray Pedro de Salamanca detiene un incendio.*  
(Guadalupe.)



Lám. XVIII.—Zurbarán: *Cristo se aparece al P. Salmerón.* (Guadalupe.)

hay una pincelada, no hay nada suyo en el colórido. En mi opinión Zurbarán, o no pudo acabar la serie de los once grandes cuadros (y de los ocho pequeños) de la sacristía y su capilla o tuvo desde luego un colaborador de otra educación artística, aunque por él bastante influido.

Es verdad que en la misma serie de los cuadros de Cádiz, de los cuadros de Jerez, casi contemporánea de la obra de Guadalupe, existen algunos, los de la predella (Santos Lorenzo y Bautista y los cuatro evangelistas), cuya técnica de sombras es entenebrecida, oscurecida o ennegrecida y quizá pudiera venirse a la conclusión de que Zurbarán unas veces pintaba a la manera suya, extremadamente característica, y otras veces, pocas, pintaba en el sombreado «a la manera negra» (*charbonnée*, si se permite la frase). Semejante veleidad no me parece decir bien con la extrema seriedad de propósitos que la obra entera de Zurbarán nos confirma, y esa es la razón —razón de orden psicológico, razón de verosimilitud moral— que me arrastra a suponer en Guadalupe un colaborador, celoso imitador a veces, de la tarea encomendada principal o exclusivamente (en un principio) a Zurbarán.

Repite que éste, que en 1638 firmó sus mejores obras, las de la Cartuja de la provincia de Cádiz en el mismo año 1638 —año mismo en que comenzaron, de cimientos, las obras de la sacristía y capilla de Guadalupe!— firmó en el Monasterio extremeño uno de sus grandes cuadros, el de la «Misa del padre Cabañuelas», demostrándose que el prior, al mismo tiempo que abría los cimientos (*Didacus plantat*), concibió la idea de la decoración y de los temas legendarios de ella y eligió y logró atraer al más célebre a la sazón de los pintores de Andalucía. De 1639 es el capitalísimo cuadro del padre Salmerón; de 1639, el notabilísimo retrato del padre Illescas; de 1639, todavía, el punto menos notable del padre Yáñez, en el que, supongo, está el retrato del pintor; de 1639 —aun de 1639—, el cuadro de la despedida del padre Carrión; cuatro cuadros de los más hermosos, todos de la misma fecha —que es el segundo año de los diez que duraron las obras! (1)—. Y después no tenemos más datos; con posterioridad no vemos más firmas; sin ellas están (a no estar invisibles)

(1) Y comenzaron en el mes de agosto, entrado agosto. Para completar la letra de las inscripciones de la sacristía pondré las de muy inferior latinidad (letra del P. Fray Agustín, de Madrid), colocadas donde no hay cuadros, en las dos ventanas: «*Cepit R. P. Fr. Didacus de Montalbo nonis Augusti, Anno 1638.*» «*Structa parti exornat R. P. Fr. Martinus de S. Jerónimo.*»

*Ut legis segetes sevit, madefecit, adauxit;  
Ore, manu, auxilio; Paulus, Apollo, Deus;  
Sic Didacus plantat, sequitur Martinus ad aulam  
Hanc cælo similem perficit Ambrostus*

Segunda ventana: «*Sub. R. P. Fr. Ambrosio del Castellano, Ultima exceluit anno 1647.*»

*Urbanum octavum dum cingit celsa Thiara,  
Hesperiæ et quartus regna Philipus agit;  
Haec superis digna et maiori sacra Magistro  
Enituit nostri gloria prima soli.*

los otros tres cuadros, ciertamente los menos importantes, de los ocho de leyendas guadalupenses; sin firma tampoco «La perla» y «Los azotes»; sin firma también, claro está, los pequeños de la predella y el grande de las tentaciones, que yo me atrevo a atribuir a mano amiga y muy discípula de las lecciones de Zurbarán.

Otra cosa creo que dicen así analizadas esas fechas: que Zurbarán asistía al prior muy en los principios de la obra; que quizá Zurbarán diera la idea y el dibujo del conjunto arquitectónico y decorativo; en consecuencia, es otra hipótesis harto verosímil.

Y como además de todo lo dicho del mismo año 1639 (8 de octubre) se conservan cartas de Zurbarán al arquitecto palatino Crescencio y están firmadas ya desde Sevilla, en donde en 28 de mayo había fallecido su esposa, son ya muchos los elementos de juicio que nos pueden llevar a la conclusión de que no acabó por completo en Guadalupe ni para Guadalupe la colección de los cuadros a cuyo encargo se pusiera con tantísimo ardor y tan feliz éxito en los últimos meses de 1638 y parte de los meses de 1639. Su colaborador y sucesor, repito mi conjectura, educado en otra técnica, aunque influidísimo por la de Zurbarán, trabajaría, completándolas, algunas de las obras secundarias y trabajaría acaso, acaso, con mayor originalidad el cuadro de aire riberesco de «Las tentaciones de San Jerónimo».

¿Y quién, además, es el autor del lienzo de San Nicolás (fotografía número 35), y quién el autor del lienzo de San Ildefonso (fotografía número 34) en los altares de arriba, del coro, tenidos por de Zurbarán por Ponz y por Ceán (1), aunque la especie no está hoy tan viva en las tradiciones de la casa? Del segundo yo lo ignoro en absoluto, profundamente; pero convenciérame de incapacidad crítica si viniese a comprobarse que el uno o el otro eran de Zurbarán efectivamente; ni de él, ni de su arte, ni tampoco de su escuela. De mano de otro artista o el mismo de «Las tentaciones» u otro, el «San Ildefonso», de pintor aquí desembarrazado de todo propósito de imitación de la técnica, ni de la manera, ni del dibujo, ni del colorido de Zurbarán. Discípulo ya lejano me parece el desconocido artista de las tradiciones italianas de Carducho y de Caxés, de los pintores del reinado de Felipe III; pero discípulo desviado a un más sano realismo. Para mí el San Nicolás es de Antonio Pereda. ¿Será acaso el San Ildefonso obra del mismo, o de Félix Castello, o, mejor, de Bartolomé Román, de quien tan pocas se conocen (con no ser corta su vida modesta), pero de quien sabemos, al parecer, que colaboró también con Zurbarán, a cuya generación corresponde con todo rigor en los

(1) Ya lo decía el Padre San Joseph en su libro, editado en 1743.

lienzos decorativos de la capilla de San Diego, de Alcalá de Henares (hoy en San Francisco el Grande)?: ardua fuera la demostración de una hipótesis tan atrevida (1).

---

(1) Quedan estudiados en el texto trece cuadros de Zurbarán, o a Zurbarán atribuidos hasta ahora; ocho pequeñas tablas de los pedestales del retablo de San Jerónimo, que son de la escuela de Zurbarán, y tres lienzos de V. Carducho, tres de E. Caxés y nueve de L. Jordán: en total, 36 cuadros. De todos ellos (excepto de ocho de los nueve Jordanes) hay reproducción fotográfica, que ahorra la descripción. Todavía, sin embargo, en lugar secundario, deben mencionarse, supliendo inventarios (que no existen hoy), otras obras pictóricas del Santuario de Guadalupe: en el retablo de la capilla de Santa Ana, una gran tabla, atribuida por Ponz, como ya se ha dicho, a Blas del Prado; encima de la pila bautismal, en esa capilla, un pequeño cuadrito del Bautismo del arte hispano-flamenco, de principios del siglo XVI; en la antecapilla de los cuatro altares, sobre la puerta de paso al trasagrario, una Adoración del Niño por José y María, del arte de Fray Juan Correa. [Nótese que cuando este libro se escribía creíase que Correa de Vibar había sido religioso]; dos grandes cobres, el Lavatorio y la Cena, imitaciones de Van-Dick o de Rubens, por uno de los Francken acaso, en la antecapilla; en la misma pieza, un retrato sedente de cardenal, de cuero entero; otro de Carlos II, vistiendo armadura; otro de la primera esposa, lujosamente ataviada, y otro, estropeadísimo, con cuatro Princesas: la serie de estos cuatro lienzos se debe a Carreño o a discípulo suyo, o de Rizi, y los he mencionado en el orden de mérito; en la misma pieza, por fin, dos lienzos apeisados, con fuerza de claroscuro, representando el martirio de San Lorenzo y el cadáver de Cristo en brazos de María, rodeada de ángeles, atribuidos sin fundamento a «la escuela de Ticiano» y a Ribera, respectivamente, por algún autor moderno. Existen en el claustro hasta 28 grandes lienzos de una serie (toda estropeada y repintada) de la prodigiosa historia y milagros de la Virgen de Guadalupe; en muchos de ellos se ve constante cierto deseo de imitar las tonalidades de la paleta de Zurbarán por algún pintor que quizás fuera de la casa; en el mismo claustro, con otros dos lienzos, existen cuatro más, muy grandes, terminados arriba en medio punto saliente, quizás obra de artista italiano (¿del siglo XVIII?) de los que sirvieron a nuestros Reyes (según atino a recordar): representan la Anunciación, la Cena, la Ascensión y Pentecostés, e ignoro de qué pieza del Monasterio puedan proceder.

Inmediato a la antecapilla, en el hueco de la pared de la torre, junto al paso que existía antigüamente entre la escalera del coro y el lavabo de ella, hay un pequeño camarín o retrato interesantísimo, que nadie sabía en Guadalupe qué destino había tenido en tiempos de los frailes. Su solado y zócalos son del más bello y fino alicatado, de alceres verdes, azules, blancos y negros, en lazos de cuatro y ocho lados, con almenitas de cinco escalones, y su techumbre está dividida en tres tramos de bóveda de crucería gótica, con claves, con sus arcos ojivos y transversales apeando en repisas o *cul-de-lampe* de cabecitas y bustos de muy bella talla. Pero todo tan diminuto, tan sumamente diminuto, que la medida de pieza tan lujosa y artísticamente decorada da cinco palmos (cinco palmos!), de anchura por dieciséis o diecisiete palmos de larga. Este lindísimo rincón, poco más grande que algunas arábigas alacenas, es para mí evidente que estaba destinado a encerrar uno a uno a los frailes que volvían del peligroso contacto de las viejas devotas de la iglesia, que allí, instantáneamente, puestos los pies en enrejada tarima, quedaban desnudos, y agitando los hábitos vueltos del revés, volvían en seguida a vestirlos, después de dejar caer al agua, sin tropiezo, estorbo o asidero, los dipteros que los naturalistas clasifican en la especie *pulex irritans*, tan frecuentes en la multitud devota de nuestros templos; en suma, que aquel camarín lujosísimo era el pulguero del convento. ¡Una pequeña maravilla!

## CONCLUSION

NADA hemos dicho del pueblo de Guadalupe.

A la portada principal del Monasterio corresponde la plaza, pintoresca y desigual, en que las guadalupenses llenan los cántaros de cobre y adornos de latón trabajados en el martinete de los frailes; el dibujo es bello y característico en esos utensilios, porque yo no sé que haya nada en Guadalupe que desentoné. Por doquiera restos góticos en puertas o ventanas de las casas; la que fué Colegio de Infantes (fotografía núm 60), hoy del Marqués de la Romana, es una delicia por su claustro mudéjar, por sus techumbres, por todo; allí, junto a ella, la que fué Hospital Principal y otra inmediata llena de restos góticos en galerías y zaguanes. Hasta el almudí de los frailes, los molinos, las granjas..., todo conserva más o menos, restos arquitectónicos de la Edad Media y todo arrebata por la pátina de los siglos que tanto ennoblecen.

Las riquezas inmuebles de la Abadía fueron vendidas; pero las enormes riquezas mobiliarias no aprovecharon mucho al Estado desamortizador. Publicáronse en 1838 y hasta tres en 1839, largos folletos de polémica entre frailes celosos de su buen nombre, que demostraron su celo excesivo en la defensa de lo que era del Monasterio, y agentes de la desamortización, politiquillos de grandísima influencia y pequeñísima escrupulosidad que no evitaron, entre cien cosas más que los libros, los papeles, las joyas, hasta las piedras engastadas en vestiduras sagradas sufrieran grave deterioro o pérdida en las repetidas idas y venidas, vueltas y revueltas entre Guadalupe y los variados centros de la burocracia progresista, expedita y garantizada en sus evoluciones por la milicia y el entusiasmo de ciertas gentes sencillas. ¡Horrores!

Pero el pueblo de «la villa» (pintorescas calles de la parte alta, casi tan dignas del óleo y de la acuarela como las del granadino Albaicín) y de «la puebla» (punto menos pintoresco y más entre huertos y huertas) de Guadalupe (que hoy cuenta 3.270 habitantes) (1), requería parroquia secular y exigía imperiosamente el respeto a la devoción de la Virgen Patrona de Extremadura. La mitra toledana recibió del Gobierno con destino parroquial la iglesia, el claustro grande, algunas dependencias, las riquezas mermadísimas de la orfebrería y la casi totalidad de las riquezas artísticas que nunca se determinó el Estado a trasladar a Museos ni

(1) Censo de 1900, población de hecho.

colecciones madrileñas o provincianas. La imagen y la devoción de la Virgen, causa de la fundación de Guadalupe, fueron parte a conservar allí intactas las hermosas obras de arte, formando un conjunto tal, tan vivo todavía, que sería locura y pecado de arte, verdadero pecado de arte, descomponer y destrozar con excusa de traslados.

Además de locura y pecado de arte sería temeridad, verdadera temeridad. El pueblo de Guadalupe, en especial el que llama la Iglesia devoto femíneo sexo, entiende con criterio rigurosamente jurídico que es la Virgen única propietaria de aquellos tesoros y ¡guay de quien atente a ellos! El Estado legisla y desamortiza y todo se vende en consecuencia con escándalo de las personas timoratas setenta años hace. El Estado legisla y declara monumento nacional en 1879 el Santuario y el Santuario se hunde, porque el año que ha enviado algo han sido seis mil reales míseros. En cambio, la peregrinación anual para la fiesta de la Virgen de Septiembre, restablecida en los últimos treinta años, todavía deja una estela luminosa de entusiasta devoción y con ella 50, 60 y hasta 70.000 reales de limosnas de los peregrinos. ¿De quién debe fiar el pueblo de Guadalupe?

Y ocurrió que al haberse concebido la noble idea de reunir en una Exposición las obras de Zurbarán, logrando a tan grande artista español la consagración de su gloria a la vista de la Europa que todavía no le conocía como es debido, hubo de pensarse en la traída a Madrid de las desconocidas obras maestras de Guadalupe. Cuando creada la Comisaría General de Bellas Artes hube de dirigir los comenzados trabajos preparatorios, todavía se creía en Madrid que el Monasterio estaba alejado de poblado y se dudaba si en el abandonado edificio montañoso o en una supuesta parroquia del pueblo lejano estarían los cuadros y se creía, además, que los párocos habían vendido y liquidado el «Cristo» de Miguel Angel y las demás riquezas del convento y en consecuencia, con excelente celo, se mandaron a la Prensa sueltos en que, haciendo atmósfera para el mejor éxito de la Exposición, se daba como derecho inconcuso la autoridad libérrima del Ministerio para disponer de los cuadros y como hecho no menos inconcuso la seguridad de su venida. Es verdad que se dispuso prudentemente la previa forración de los lienzos por hábiles restauradores del Museo del Prado para que nada sufrieran en el viaje, siempre peligroso para los lienzos antiguos que tengan que caminar enrollados; es verdad también que el prelado diocesano, con la absoluta seguridad de la devolución de las obras apenas terminara la Exposición, consintió generosamente la interposición de su autoridad moral y canónica; es verdad, por último (hecho hoy demostrado), que no ha dejado de devolverse ni uno solo de los cuadros acopiados para la ya pasada Exposición. Pero el prestigio del Estado, por desventurados precedentes, está

hace años en entredicho en provincias; el espíritu madrileño peca de centralizador y allá afuera todos recuerdan los mil casos en que las cosas fueron a Madrid y no volvieron, y se recuerda siempre como ejemplo clásico la «San Isabel», que detenta Madrid y es del Hospital de la Caridad, de Sevilla, cuyo cofrade era Murillo, su autor, y como ejemplos recientes la formación del Archivo Histórico «Nacional» en Madrid, desnudando de sus fondos privativos a todos los Archivos de provincias, y como estas cosas hubo literato español, celoso y atrabiliario que en carta las dijo a los de Guadalupe, el pueblo entero de Guadalupe se levantó como un solo hombre y afirmó enérgicamente que no consentiría que la sacristía se viera desmantelada, rotos los marcos y arrancadas las pinturas.

Y con ser grandísimo el interés del Ministro señor La Cierva, del Ministro señor Cortejo y mayor, si cabe, el de S. M. el Rey por contribuir a dar al nombre de Zurbarán la notoriedad y fama europea que merece y aun sabiendo que sí que eran lienzos y no frescos los cuadros y que si que era de madera y no de piedra el marco de ellos, hubo de imponerse el buen sentido y con prudente acuerdo se dejó intacta la decoración, quizás ideada y delineada por el mismo artista que se pretendía ensalzar. Diputado por el distrito, elocuente portavoz de la voz del pueblo que tantos beneficios y tanto cariño le debe, el Marqués de la Romana, que en caso de otra decisión airada se había ofrecido al Comisario general a acompañarle, ampararle y resguardarle en la visita para la traída de los cuadros, se prestó mucho más gustoso a acompañarle, llevándole en su automóvil, para la visita que se hacía necesaria si en la Exposición Zurbarán había de haber, con noticias y estudios del natural, copia fotográfica de los lienzos, como, por lo menos, había exigido S. M. el Rey. No fueron 13, para los 13 supuestos zurbaranes, los clichés que llevó el fotógrafo elegido, señor Moreno; lleváronse, al parecer con exceso y lujo de previsión, hasta 60; resultó allí que faltaban la mitad de otros tantos para completar la información gráfica que justifican estas páginas modestas.

¿Hizo bien el pueblo de Guadalupe?

Para contestar relataré lo que en otros viajes preparatorios de la Exposición Zurbarán pudo oír el comisario general.

Un día se presentó en una ciudad de provincia un Príncipe de la sangre, individuo de regia familia extranjera, cuyas ramas todas aparecen en la primera parte del Almanaque de Gotha; acompañado del Gobernador o jefe político de la provincia, con protesta silenciosa de la Academia o Comisión provincial de Monumentos, con compensación cuya existencia y entidad dijeron que se desconocía, hizo suyos cuatro lienzos, los más grandes, de un antiguo retablo, que eran a la vez la obra maestra

de un pintor de la austereidad y del monacato; representaban los misterios del Nacimiento de Jesús (Anunciación, Natividad, Epifanía y Circuncisión); procedían de un célebre Monasterio y formaban parte de depósitos ocasionados con la desamortización, con los que años más tarde se vino a formar un Museo del que los otros cuadros compaños o hermanos menores de esos cuatro son la ufanía y el orgullo. Los cuatro célebres figuraron mucho tiempo, sin salir de la familia, en una colección española; pero después, o están vendidos o figuran en un *château* del Extranjero.

Si aquella ciudad, oportunamente enterada, hubiera protestado con la energía con que protestaron, acaso esta vez sin razón, los hijos y las exaltadas hijas de la villa de Guadalupe, ¿hubiera perdido España tan singulares obras maestras?

Cuando vi y escuché la ovación continuada, delirante, cada momento repetida durante varios, con que Guadalupe aclamó en el Marqués de la Romana al verdadero vocero del distrito, una vez más confirmé, como buen demócrata, el adagio que dice: *Vox populi, vox Dei*, al mismo tiempo que, patriota, entusiasta de las riquezas artísticas de España, siempre en peligro de emigración, veía yo en el pueblo aquel, en el pueblo mismo, el celoso guardián de aquel Santuario todavía intacto de historia y religión, leyenda y arte españoles. Y corrían las lágrimas por mis mejillas.

Septiembre 1905

[Es un volumen en folio de 43 + 1 págs. + 4 láminas en fotograbado + 4 en fototipia, impreso e expensas de Christian Franzen por J. Blass en Madrid (1906).]

[Quien desee conocer estudios posteriores del autor sobre Guadalupe y la Orden que durante siglos lo custodió debe leer: «Monasterio de Guadalupe», vol. 9 de «El Arte en España» (Barcelona, H. de J. Thomas) y «Los Jerónimos». Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia el 12 de enero de 1919. (Madrid, 1919)].



## LA EDUCACION ARTISTICA DE RIBALTA, PADRE, FUE EN CASTILLA

Viejas discusiones sobre si hubo Escuela valenciana de Pintura. Ribalta fundó allí una.

Estamos ya muy lejos de aquellas décadas en las que, soliviantado el patriotismo, se disputaba en España acerca del número de nuestras escuelas de pintura. La madrileña y la sevillana parecían indiscutibles, y todavía hoy existen, años hace escritos, aunque en inglés, libros de autores españoles (Beruete, hijo, y Sentenach), sobre *The School of Madrid* y *The Painters of the School of Seville*. Que hubiera habido escuela valenciana, escuela granadina y otras escuelas regionales de pintura, era cosa mucho más discutible y discutida, y no dejaban de ocasionar protestas de la erudición local los críticos oficiales como los hermanos Madrazo, cuando don Federico, el director del Museo del Prado, y don Pedro, el catalogador del mismo, hace cosa de cincuenta años, decretaron suprimir tales escuelas y otras, respetando sólo las de Madrid y Sevilla, temiendo, decían, que por el camino de la subdivisión se llegara a hablar de escuelas de Illescas y de Navalcarnero.

Medio siglo pasado se ve que no damos ahora la razón ni a unos ni a otros. Ya, de escuela, como cosa de carácter tradicional y secular, en que pensaban a la vez los Madrazo y sus adversarios, ya no aceptamos que exista en parte alguna. Hablamos ahora, sí, de la escuela milanesa de Leonardo, y nada creemos que tenga que ver ella con el arte milanés de los Procaccinis del XVI y los Crespis del XVII. Y si hablamos de la "Escuela de Bolonia", es la de los Carraccis y sus coetáneos, no la de prerrafaelistas y post-rafaelistas boloñeses.

Es decir, que damos ahora más importancia al tiempo que al espacio en la determinación de los estilos y en la evolución de los mismos, más

atención al ambiente vivo de cada época, que de fuera llega a todas partes, que a las tradiciones arraigadas en una ciudad o en una región de la labor de las generaciones anteriores de sus artistas.

Y de ahí que veamos "escuela" donde hubo dictaduras de Arte (las que suelen ser, es verdad, para los secuaces, tan malsanas como glorio-sas), y "escuelas", donde tales dictaduras no se impusieron. Por ejem-  
plo: para la crítica contemporánea, todo lo flamenco del siglo XVII (Ru-  
bens de dictador), es una sola escuela, de infinitas obras, de innumerables artistas, pero de orientación semejante, aun en los pintores de acen-  
tuada personalidad, como Van Dyck y Jordaens. En cambio, en las pro-  
vincias vénetas de tierra firme, antes, y al tiempo de levantarse la nom-  
bradía de Tiziano, toda la crítica moderna acepta la pluralidad de es-  
cuelas, e interesantísimas, que contrariarían a los hermanos Madrazo,  
que sólo, aun en Italia del Norte, querían aceptar una escuela veneciana  
y una escuela lombarda. Hoy nadie duda en hablar de la escuela de Ve-  
rona, la de Vicenza, la de Brescia, la de Padua, la del Friul..., etcétera:  
todas efímeras, todas coetáneas, todas similares, todas, sin embargo, dis-  
tintas.

En Granada (puesto que la citamos) hay una escuela de Alonso Cano, con discípulos pintores como Atanasio y como Sevilla Romero, y con escultores como Mena y como Mora, que tanto significan. Y, sin embar-  
go, y ésta es mayor y más trascendental rectificación de la Historia, re-  
conocemos ahora que Alonso Cano es hijo del arte de Montañés en Sevilla,  
que él, en Sevilla, transformó; y como pintor, que antes de ir a Granada,  
donde dejó escuela, en Madrid influyó mucho, después de aprender mu-  
cho en Madrid, y que su estilo pictórico madrileño es, más que nada lo  
que al sevillano Murillo llevó a su estilo propio, que se tiene por tan  
personal y tan sevillano.

En resumen, que es más compleja la vida que toda esquemática His-  
toria, y que la Maestra de la vida, antes de poner cátedra, necesita somet-  
erse todos los días al trabajo incesante de la rectificación, que en el fondo  
es siempre creciente complejidad, de que se va llegando cada día a tener  
más clara idea y conciencia más cabal y escrupulosa.

En esto de las genealogías artísticas, el árbol genealógico es confu-  
sísimo. En los nobiliarios sólo se pone la familia agnática, o (en los ár-  
boles de costado) las cognáticas también. Pero al fin, nadie ha tenido  
más que una madre, dos abuelas, cuatro bisabuelas, lo más (si no se  
casaron entre parientes). En el arte de cada artista, hay más ramas de  
costado a las veces, y en el árbol de la Historia artística se mezclan, en-  
lazan, injertan y traban los varios troncos y las varias ramas, en forma,

que el esquema, si se tratara de dibujar, daría complicadísimas redes, confusas y casi inextricables.

¿Quién duda que Herrera el Mozo es de la Escuela de Sevilla? ¿Y quién ha pensado en que Francisco Rizi sea otra cosa que pintor madrileño? Pues el uno y el otro, y Valdés Leal, se acercan tanto a veces, que el más conocedor queda silencioso ante determinados cuadros. Es, en suma (pues al fin ya es caso de los explicables), que Herrera el Mozo, tras de influir hondamente en Andalucía en el Arte (aunque más delicadamente colorista) de Valdés Leal, vino a Madrid a producir en el citado Rizi, una verdadera crisis de estilo.

¿Y qué "Escuela" es esa de Madrid, pensará el lector? En efecto, creada antes de que Velázquez viniera de Sevilla a enaltecerla, no sólo sufrió la influencia decisiva en determinados momentos y artistas, de andaluces, como Zurbarán, Alonso Cano y Herrera el Mozo, sino la de los muertos o lejanos artistas venecianos y flamencos. Y, en puridad, que si en el Arte maravilloso de Madrid del siglo XVII, podemos hablar de "Escuela", es porque hubo "escuelas" y contactos entre ellas y vitalidad en la evolución, en las rivalidades, noble porfía y en la transformación, progreso.

Hablemos ya de Valencia y de Ribalta.

Cuando Sevilla (emporio monopolizador del comercio de Indias), y cuando Madrid (la corte del "imperio" de los Austrias españoles), tenían, cada una, sus "escuelas", y, por tanto, su "Escuela" de Pintura, solamente en algunas ciudades provinciales pudo tener el Arte carácter de relativa independencia. El caso de Valencia, en esto como en la historia del Teatro español, es singular.

Valencia, ya en el siglo XIV, cultivó el arte pictórico: casi tanto como Barcelona; en el XV, más que Barcelona, que Aragón, que Sevilla misma, tanto como Castilla, y en el siglo XVI, allí comenzó la historia del pleno Renacimiento hispano, con las obras de los manchegos, como Hernán Yáñez—un discípulo de Leonardo, de otra raza y fuerza, y de menos dulzura que los discípulos leonardescos de Milán—; y luego allí hubo una modesta escuela, la más interesante de todas las manieristas, con Juanes a la cabeza.

Todo eso había de pasar a ser arcaico, y pasó a la Historia, cuando nace el Arte moderno, que no fué y no es otro que el que consciente o inconscientemente tenga a la luz como al protagonista de la obra; venecianos, holandeses, Velázquez, arte del porvenir, hoy del presente. Y quien en Valencia, frente a la escuela de Juanes, representó (a mediadas o a enteras), esa salvadora evolución, fué Francisco Ribalta,

Si se puede hablar en Valencia, a través de los siglos de su historia artística, de una escuela de pintura, nunca con más razón que en el caso de Francisco Ribalta. El, con ser artista de variada y contradictoria educación, de aparente mosaico de maneras, es decir, artista que las evita, rebuscando y al fin hallando su camino, evolucionando al fin personalmente, tuvo muchos discípulos en Valencia, acaso por su inicial eclecticismo y por su constante afán de mejora y progreso, condición (el primero) y virtud (el segundo), que se compadecen bien con la enseñanza y la educación de jóvenes artistas. Por lo cual, no sorprende que tuviera muchos, y que le deban tanto Ribalta, su hijo Juan, Ribera, Espinosa (Jacinto Jerónimo, el más famoso), Bisquert, Mengot, Bausá, Andrés Marzo, y aun los artistas de las generaciones siguientes, aun castizas y preacadémicas. Desgraciadamente, el academismo valenciano del XVIII, pensó retrospectivamente más en Juanes (técnica arcaica), que en Ribalta, y de tan injustificado retroceso fué hijo el arte de don Vicente López que, en pleno siglo XIX, dibujando admirablemente sus grandes retratos, los pintaba tan pobemente, casi cual un miniaturista medieval.

Hubo escuelas pictóricas en Valencia siglos antes (sin solución de continuidad), pero la escuela de Ribalta es la más típica, castiza y progresiva; es, además, la que llenó el siglo XVII, desde antes de comenzar la centuria nacida, y, por último, añadiré, es la única que mereció influir y que influyó, de lejos, en el arte de Madrid y en el arte de Sevilla. Carducho, cuando creía rivalizar con Velázquez en Madrid, no se desdeñaba de ir a Valencia a estudiar la Cena del Colegio del Patriarca, para pintar su Cena del Convento de las Carboneras, y Murillo no pudo crear su incomparable San Francisco abrazado por Cristo Crucificado, al dar con el pie al mundo, sino imitando el San Francisco abrazado por Cristo Crucificado al dar con el pie a la simbólica pantera del vicio, obra pintada por Ribalta para los Capuchinos de Valencia, hoy en el Museo del Carmen, de la misma ciudad (\*), y pareja que fué del San Francisco confortado por un ángel que tañe un laúd, que es en el Museo del Prado la obra de Ribalta sola digna de su nombre y sus prestigios. [El San Bernardo no se adquirió hasta 1940].

Si la antigüedad griega, aun a genios como Sófocles, los veneraba y daba culto de incienso por héroe fundador, por constructor de un templo y por creador de una cofradía, de un *Tiaso de las Musas*, aunque tanto pesara el mérito y la incomparable hermosura de la obra poética, para nosotros tiene que tener Ribalta, sobre sus varias obras maes-

(\*) [Desde 1945 en el edificio de San Pío V.]

tras (las escogidas y dignas de serlo), el título particular (para la Historia del Arte, trascendental), de ser un fundador de una cofradía, de un *Tiaso de las Musas*, de un discipulado de artistas, pintores algunos de reconocida o de bien merecida gloria al menos.

Y aquí viene el problema de este pobre trabajo: ¿Dónde se educó? ¿De dónde llevó a Valencia el arte que allí engendró escuela?

Creo que todo el problema de ésta va envuelto en el problema de la educación del maestro. Por eso tiene verdadera importancia la cuestión, aparte la biográfica y monográfica, con ser Ribalta ciertamente, del número de los artistas nuestros que merecen toda una rehabilitación.

Prejuicios sobre el boloñesismo de Ribalta, que nada debe a los Carracci. Justo ya pensó otra cosa.

Cuando se inician y se elaboran los estudios de historia artística, nada más difícil que la resolución de problemas como el de la educación de Ribalta. Estudiando en España, pronto puede uno darse cuenta de una cosa, de la cual, sin embargo, se tarda en tener conciencia cierta.

Todos suelen decir que Ribalta fué a Italia, y que se educó en la academia o escuela de los tres Carracci, renovadora en Bolonia de la seriedad artística (frente al manierismo), buscando el camino los tales *incamminati* (como se apellidaban los renovadores), por la imitación conjunta y eclecticista de los grandes maestros de las diversas escuelas del Renacimiento: Rafael y Miguel Angel, Correggio y Tiziano—y Tintoretto—. Eclectismo y seriedad, es verdad, que son dos notas de Ribalta, comunes con los boloñeses, ¿pero bastan en abstracto, sólo en abstracto, para definir su arte, para declararle técnicamente, para dar, sin prueba histórica alguna, por un hecho cierto, la educación de Ribalta con los Carracci?

Dejemos de lado el realismo de Ribalta, más acentuado en su obra cuando más viejo el artista, pues acaso no lo podamos referir al período de su educación, a su juventud. Pensando en ésta, he de confesar que yo nunca pude ver claro el *carraccismo* del fundador de la escuela valenciana seiscentista.

Atribuía yo mi ceguedad a la casi total ignorancia en que me hallaba (hace años), de la obra auténtica e importante de Agostino, Lodovico y Annibale Carracci, no pareciéndome bastante de fiar, por su autenticidad, ni por número e importancia de las obras, las que en España, particularmente en el Prado, se les atribuyen.

Cuando, por primera vez, estuve en Italia, singularmente en Bolonia y Roma, caí en la convicción de que el estilo de ninguno de los Carracci explicaba el de Francisco Ribalta: *incamminato*, si, como ellos, ecléctico (hasta que fué realista) como ellos lo fueron (siempre), pero que con sus pinceles hablaba una lengua enteramente distinta.

Esto de la lengua, de la nota castiza, española (quiéralo o no lo quiera el artista), es de las cosas más imborrables en el arte español del siglo XVII. Cuando ya frecuenta y recorre uno museos y más museos, colecciones y galerías varias del extranjero, esa particular aspereza, esa honradez, esa cosa varonil, algo despeinada, pero vital; esa impresión acre que produce la obra española perdida entre centenares de obras, al parecer similares, es de las cosas inconfundibles. Y conste, que lo era tanto, como para nosotros ahora, para los italianos del XVII que, cuando se ofreció (por ejemplo), que un pintor milanés, como Giuseppe María Crespi, produjera con sus cuadros una impresión de lejos parecida a la de los cuadros españoles, llamaron al artista, acaso despectivamente, y desde luego sin excusa de especie alguna (de orden personal), “Crespi, lo spagnuolo”, para distinguirlo de Danielle Crespi, y de Giovanni Bautista Crespi da Cerano.

Cuanto más mundo se visita, cuanto más obras de los Carracci se van viendo, más difícil es dar beligerancia a la idea del aprendizaje de Ribalta en la escuela boloñesa.

Y más evidente se hace, por el contrario, cuanto más se corre por tierras de Castilla, que hay aquí obras—atribuibles a Tristán, atribuibles a otros—, que con las de Ribalta tienen un evidente parentesco.

En suma, que, dando entonces inconscientemente autoridad a la idea recibida como a hecho histórico probado, yo no podía menos de pensar que, antes que en Italia pudiera perfeccionar su arte, en Castilla podía haberlo aprendido, no sabía cómo, no pensaba con quién. Idea mía, ya inveterada, que me pareció acomodarse algo mejor que con el *carraccismo* de tantos autores, con la clarividente afirmación que en los libros de Justi vi proclamada—desde luego en el prólogo, al Baedeker de “España y Portugal”, tan lleno de luz, sin embargo de contener tales errores de detalle—: “Ribalta fué el primero que asimiló la “gran manera” de los italianos; formóse en viajes a Italia, donde siguió LA TENDENCIA A LA QUE SE DEBE la escuela de Bolonia; conoció al Correggio y a Schidone, fué el primero en tener al claro-oscuro como fundamento de la obra, modelando vigorosamente las figuras de un solo lado iluminadas”.

Esa opinión era ya algo más compleja, y en puridad bastante acep-

table me fué pareciendo: educación no boloñesa, sino preboloñesa más bien; relación técnica, no con los Carracci: con Correggio, muerto cuarenta años antes que Ribalta pintara, y con Schidone, más joven que él (con toda probabilidad); y en vez del sistematismos eclecticista de los boloñeses, toda la nota antiboloñesa, la del Caravaggio en cuanto al claro-oscuro y el modelado por la luz unilateral, que no se formularon bien sino con el realismo del modelo delante, a que habrá de llegar, como llegó, el Ribalta de la vejez, el único y definitivo verdadero Ribalta. Y me decía yo (errando en buena parte), ¿no tuvimos en Castilla, en Bartolomé Carducci, corrientes similares? ¿No está en el artista florentino, reeducado en el Escorial al contacto con los lienzos de los venecianos, cuanto de *incamminato* pueda verse en Ribalta?...

El cuadro de San Petersburgo, de firma auténtica, nos dice que Ribalta pintó joven en Castilla.

Ese orden de mis conjeturas, confusas todavía, me aferraba a la idea de un mayor españolismo, de un posible castellanismo, en la educación artística del fundador de la sana escuela de Valencia, cuando visitando en el verano de 1911 el famoso Museo del Ermitage de San Petersburgo, me vi ante una obra auténtica, firmada, fechada, fechada en Madrid, fechada en los años de aprendizaje de Ribalta, obra, por añadidura, con ser floja, del todo castellano-escurialense, y en nada (todavía), ni boloñesa, ni caravaggiesca. ¡Al fin encontraba la clave deseada para explicarme cómo se educó Ribalta!

Es, sencillamente, este cuadro, con toda probabilidad, el primer hijo de la vanidad de su autor; el primero que firmaría. Seis, entre verdugos y miltites, preparan (en actitudes muy variadas los cuerpos), la crucifixión, rodeando a Jesucristo. Este desnudo, sentado sobre el madero de la cruz, antes de empujarle la espalda contra ella y de alargarle los brazos y las piernas, teniendo casi juntas las manos, levantando la mirada en oración. La escena, entre peñas y oquedades, a lo lejos, avanzan, por un llano, las santas mujeres y, tras ellas, el pueblo.

El cuadro está colgado muy alto, en la lujosísima sala española del gran Museo ruso. De lejos, la impresión es ya de cierta pobreza de técnica, pero el conjunto hace pensar (no en los Carracci, como dijo Viardot, llevado del prejuicio, como siempre), sino en los sucesores de Bassano (arte veneciano, primero en tomar al claro-oscuro, por lo grande);

pues aquí Ribalta ya busca el oscuro general en que destacan a más luz el desnudo de Cristo y tales o cuales ropas, o éstos o los otros miembros de los sayones, dando para fondo un celaje tenebroso, aunque más iluminado al horizonte.

A los gemelos de teatro ya se hacía absolutamente clara, evidente y auténtica la firma; pero para certificarla como la certifico absoluta y totalmente auténtica, pude lograr una alta doble escala. Encaramado en ésta, bien pude ver el lienzo de regular tamaño (metros 1,44 x 1,03), apreciando una factura cobardecilla, a la valenciana o a la castellana de su tiempo, desde luego, mucho más cobarde (dicen mis notas) que las pinturas suyas de Carcagente. En absoluto, una obra juvenil, con ser tal la decisión en los partidos de luz y sombra y quererse envanecer el pintor mozo con la variedad de las actitudes.

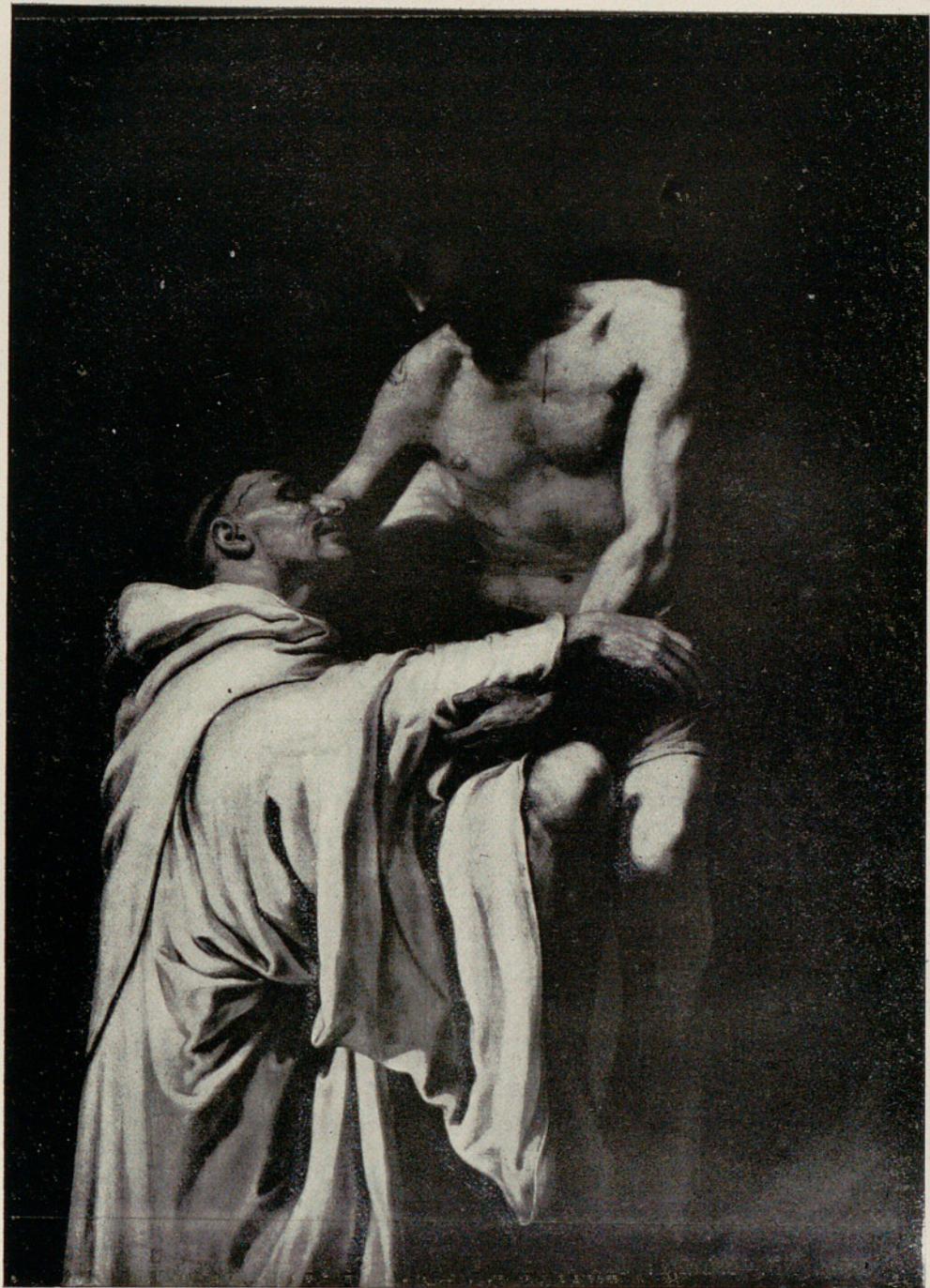
La mocedad la declara la fecha (nació Francisco Ribalta en 1550 ó 1555, u otro año de esos). Lo que dice la firma en capitales (con enlaces o ligaduras que desdobló fácilmente, sin sombra de duda) es: FRANCO RIBALTA CATALÁ LO PINTÓ EN MADRID; (las siguientes, en capitales más chicas, en tercera línea): AÑO DE MDLXXXII. Todo ello escrito en simulado papel, muy grande (a proporción) y en grandes letras.

Repite que todo es auténtico, hasta el más insignificante punto, particularmente el que hace desdoblar la I de la D R unidas, del absolutamente inevitable MADRID. No se necesita, pues, recurrir a la razón apriorística, potísima, de que se falsifica una firma para avalorar, no para hacer sospechoso un cuadro, desmereciéndolo, como ocurriera con una noticia desconocida y contraria a cuanto de Ribalta habían dicho los libros: que de Valencia fué a Italia y de Italia volvió a Valencia, sin traerle nunca a Castilla.

En San Petersburgo no se sabe sino que se adquirió en 1814 el cuadro por Alejandro I, con tantos otros españoles, al banquero W. G. Cœsvelt, que había formado la galería aprovechándose de la guerra peninsular. Es extraordinariamente probable que sea el tal el cuadro de Crucifixión, de Ribalta, que Ponz no parece que vió en los Mínimos de Toledo, pero que allí catalogaba Cean, en 1800.

Dificultad aparente del «Catalá» de la firma.

Fotografiado el cuadro de San Petersburgo para mí (para Valerian Von Loga se hizo otro cliché), y visible en las fotografías, como lo es



Lám. XIX.—Ribalta: *San Bernardo premiado por Cristo*. (Museo del Prado.)



Lám. XX.—Ribalta: *San Francisco confortado por un ángel músico.*  
(Museo del Prado.)

tanto el gran papel y todas las letras de la firma, al ver la reproducción, y sin haber visto nunca el lienzo, negaron autenticidad a la firma don Luis Tramoyeres Blasco y el Dr. August L. Mayer, mis queridos amigos. El erudito escritor valenciano creeré que, llevado de una idea que apenas apunta en la opinión impresa del segundo, la de imaginar caprichoso lo de *catalá* o *catalán*, e hijo de la disputa que en 1800 se entabló entre valencianos y catalanes acerca de la patria verdadera de Ribalta, interesándose el amor propio regional, precisamente en regiones en que siempre entre eruditos e historiadores "regnícolas" (como allá decimos) anduvo más despierto y quisquilloso todo regionalismo.

Por eso, adrede, he dicho que el cuadro se adquirió por Alejandro I, en 1814, un año antes de la batalla de Waterlóo, un año después de la batalla de Leipzig y el año mismo de la invasión de Francia y del primer derrocamiento del imperio de Napoleón. Y compró el cuadro con otros muchísimos españoles, de quien, como Cœsvelt, se aprovechó, de repente, de las guerras para formar la colección a vender. ¿Cabe imaginar que se dedicaran a falsificar no menos que todo el papel de la firma en medio de aquellas andanzas y que lo hicieran tan primorosamente y tan exactamente imitadas las capitales, enlaces, ligaduras y detallicos de las firmas del XVI y que todo eso lo hicieran para simular, no un Murillo o Velázquez, sino un modesto Ribalta, y llevándolo a fecha de extremada juventud y suponiéndolo pintado en Madrid ni en punto alguno de Castilla, donde nadie creía, ni ha creído hasta hoy, que pintara nunca Ribalta? Mayer llega a más (no Tramoyeres), a negar que sea de Ribalta el cuadro, cuando (siendo flojo), es tan evidente su autenticidad, pero el argumento se quiebra con ello, pues si el afán de la falsificación no nació del propósito de hacer catalán a Ribalta, sino de hacer Ribalta un cuadro de autor desconocido, ¿por qué ponerle lo de catalán a un cuadro que nadie antes conociera como de Ribalta?

La dudosa naturaleza de Ribalta y el testimonio de Lope de Vega.

Catalán yo no creo que fuera, propiamente, Ribalta, (\*) pero se le llamó catalán en vida (nada menos que por Lope de Vega, cuyo retrato, dice Lope que Ribalta le había hecho), y no es, al fin, la firma en San

(\*) [Hoy consta que murió en Solsona (Lérida); véase J. M. Madurell: Francisco Ribalta, pintor catalán, «Anales y Boletín de los Museos» de Arte de Barcelona (1947, enero-junio).]

Petersburgo, sino una nota más para debatir la cuestión de la patria de Ribalta mientras llegamos a la certeza, que hoy no existe, de que fuera natural de Castellón de la Plana. Sería oriundo de Cataluña, tendría su padre o familia toda el apodo de "Catalán" (cosa tan frecuente en pueblos valencianos), o (lo que yo pienso, dada la importancia de la división eclesiástica en el siglo XVI en las costumbres) se le llamaría catalán por ser Castellón villa de la diócesis catalana de Tortosa (como hoy sigue siéndolo, aun hecha ciudad capital de una de las provincias valencianas), o, en realidad, habría nacido en Cataluña, y no es, por tanto, el pintor ninguno de los dos Francisco Ribalta que se ven bautizados en 1550 y 1555, en los *quince libri* de Castellón; pero si un amigo suyo, como fué Lope de Vega, le llamó catalán, no basta ver lo de "catalá" en la firma de San Petersburgo para darla como sospechosa.

Haciendo notar al lector lo que todo lector de la REVISTA CRÍTICA sabe mejor que yo, que es más de extrañar la frase en Lope de Vega, en escritor que fuera de su patria, Madrid, con ninguna otra ciudad de España tuvo mayores relaciones que con Valencia, visitándola y residiendo en ella, una vez y otra vez y contando allí con tales amistades, con los autores dramáticos de Valencia—cuyo teatro era a la sazón, y fué, en definitiva, en provincias, el único que secundaba la importancia del madrileño del tiempo de Lope de Vega.

Da Lope, con el seudónimo de "Tomé de Burguillos", obras suyas, a las prensas (ello fué en 1634) y pone a la cabeza de la edición un retrato real suyo, de Lope (no imaginado del imaginario "Tomé de Burguillos"), y dice: "Su fisconomía dirá esse Retrato, que se copió de vn lienço en que le trasladó al viuo el Catalán Ribalta, Pintor famoso, entre Españoles, de la primera clase". Ni equívoco, ni falsificación, ni siquiera ripio, pues está en prosa, puede sospecharse en este texto.

A juzgar por el grabado, don Cayetano Alberto de la Barrera, en su *Nueva Biografía*, pensó en que habría de corresponder a la edad en que Lope se hizo sacerdote, y sería, por tanto, de 1614. Es verdad que Ponz y Cean Bermúdez refieren la frase a Ribalta hijo, que picó algo en poeta, además de ser excelente, aunque malogrado pintor. En 1615, de solo diez y ocho años, Juan Ribalta pintó su conocida Crucifixión, del Museo de Valencia, firmada y, por tanto, pudo pintar retrato a Lope, si Ribalta hijo, vino a Madrid, o durante el viaje del poeta a Valencia, en 1616. Pero haciendo constar que la interpretación de la frase de Lope de Vega es más natural referirla al famoso de los dos Ribaltas, al padre, vivo y trabajando hasta el año mismo (1628) en que murió pocos meses después que él, su hijo Juan, habiendo trabajado juntos en Andilla, cuando allí

trabajara su padre, pocos años antes, pues ya es de desechar toda idea de que fuera de Ándilla ninguno de los Ribaltas, como veremos después.

Si el texto del Fénix de los Ingenios, como creo (pues en otro texto del mismo Lope a un único y famoso Ribalta se alude) (1) ha de referirse al padre, nos cabe ahora preguntar cuándo se pudo pintar el retrato cuyo grabado, por ser éste tan malo, nada nos puede aclarar. En 1582 Ribalta pintaba en Madrid, según la firma de San Petersburgo, pero precocísimo el poeta, ya de veinte años de edad, el que había sido alumno prodigo de los teatinos, acababa de servir al obispo Manrique, visitaba Sevilla y había de ir poco después, militando, en la expedición de las Azores, y no era nadie todavía para lograr los modestos honores de un retrato pintado; además, no habría de ser uno de 1582 el que, en 1634, se reprodujera el grabado con edad que pudo alguien referir a 1614. Pero Lope se estableció y estuvo en Valencia en 1585 y en 1599 y en esta fecha última, con seguridad que estaba ya en Valencia Ribalta, padre, pintando allí, y con gran fama y todo el mayor prestigio. El ya entonces famoso autor de la novela *La Arcadia* y los poemas *La Dragontea* y *San Isidro*, merecía el retrato (ya en *La Arcadia* y en el *Poema de San Isidro* se había publicado uno), y la ocasión de largas fiestas y de bodas reales en Valencia, parécmeme muy abonada para imaginar a Ribalta pintándolo (2).

(1) "No tiene España que envidiar, si llora  
Un Juanes, un Becerra, un Berruguete,  
Un Sánchez, un Felipe, pues ahora  
Tan iguales artífices promete:  
RIBALTA, DONDE EL ARTE SE MEJORA,  
PINCEL OCTAVO EN LOS FAMOSOS SIETE,  
Juan de la Cruz, que si criar no pudo  
Dió casi vida y alma a un rostro muerto."

Es la última de las doce octavas dedicadas a la Pintura por Lope de Vega en el poema "La Hermosura de Angélica". (Madrid, Pedro Madrigal, 1602). Sánchez es Coello, Felipe es Llano y la Cruz es Pantoja. En los "siete" se alude acaso (?) a los cinco mencionados en los versos anteriores y a Navarrete y Urbina, también españoles, mencionados (con otros italianos, antes) al fin de la octava precedente.

(2) Nota sobre el retrato de Lope por Ribalta que será el grabado por Perret, y pintado quizás en 1616. El problema de los retratos pintados de Lope de Vega apenas se aclara viendo los grabados.

Los verdaderos artistas que sabemos que retrataron a Lope fueron Pedro de Guzmán el Cojo (antes de 1602), Ribalta, Pacheco (antes de 1609), Yaneti (en 1624), Tristán, y en escultura (mascarilla sobre el cadáver) Herrera Barnuevo.

Los retratos grabados son todos malos, menos el de Courbes, publicado en 1630, que no pasa de ser aceptable y mediano, y el de Perret de 1625, que es notabilísimo, haciendo adivinar y (algo más que adivinar) haciéndonos ver un perdido admirable original de pintura. ¿Cuál?...

No el de Guzmán (por la fecha tardía y por lo malo del pintor); no es el de Yaneti (por idéntica segunda razón); no es el de Tristán, pues el cuadro de éste está en San Petersburgo y es bien distinto; no es el de Pacheco (por razón de esti-

Dando, sin embargo, por posible que a Juan Ribalta se pudiera referir Lope, puesto que tampoco tenemos noticia cierta del lugar de su nacimiento, ni sabemos por dónde andaba su padre por el año 1596,

lo)... Para imaginar que fuera Ribalta el autor del retrato que grabó Perret en 1625, hay razones de exclusión, razones de mérito y razones de estilo; pero referidas éstas al último y más notable estilo de Ribalta (el de los cuadros de Portaceli del Museo de Valencia), imaginando yo la edad del poeta por los 45 a 50 (1607 a 1612) o algo más. No llevando la blanca puntiaguda Cruz de Malta (que recibió en 1627), pero sí la sotana de sacerdote (ordenado en 1614), también nos vemos llevados a años como aquéllos. Ayuda a la convicción la que yo tengo de que el "Tomé de Burguillos" (trastocado de derecha a izquierda) procede de ese retrato, y de uno de Ribalta, dijo Lope que estaba tomado.

Para acabar de llegar al convencimiento de que es él de Ribalta el retrato que grabó Perret (tan excelente profesional del grabado, pero trabajando siempre sobre dibujos de otros artistas), ya no precisa sino recordar que Lope de Vega estuvo en Valencia en 1616, por tercera vez, con la mera excusa de ir a recibir al Conde de Lemos, con el objeto conocido de "ir por aquel hijo suyo, fraile descalzo", con una carta del General de los Franciscanos, con el accidente de padecer en Valencia una gravísima enfermedad, y con la esperada circunstancia de tropezar allí con una amantisima y amadísima mujer, "la loca", que venía entre los cómicos que festejaban a Lemos en su viaje. Yo, cuando veo el retrato, de sacerdote sí, pero gentilmente apuesto (cuello alto, almidonado, sotana de moaré negro, que parece ropilla de seglar)..., de persona de viva, aun juvenil expresión, con aparecer más demacrado que nunca (que antes y que después), no puedo menos de pensar en el convaleciente de Valencia y en el nuevo y sacrificadamente enamoradizo y enamoradísimo quincuagenario, y en que Ribalta, antiguo amigo del poeta, agradecido a los elogios del mismo en la *Angélica* (catorce años antes) le haría gustosísimo el único retrato definitivo que le conocemos.

Pues, en puridad, los demás retratos valen nada y en realidad tiene Lope menos retratos de lo que a primera vista parece. Los del *Isidro* de 1599 (2.º en el Catálogo de la Barrera, en 1.º en el de don Angel Barcia), de la *Angélica*, la *Dragonetea* y el *Isidro* de Madrigal (3.º de Barrera y 2.º de Barcia) y de la *Jerusalén* de 1609 (4.º de Barrera y 3.º de Barcia), nos ofrecen una misma cabeza y una misma gola, grande, escarolada, y edad más juvenil que la que tenía Lope, aun en el año de 1599. El *Courbes de la Laure de Apolo*, de 1630 (5.º de la Barrera, 4.º de Barcia), nos muestra al poeta, ya Caballero de San Juan, menos demacrado (como reconoció Barrera) que el de Perret, menos gentilmente portado a la vez, con aparecer el poeta siempre (en todos los retratos) algo más joven que la edad que tenía al publicarlos. El retrato de Tristán en San Petersburgo, de más viejo, acábanos de demostrar que fué engordando más, y que, por consecuencia, lo demacrado del retrato de Perret (en esto también imitado en el "Tomé de Burguillos") fué accidente, lo que bien se acomoda con la noticia de la gravísima enfermedad de Lope en Valencia, en la ocasión definitiva en que pudo hacer de él Ribalta, agradecido de éste, un magnífico retrato en 1616.

Para nuestro pleito, en definitiva: que por las noticias de viajes que de Lope y de Ribalta tenemos, parecería indicado que el retrato en lienzo lo pintara Francisco o cuando Lope fué a Valencia, por 1599, a las fiestas reales o en dicho año, 1616; la cita del pintor con tanta alabanza en 1602 sería premio al retrato en el primer caso, y el retrato premio a la envidiable alabanza en el segundo. Pero que por razones conjurales y de estilo, muy fundadas (aunque acaso falaces) se debe pensar que fué en la segunda ocasión, en 1616, cuando Ribalta retrató a Lope, en la obra, que en 1625, grabó Perret, imitada luego en el grabado, trastocado (de derecha a izquierda) y con cierta broma y humorismo, en el "Tomé de Burguillos", de 1634, diciéndolo, el autor, copia del lienzo de Ribalta.

Y que basta conocer (por poco que sea) los retratos de valencianos ilustres de Juan Ribalta (Museo de Valencia) para declarar que no fué él el autor del retrato de Lope de Perret, tan sugestivo, sólido y admirable.

que es cuando debió de nacer el hijo, todavía no había razón, por apriorística que sea, para dar por sospechosa la letra del cuadro de la Crucifixión del Ermitage".

Los otros textos y datos sobre la naturaleza de Ribalta no son parte a negar autenticidad a la firma de la Crucifixión y valor al dato autobiográfico que contiene.

En efecto, como antes anuncié, está absolutamente en duda cuál fué la patria de Francisco Ribalta.

Prescindiendo del argumento en que se apoyó, hace un siglo, un don Eugenio Esteve para proclamar catalán al artista en sus "Observaciones críticas sobre la patria del famoso pintor Francisco de Ribalta", dirigidas a la Academia de Buenas Letras de Barcelona, y publicadas en Valencia en 1804, pues todo se basaba en una grosera falsificación de un pasaje del «Dietario de don Diego de Vich», magnate valenciano, amigo de los Ribaltas, según demostró fray Manuel Martín, autor de las "Cartas del sacristán de Tirig a su paisano Feliu Bonamich", Valencia, 1806, y prescindiendo, claro está, de toda pasión y devoción de patria, escribiendo, no como valenciano que soy, sino como amante de la verdad, declaro honradamente que no está resuelta la cuestión en el siglo XVII, es decir, en los testimonios más antiguos que de los Ribaltas conocemos.

Desde luego, nos faltan documentos; en ninguno indubitablemente privativo de los Ribaltas pintores, se nos dice su patria. Ponz comunicó con los habitantes de Castellón de la Plana, y pudo publicar una partida de bautismo del 2 de junio de 1555, Orellana, en el mismo *Quinque Libri*, halló otro bautismo de otro Francisco Ribalta, en 25 de marzo de 1551. En el uno, el padre es Pedro, en el otro, es homónimo con el recién nacido. No se cita la madre, se citan padrino y madrina, distintos, y para poder creer que una u otra partida se refieren no a otro Francisco Ribalta que al famoso, no existe razón bastante, aunque ya se quiera hablar de tradición local y aun marcando la casa natal, como recoge don Teodoro Llorente. Es, sí, indicado pensar que algo tuvo que ver el pintor con Castellón andando el tiempo, pues allí dejó algunos cuadros suyos, y llévase el ánimo a pensar que la partida de 1555 se refiera al fundador de la escuela valenciana, por la circunstancia de que el Pedro, allí padre, fué pintor también y que otro hijo Pedro, hermano mayor del Francisco, bautizado en 1555, pintor fué asimismo, según otros docu-

ecumentos; eso de la profesión artística, como otras, seguida por diversos miembros de una familia, es cosa frecuentísima y lo fué, mucho más que ahora, en aquellos siglos.

Todos estos datos documentales se vieron por primera vez, al parecer, en fines del siglo XVIII. Antes no se habló nunca de la patria de Ribalta en Castellón en letra de libros.

El testimonio coetáneo de Jusepe Martínez.

En el siglo XVII no tuvo historiógrafo la pintura valenciana y ni el madrileño Vicencio Carducho (imitador de Ribalta), ni el sevillano Francisco Pacheco, en los sendos libros, impresos luego, escritos en vida de Ribalta, mencionan a este artista. Tampoco le cita en sus inéditos papeles manuscritos, tan repletos de listas de artistas, don Lázaro Díaz del Valle, el amigo de Velázquez. De los escritores de Arte del tiempo de Felipe IV, solamente le menciona y le elogia, le colma de alabanzas y le dedica toda una buena página Jusepe Martínez, pintor aragonés, que estuvo en Madrid, antes en Italia, que allá trató a Ribera (discípulo de Ribalta, para todos nosotros) y aquí a Velázquez, y que dice que viajó por Cataluña y por Valencia. Quien pagó en Valencia, en 1628, los gastos de entierro de Juan Ribalta, fué además, un escultor aragonés, que conocería a Jusepe Martínez, probablemente. Sería, en suma, el testimonio de Martínez el único de coetáneo respecto de Ribalta, conjuntamente con el de Lope de Vega (1).

Y lo que dice Jusepe Martínez, al caso de nuestro pleito, es lo siguiente (hablando de Valencia y acabando de hablar de Juan de Juanes): "Años después de su muerte AMANECIÓ en la misma ciudad de Valencia un PINTOR EMINENTÍSIMO, llamado FRANCISCO RIBALTA, DE QUIEN YO HE TENIDO LARGA NOTICIA; UNOS DICEN QUE FUÉ CATALÁN, OTROS QUE VALENCIANO; SEA DE DONDE FUENSE, fué gran pintor, tuvo todas las partes que le competen a cualquier artífice de esta facultad, como lo demuestran sus obras y lo han confesado los mejores pintores de España". Y sigue analizando obras (alguna que dice vista por él en Valencia) y

(1) Hay un tercer coetáneo que le cita a la cabeza en lista de méritos: "Moder-  
nos insignes en pintura... FRANCISCO RIBALTA, Blas de Prado, Dominico Greco,  
Vicencio Carducho, Alonso Sánchez [Coello], Juan [Pantoja] de la Cruz, Felipe Liao-  
fio, [Gregorio] Martínez el de Valladolid, Juan de Chirinos, el [Miguel] Barroso de  
la Mancha, Diego Pérez Mexía, Gerónimo Cabrera, Baltasar López [no citado por  
Ceán, como tampoco el antepenúltimo] y otros muchos". V. Cristóbal Suárez de Fi-  
gueroa, "Plaza universal de las Ciencias y Artes", en Madrid, por Luis Sánchez, año  
MDCXV.

quilatando méritos y ponderando extremadamente, por último, todas sus cristianas virtudes, "que casi fué venerado por santo", demostrándonos todos los párrafos lo inmediato, si no lo directo y personal de la información de Martínez.

Las especies tradicionales de Palomino.

Tres cuartos de siglo después (sin noticia alguna intermedia), es el historiógrafo más general de nuestra Pintura y Escultura, Palomino—que es de los que ya rebuscaron noticias, aunque, principalmente logradas de información oral, escritor-artista que tanto pintó en Valencia y con tal lucimiento y gloria y quien fué tan amigo de pintores valencianos y de doctos varones de la ciudad—, quien redactó la vida de Francisco Ribalta, diciendo al principio de ella: "Fué Francisco Ribalta NATURAL DE UN LUGAR DEL REYNO DE VALENCIA, TRES LEGUAS DISTANTE DE LA RAYA DE CATALUÑA; estudió el arte de la Pintura en Italia, dícese que en la escuela de Aníbal (Carracci), pero más en la de Rafael. VOLVIÓ A VALENCIA...", etc.

Este texto delata una calicata, una rebusca, pero de información nada documental. Castellón de la Plana, villa de voto en Cortes, en el primer grupo de ellas, población rica, no es, ciertamente, el LUGAR aludido. Castellón, además, está a una distancia triple o cuádruple de la raya de Cataluña, de la marcada por Palomino, cuyas leguas, por lo demás, no se podrá saber nunca si eran leguas castellanas, de hora de caminar ligero, o leguas valencianas, que se cuentan de hora y media. Un lugar tres leguas distantes de la raya, estará por el Maestrazgo, o por Benicarló, o por Peñíscola; pero no en la Plana, estando Castellón, como está, a unos noventa kilómetros del extremo Norte de su actual provincia, extremo Norte, entonces también, del reino de Valencia.

Debióse notar aquí que Palomino no debió de informarse de cosas de tierra de Castellón, tanto como pudo informarse (y se informó de *visu*) de las de tierra de Valencia, pues le conoce a Ribalta obras en Valencia, Andilla, Torrente, Carcagente, San Miguel de los Reyes (todo en la primera) y en Madrid; pero no alcanzó noticia de sus lienzos en Castellón y Cartuja de Valdecristo (en la segunda). Por lo cual, y por ser tales y frecuentísimos los errores de Palomino, en fechas, edades, distancias y toda otra cosa concreta y cifrada, siendo sus noticias, casi siempre noticias recibidas de viva voz, su texto no entraña obstáculo alguno para la aceptación de una de las partidas bautismales de Castellón de la Plana. Sirven, sin embargo, sus palabras, y para ese solo efecto las he traído a

colación, para dejar, finalmente, en duda, la patria de Ribalta, hoy por hoy, demostrando que, en el siglo que siguió a la muerte del mismo, no se logró hacer luz sobre ese todavía discutidísimo punto.

La errónea idea de Mayans y Ciscar.

La persona más leída del siglo XVIII, el más erudito de los valencianos, amante de las artes y de la Pintura tratadista (indigesto y pedante), don Gregorio Mayans y Ciscar, en el capítulo XXVIII de su libro, en que trata de la "Escuela Valenciana de Pintura", hizo a Francisco Ribalta, natural de Andilla, cosa que, documentalmente, ha quedado deshecha y pulverizada con los documentos relativos a los Ribaltas en la labor del retablo de Andilla, publicados por don Teodoro Llorente (1). Lo que Mayans añade al extracto de Palomino, se reduce a citar o aludir a algunas obras de los Ribaltas que no citó éste (2). En Andilla, hecho a fines del siglo XVI un notable retablo de escultura, cuando se trató de dorarlo y pintarlo, ni tampoco cuando se decidió ponerle puertas pintadas, se pensó en los Ribaltas (como era preciso, si de allí eran hijos), sino es para lo segundo, y eso después de fracasar el encargo que, de primera intención, se hizo a otro artista, a Sebastián Zaidía, que ahora, por nuevos datos documentales publicados por el señor Tramoyeres, resulta ser del bando contrario al de Ribalta, en las luchas intestinas que los pintores de Valencia tuvieron en 1607-17, ante el intento de colegiación obligatoria o gremial que impuso el bando en que figuraba Ribalta (3). Este y su hijo trabajaron para Andilla en 1621-22... (no en la fecha creída por Ponz), y Zaidía en 1609, por lo que no queda ni el recurso de pensar en que Juan de Ribalta naciera, él, en Andilla, siendo hombre hecho, aunque con el padre pintando siempre hasta los últimos años en único taller, y llevando, por tanto el padre la nombradía.

Todavía, sin embargo, la errada afirmación de don Gregorio Mayans y Ciscar, nos demuestra, hecha como lo fué en 1776, cuando Ponz avanzaba en su VIAJE, que lo de la patria de Francisco Ribalta era un problema que Ponz, casi castellonense (nacido en Bejís, tierra de Castellón), creyó resolver, al oír en Castellón una especie que parecía tradicional,

(1) Teodoro Llorente: «Valencia» (Barcelona—Cortezo 1889). Tomo II, páginas 541-543.

(2) Gregorio Mayans y Ciscar: «Arte de Pintar, obra póstuma, publicada un individuo de su familia» (el Conde de Trigona). Valencia-Reus, 1854, página 170.

(3) V. Tramoyeres y Blasco: "Un Colegio de pintores en Valencia", números 4., 5.º y 6.º del tomo II de la revista *Archivo de Investigaciones Históricas*, año 1911.

y al ver, a la vez, en su iglesia principal una partida de bautismo, que todavía puede ser (y yo a ello todavía me inclino) la del fundador de la escuela realista valenciana. Cuando en 1800, Cean Bermúdez, tan categóricamente como es en él hábito, indefendible, dijo: *Todos convienen en que nació en Castellón de la Plana; pero no podemos asegurar en qué año*”, refiriéndose a la una y a la otra partidas bautismales, el “*todos*” solamente puede aplicarse a Ponz y a Orellana (texto inédito, comunicado por el autor a Cean), que aportaron la una y la otra, y si acaso, a Palomino, que puso la patria al Norte de la región valenciana, no recayendo Cean en la duda de si a tres leguas o nueve leguas de la raya estaría Castellón; pero desconocía el escritor académico textos impresos, como el de Lope de Vega, e inéditos, como los de Jusepe Martínez y Mayans y Ciscar, y textos pintados como el de la firma auténtica del primer cuadro de Ribalta.

#### Resumen.

Si éste, en su obra primeriza de San Petersburgo—lienzo en el que el mismo señor Tramoyeres, que tan prevenido estaba contra la firma, reconoció conmigo un Ribalta auténtico, y aun en uno de los sayones creyó ver un autorretrato—, firmó llamándose *Catalá* o *Catalán*, repito que pudo ser dando nota de oriundo de Cataluña, o poniendo el apellido de la madre o abuelo, o el apodo del padre o la familia, o la condición misma de ser, por ser de Castellón de la Plana, feligrés de la diócesis catalana de Tortosa (1).

Lo indiscutible es que, en 1582, tuviese veintisiete años o tuviera treinta y dos (al admitir una u otra de las partidas sacramentales de Castellón), o fuera su edad otra parecida, en donde pintaba no era en Italia, sino en Madrid, pues en esta parte de la firma, toda auténtica, no cabe, por fortuna, duda, escape, ni interpretación de ninguna especie. El tradicional viaje a Italia, lo habremos de discutir después. El nunca, hasta el día, conocido viaje a Castilla, es indiscutible, desde luego. (\*)

(1) Al corregir estas pruebas ha vuelto a visitar el autor, de un tirón, las obras de Ribalta en Castellón, Segorbe, Valencia, Algemesí, Carcagente... y al conversar del tema de este trabajillo con castellonenses ilustrados puede afirmar que en Castellón en los tiempos de Ribalta, era y hoy sigue siendo frecuentísimo el apellido “Catalá”, que hoy cree lo más probable que fuera verdadero y segundo apellido del pintor, e inocente causa de todas las dudas sobre su naturaleza en tiempos de Jusepe Martínez.

(\*) Hoy, además, está probado documentalmente. Pantoja de la Cruz, en su primer testamento—23 de junio de 1599—, declara que Ribalta le debía un doblón (Sánchez Cantón: *Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz* “AR”

## La necesaria confirmación de la tesis.

En la lucha de la inteligencia por la verdad desconocida, como lucha que es al fin, se revelan las mismas o parecidas leyes de la realidad viva, de esas que los guerreros sistematizan llamándolas "Estrategia". Y en la estrategia, al ataque frontal parece que es bueno se acompañe un ataque envolvente; sin él el adversario escapa inmune a la persecución. Es que no basta, en la investigación científica, dar con la verdad, descubrirla y formularla: es preciso comprobarla, para poder imponerla a todos por el convencimiento, para persuadirles, para hacerla evidente.

Que Ribalta había pintado en Madrid era, desde 1911, para mí una verdad; verdad de prueba extensa, y verdad, a la vez, preñada de explicaciones de cosas que veía yo confusas y vi claras cuando el dato concreto y externo me la reveló. Pero pensaba que para muchos el dato no era sino un hecho demasiado concreto: que Ribalta estuvo y que pintó un cuadro en Madrid en 1582, y que la preñez de las tales explicaciones podría dar lugar a que mis lectores creyesen que no eran sino ideas ocasionadas en mí por el dato, en vez de haber sido, más o menos definidas, elaboración anterior a la adquisición del mismo.

Por eso comprenderá el lector mi honda emoción al hallar en el pasado estío, en Algemesí, en obra firmada por Ribalta, avanzada en la labor del artista, y además obra plenamente documentada como suya, la prueba total, absoluta, palpable, tangible para el reacio más porfiado, de que el fundador de la escuela valenciana se había formado artista en el arte castellano del Escorial, y había aquilatado el suyo imitando cuadros italianos, en su tiempo ya existentes en El Escorial.

Porque no era solamente esclarecer la biografía y monografía artística de Ribalta; era, además, estrechar el árbol genealógico de la cultura y el arte patrios; era, por añadidura, demostrar la eterna posibilidad de que, sembrando a granel fermentos de cultura, como Felipe II en El Escorial, renazca la semilla donde menos el sembrador lo pudiera pensar, en otro rincón de la patria.

CHIVO", 1947). Otro indicio artístico de su estancia castellana lo había suministrado el lienzo núm. 2.804, del Prado, que se inspira en una escultura de Gregorio Fernández, de las Huelgas, de Valladolid, según probó el mismo en la revista citada, 1947.]

Navarrete y lo que significa en la escuela madrileña-escurialense cuando Ribalta pintó en la Corte.

En 1582 y pocos años antes, es Madrid el laboratorio del Escorial. Aquí murió el buonarrotesco Gaspar Becerra, el rey de los manieristas de nuestra Escultura y Pintura: en 1570; aquí cerca, por caso en Toledo, había fallecido en 1579 el pintor, único que logró entusiasmar a Felipe II, entre los infinitos que allegó: Juan Fernández Navarrete, *el Mudo*. Si suponemos a Ribalta de aprendiz o de oficial de unos u otros maestros, nos encontramos con la fortuna de que ya no pudo alcanzar el grandioso manierismo de Becerra, y que en 1582 aun no pudo alcanzar, por otro lado, el manierismo más fatuo de Luccheto Cambiaso, de Federigo Zúcaro y de Pelegrino de Pelegrini Tibaldi, pues estos tres archifamosos artistas, traídos al Escorial por los mejores de toda Italia, vinieron a nuestra Península en 1583, 1585 y 1586, para no gustar nunca, en definitiva, al solo con ellos espléndido fundador del Escorial.

Mientras rápidamente avanzaba con aquella "furia de la fábrica de la casa" (que dijo el P. Sigüenza), la casi inverosímil masa arquitectónica de la llamada "octava maravilla del mundo" (las otras siete eran ruinas de la antigüedad oriental o pagana), y mientras los muros de la iglesia subían y subían (primera piedra de ella en 1565, última en 1582), Felipe II, satisfecho y entusiasmado con las obras del *Mudo*, para las cosas de pintura era para lo que no acertaba a tener prisa, encargándole al Mudo y todo de su mano, todos los 32 retablos que había de tener la iglesia, grandes (de dos figuras de santos cada uno) y más grande (de composición), y por lo visto (cosa que hasta hace poco no sabíamos) le daba también el encargo de hacer la pintura de muchos cuadros del retablo mayor. Felipe II demostraba, con la inverosímil cachaza con que esperaba tantísima obra de Navarrete, y precisamente de su mano todo lo principal de las figuras y de los cuadros, que ya muerto Tiziano (que para dependencias El Escorial aun alcanzara viejísimo a pintar bastantes cuadros) y viejos el Tintoretto y Verónés (que otros le remitieron), negados a trasladar a Castilla sus reales, había visto en Navarrete, desde que a su vera transformó su estilo atizianándolo milagrosamente, su pintor, su único verdadero pintor de asuntos religiosos. Para retratos tenía, ya no joven, en Madrid, a Alonso Sánchez Coello, discípulo de Moro, su viejo pintor de Flandes: también empeñado en **atizianar**

su manera con encargos del rey como el de la copia de las *Furias* de Tiziano, que en parte pasan por originales en el Museo del Prado. (\*)

Pero la muerte inesperada, aunque bien presumible (por ser tan enfermo), de Navarrete el *Mudo*, verdadero y único precursor de la escuela de Madrid, quebró todos los cálculos del monarca. Había dejado hechos muchos cuadros para las dependencias del Escorial, pero solamente ocho de los 32 contratados para otros tantos altares de la iglesia, y ninguno de los correspondientes al magno retablo mayor.

Si el cronista de la casa y del rey, el P. Sigüenza, no nos lo dijera tantas veces, bastaría la cronología para demostrar lo que sintió Felipe II la muerte del pintor, por él personalmente reeducado, al ofrecerle el monarca por modelo las obras de Tiziano y al darle el consejo, sanísimo, de que se diera a tomarle el estilo.

En efecto; los 26 cuadros de los retablos restantes los dió el Rey a pintar, ya no a uno, sino a muchos pintores, y desde luego los restantes de parejas de santos, completando las magnas *Letanías mayores*, única cosa pictórica digna del templo, los dió todos a varios pintores españoles. Sánchez Coello hizo diez; Luis de Carvajal, diez; Gómez, dos, y Urbina, uno—Luqueto, años después hizo de los cuadros de composición en los retablos, dos; Tibaldi, dos; Cincinnati, otro; dando a Zúcaro el retablo mayor, en parte rehecho por Tibaldi—; y todos (los de españoles que podamos saber cuándo (\*\*), pintados a la vez en los años inmediatos a la muerte de Navarrete, pues todas las firmas fechadas de tales cuadros son de 1580, 1581 y 1582. No hablemos de que dió también la muerte de Navarrete la ocasión y fué su presunta y digna sucesión la causa de que el Greco entrase al servicio de Felipe II, a quien no logró dar gusto con San Mauricio, correspondiente (o que había de corresponder) a uno de los retablos del templo también. Repito que la necesidad de artistas de más notoriedad que los citados, y particularmente la falta de fresquistas, ocasionaron la llamada al Escorial de Luqueto, Tavarone, Zúcaro, Carducci, Tibaldi, Cincinnati, Urbino, los Castello, Rici (padre), Camilo (padre), etc.; pero que todo ello es después de 1583, es decir, un año después de pintar en Madrid Ribalta el primer cuadro que se atrevió a firmar, lleno de vanagloria juvenil.

Yo no soy de los que desprecian las obras de Sánchez Coello, de Carvajal (mejores), de Juan Gómez, tan poco estudiadas en las penumbras del templo. Valen mucho menos que sus modelos, los cuadros del *Mudo*;

(\*) [El autor modificó esta creencia en estudios posteriores].

(\*\*) [Hoy se sabe de casi todos, merced a las publicaciones del malogrado P. Julián Zarco: *Pintores españoles y Pintores italianos en San Lorenzo de El Editorial* (Madrid, 1931 y 1932)].

pero muchísimo más que toda la labor de los infatuados italianos que luego fueron llegando, para desesperación del rey, del obrero Fr. Antonio de Villacastín, y del cronista Fr. José de Sigüenza. Lo que sí que digo es que Carbajal y Sánchez Coello y los otros son menos pintores, por lo menos, menos avenecianados, menos tizianescos que Navarrete en los últimos años; que en sus lienzos se siente aquel menudo ideal estético de los españoles, que, según el P. Sigüenza, preferían labrar muy hermoso y acabado, para que se pudiese llegar a los ojos y gozar cuan de cerca quisiesen: común vicio de los pintores en España, añade, afectar mucha dulzura en sus obras y aballarlas, como ellos dicen, cobardía sin duda en el arte; y que, en suma, lejísimos de Bolonia y del eclecticismo de los Carracci, los españoles (no los italianos) del Escorial, con Navarrete, ya muerto, a la cabeza, andaban sanamente *encaminados* (incamminati).

Navarrete primero, más, y Carbajal y Sánchez Coello y otros después, hubieron de tener en sus talleres jóvenes aprendices, oficiales en formación y formados ayudantes, que no aparecerán en las cuentas de la fábrica escurialense. Pasó lo mismo con los italianos, en los años siguientes. Conocidísimo en Italia Lazzaro Tabarone, artista de relativo mérito, sabemos que estuvo en El Escorial y que allí ayudó a Lucchetto, y, sin embargo, nada se le pagó como obra suya, y en Valencia conocemos frescos importantes de otro fresquista del Escorial, de Bartolommeo Matarena, del que tampoco hay obra y noticia documental concreta en El Escorial, en que antes trabajara. En los españoles había de ocurrir lo mismo, y es bien de presumir que un tan inmenso laboratorio de tareas artísticas como fué el del Escorial (principalmente establecido en Madrid), muchos jóvenes españoles habrían de aprender lo mecánico del oficio primero, los rudimentos del arte después, la técnica y el espíritu más tarde y más poco a poco; y que de todos esos hombres, pocos nombres pueden llegar a nosotros en las cuentas y en la documentación general de la obra.

Que el caso de Francisco Ribalta pudo ser el de uno de los artistas jóvenes aludidos, ya lo demostraba el cuadro de la Crucifixión de San Petersburgo, con la que llamé técnica cobardecilla, cual la de un Carbajal, con decisión personal por los partidos fracos de sombras y de luz, en unidad en el cuadro; pero con algo de aquella afectación de dulzura en las obras y “aballarlas”, como decían, y sin esa *valentía* de la malhadada caligrafía manierista, aunque resintiéndose un tanto del contacto con el ideal que ponía el valor de la obra de arte en el juego, volumen, detalle y variedad de las musculaturas y de las variadísimas actitudes,

En la Historia del Arte español, desde Navarrete hasta Claudio Coello, el principal resorte es la mayor modestia (que ya no conocieron los italianos, después de Rafael y Miguel Angel), la mayor sencillez, mayor seriedad, mayor severidad y mayor ingenuidad, ante la interpretación honrada del natural. La evolución de Ribalta habría de ser, y fué, apartarse cada vez más del triunfante manierismo itálico (toda Italia del Centro y del Norte, menos Venecia), y seguir las huellas de los venecianos, como Navarrete, hasta donde ello le era posible, no siendo Ribalta, en pureza, un colorista espontáneo.

Todo esto ya no son hipótesis, después del descubrimiento del verano pasado. El cual, con tener toda la trascendencia que pregonando vengo, se reduce a la vista de cosa bien sencilla: otro huevo de Colón.

Ribalta, en 1603, en Algemesí, recuerda modelos escurialenses de Navarrete y el Tiziano.

Ribalta en Valencia desde fines del siglo XVI, trabajando, creeré que febrilmente, para toda la región y aun para afuera, pero alejado del todo de la corte de Felipe III y de Felipe IV, en que tantos artistas suenan, recibió en la última década de su vida el enorme encargo de un retablo para la iglesia de Algemesí, población (hoy muy rica) que, emancipada de su aldeazgo y sumisión a Alcira por Felipe II, daba en su templo notas de su ganada plenísima soberanía municipal. El retablo se dió a Ribalta, de quien se suele decir que se casó en Algemesí, y que cierto es que en Algemesí residió, otorgando allí algún documento para cosas de Valencia referente. Además del retablo mayor, hay otros dos, todos de muchas tablas, importantes en el arte de Ribalta, y acaso en parte alguna se puede estudiar mejor que allí su escuela: son, en el retablo mayor, 27 cuadros (grandes, medianos y chicos); 7 en el retablo, ribaltiano puro, de la primera capilla del lado del evangelio, inmediata al altar mayor, y otros 7 en el de la segunda capilla del lado de la epístola (\*).

De todos los 43 cuadros ribaltianos, llevan firma dos principales del altar mayor, no siendo cosa de Ribalta el titular, Santiago el Mayor, obra de escultura. Dichos dos cuadros importantes, cada uno el más grande e importante de uno y otro costado (habiéndose en el viaje central mucha obra de escultura), representan el Martirio del Apóstol (al lado del evangelio) y Santiago "matamoros", apareciendo en la legen-

(\*) [Todo ello desaparecido en la revolución de 1936].

daria batalla de Clavijo (lado de la epístola). Ambos tienen casi igual firma, en capiteles, con una ligadura AL la segunda, siempre en tres líneas que dicen igual "F. RIBALTA PINXIT ANNO MDCIII"; la segunda firma con el mismo año, con la variante dicha y la de "AÑO" por ANNO. Dos AA de la segunda y una de la primera van sin travesaño.

El descubrimiento trascendental consiste en ver allí, desde el primer momento, que el primero de los pintados cuadros es copia de otro de Navarrete el *Mudo* del Escorial, firmado en 1571, conservado hoy (es el más visible de los cuadros del pintor riojano) en la galería de cuadros de las salas capitulares del Escorial: el cuadro de la Degollación de Santiago, de Navarrete, cuarenta y un años después de ser pintado, lo repetía Francisco Ribalta en 1603, ayudándose de exactísimos dibujos, y ello cuando asunto tan poco frecuente en la pintura cristiana, era tema obligado de un encargo de retablo, en el cual el artista tuvo que poner a contribución toda su inventiva, pues le fué forzado crear asuntos, tan raros en pintura, desde el Renacimiento, como los siguientes: el embarcamiento del cadáver de Santiago, Santiago apareciendo a Ramiro I, la vigilia de la batalla de Clavijo, el descubrimiento de las reliquias de Santiago en Iria Flavia, la perfida reina Lupa dando de cenar a los discípulos del Apóstol para mejor engañarles, y la escena evangélica en la que Salomé afana por sus hijos Santiago y San Juan evangelista, pidiéndole a Cristo para ellos el seguro del reino de los cielos.

La lista de estos temas y la facilidad con que los compuso Ribalta (comprobada en tantas otras, en ese y en muchísimos otros retablos)? demuestran que el pintor no necesitaba de los plagios, que cuando copia o plagia, lo hace por modestia y por entusiasmo artístico, por predilecciones conocidas, y que al repetir siluetas, contornos, dintornos e impresión de color (distintas) o de luces, aspira a mantenerse devoto de un maestro admirado y no a hacer del todo confundible con su labor integralmente personal, la que seguramente confesaría él imitada o copiada; Alonso Cano, que es de nuestros buenos artistas quien más se aprovechó de obras de otros, lo hacía todo suyo, por la ejecución, por los tipos, por la manera, por todo.

En el propio retablo mayor de Algemesí, hay otro plagio procedente del Escorial, de Tiziano. El uno y el otro los vi cuando por primera vez en mi vida visité Algemesí (8 Julio 1915); el uno y el otro los comprobé línea por línea, tono por tono, escrupulosamente y a base de fotografías escurialenses, poco después (19 Agosto 1915). Ahora se trata de la figura de Jesús orando en el Huerto de las Olivas: el modelo,

desde los días de Tiziano, en el altar de una de las salas capitulares, y la imitación de Ribalta en uno de los cuadros de predella o estilobato del mismo gran retablo de Algemesí, cuadro absolutamente de Francisco Ribalta, aunque no de los firmados; allí, las dos firmas tan principales, valen para todo el retablo.

Notaré, cuidadosamente comprobado, que lo que aprovechó Ribalta fueron más que copias pequeñas al óleo, notas detalladísimas de dibujo. Ni memoria lejana guarda Ribalta del interesantísimo tono blanco amarillento de la capa de Santiago en el cuadro de Navarrete, que es, colorísticamente, lo interesantísimo de la obra; el manto de Santiago en Algemesí es rojizo, apenas un punto amarillento. Y en cuanto al Salvador en Getsemaní, con nimiedad pasmosa repetidos los pliegues del ropaje, en vez de repetir la soberana armonía de tonos de la túnica y manto azul; dándose en esto un detalle muy curioso, el de que determinados pliegues que en el original son del manto del alto abajo (al pecho izquierdo de Cristo), son en la copia, por errata de colorido, parte de túnica (\*).

Esta lección de cosas explica absolutamente la educación del pintor, no colorista, y no es en ello leal continuador del atizianado Navarrete; pero como dibujante, como *compositor* de asuntos, como intérprete de cabezas, como traductor de la realidad finalmente (avanzada la labor de su vida), hombre nada manierista, nada romano, nada florentino, y, en puridad, educado en España y no en Bolonia.

Comprenderá el lector, prevenido, que los plagios o vivísimos recuerdos escurialenses de Ribalta, veintiún años después de su cuadro de San Petersburgo, pintado en Madrid, no sólo confirmán su estancia en Castilla en los años decisivos de su educación artística, sino que la explican también por modo plenamente satisfactorio.

No cabe explicar por grabados el caso.

Porque no cabe pensar en que sin venir y aun vivir en la provincia actual de Madrid, pudo aprovecharse de obras cual las de Navarrete y Tiziano, directamente para El Escorial pintadas (la una en Madrid, la otra en Venecia) cuando Ribalta era un mozuelo sin duda. Para que Ribalta aprovechara en su gran San Bruno, de Valdecristo, hoy en Castellón de la Plana, una Trinidad pequeña y en lo alto de las nubes, que plagió de Alberto Durero, no necesitó alcanzar los días de Durero ni

(\*) [Reprodujo el cuadro C. G. Espresati: «Ribalta» (Barcelona. Aedos. 1948).]

visitarn Nurenberg, porque la tal Trinidad es de un grabado del gran maestro alemán que corría de mano en mano. De algún Tiziano pudo conocer Ribalta reproducción por el grabado, mas no (que yo sepa) de la Oración, de su ancianidad, pintada ex profeso para El Escorial y hasta hace poco nunca reproducida. Y en cuanto a Navarrete, el caso es de una evidencia absolutísima, pues hoy mismo, en 1916, la gloria de Navarrete es casi inédita (para vergüenza nuestra), y todavía sus obras maestras, los ocho retablos de El Escorial, se mantienen, sobreoscurecidas, inéditas y nunca fotografiadas. Con Felipe II y el P. Sigüenza murieron los cultos entusiastas del *Mudo*, y entonces, al publicarse en 1605 la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, del P. Sigüenza (la tercera parte), es cuando sonó por primera vez debidamente el nombre de Juan Fernández Navarrete, el interesantísimo sordomudo analfabeto (o mejor, seudo-alfabeto) de nuestra Historia nacional.

Cuando veo, estropeadísimo y todo, olvidado en el claustro alto grande del Escorial, cayéndose el polvo seco del color, el cuadro del Nacimiento o Adoración de los Pastores, del *Mudo*, nunca fotografiado, y veo allí tan maravillosa plenitud de matices del pardo, con unidad pictórica de luces nocturnas, cargadas como son de rayos rojizos, y recuerdo lo que con los grises pardos harán un siglo después pintores madrileños como Antonio Puga y como José Antolínez, es cuando veo cuánto nos falta todavía que hacer rehabilitar toda la gloria individual de nuestros artistas olvidados, y para anudar en un haz de recia y lógica contextura los dispersos miembros de la escuela española de pintura (\*).

Ribalta, tras de las huellas de Navarrete, es, creo yo, otro de los representantes de esa lógica pictórica, de esa unidad, a la vez étnica y de esfuerzo: que la pintura española, una de las glorias más puras de la raza, no sólo merece el puesto que el mundo le concede por ser españoles los genios de Velázquez y de Goya, que la representan; otros modestos varones, pintores de la raza, les abrieron una buena parte del camino.

Los maestros italianos que influyeron en Ribalta.

Si Francisco Ribalta se educó en Castilla, ¿necesitó ir a Italia para explicarse toda su obra y estilo o la sucesión de sus estilos?

Lope de Vega, que le trató, nos dijo de él solamente dos palabras, y

(\*) [Todos los cuadros de Navarrete de El Escorial reproducirse en el citado libro del P. Zarco.]

Jusepe Martínez, que trató a sus discípulos, no llega a decir nada del viaje a Italia. Cien años después de su muerte aparece el viaje a Italia (esa especie de doctorado y consagración artísticas obligados) en el texto biográfico de Palomino, para mantenerse y extenderse después (en otros autores) en detalles legendarios y poéticos, y para atribuirle maestros e influencias varias.

Palomino apunta (como era de rigor) a los más famosos: "dícese que en la escuela de Aníbal, pero más en las obras de Rafael". Mayans y Cisneros copia eso; pero señala las de Sebastián del Piombo, del que en firmas de cuadros se llamaba copiador el propio Ribalta. Cean (y supongo que su inspirador Orellana) repiten las tres cosas: Rafael, los Carraccis y Piombo: Madrazo lo repetirá, y Araújo Sánchez, y Llorente, y todos, sin detenerse nadie a examinarlo. Justi revelará la influencia importante de Correggio en los cuadros de Ribalta en Carcagente, citará (con grave error de fechas) la de Schidone, y no acordándose de Rafael, ni de Piombo tampoco, habla de corrientes artísticas cual las de la escuela de Bolonia. Así, al fin, renovada la crítica, Mayer examina (aceptando el largo viaje a Italia) la influencia de Rafael, la de Piombo y Correggio (predominantes) y la evidente y a la vez problemática de Caravaggio; de los Carracci, ni palabra (¡naturalmente!).

El eclecticismo proclamado en El Escorial antes que por los Carracci.

Con los Carraccis no tiene sino el parentesco de ser otro ecléctico (antes de llegar a ser realista) y otro *incamminato*; pero encaminado por otro camino, y ecléctico con otras predilecciones.

Todo lo cual, sin ir a Bolonia a tomar el santo y seña, en cualquier parte podía recibir un sano consejo semejante. Al efecto, recordaré que si la fórmula académica de los Carracci, pedante, se cifraba en las famosas frases: "il disegno di Micael Angelo, la composizione di Rafaello, il chiaro-oscuro del Correggio, il colorito del Tiziano", de una más ingenua opinión, con una más modesta frase, igualmente ecléctica, se hace eco la nítida prosa del P. Sigüenza: "dizen algunos, y bien, que si el Bonarroto dibuxara un Adan, y Rafaelo vna Eua, y el Ticiano coloriera y pintara el Adan, y Antonio de Acoreço la Eua, que tuuieramos lo que se podia dessear en genero de pintura".

Pretendo demostrar ahora que Ribalta, ecléctico, se redujo a seleccionar bien los modelos que El Escorial y Madrid le ofrecían, sin necesidad ninguna de que le mantengamos viajando a Italia.

Lo rafaelesco, Ribalta lo adivinó en España.

Lo que de Rafael se ve en él es bien poco: parte de ello es de Joanes, a quien a veces copió o imitó, pintando, sin embargo, más a la moderna, modernizando la técnica del cuadro mismo que copiaba. Eso pasa con el "Cristo varón de Dolores" del Museo de Madrid, de Ribalta, en relación (que ya dejé estudiada en otro lugar) con el modelo de Joanes, conservado en la parroquial de San Andrés, de Valencia (1). lo mismo hizo con la Transfiguración, de Rafael, copiada por Ribalta (en el Museo de Valencia) con la fuerza de claro-oscuro que nunca pensó darle el de Urbino, y con cierta basta manera, áspera, un poco realista, bien diversa de la suavidad amanerada del modelo.

Pero conste que para hacer esa copia (que sí que parece que pueda ser de Ribalta) no necesitó ir a Roma, ni a Italia, pues aunque la notabilísima réplica del Museo del Prado (hecha por los propios colaboradores de Rafael) todavía estaba a la sazón en Italia (en Nápoles), ya en El Escorial, según el P. Sigüenza, se contaban no menos que tres otras copias de la Transfiguración original de San Pietro in Montorio.

Y no hay más argumento que ese (si no es un dibujo, no auténtico, que se le atribuye) para suponer que por causa de sus imitaciones de Rafael, tuvo que ir a Italia Ribalta a estudiarle.

Los Correggios de España, uno de ellos imitado por Ribalta.

Pues lo mismo ocurre con Correggio.

Lo que de Correggio tiene Ribalta, y a que tanta importancia dió el Doctor Justi, es la evidente y frecuente imitación del tipo de Cristo, en el Ecce Homo del Correggio aprendido, y en varios cuadros de Ribalta en Carcagente, evidentemente, imitado. Pero imitado sólo por encima, como tipo, pues nada más distante de la sensibilidad honda y hechiceramente sensual de las carnaciones del Correggio, que la austeridad de espíritu de Ribalta, y nada más apartado de la manera blanda, blandísima, del Correggio, que la manera áspera y varonil de Ribalta. Mas también aquí todo se explica cuando se sabe por documento inédito de los inventarios de Palacio en 1600 (a la testamentaria de Felipe II), que aparte de tenerse originales de Correggio, como la Leda (hoy,

(1) *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, XXI (año de 1913), páginas 212 a 216, con una fototipia y datos documentales inéditos.

el nuestro, presea admirable del Palacio de los Wellington, en Londres), un Cupido y un San Bartolomé y una Madonna o Sagrada Familia, se inventariaba también una copia del Ecce Homo, de Correggio, que debía de ser tan excelente, como que se atribuía al divino Leonardo: "copia, dicen, del Coreço de mano de Leonardo de Avinci". En El Escorial, además, dejó el propio Felipe II una Huída a Egipto, que el P. Sigüenza creía original de Correggio (1).

(1) No necesito aducir aquí pruebas de hechos tan conocidos como la procedencia española de obras de Correggio tan insignes como las citadas en el texto, y como la Educación del amor (hoy en el Louvre), maravilla que poseyó la casa de Montoro y de Alba desde el siglo XVII al XIX; las monografías de Correggio y los Catálogos de los respectivos Museos lo suelen declarar.

Todavía por tratarse de textos documentales inéditos (en parte sólamente conocidos y aprovechados), y por referirse a dichas insignes obras y también a otras perdidas, voy a copiar aquí varias notas de los Inventarios generales del Archivo de Palacio, según las copias, numeradas, del Sr. Sánchez Cantón, para el Museo del Prado, elaboradas estos últimos meses:

#### Inventario de 1600: Pieza del Guardajoyas.

Núm. 199.—Otro lienzo, al olio, de *Leda con Júpiter en figura de cisne*, con otras ninfas de mano del Correggio; en marco, sin molduras; tiene de largo dos varas y tercia y de alto dos varas escassas; tasado en ciento y cincuenta ducados.

[Según documento que se guarda en el Archivo Histórico (libro I de la Cámara), este cuadro se envió a Alemania en 1603; el del mismo asunto, que se inventaría como copia en 1700, es el número 120 del Prado. El 119, *Ganimedes arrebatado por Júpiter*, también se envió a Alemania con varios retratos reales en 1603; su copia también se inventaría en 1700].

#### Inventario de 1686.

Núm. 3.243.—Una lámina de un Santo *Ecce homo* de una tercia en quadro algo más con marco de ébano; copia del Corezo de mano de Leonardo de Avinci.

Núm. 3.354.—Otra pintura de *San Bartolomé*, cuerpo entero, de dos varas de alto y una vara de ancho, marco dorado y negro aderezado (sic) y viejo, original del Corezo.

Núm. 3.418.—Otra de media vara de alto y de una tercia de ancho, de *Nuestra Señora con el niño*, original de mano del Corezo.

Núm. 3.419.—Otra de media vara en quadro, pintado en tabla, la *Adoración del huerto*, de mano del Corezo.

Núm. 3.736.—Otra pintura de dos varas de alto y dos tercias de ancho, de un *Cupido* de mano del Corezo.

Núm. 3.738.—Otra pintura de dos varas de ancho de *Ganimedes*, de mano del Corezo.

Además se inventarían los ya citados números 3.737, 3.418, 3.419.

#### Inventario de 1700.

Núm. 151.—*Un San Jerónimo con un niño*, de tres cuartas de alto y media vara de ancho, de mano no conocida, copia del Corezo, tasada en veinte doblones.

Además se inventarían los ya citados números 3.736, 3.418, 3.419.

Núm. 477.—Una pintura de dos varas de largo y siete cuartas de alto de la *Fábula de Leda*, copia del Corezo, con marco negro, tasado en trescientos cincuenta doblones. [En el inventario de 1686, en las bóvedas de Ticiano, número 4.370].

Retiro.—Una pintura de vara y quarta en quadro con la *Historia de Lot y sus dos hijas* quando lo enbriagaron, de manera de Corezo, con marco negro, tasado en cien doblones. [Será el Furini, del Prado].

Es decir, que no yendo a Parma y a Módena, en lugar alguno del mundo pudo Ribalta conocer mejor a Correggio que en la corte castellana de Felipe II, antes de la dispersión casi total de los Correggios españoles, que comenzó el piadosísimo Felipe III, asustado de las Ledas, Danaes y Ganimedes, de sensualidad tan quintaesenciada, que acopiaría Felipe II (1).

Los Piombos que aquí había y que copió e imitó Ribalta.

¿Necesitó, por ventura, Ribalta ir a Roma, a Venecia, a Italia, en fin, para ser copista y bastante más que copista, verdadero y devotísimo imitador de Fra Sebastián del Piombo? Tampoco.

Del *Mudo*, de Navarrete, pudo desde luego recibir Ribalta la devoción y el entusiasmo por Sebastián del Piombo, ya que sentía los mismos entusiasmos que por el Tiziano. En el Museo del Prado, a nombre del Piombo, existe una importantísima obra: Cristo quebrantando las puertas del Infierno, que es en absoluto una copia del Piombo hecha por Navarrete, como lo comprobaba la firma antes de que locamente se raspara rasgo por rasgo hace medio siglo y en presencia de una disputa sobre el cuadro (2).

Inventario de 1746.—La Granja.—Col. de la Reina Farmesio.

11.648 (276).—Una pintura original, en tabla, de mano del *Corezo*, *Nuestra Señora con el Niño Jesús y San Juan*, de media vara y dos dedos de alto, tercia y tres de ancho.

11.679 (277).—Otro original, en lienzo de *San Antonio de Padua*, con un niño Jesús y un libro abierto sobre una mesa, de la misma mano; tiene media vara y cinco dedos de alto, una tercia y cuatro de ancho.

11.655 (290).—Un dibujo original, de lápiz negro y encarnado, de mano del *Corezo*, que representa *Nuestra Señora*, en hábito egipcio, sentada en el suelo con el Niño dormido; tiene media vara y cinco dedos de alto, tercia y seis de ancho. [Dibujo para el famoso cuadro de *La Zingarella*, en el Museo de Nápoles].

11.716 (445).—Una pintura original, en tabla, de la escuela de *Corezo*, de *Nuestra Señora* con el Niño Jesús en acción de mamar y San José y San Juan y un Ángel tocando una citara, de vara y media de alto, y otra, seis dedos de ancho.

(1) La afición de Felipe II, todavía joven, a los maravillosos desnudos del Tiziano, del Correggio y otros, un aspecto más humano de su compleja personalidad, la hubo de estudiar con sus encargos de profanidades tales a Gaspar Becerra, en trabajo del *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, XXI (año 1913), páginas 131 y siguientes.

(2) No conozco en la Historiografía artística española un caso tan lamentable y tan digno de censura como el referente a este cuadro.

Inventariado estaba por los Madrazos como de Piombo, antes de los serios trabajos de catalogación de D. Pedro para su Catálogo "extenso" impreso en 1868-72, cuando D. Enrique Mélida, en la revista de Cruzada Villaamil, *El Arte en España*, declaró que se había visto la firma de Juan Fernández Navarrete, el *Mudo*, en el cuadro, lo que discutió D. Ceferino Araujo Sánchez en *El Averiguador* y recordó en sus estudios de "Los Museos de España".

D. Pedro de Madrazo, rival de Cruzada y sistemático menospreciador de to-

El argumento de que Ribalta aprendió tanto en las obras del Piombo y de que se aficionó tanto al estilo del pintor que ya en su tiempo había sido como él ecléctico, medio veneciano, medio romano, lo ofreció a Mayans y Ciscar, a Orellana, Ponz y Cean Bermúdez, la letra de un pequeño tríptico existente en tiempos de estos eruditos escritores en el Hospital de Monserrat de la Corona de Aragón, en Madrid (plaza de Antón Martín), que de allí había salido mucho antes del reciente derribo de la casa, donde yo lo busqué en vano (como antes Madrazo), y que resulta que no se conserva ahora, como alguien se ha permitido aseverar (ignoro por qué especie equivocada), en el Palacio del Pardo (1). El

das sus cosas, al punto de no citarle nunca (como tampoco a Araujo Sánchez), después de aquellas publicaciones dió a la estampa su "Catálogo extenso". En él no quiso decir nada de la firma de Navarrete y de la atribución del cuadro a Navarrete. Tenía que aportar el dato documental inédito, demostrando que el original del Piombo (perdido) era de otro tamaño, y también de la propiedad antigua de los Reyes de España, y que otras copias había hecho Ribalta, pero que aquélla podría ser de Navarrete. Se trabucó Madrazo al querer decir estas cosas y callar sistemáticamente el descubrimiento de la firma ¡tan concurrente, con el suyo del documento, para llegar a la misma conclusión!, y redactó una nota disparatada, que es la de la pág. 207 del "Catálogo extenso" (página impresa antes del tiempo de la Revolución de 1868, por cierto: véase nota de la página 254). Al cerrar la edición tuvo que cantar sus equivocaciones, diciendo en la página 676: "Por efecto de una distracción, de que no tratamos de sincerarnos, sa-lieron trastocadas las noticias que dimos sobre este interesante cuadro en la correspondiente nota ilustrativa, la cual debe entenderse redactada del modo siguiente". La sinceridad siguió brillando a medias por su ausencia, al refacer así la información suya, pero al seguir no diciendo palabra de la firma hallada por D. Enrique Mélida.

¿Cuál no sería mi asombro cuando hace pocos meses, en el Prado, para ver de aclarar de una vez el caso, conseguí que se bajara el cuadro y que se sacara a toda luzy al sol inclusivo, y que lo vieran conmigo, desde luego, todos mis discípulos y otras personas de autoridad, para (con lupa) sacar una inesperada consecuencia: la de que en el Museo (seguramente que bajo los Madrazo) se había raspado (!!!) cada una de las letras de una firma antes existente (!?) No es posible leer los rasgos, que no son pinceladas, sino de los raspadores, allí donde por excepción rasparon trazos en vez de raspar de una palabras enteras; sea ANDE (de un Fernández) lo que aun queda, o no sea eso, parece verosímil que Mélida (D. Enrique) leyera allí antes del raspado lo que leyó y parece inverosímil que haya habido catalogadores oficiales que sin hacer mérito de tales lecturas hablaran ante el lienzo, de estilo o manera de Fernández Navarrete, como más probable autor de la copia del Piombo, y todavía más inverosímil que directores oficiales se permitieran ordenar un raspado de una firma ya publicada, sin dar noticia ni explicaciones y sin ofrecer y guardar testimonio y facsímile como cosa inexcusablemente previa a toda manipulación.

Mi opinión es que el lienzo es copia del Piombo por Navarrete, y que Navarrete la dejó firmada.

Y en consecuencia (ya dentro de nuestro estudio presente), que de Navarrete heredó Ribalta la afición al Piombo, como de Ribalta la vino a heredar después su discípulo Bisquert.

[En el *Catálogo* del Prado, id. de 1945, al extracto de esta opinión del autor se agrega: "el lienzo aparece atribuido a Piombo en la Sacristía de El Escorial, donde lo colocó Velázquez y lo menciona el P. Santos en 1657; y en 1820 dice lo mismo el P. Bermejo".]

(1) Agust L. Mayer, *Geschichte der Spanischen Malerei*, II, 4. Por la bondad del cronista del Palacio, el ilustre arqueólogo don Manuel González Simancas,

tríptico pequeño, cuyos tres cuadros los repitió Ribalta en gran tamaño, además, para los Carmelitas Descalzos de Valencia (hoy en el Museo del Carmen), tenía una letra que decía así: **FR. SEBASTIANVS DEL PIOMBO INVENIT: FRANCISCVS RIBALTA VALENTIAE TRADUXIT**, demostrándose aquí lo que ya dije, presumiendo que en los plagios o copias de Ribalta no había secreto ni otra cosa que devoción y entusiasmo por determinadas obras maestras. (1).

Los tres asuntos del tríptico eran: el Descendimiento de la Cruz, al centro, y el Prendimiento del Señor y la Bajada de Cristo a los Infier- nos, en las portezuelas. Del tercer asunto ya hemos dicho que Navarrete, presunto maestro de Ribalta, ya hizo copia del original del Piombo, añadiendo ahora que el original sabemos que perteneció a las reales colecciones (2), aunque ignoro en qué época ingresó en la propie- dad de nuestros monarcas. Del Prendimiento, del asunto de la otra ta- blla estrecha, confieso que, como obra del Piombo, no tengo noticia, pues no la hallo en España. Pero haciendo constar que tampoco hallo noti- cia de cuadro tal en Italia, y que Vasari, discípulo de Miguel Angel, entre las muchísimas obras que cita del Piombo, de Miguel Angel ami- guísimo que había sido, no menciona un Prendimiento, como tampoco menciona ninguna Bajada a los Infiernos, suya.

Y si ésta pudo venir a España (para copiarse aquí tantas veces en el siglo XVI o principios del XVII), sin tener de ello noticia el historiógra- fo aretino, lo mismo pudo ocurrir con el cuadro del Prendimiento.

En cuanto al cuadro mayor, el Descendimiento, existió el original en nuestras colecciones reales, al menos lo vemos catalogado en 1700 (da- to inédito), y citado y bien recordado, aun de lejos, en Teruel, por Ponz en su viaje; el que conozco es el firmado por Sebastián del Piombo, en el Museo del Ermitage, del origen del cual solamente se sabe que se ad- quirió por Nicolás I en 1850, de la colección del primer rey de Holan- da (3), pudiendo añadir que en esa misma colección figuraron muchos

---

acabamos de comprobar, una vez más, la pérdida del tríptico, que positivamente no está en el Pardo.

(1) El asunto central lo repitió en pequeño en Teruel (en Santiago), un discípulo de Ribalta, Antonio Bisquert, firmándolo, y Ponz (XIII, 4.<sup>a</sup>, número 42), reconociólo como copia del Piombo, que poseía el Rey.

(2) Véase Madrazo, pág. 676, en relación con la 205 (citadas en nota anterior), del "Catálogo" llamado "extenso" del Museo del Prado.

(3) El Descendimiento de San Petersburgo tiene, como unos dos metros de alto por casi dos de ancho (2,60 x 1,94 cm.) Como después se verá en otra nota, el Descendimiento, de nuestro Real Palacio, tenía (medidas a ojo de buen cu- bero), tres varas de largo y dos de ancho, medidas hasta cierto punto par- gonables.

Hallos una manera de comprobar si es en Madrid el cuadro hoy en San Petersburgo, a base de la fe y del recuerdo personal de Ponz a que me refiero

cuadros procedentes de España, salidos de aquí cuando los trastornos de la guerra de la Independencia: ejemplo de ello (por mí largamente examinado), las soberbias tablas puestas en Berlín a nombre de Van der Weyden, que el general francés d' Armagnac robara de los retablos de los legos de la Cartuja de Miraflores de Burgos (1). Es extremadamente posible la idea que apunto.

Debiéndose advertir que Sebastián del Piombo había trabajado bastante para españoles: desde luego, según leemos en Vasari, una famosa Santa Agueda, presunto retrato de Giulia Gonzaga (hoy en la National Gallery, de Londres, firmada), para el Cardenal de Aragón (2), contándonos el mismo escritor que la Pietà o Cristo muerto con la Dolorosa, que tanto alaba y que tan rumbosamente se pagó al pintor por *Don* (sic) Ferrante Gonzaga, este magnate lo envió a España. En el Museo de Berlín, obra absolutamente auténtica del Piombo, se ve un magnífico retrato de un desconocido caballero santiaguista, español, por tanto (o relacionadísimo con España); sabemos por Vasari, además, que retrató a nuestro general D. Ferrante Dávalos, Marqués de Pescara (que no fué santiaguista sino caballero del Toisón), como retrató (admirablemente), a nuestro Almirante aliado Andrés Doria; en 1520 trabajó Sebastián la espléndida Madonna, que en vida probablemente (habiéndo muerto en 1527), puso en su capilla de la catedral de Burgos (donde subsiste todavía) el canónigo y protonotario apostólico D. Gonzalo de Lerma (allí estaba ya en 1528); el secretario de Carlos V, Cobos, depositó en el Salvador de Ubeda (y allí está) una Pietá del Piombo, con que le había regalado la Señoría de Venecia; en las Madres de Avila, la primera fundación de Santa Teresa, en clausura, se conserva, firmado por Piombo un pequeño Nazareno, y pintado, según el texto de la firma para el obispo español D. Alvaro de Mendoza; en las colecciones reales de los Felipes, por último, se catalogó un retrato que se tenía por autorretrato del pintor-músico, aunque representado con una flauta, cuando era el laúd, lo que por lo visto, tañía admirablemente Sebastiano, y otro autorretrato suyo conservaba en Madrid a fines del siglo XVI la casa de los Marqueses de Poza (3).

en el texto: comprobar, en Teruel, el cuadro de Bisquert que Ponz reconoció como copia del Piombo de Madrid, con una fotografía que poseo del Piombo de San Petersburgo. Todavía no he podido volver a Teruel a esta soña rebusea allí cerrar la corrección de pruebas de este trabajo.

(1) Véase el estudio en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, de Valladolid, V-VI (año 1908), págs. 546 y siguientes.

(2) Ignoro cuál, y si es español o de la Casa Real de Nápoles.

(3) Retrato del pintor Fr. Sebastián. Inventario del Marqués de Poza en 1605, siendo tasadores de la herencia los pintores Eugenio Caxés, Horacio Borjan

Mas lo principal en la influencia del artista veneciano en nuestra Historia pictórica se basa en una obra obsesionadora, la del Nazareno (busto prolongado) con la cruz a cuestas, que Ribalta copió primero e imitó libre y admirablemente después en obras como la firmada por el artista valenciano en 1612, hoy existente en la National Gallery, de Londres (1).

Del original del Piombo (o de uno de los originales, pues pudo haber varios en España), ya da noticia, desde luego, el P. Sigüenza, describiéndolo en El Escorial, en el frontispicio de la silla del Prior en el coro, hablando de dos copias más en el propio Monasterio a renglón seguido. Pero el cuadro principal original (si hubo varios), proceda o no directamente del Escorial (citado por Vasari, uno de los Nazarenos, el pintado en piedra), es el que he podido examinar en el Museo de San Petersburgo, colección magna, tan enriquecida de cuadros procedentes de España.

Esta obra en pizarra, de algún mayor tamaño que la conservada en nuestro Museo del Prado, la adquirió Nicolás I, en 1852, de la colección del Mariscal Soult, es decir, del principal depredador de nuestras riquezas artísticas, entre todos los generales napoleónicos de nuestra guerra de la Independencia (2). La procedencia de España se comprueba, además, por la importantísima letra de su firma, en que declara el mismo Sebastián del Piombo, que pintó en Roma el cuadro para Don Fernando de Silva, Conde de Cifuentes (el 4.º), embajador (orador) de Carlos V, y después en Florencia, cerca de Paulo III; en pequeñas letras capitales dice:

D. FERN . SILV / COME CIFONT / ORATORE . C / F. SEBAS / FACI / R / M.  
(Un tanto cortadas todas las líneas oblicuamente por el borde del cuadro.)

Aunque hoy tenga, pues, Sebastián del Piombo escasa y bien dudosa representación en el Museo Nacional del Prado, en el siglo XVI, en que pintó y en el que se educó Ribalta, contaba España con muchas

(Borgianni) y Juan de Soto. Madrid, 9 de enero de 1605. Protocolo de Diego Román, 1605, fol. 28 Apud Pérez Pastor, "Noticias y documentos", II, pág. 111. n.º 559.

(1) En Illescas, en las Franciscas, hay un notable Nazareno, pero caído bajo la cruz, que parece proceder de otro cuadro del Piombo, distinto del más frecuentemente imitado en España (hasta por flamencos, entre nosotros residentes, como Michael Coxcy en: cuadro firmado de la Colección Bosch del Prado), en Tábara y en otros lugares.

(2) Los otros cuadros de la misma compra de la colección Soult, eran todos españoles: en San Lorenzo, de Zurbarán, en San Pablo en la cárcel, de Murillo, otro cuadro copia de Murillo, otro cuadro de Sebastián Gómez.

obras suyas, bastantes para que hondamente marcará su influencia en artistas como Navarrete y como el mismo Ribalta (1).

La técnica tenebrista de Caravaggio y  
la de Ribalta.

No tenemos por qué demostrar que Ribalta no necesitó ir a Italia para explicarnos su parentesco de estilo con Bartolommeo Schiedone (que señaló el Dr. Justi) y con Michael Angelo da Caravaggio (que con gran ahínco marca ahora el Dr. Mayer).

Lo uno y lo otro, en cuanto a la educación de Ribalta, son cosas cronológicamente imposibles. El cuadro de San Petersburgo, sin ser una obra maestra, ni mucho menos, nos declara que su autor estaba formado, educado y orientado en 1582. Y en 1582 tenía Caravaggio *trece* años de edad, nacido en 1569, y Schiedone (cuya fecha de nacimiento es dudosa) tenía unos *dos* años, nacido en Módena por 1580, según la opinión admitida.

La opinión del Dr. Justi "Ribalta conoció al Correggio y Schiedone", no mantenida por el Dr. Mayer (discípulo del Dr. Justi), se basaba en el solo hecho de ser Schiedone el *incamminato* que más imitó a Correggio, pero muy de otra manera ciertamente que Ribalta. En cuanto a las influencias de Caravaggio en Ribalta, que el Dr. Mayer sostiene, todo parte de un prejuicio, extendidísimo entre cuantos a la Historia del Arte se dedican: la de suponer invento personal del Caravaggio lo que no fué sino bárbara acentuación de una idea que se iba extendiendo: el partido franco de sombras y luz y la unidad de luz en la obra, admitiéndola como elemento no solamente modelador, sino como base de la com-

(1) Como antes con algunas obras de Correggio, copio aquí unas rotas inéditas de los Inventarios del Archivo de Palacio:

Inventario de 1636.

Núm. 2.862.—Un retrato al óleo en papel pegado en tabla, con moldura negra, que tiene una flauta en la mano derecha y un vestido de pellejos y un birrete con una cifra de oro cuadrada que parece retrato de *Frai Sebastián del Piombo*, de media vara de ancho poco más o menos.

1686. Relación del inventario de este año con el perdido, o por lo menos no encontrado, de 1666.

Otra pintura de tres varas de alto y vara de ancho, el *Tránsito de Nuestra Señora*, de mano de *Frai Sebastián del Piombo*, y se entiende está en San Lorenzo el Real.

Inventario de 1700.

Núm. 267.—Otra pintura en tabla de *Christo Nuestro Señor muerto, bajado de la Cruz con la Virgen y las Marías*, original de *Frai Sebastián del Piombo*, de tres varas de largo y dos de ancho, con marco dorado, tasado en ochocientos doblones.

posición misma: esa idea que fué adelantándose en la escuela veneciana durante la vejez de Tiziano, en obras de arte de Tintoretto y de los Bassanos, particularmente de éstos. Lo que añadió Caravaggio es el recurso de pintar en lugar cuyos techo, paredes y suelo fueran negros, evitando toda luz refleja (sistemático, cómodo y horrible a la vez), con una sola alta luz lateral, proyectando sombras violentas y exagerando el tenebrismo.

Esta exageración y ese tenebrismo a ultranza lo imitó muchos años Ribera, el discípulo de Ribalta; acaso Juan Ribalta (en su única obra firmada) demuestre también la influencia de Caravaggio, que pudo llegar a España hasta por noticia y por receta escrita (tan simplista es la cosa); pero en la obra auténtica de Francisco Ribalta yo no he logrado ver nunca, ni nadie ha podido señalar, esa inconfundible influencia de Caravaggio.

El partido franco de luces y sombras, la unidad consiguiente en la iluminación y en la técnica colorista del cuadro, el *caravaggismo* como en profecía, lo ofrece el cuadro de San Petersburgo, firmado en Madrid por Ribalta en 1582, cuando Caravaggio tenía doce o trece años de edad. Por ser bien transcendental el hecho, he debido dejar bien aquilatado el valor de la firma.

Y véanse las vueltas que da el mundo, la opinión de los hombres quiero decir: hemos tenido que comenzar por negar el *carraccismo* de Ribalta, y con ser los Carraccis, según todo el mundo dice, el polo opuesto a Caravaggio, hemos tenido que acabar por negar el *caravaggismo* de Ribalta. Cuando se conoce poco a un artista y a una escuela, lo corriente y lo humano es quererle ver semejanzas extremadas con este artista y con esta otra escuela. Cuando ya se adquiere una plena noticia de su obra, cada hombre es un hombre y cada verdadero artista un hombre aparte.

La leyenda en el supuesto viaje de Ribalta a Italia.

El viaje a Italia era cosa tan abonada para inventarse, que nada tiene de fehaciente el testimonio ya relativamente tardío de Palomino; sin embargo, de no verlo necesario, ni aun en manera alguna indicado e inducido del estudio de las obras de Ribalta que he podido estudiar hasta el día, yo no me atreveré a negarlo en redondo. Todavía haciendo observar (aunque la especie puede referirse a Ribalta, hijo, en quien en realidad nunca se piensa cuando se habla de "Ribalta" a secas), que el

propio Palomino, que en la tercera parte, histórica, de su libro, viene a ser el primero que hace ir a Italia al pintor, en la segunda, en el § 4 del libro VI, hablando con los que blasonan de haber ido a Italia; añade: "Nuestro Carreño, Rici, Alonso Cano, Claudio Coello, Gerezo, Escalante, Cabezalero, Josef Moreno, Antolínez, Matías de Torres, Francisco Ignacio [Ruiz de la Iglesia], Valdés, el Sevillano [todos hasta aquí artistas de segunda mitad del siglo XVII, muy posteriores, por tanto, a los Ribalta] y RIBALTA, EL VALENCIANO y otros muchos, NINGUNO DE ÉSTOS FUERON A ESTUDIAR A ITALIA, y cada uno, por su camino, fueron el pasmo de la pintura".

Contradijérase o no Palomino, yo, al pie de la letra, admitiría su frase, diciendo: "Francisco Ribalta no fué a ESTUDIAR a Italia"; quiero decir, a educarse, pues toda su educación en Castilla la completó, sin duda. Si a Italia llegó a ir, sería llevado de una curiosidad de artista de nombre ya formado.

Ya no Palomino, a principios del siglo XVIII, sino otros escritores al fin del mismo siglo, trajeron a la prensa una conseja—en aquel siglo en que lo anecdotico para biografías de artistas lo había puesto Walpole de moda, por Cumberland, aplicada a artistas españoles—, conseja que pudo ser tradición o leyenda, en los talleres artísticos de Valencia, que, sin embargo, tiene sabor de invención erudita que después de aplicada a Ribalta pudo (es verdad) hacerse tradicional y legendaria. Se contaba de antes cosa idéntica o muy semejante de Metsys, en Flandes y de Solario, en Italia. Un siglo antes que a Ribalta, el amor hizo artista y el arte feliz a Quintín Metsys, el herrero de Amberes, y a Antonio Solario, el calderero gitano de Nápoles.

El texto de Cean (que no sé si lo tomaría de Orellana, cuyo manuscrito está inédito (\*), aunque tan aprovechado y agotado), dice así: "Siendo joven (Francisco Ribalta) estudió su profesión en Valencia [pura idea del biógrafo la diputo], donde habiéndose enamorado de la hija de su maestro, se la pidió para casarse con ella, y como se la hubiese negado, por no estar adelantado en el arte, la novia le dió palabra de esperarle tres o cuatro años mientras iba a Italia a perfeccionarse en él... Concluído el plazo, volvió muy aprovechado a Valencia [otra pura idea del biógrafo], e inmediatamente se fué a casa de su maestro en ocasión que estaba fuera de ella. Y habiendo hallado sobre el caballete un lienzo que estaba bosquejando el padre de su querida, a presencia de ésta le dexó concluído con la mayor presteza, y se retiró a su casa.

(\*) [Se publicó por X. de Salas en 1930: *Biografía pictórica valenciana*.]

Fué grande la sorpresa del maestro quando halló su quadro tan bien pintado, y preguntando a su hija quién había estado allí, le dixo: con éste si que te casava yo, y no con el visoño Ribalta. Pues Ribalta ha sido el que pintó el lienzo, respondió la hija, que ya volvió de Italia. Celebróse mucho el lance y la habilidad de Francisco, y se verificó luego el matrimonio."

El cuento pudo ser verdad, y hasta pudo la amada creerlo; pero el bueno del mozo artista, donde había aprendido a pintar, no fué en Italia, sino en Castilla.

[Publicado en los núms. 1 y 2 del tomo II de la "Revista crítica hispano-americana" de A. Bonilla y San Martín. Madrid, 1916].

