



ASCENSIÓN DEL SEÑOR. SARGA EN LA CATEDRAL DE VALENCIA

PABLO DE SAN LEOCADIO (1513-1514)

ALGUNAS SARGAS Y SARGUEROS DE VALENCIA

MERECEN interés y afecto los poco sonados precursores de los grandes artistas que hicieron famosa nuestra pintura, pues aún los más modestos y humildes son eslabones de una misma cadena, fitas para la hitación del conjunto histórico, de las que ni se debe, ni se puede prescindir.

Por ello quiero presentar, con somero brevísimo comento, unos cuantos sargazos casi coetáneos, y empezaré por el ya reproducido en las «Klasischer Bilderschatz» de Munich, con el doble notorio error que señaló el señor Tormo: suponerlo en el Museo del Prado cuando es del de San Carlos de Valencia y fecharlo por 1400, siendo así que aún la

de 1420 que dió Tramoyeres, en su avance de Catálogo de aquel Museo y en las Conferencias del Ateneo de Madrid, debe tal vez adelantarse no menos de siete a ocho lustros.

Es pieza de gran tamaño (2 × 2'60 metros de alto) y debió encargarse para trasaltar de un Crucifijo de escultura con lo que resultaría de muy vistoso efecto el complicado Calvario, así compuesto, en el cual quedaría, a la diestra del Redentor, Dimas aureolado, de cuya cabeza sale y sube al Cielo su almita con infantil figura humana, en infrecuente alusión iconográfica del cumplimiento de la promesa evangélica contada por San Lucas (XXIII-43); y a la siniestra, Gestas en acerta-

da expresión de dolorosas contorsiones e iracundia escéptica, de gran contraste con la dulce serenidad de rostro y torso del otro cruciario, ambos no clavados sinó por recias cuerdas sujetos al leño infamante y ya muertos, con sangrientas huellas, en brazos y piernas, de haber sufrido el cruento «crurifragium». Al fondo, la murada ciudad deicida, en montuoso país con río por cuya orilla vuelve del Golgota una patrulla de rudos milites. En primer término la «Bajada del Señor al Limbo», difundida por la Leyenda Dorada, de Voragine, como eco del Evangelio de Nicodemo, representación, muy abundosa por Valencia, donde Sor Isabel de Villena le dió prolijidad literaria en su interesante «Vita Christi», de recio eco en el arte. El conjunto es una bella síntesis del «Quebratamiento de Infiernos» y subsiguiente tradicional «Te Deum» con la frecuentísima composición del Calvario: la Virgen transida de dolor en brazos de San Juan, y la Magdalena con místico arrobamiento en su puesto típico a los pies del desaparecido Crucifijo de talla.

Es de advertir la singularidad iconística de que las aureolas poligonales de arcos reentrantes, con las que — indefectiblemente casi — nimbaban los pintores de la Corona de Aragón a los Justos de la antigua Ley tiene aquí curiosa excepción en la muy joven Eva, próxima del anciano y barbudo Adán que coje al Resucitado la mano del brazo en que lleva el largo astil de la Cruz triunfal con oriflama. La sinceridad obligada en el tan españolísimo arte del sargazo, nos revela a un pintor hábil como dibujante y pobre colorista; pero que modela bien, con trazo firme y desenvuelto, tratando el desnudo en algunas figuras con acierto, particularidad de que no goza el que, por su similar estilo, se supuso con él relacionable, el llamado «Maestro de la Crencha o de Perea». Me parece sospecho de cierto dejo aragonés, aunque agobiado por muy acentuada valencianización posterior, acaso tardía, pero quizás tan firme y más decisiva que la de Martín Torner, el cuatrocentista de origen mallorquín—palmesano—que no es muy conocido pues sólo gracias a la

investigación tenaz del señor Sanchis Sivera, sabemos documentablemente que trabajó en Valencia de 1480 a 1495, y por la concienzuda rebusca del añorado Beti tenemos noticia de que pintaba en Morella el año de 1497 las puertas del órgano — para preservar de polvo las tuberías — de la Iglesia de Santa María, que son las sargas (de unos 2 X 3 metros de alto) hoy clavadas formando cierre de la capilla del Hospital morellano, y que dan testimonio cierto de su labor como sarguero, influido por el fuerte realismo que impera en la pintura indígena capitaneada por Rodrigo de Osona; pero en relación, también, con la poderosa escuela rival, la leocadiesca, italianizante y avasalladora, que logró, al fin, imponerse y arraigar con gran latitud.

«La Natividad» tiene por fondo el anuncio angélico del «gaudium magnum» (sic. en el rótulo) a tres pastores de un rebaño de blancas ovejas, y es de advertir la particularidad de representar en la escena, de adorante del Jesusito, que también reverencian dos ángeles, a un personaje que bien pudiera ser Santa Ana como supone Beti; aunque más me inclino a identificarle con la Salomé que citan los Apócrifos: «Seudo-Mateo» (Capítulo XIII); «Proto evangelio de Santiago» (Capítulo XIX y XX); «Libro Armenio de la Infancia» (Capítulo IX) etc., y que fué muy frecuente poner en las representaciones de este asunto, según indicó Mr. Mâle. El retablo de Jaime Serra, en Zaragoza, el de la Iglesia de Vallespinosa (en el Museo Diocesano de Tarragona), y otros muchos que pudieramos citar, comprueban el arraigo de tal uso por aquí, sin que sea novedad ni aún el estar aureolada, lo que no ignoro si puede ser efecto de una errónea identificación con la homónima que citan los Sinópticos entre las Santas mujeres que asisten a la Pasión.

Otro reflejo de aquellos puede considerarse a la mula y al buey, simbólicos en la Profecía de Isaías (I-3) y materializados en el Seudo-Mateo (Capítulo XIV). Es que la influencia de los Apócrifos, como la del teatro litúrgico medieval, resulta de gran notoriedad; tanto en esta escena como en la



SARGA DE UN CALVARIO CUYO
CRUCIFIJO FUÉ DE ESCULTURA

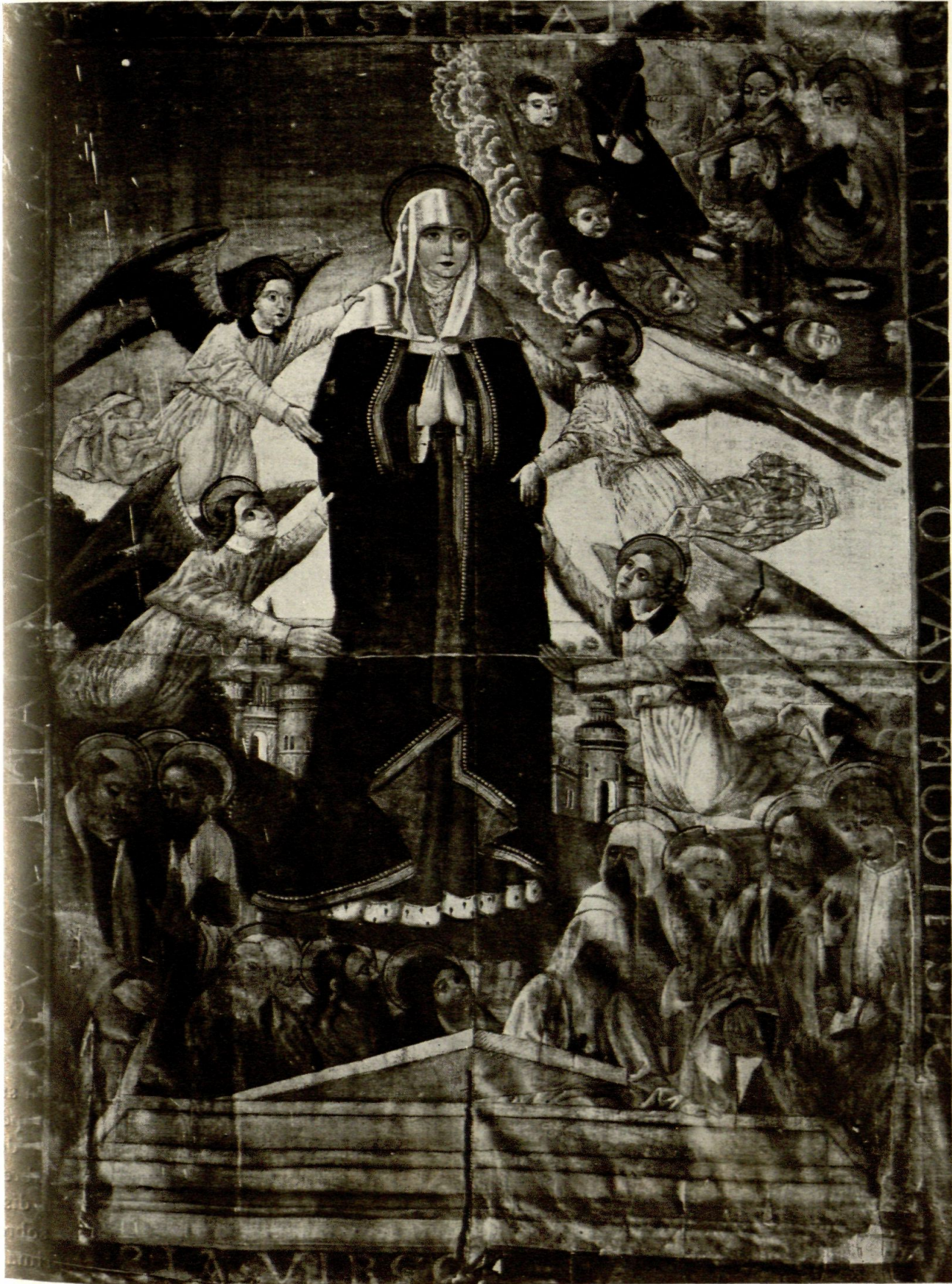
MAESTRO VALENCIANO POR 1470.
MUSEO DE SAN CARLOS DE VALENCIA

composición de la Asunta con espigada figura de la Virgen — pintada para ver en alto — ante doce apóstolos asombrados del milagro, que, desde un rompimiento de gloria con orla de angelillos y vellones de nube, lo presencia la Santísima Trinidad esperando a María. Aunque de factura más feble se suele pro-

visionalmente atribuir también a Torner otra sarga en la Arcisprestal de Morella con la Virgen Sedente y el Niño «in grembo» entre Angeles tenantes de instrumentos de la Pasión, a modo de blasones del Cristo y de hijos, en primer término Santa Agueda con los atributos de su martirio: palma y pechos



NATIVIDAD. SARGA EN EL HOSPITAL DE MOR-
RELLA (CASTELLÓN). MARTÍN TORNER (1497)



ASUNCIÓN DE NTRA. SRA. SARGA EN EL HOSPITAL
DE MORELLA (CASTELLÓN). MARTÍN TORNER (1497)



LA VIRGEN Y EL NIÑO CON SAN MARTÍN Y SANTA AGUEDA.
SARGA EN LA ARCIPRESTAL DE SANTA MARÍA DE MORELLA

MARTÍN TORNER (?)
FINES DEL SIGLO XV

cortados que ofrenda en salvilla, y San Martín con los de su pastoral prelación en Tours.

La técnica del sargazo es como la del temple: colores bien molidos disueltos en agua hecha gelatinosa por medio de mucilagos o engrudos para lograr adherencia y aplicados directamente sobre lonas o telas tupidas y bastas, de las que, por el entrelazado de trama y urdimbre, se llaman de tejido a

espina, y también de anejo — por ser en su origen, angevinas de procedencia—; pero apesar de la forzosa preparación preliminar de dibujos, cartones, etc., lleva consigo abreviada factura de rápida ejecución, bien distinta de las temperas cuatrocentistas sobre tabla, enliezada o no; pero con la imprimación y estucado característicos, disparidad que dificulta el discrimen por cotejo de labo-

res heterogéneas. De ahí que al perderse las obras documentadas del pintor como retablista no sea fácil atribuirle con firmeza otros paneles anónimos entre los que, tal vez, pudiéramos aproximarle, al menos como afines, y dentro del mismo pobrísimo círculo estético, dos tablitas de la Iglesia de Abal que representan el anuncio a San Joaquín del término de su esterilidad y el Nacimiento de la Virgen, procedentes, ambas pinturas, de un retablo de Santa Ana, de la Ermita próxima, obra mezquina y de ningún esmero artístico. También y en relación más directa me parece hilvanable a todo eso el Juicio Final de Borbotó, que indicando tangencia con obras del Maestrazgo reproduce en «Archivo de Arte Valenciano», en 1927. Tal vez

por el contacto del artista con aquella escuela, durante su permanencia en tierras morellanas, pudiera explicarse hasta el injerto iconográfico que creo que lo de Borbotó revela.

Con igual aplicación fueron pintados, en 1513-14, por Pablo de San Leocadio, los doce sargazos que hay en la Capilla del Santo Cáliz, de la Catedral de Valencia, y entre los que por falaces huellas documentales conjeturose que pudiera ser alguno reclamable para Martín Torner, que, por 1484-85, pintaba precisamente puertas de órgano para el de la Sede valentina. La diferencia de valoración pictórica entre una y otra labor es, sin embargo, grandísima, dando estos últimos sensación de homogeneidad de factura, dentro de la que llamó Bertaux «segunda mane-



NATIVIDAD. SARGA EN LA CATEDRAL DE VALENCIA

PABLO DE SAN LEOCADIO (1513-1514)



SAN ODÓN. SARGA EN EL MUSEO MUNICIPAL DE BARCELONA

PROCEDENTE DE LA SEO DE URGEL. LUIS O ANTONIO DALMAU (?)

ra» de San Leocadio. Son ya bastante famosos para que necesiten de mi encomio; puesto que ya se han ocupado de ellos nada menos que Tormo, S. Sivera Bertaux, Mayer etc., a cuyos trabajos deberá recurrir quien busque lo sucoso y substantífico. Sólo he de detenerme a comentar el que representa la Ascensión del Señor, por la coincidencia de haber sido

este misterio el que tuvo en cierto tiempo bajo su patronato a los pintores de Valencia, conforme puede verse en la interesante aportación de Ferrán Salvador sobre «Capillas y Casas Gremiales».

Aunque mencionado el portento por San Marcos (XVI-19) y San Lucas (XXIV-50-51), la verdadera fuente iconística ortodoxa es el



SAN ARMENGOL. SARGA EN EL
MUSEO MUNICIPAL DE BARCELONA

PROCEDENTE DE LA SEO DE URGEL.
LUIS O ANTONIO DALMAU (P)

relato del Capítulo primero de los «Hechos de los Apóstoles», donde se describe más minuciosamente, pues dice como «viéndolo ellos se fué elevando y le recibió una nube que le ocultó a sus ojos. Y mirando al cielo cuando El se iba, vinieron dos varones de albas vestiduras, que le dijeron: ¿Hombres de Galilea, qué miráis?». A lo cual resulta relativamente fiel la transcripción iconística, más no los pormenores que la piedad secular ha ido interpolando, así, por ejemplo, la presencia de Nuestra Señora entre el Colegio

Apostólico, no se nombra ni en la Escritura ni en los Apócrifos, debiendo considerarla como un símbolo de la Iglesia, según la interpretación propuesta por Mr. Mâle en su estudio del arte religioso docecentista. En cambio, es muy abundantemente destacada su asistencia en los más usuales libros místicos de la época, por lo cual así figura en la ya citada «Vita Christi» de la noble abadesa franciscana de la Trinidad, de Valencia; que, a partir de la edición de 1497, fué divulgadísima y cuyo nexa con sus similares (el pseudo-



LA PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO (FRAGMENTO).
SARGA EN EL MUSEO MUNICIPAL DE BARCELONA

PROCEDENTE DE LA SEO DE URGEL.
LUIS O ANTONIO DALMAU (P)

Buenaventura, el «Cartoixá» (Ludolfo de Sajonia), las Revelaciones de Sor Angela de Foligno y de Santa Gertrudis, etc.) fué señalado en la disertación de Mosén Jaime Barrera (15-marzo 1913) en el Ateneo Barcelonés. Allí se cuenta (Capítulo CCL), con ingenua profusión de detalles, como despidiéndose Jesucristo de «la senyoria Mare sua» le dice que vaya con los Apóstoles a presenciar su Ascensión, y se refiere después (Capítulo CCLVIII) como quedaron impresas en la piedra las señales de los divinos pies del Redentor, parti-

cularidad que no falta en la sarga en cuestión, ni en la mayor parte de las representaciones de este asunto, porque, además de que así lo divulgó Voragine con su «Leyenda Aurea» (Capítulo LXXIII), cuya repercusión en la imaginería medieval es conocida, fueron muchos, y de muy varia condición, los comentaristas del prodigio— Sulpicio Severo, San Paulino de Nola, San Agustín etc., —siendo aquellas muy veneradas por los peregrinos de los Santos Lugares que solían recoger el polvo de aquel sitio, trayéndolo



LA PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO.
SARGA EN EL MUSEO MUNICIPAL DE BARCELONA

PROCEDENTE DE LA SEO DE URGEL.
LUIS O ANTONIO DALMAU (P)

como preciada reliquia, imán de devoción que no faltaba en la Catedral de Valencia, según consta en la relación de las mismas que publicó el señor Chabás en sus adicciones a lo del P. Teixidor. Es de advertir que el reflejo de la tradicional pía creencia en la iconografía cristiana parece como influenciada por la pintoresca leyenda islámica urdida en torno a las fabulosas huellas de Mahoma en la peña del Temple de Jerusalén, a las que, quizás, se creyó aludía el «dejando allí signos de nuestro poderío», que

dice el Korán (Ersa-1) con motivo del fantástico viaje nocturno desde la Meca, en donde, a su vez, se guardaba otra famosa piedra con las que se imaginaron dejadas por Abraham, según la narración de Gelaleddin. Al señalar la cizaña en la buena mies recuerdo el ¿«Numquid Deus indiget mendacio ut pro illo loquamini dolo»? (Job XIII-7).

Los vigorosos azadonazos del Sr. Asin Palacios sobre «Cristianización del Islam»; su «Escatología musulmana en la Divina Comedia» y los trabajos de Bevan, Horovitz,

Schrieke y Palache — por el sabio arabista citados—es a donde puede acudir quién guste de pesquisar sobre la Ascensión de Mahoma y la leyenda del Mirach.

Entre los Apóstoles, repartidos con ramplona simetría en dos grupos de a seis — como en la Pentecostés —, figura el aún no electo San Matías, y en las filacterias de los ángeles volantes se intercaló un «miramini» en el «Viri galilei quid statis aspicientes in cœlum» de la Vulgata (Hechos I-11).

En la Natividad, adorando al Jesucristo con arreglo a los postulados de las «Meditationes Vitæ Christi» (Capítulo VII), que se atribuían a San Buenaventura, están arrodillados la Virgen y San José, y hasta la mula y el buey del pesebre, que bastarían para convencer a cualquiera de que nuestro pintor fué muy mediocre como animalista, inhábil también al trazar el cordero inverosimilmente astado, que, a modo de sobrecuello, lleva uno de los pastores; que son precisamente tres, como en la legendaria tradición que llegó a nominarlos, fijando este número, el mismo que para los magos, convertidos en Reyes para el mejor acoplamiento a la prefiguración profética.

La clasificación en retablistas «cortiners», sargueros, etc., sería tan absurda como falsa; pues los pintores de la época, más que artistas de tal o cual especialidad son por, regla general, verdaderos artesanos que aún los más encumbrados no desdeñan trabajos secundarios, por lo que no debo enripiar todavía más estas notas triviales con una huera larga lista de nombres, — de fácil garbeo en la documentación publicada —, y terminaré recordando que entre los sargueros valencianos debe también incluirse al más pregonado de nuestros cuatrocentistas, a Luis Dalmau, quien en 1436 firmó apoca por la Anunciación de un ante-altar en «tela gostança burela» para la capilla del castillo de Játiva, obra desaparecida, como las mamparas que pintó su hijo Antonio en 1480-81 para uno de los órganos de la Sede Barcelonesa; pero quedan, en cambio, y por fortuna, las de la Catedral de la Seo de Urgel, descubiertas por el señor Folch y Torres y hoy en el Mu-

seo de Barcelona. Son obra capital de los albores del XVI, que al docto hispanista germano señor Mayer le pareció atribuible a uno u otro de los dos artistas valencianos por el acusado carácter flamenco y por la tipología indígena de algunas figuras, considerando estos sargazos «más monumentales y de mayor personalidad que la tabla de los Concelleres».

A más de los fragmentos complementarios con «San Pedro», «San Pablo», «Agnus Dei» y «La Piedad», hay dos grandes grisallas con San Armengol y San Odón, sedentes y de pontifical, como prelados que fueron de aquella Diócesis ambos, muy invocados por los feligreses labradores; el primero, contra las sequías pertinaces; y el segundo, contra todo lo contrario, contra las inundaciones, tempestades y aguaceros que malogran las cosechas. Correspondieron a la parte exterior de las dos puertas, visibles al estar de ordinario cerrado el instrumento. Hay otros dos lienzos, de igual tamaño, que fueron el reverso de aquellos o cara interna; pero estos últimos policromados, buscando un efecto más decorativo y suntuoso durante las solemnidades litúrgicas en que se abría (para lograr mayor sonoridad). Representan, partida en dos escenas, la «Presentación del Niño Dios al Templo» y consiguiente «Purificación de la Virgen Madre», a los cuarenta días del peripuerio que la Ley mosaica establece para el hijo varón. San José lleva la ofrenda de pobreza, o sean dos palominos; uno de ellos como substitución del cordero que para los pudientes preceptua el Levítico (XII-1-8), y en el sequito, a más de una joven cerofera innominada, está la Profetisa que cita San Lucas (II-36-38), Ana, la hija de Fanuel, con aureola de santidad que suprimió el pintor, al anciano Simeón incluido por la Iglesia en el Catálogo de los Santos, con festividad el 8 de Octubre, y, en cambio, le representa con rico atuendo sacerdotal, sin duda efecto de la leyenda que así le supuso y que tuvo eco en algunos Expositores; tal vez por confundirle con su colomboño el hijo de Hillel, o por que con tal carácter figura en algunos Apócrifos.

LEANDRO DE SARALEGUI



JOSÉ CAPUZ

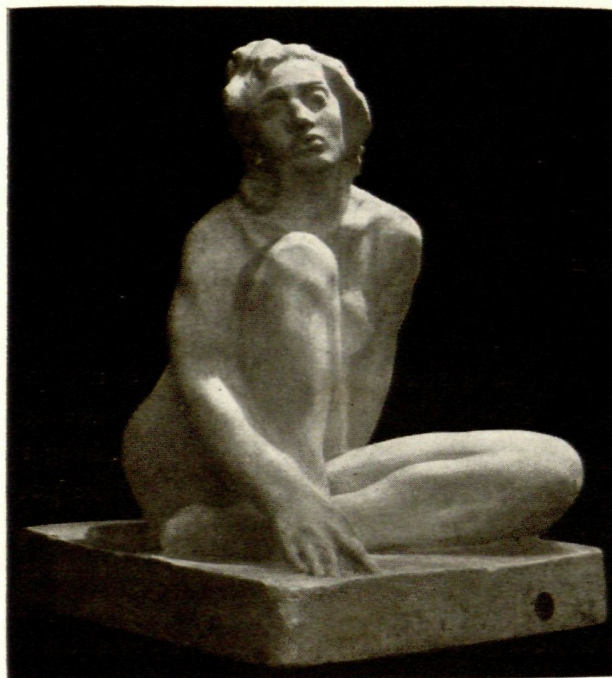
PIEDAD

EL ARTE DE JOSE CAPUZ

LA tradición de los grandes escultores castellanos, andaluces, valencianos y catalanes que tanto esplendor dió a nuestro arte, desde el goticismo al barroquismo, se extinguió; la escultura de alta escuela, la escultura viva ha casi desaparecido de las tierras hispánicas, como desapareció de Italia, como dejó de existir también en Austria y Alemania, y en Hungría y en los Países Bajos y casi en todo el mundo. Fué esta una degeneración artística casi universal, muy parecida a la ruina del sentimiento

artístico que acarrió la disolución del mundo antiguo. Pero hay que reconocer que así

como entonces Bizancio perduró como ceadora más o menos fiel de aquel sentimiento artístico, así hoy día Francia no sólo administra y rige la preciosa herencia del setecientos y de los siglos inmediatamente anteriores sino que la acrecienta y la difunde; a manera de una nueva Atica prepara un renacimiento de las artes plásticas que ha de repercutir seguramente en todos los países dotados para la creación artística.



JOSÉ CAPUZ

FURIA DORMENTE

Nuestra tierra no ha de ser la menos favorecida en este resurgir, y buena prueba de ello es que entre tanto escultor habilidoso, preciosista y endeble como nos legó la Regencia florezcan, por fin, escultores de un tan denso sentimiento escultórico como este que ahora nos complacemos en sacar de su retraimiento fecundo para llamar sobre sus obras la atención de los inteligentes.

En efecto, no nos engañemos: después de la pujanza catalano valenciana de las últimas décadas del siglo XIX, la escultura española de hoy es poco ambiciosa. De un ejército de escultores muy diestros a veces en virtuosismo de taller, pero generalmente banales e insensibles respecto a las esencias escultóricas, sale de vez en vez algún artista bien armado para la más sutil expresión escultórica; pero, desgraciadamente,

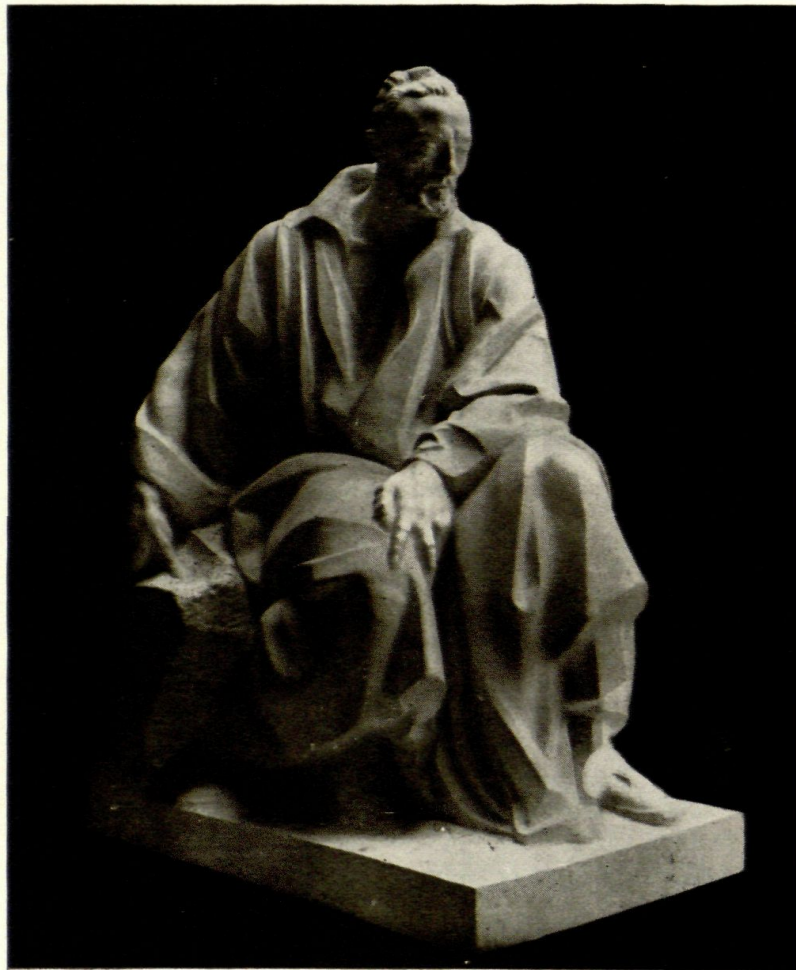
casi siempre viene educado en la escuela de lo convencional, abrumado de prejuicios decadentistas, más estimulados por la idea del éxito oficial y del provecho inmediato que por su certísima sensibilidad. ¡Qué encanto cuando uno de estos sensitivos florece al margen de todo el artificio que sostiene a nuestro mundo artístico; cuando uno de estos privilegiados logra abrir paso a su más profunda personalidad artística, ora por obra de

un más o menos épico autodidactismo, ora por medio de los ejemplos captados aquí y allá y acullá, corriendo mundo, atisbando los talleres de los grandes artistas, visitando exposiciones importantes, estudiando los museos, apasionándose con las corrientes nuevas, ponderándolas, desechándolas, aceptándolas, en fin, aprendiendo a discernir

por sí propio en la evolución contemporánea y en la histórica, y, en consecuencia, asimilando naturalmente todo lo adecuado a su alma, a su temperamento, al ritmo de su individual manipular!

Un artista de este género, un puro escultor educado por sí mismo, es este escultor, el valenciano José Capuz, último vástago de una dinastía de dicho apellido, célebre desde el siglo XVIII en los anales de la escultura va-

lenciana, en la historia del arte hispano. José Capuz es, como ya insinuábamos antes, un artista modesto, enemigo del ruido, aún del ruido honorífico; un hombre sin artificio y sin simulación; por lo tanto, un artista condenado a la oscuridad si él mismo ha de organizar el reclamo de su arte. Por tal razón debemos sus admiradores hacer por este arte lo que nunca sería por obra del artista esquivo: mostrarlo cuando menos, dejar tan sólo que los ojos avisados se fijen en estos

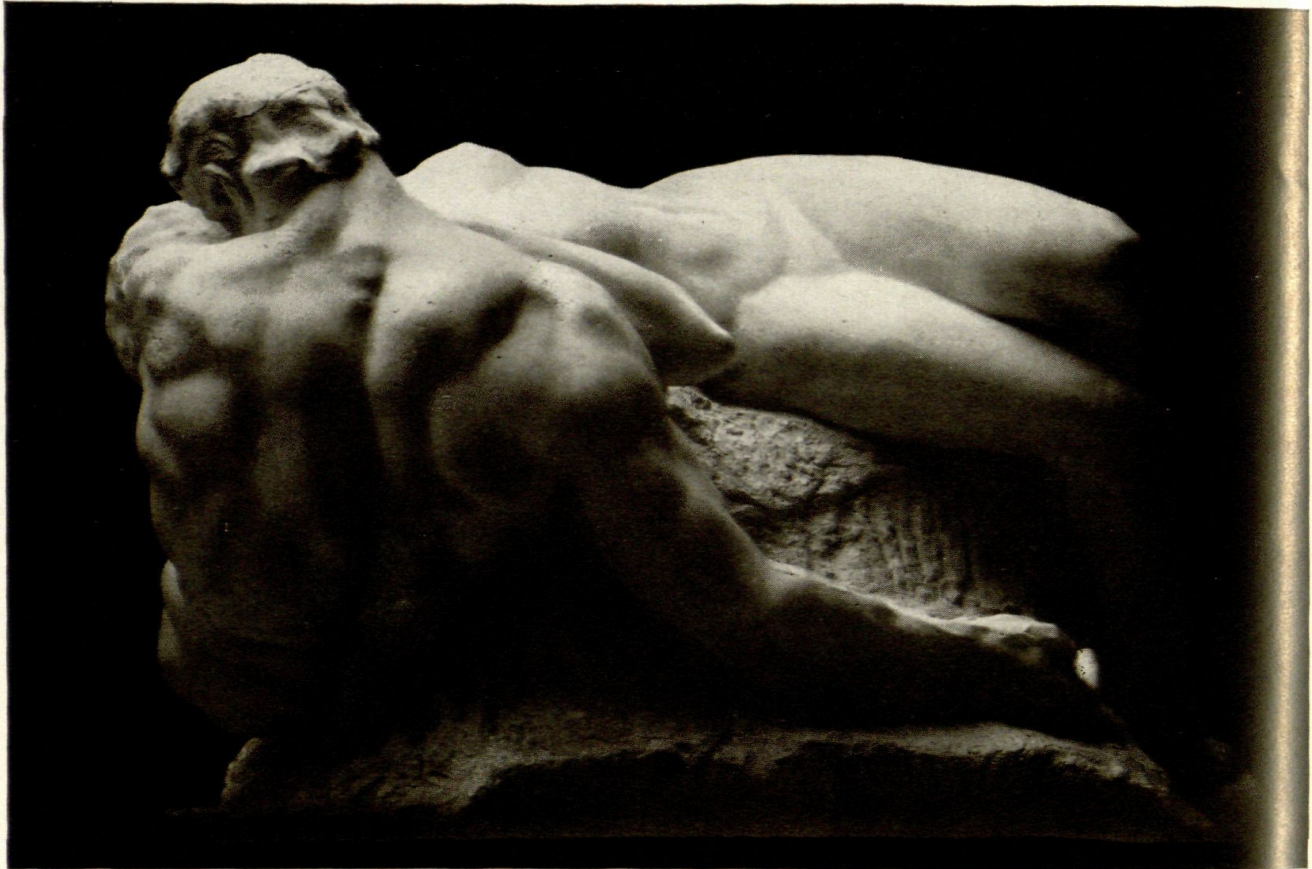


JOSÉ CAPUZ

ESTATUA DEL DOCTOR MOLINER



ORANTE, POR JOSÉ CAPUZ

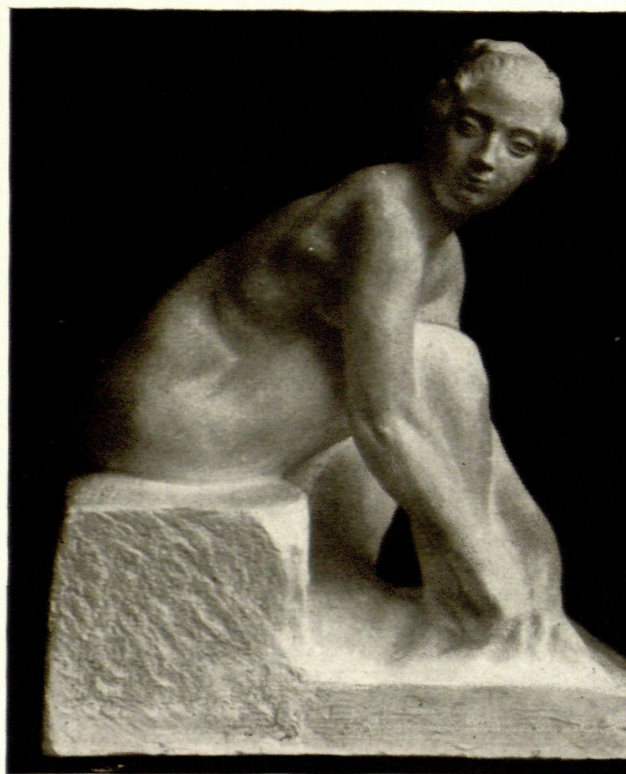


JOSÉ CAPUZ

PAOLO E FRANCESCA

mármoles y bronce, en estos vaciados tan donosamente estructurados; procurar que no se confundan con la legión de figurones que podrían ahogar en las ferias-exposiciones su obra simple y recogida; destacar su gracia exhuberante, su palpitar sutil ante la masa ululante de la mayoría de los vaciados, mármoles, tallas y bronce sacados al mercado.

No tenemos el gusto de conocer a Capuz, pero le amamos como al más ín-



JOSÉ CAPUZ

DONCELLA SENTADA

timo amigo, porque de él recibimos las más graves confidencias de su personal sentir y porque ellas nos colmaron, satisficieron las mayores exigencias de nuestra propia sensibilidad plástica, encarnaron magníficamente en nuestra ánsia objetivista, como razón última y prima de la maravilla del mundo.

La escultura de José Capuz no se nos presenta con unidad. Este escultor, como todos los artistas, ha tenido que tantear,

ha tenido que bucear en el fárrago de las mil encontradas influencias que se acumulan en todos los comienzos y que tan hondamente suelen afectar al artista primerizo cuando se lanza a la conquista de no sabe bien cuales valores. Sufrió en un principio la influencia casi ineludible de Rodin, influencia que en Capuz fué pasajera y externa, pues que aquel difumado, aquella obsesión del aire envolvente, de la escultura del ambiente, sugerida al gran escultor parisino por la pintura impresionista y particularmente por la pintura fuliginosa de Eugenio Carrière, fué un sentir tan de aquel momento y de aquel lugar que, no podía prolongarse mucho más allá de aquellos tiempo y lugar.

Aquellos acentos, por ejemplo, del grupo rodiniano *Frère et Sœur*, o de la figura denominada *La caryatide tombée*, o de la cabeza llamada *La Pensée* no pudieron nunca ser a ciencia cierta imitados por nadie. Los imitadores de Rodin no fueron más allá de *L'homme qui marche*, o de la manera más



JOSÉ CAPUZ EL ÍDOLO. (MADERA TALLADA)



JOSÉ CAPUZ LA MADRE Y EL NIÑO

disuelta de *Le Baiser*, o de *L'Eternelle Idole*, pongamos por caso evidente. Así lo comprobamos en el *Torso femenino* y en el grupo *Paolo e Francesca* de nuestro José Capuz. No es que el estilo sea inferior en nuestro artista — no discutamos eso, no hagamos ninguna comparación —; si la impresión es aquí rodiniana, no lo son, en cambio, ni el sentimiento formal ni la misma ejecución. El *Torso* sea, tal vez, algo amorfo y sin acentos determina-

dos, sin decisión; pero el grupo de los dos adúlteros es una bellísima escultura, mucho más acusada, más sincera, mejor sentida, mejor vista, mejor ejecutada también. Pero su rodinismo, evidentemente provocado, resulta falso.

En su *Furia dormiente*, Capuz nos parece ya menos influenciado por Rodin, y, quizás, tanto como se aleja del escultor francés se acerque esta obra a José Clará. No obstante, el sistema difumatorio perdura. Esta es, también, una exquisita escultura, obra de transición hacia un estilo superior, puede definitivo, donde parece,



DESCENDIMIENTO, POR JOSÉ CAPUZ



AVE MARÍA, TALLA EN MADERA
Y MÁRMOL, POR JOSÉ CAPUZ

por fin, fructificar bien personalmente el talento de Capuz. El arte que imaginamos definitivo en la carrera artística de este escultor se insinuaría en la deliciosísima estatua de la *Orante* que, a nuestro sentir, es una de las obras más exquisitas de la estatuaria moderna mundial. En este mármol todo es refinamiento escultórico; ese refinamiento de la moderna escultura francesa donde se conjugan, de conmovedora y perturbadora manera, las gracias más frágiles y evanescentes con la más potente expresión voluminista, lo más sutil y a la vez lo más concreto en el difícil arte escultórico. Acaso en esta última virtud flaquea algo el escultor; puede que los momentos de concisión estén aquí debilitados aún por aquella preocupación exclusivamente esfumadora. Pero la liberación parece próxima: los acentos que a la vez hablen por sí mismos y revaloricen los no-acentos; las aristas irrumpiendo contiguamente a los romos en las rápidas y leves oportunidades de la dicción plástica; las durezas que han de culminar la idea

escultórica, como en la orquesta las estridencias y acordes metálicos han de timbrarla y dotarla de su máxima expresión; tales acentos, pues, se insinúan y obran ya poderosamente en esta *Orante* tan femenina — tan realmente femenina —, verdadera imagen de la primera femineidad. Diríase la orante a la Pubertad.

Pero esta es una consideración demasiado subjetiva de la escultura en cuestión; será tal escultura una representación de la Pubertad o de otra idea completamente opuesta: lo mismo da; porque todo su valor es objetivo, realístico, y lo es hasta la raíz de lo real. Asimismo nos aparecen admirablemente sentidos y plasmados los mármoles de la *Doncella sentada e inclinada*, el medio grupo de la *Madre y el niño* y la adorable cabeza, tallada en madera, que se intitula *El Idolo*.

Parecidas emociones experimentaremos en presencia del grupo de la *Virgen con el Niño*, donde un ritmo goticista contrasta, sin desentonar grandemente, con un realismo más maduro. Aquí se inicia una como desviación



JOSÉ CAPUZ

LA VIRGEN CON EL NIÑO

de la pura trayectoria realista hacia un decorativismo algo afectado que nace de la ordenación de los ropajes y que en la estatua del *Dr. Moliner* toma ya caracteres alarmantes, a la manera grandilocuente y sonada de ciertas modernas escuelas teutónicas. Creeríase que, tanto como José Capuz es sensible a las formas del desnudo, sea insensible a las no menos nobles y eurítmicas de los ropajes, y que esta estilización, tan brutalmente discordante, de la anatomía del personaje esculpido no sea más que un expediente — ¡pero cuán comprometedor! — en esta obra donde la vestidura deviene el tema capital de la composición.

Pudiera muy bien ser que el orden con que comentamos las obras de este escultor no responda al orden con que cronológicamente vinieron a la luz. En tal caso, no habría que temer por el porvenir de este arte que nos parece elevarse con la *Orante púber* y decaer con la *Virgen y el Niño* y con la estatua del *Doctor Moliner*. Si el orden con que tan ligeramente estudiamos las obras de José Capuz es el que corresponde a su aparición ¿cabríamos entonces el derecho de detener nuestra admiración en las obras del período anterior a la estilización germánica y esperar una reacción posterior, donde la fina sensualidad realística de las anatomías se extendiera a la escultura de los ropajes? Estos, al fin y al cabo, cons-

tituyen un género tan noble tan vívido y humano como el que plasma la anatomía muscular, la ósea y la mismísima intuición vital — valores idóneos. Los escultores más equilibrados y potentes lo demostraron así: los fidíacos han esculpido los ropajes como

algo biológicamente consubstancial con los cuerpos de las Parcas o de las Victorias que enriquecieron las fachadas de los templos helénicos. Aquellos ropajes viven sobre aquellos cuerpos divinos tanto o más que sus olímpicas anatomías.

El germanismo, esa afectación de arcaísmo oriental que ha culminado en Bourdelle y en Mestrovic, parece también culminar por un momento en el bajo-relieve *Piedad*, que encabeza estas líneas. Nos parece esta obra bastante superior a las mejores obras del escultor serbio y tan diestra y decorativa como la mejor del francés arcaizante;

pero, con todo, no podemos aprobar esta tendencia que en José Capuz representa una orientación hacia atrás. Hay que tener por axiomático — porque así es; porque no tiene vuelta de hoja — que en lo referente a artes plásticas, lo decorativo y lo idealista es inferior a lo realista, pues que las artes plásticas son, por naturaleza, realísticas; son expresión del mundo exterior, y ello ya es bastante, es enorme. Porque es mayor y más elevada empresa la de revelar las esencias



JOSÉ CAPUZ

TORSO



LA CARIDAD, POR JOSÉ CAPUZ



EQUIDAD, POR JOSÉ CAPUZ

del mundo fenomenal real que la de caligrafiar los caprichos, hipótesis y ensueños de un mundo ideal — inexistente o inconstrastable. — Para esa labor otras artes son más adecuadas: la poesía, la música; pero ninguna como el arte — que casi no lo es, que más parece ciencia — de filosofar. Y hay que ver como la música y la literatura no pueden

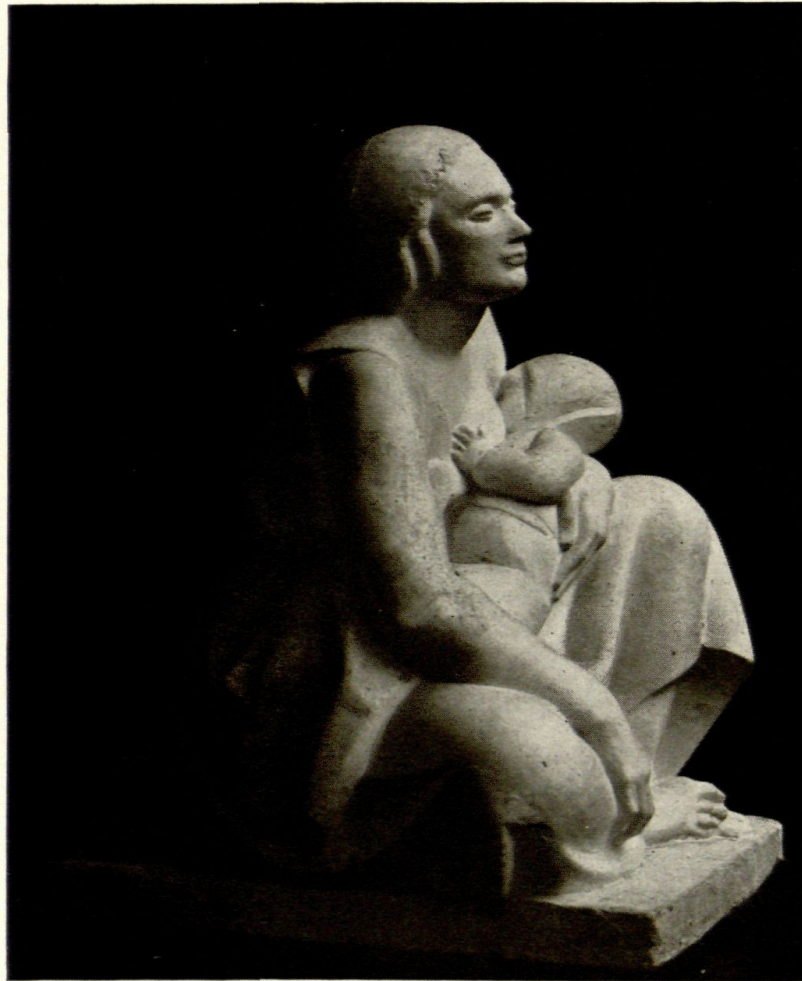
nunca llevar su idealismo hasta la evasión irrealista total, esa evasión tan preciosa para el surrealismo.

Por otra parte, lo decorativo es, en última instancia, sensualismo irreflexivo. Lo decorativo es al arte puro lo que la músicaailable a la sinfonía. No hay que decir que Chopin y Mozart escribieron música pura aplicada a la danza; más en estas obras loailable es accesorio, no cuenta sino como punto de

partida cadencioso, mientras que la idea central es música pura: es pura y, por añadidura, aplicada o, mejor dicho, aplicable. Así en la orfebrería de Cellini, cuando el artista-artífice compone a base de figuras animadas. De manera que una obra de arte puro, donde se entrometa el decorativismo, será tanto más inferior cuanto más domine en ella el sentimiento — el instinto — decorativista. En fin, por lo que respecta al arcaísmo o a los vicios semejantes: primitivismo, salvajismo, in-

fantilismo, ingenuismo, diremos que no es menos incontrovertible; que en las artes plásticas todas esas formas son inferiores a las que engendra el arte adulto, ya que por su condición más conceptiva que objetiva — el pintor o escultor primitivo imagina, narra y expone sucesivamente su concepto, mientras que el evolucionado vé y sintetiza — con-

cuordan su arte con el literario más que con el plástico. La literatura primitiva parece más sabrosa que la moderna; y también, por idénticas razones, el pintor o escultor primitivos son adorables en tanto que se ofrecen como ilustradores o comentaristas de textos preestablecidos o yuxtapuestos a sus obras. Capuz sabrá desprenderse de la preocupación primitivista, del bajo halago decorativista y de todo amago

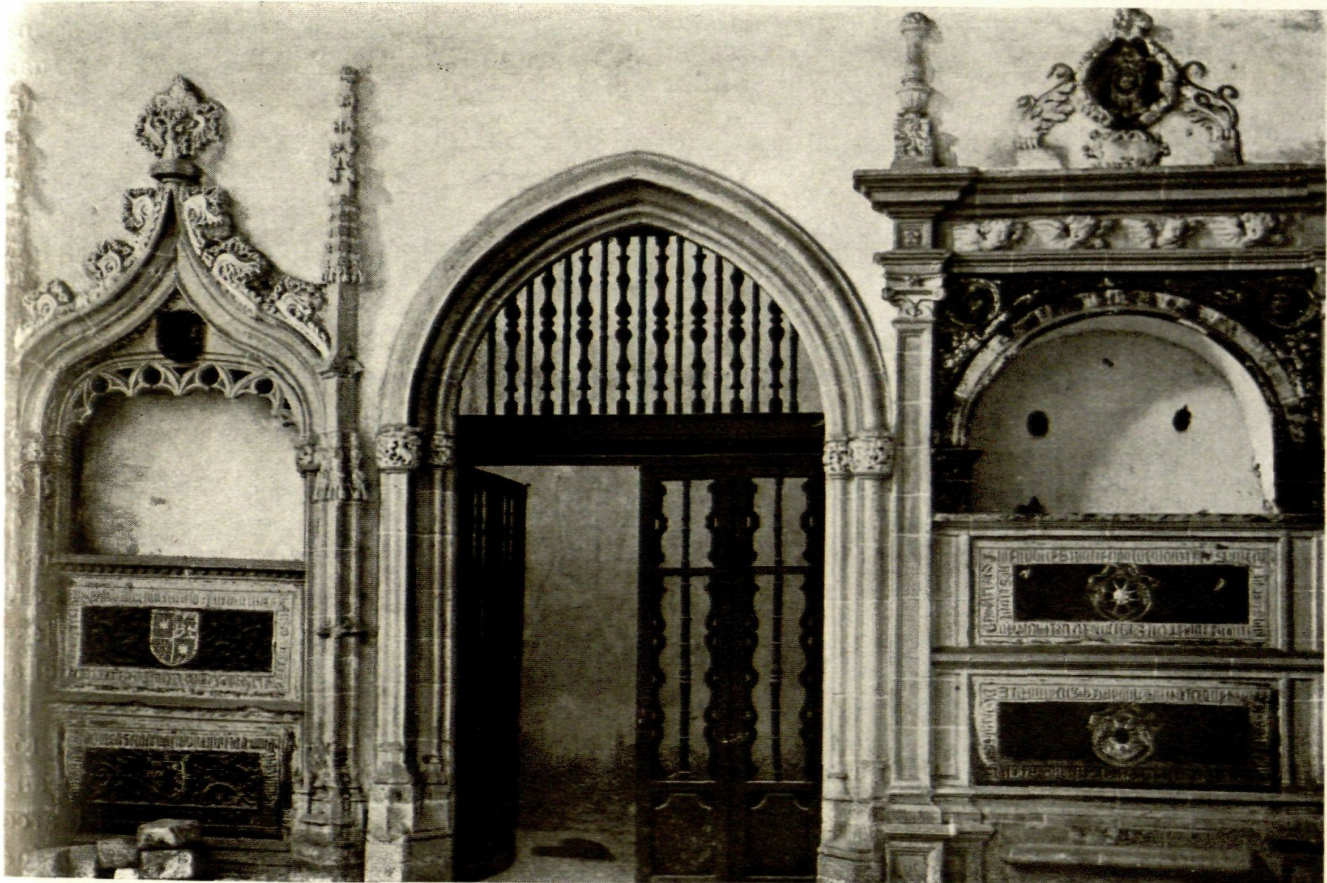


JOSÉ CAPUZ

MADRE

idealista, y dará una escultura recia, intensa y densa de sutilidades terrenales, como luego de vacilaciones y desorientaciones antiplasticistas hicieron Arístides Maillol y José Bernard, dos grandes escultores casi tan catalanes como nuestro admirable Capuz. Sea como sea, José Capuz se ha mostrado ya tan grande artista, que podemos decir de él que ha cumplido como bueno entre los primeros de la Europa de hoy.

F. ELÍAS



MONASTERIO DE SANTA MARÍA DEL PARRAL

INTERIOR

EL MONASTERIO DE SANTA MARIA DEL PARRAL

MACIZA torre, rematada por calada cestería pródiga en bichos fantásticos y candeleros pomposos, se yergue arrogante amparando bajo su sombra la vetusta mole del solar de los Monjes Jerónimos. Besa amoroso sus cimientos el río Eresma, que deslízase, en su apacible corriente, entre la frondosa umbría que puebla sus riberas, donde se albergan las aves canoras amenizando el sedño ambiente con sus encantadores trinos y gorjeos. Bien dice el vulgo: «De los huertos al Parral, paraíso terrenal». Huérfana de campanas su torre, ya no se escuchan las bien timbradas lenguas de bronce que, al despuntar la aurora y al fenecer el sol, llamaban a la oración. Sólo la torre impávida sirve de guía al viajero que se encamina en piadosa peregrinación por aquel ameno paraje.

Una lápida de mármol blanco destaca su nitidez empotrada en una peña vestida con guirnaldas de amorosa hiedra; una cruz la remata, ante ella parpadea la temblorosa luz de un farolillo de aceite... Grabada leemos una inscripción que reza: «TRAIDOR NO TE VALDRÁ TU VILLANÍA QUE SI ME CUMPLE LA PALABRA UNO DE ESOS COMPAÑEROS TUYOS IGUALES QUEDAREMOS». A nuestra memoria acude el recuerdo del lance que en aquel mismo lugar tuvo Don Juan Pacheco, Marqués de Villena. Acudiendo a un desafío, se vió sorprendido, encontrándose con tres rivales en vez de uno. Brotó de sus labios la frase sugerida por el favor divino al que se encomendó; el ardid sembró la desconfianza y la confusión en los contendientes, que fueron venci-

dos por el noble procer. Para testimoniar su gratitud al cielo, el poderoso válido del entonces Príncipe de Asturias, más tarde en el trono Enrique IV, decidió trocar la humilde ermita que allí se asentaba en suntuoso cenobio que fuera timbre glorioso de su piedad, ostentación de su poderío y panteón de su preclaro linaje.

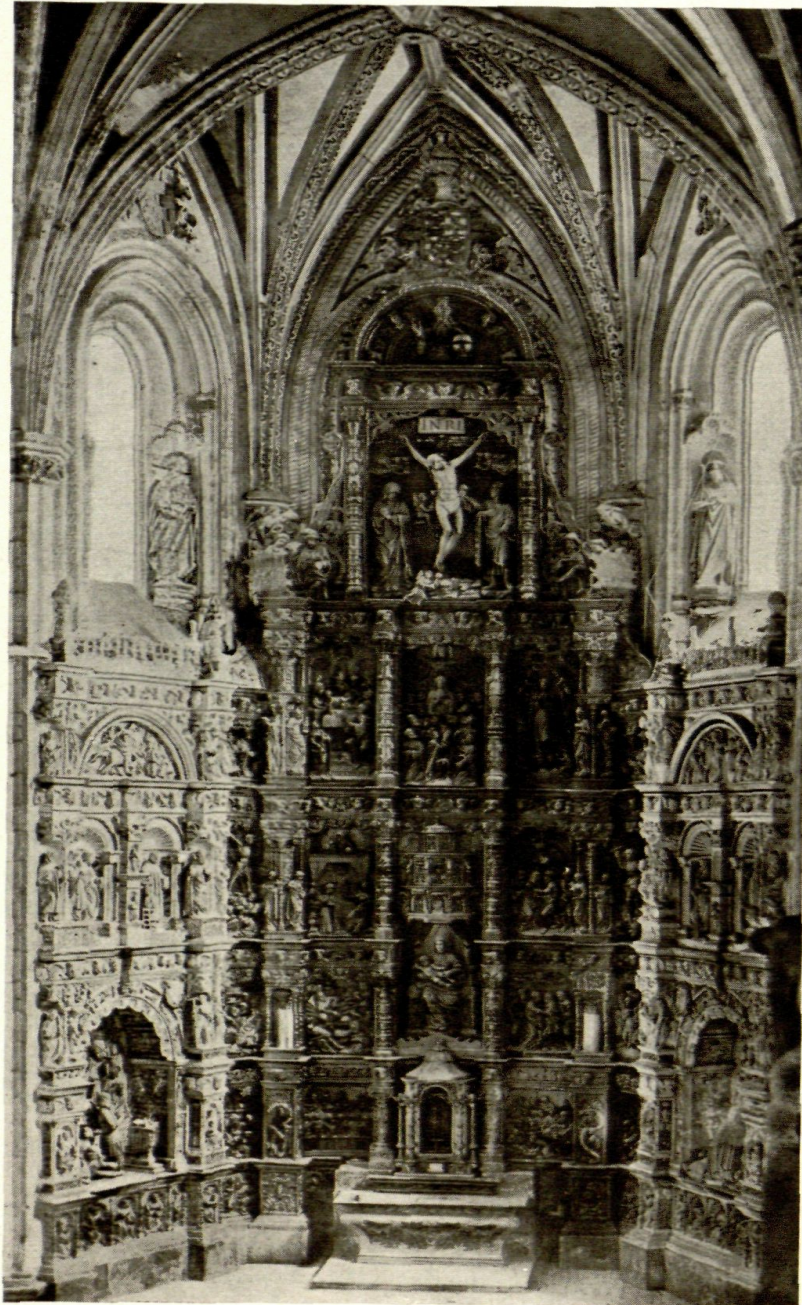
La severa fachada está flanqueada por la gallarda torre, obra de Juan Campero, su desnudo lienzo sólo ostenta dos monumentales blasones de los Pachecos. Las galas ojivales que deberían encuadrar la puerta principal del templo no se terminaron, pues sólo se alcanzan unos metros del suelo. En el pilar central de la puerta un doselete cobijaba una efigie de la Virgen María, profanada en tiempos de Felipe II. Del enojo del Soberano la Historia conserva la Real Cédula ordenando se busque y castigue a los autores del sacrílego desacato. Los planos de la grandiosa edificación fueron

diseñados por Juan Gallego; pero andando el tiempo la gloria alcanzada por Juan y Bonifacio Guas, en la construcción del Monasterio de San Juan de los Reyes de

Toledo, movió al Marqués de Villena a encomendarles el honor de terminar la capilla mayor. El templo, como casi todos los de los Jerónimos, consta de una sola nave majestuosa y bella, saturada de poesía y pletórica de grandeza. El arco del coro fué rehecho por Juan de Ruesga, que en el transcurso de cinco meses le imprimió mayor elevación. Cautivan las gentiles bóvedas estrelladas que cierranlas y tejen un areo encaje en el crucero. Almonacid y Sánchez de Toledo, imagineros laureados por la posteridad, pobla-

ron las naves con portentosas esculturas y ostentosos blasones.

El altar mayor es una feliz muestra del arte plateresco. Todo el aparece policromado y engalanado con magníficas tallas. Colabo-



SANTA MARÍA DEL PARRAL

ALTAR MAYOR



FACHADA DEL MONASTERIO
DE SANTA MARÍA DEL PARRAL

raron en su aderezo los más afanosos imagineros de su época; pasajes del Evangelio llenan sus compartimentos, una efigie de la Virgen María preside su centro y un soberbio Calvario lo diadema. Diego de Urbina lo doró y estofó en 1653.

Ya no está solitario y demantelado como ha pocos años.

Nuevamente remontan las nubes del aromático incienso y de nuevo tronarán los torrentes de armonía del órgano con voces que gimen, lloran y cantan; ya los Salmos del Profeta serán entonados por los monjes de blancos hábitos pues gracias eso al desnudo y al tesón de un fervoroso varón que acometió la ardua empresa de restaurar la Orden Jerónima. Varios lo habitan y lo restauran, se-

cundados en su épica obra por egregias personalidades, y protegidos por los Príncipes de la Iglesia, ellos imprimirán nuevo vigor al ruinoso Monasterio, y nuevamente lo perfumarán con sus virtudes.

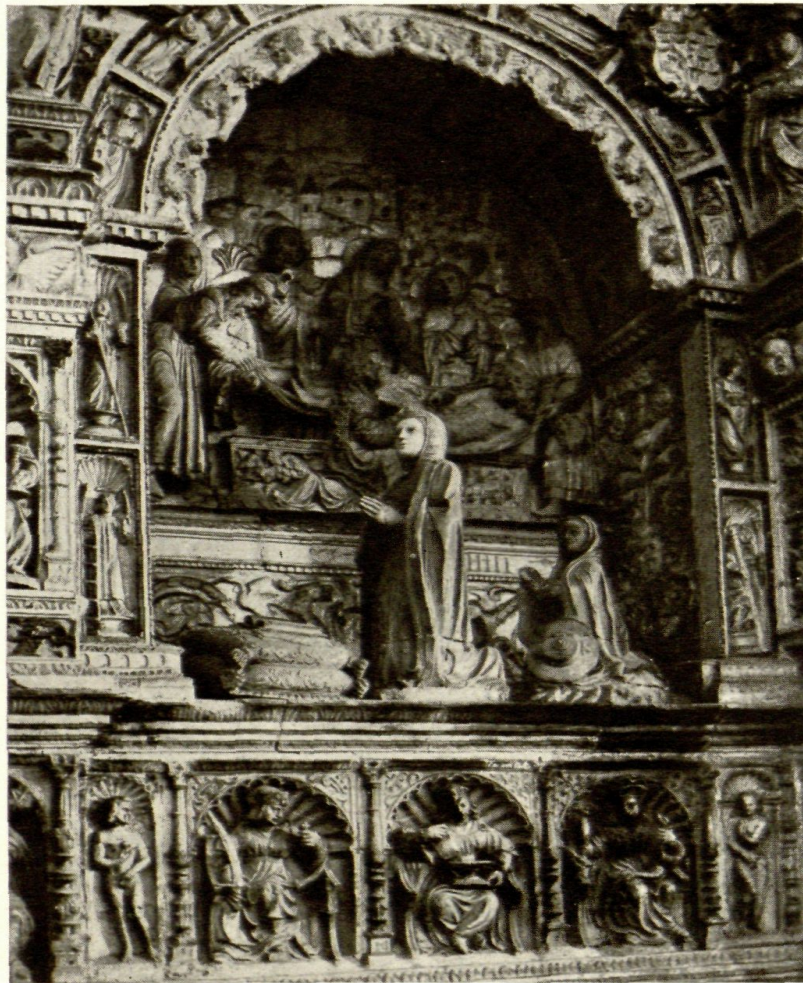
Rinden guardia al retablo las orantes efigies de Don Juan Pacheco y Doña María Portocarrero, su consorte, acompañados en la fría hospitalidad de su tumba por un gallardo paje y una candorosa doncella, que cobijan

sus bultos unas hornacinas de la decadencia gótica, profusamente adornadas. En el ala derecha del crucero otro arco rematado por afiligranada crestería, sirve de postrer asilo a los mortales despojos de Doña Beatriz Pacheco, Condesa de Medellín, hija bastarda de Don Juan Pacheco, animosa y esfor-

zada dama cuya memoria conserva la historia por la varonil entereza con que intentó desafiar el avasallador poder de los Monarcas Católicos. Sobre una urna de trepada arquería descansa su efigie, labrada en alabastro, amortajada con hábito y ceñida con toca su cabeza. Alfombran el pavimento del templo numerosas lápidas de mármol y de bronce, bajo los cuales duermen el eterno sueño miembros y

deudos de los esclarecidos fundadores del Monasterio.

El coro ocupaba media longitud de la nave, era una maravillosa obra de Bartolomé Fernández trabajada en 1526, estaba ornamentado con profusión de efigies de bienaventurados y portentosas escenas del Apocalipsis. Afortunadamente no ha sido destruída ni enajenada esta joya, que hoy dividida decora el templo de San Francisco el Grande



ENTERRAMIENTO DE DOÑA MARÍA PORTOCARRERO
EN SANTA MARÍA DEL PARRAL

y un salón del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

La sacristía rimaba con la suntuosidad del Monasterio. En ella custodiábanse inestimables reliquias como una de Santo Tomás de Aquino donada por Enrique IV. Isabel la Católica ofreció a la excelsa titular Santa María del Parral la corona de oro y pedrería que orló su frente el venturoso día de su elevación al trono de Castilla. Conservábanse otras valiosas reliquias y un caudal de tapices, ornamentos y orfebrería que realzaban las solemnes ceremonias litúrgicas. Gran parte de las alhajas, entre ellas la corona de Isabel la Católica fueron fundidas para labrar una nueva custodia en el año 1680.

El claustro principal es gótico, la ruina lo amenaza, parras vírgenes, madreselvas olorosas y hiedras enguinaldan sus fustes. Paz y silencio lo envuelven en amplio manto. Con auxilios del Estado y limosnas particulares se va restaurando lentamente. Abrigábanse risueñas esperanzas, hoy trocadas en amargas realidades por acuerdos de las Cortes.

Abrese en el claustro una cacilla fría y desmantelada donde duermen el postrer

sueño los adalides y varones notables de Segovia entre ellos algunos guerreros que cooperaron a la conquista de Madrid.

Suntuoso es el refectorio cubierto por riquísimo artesonado de opulentas tallas, recibe luz por dos lindos ajimeces, el púlpito es maravillosa labor ojival afiligranada. Todo

el refectorio estaba revestido de hermosas pinturas al fresco, parte de ellas han visto nuevamente la luz al despojárselas de las desdichadas capas de cal con que fueron recubiertas.

La nueva Comunidad de Jerónimos ha habilitado unos modestos departamentos en el piso principal. En el antiguo coro alto rinden veneración a la veneranda efigie de Santa María del Parral, y es

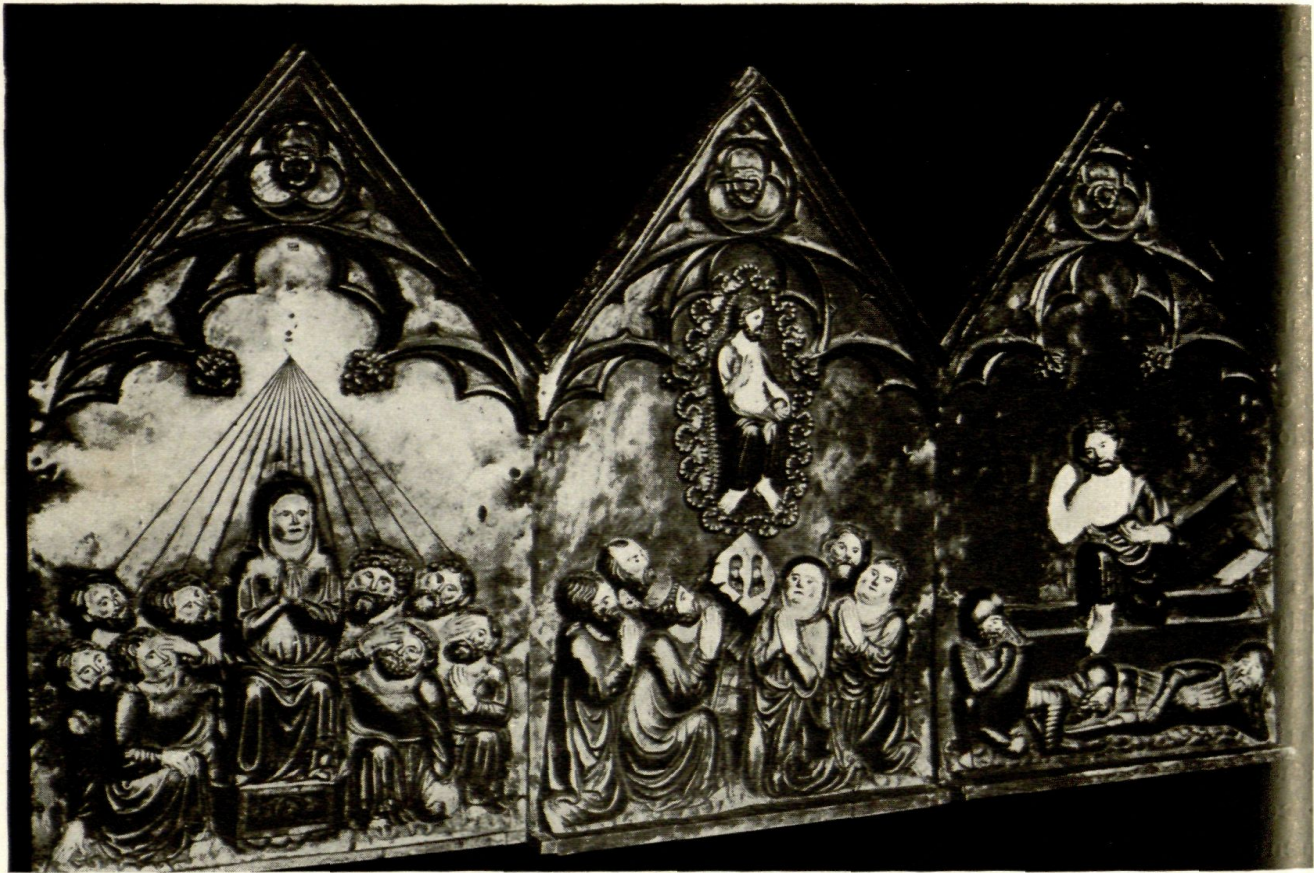
de esperar que acrecienten la gloria de sus antepasados varones insignes por su ciencia piedad, entre los que descollaron Fray Pedro de Mesa, confortado en su agonía con la visita de los Reyes Católicos y Fray Juan de Escobedo.

Tal es el monumento, cuya reseña hecha queda, y cuyas evocaciones de orden histórico hemos apuntado con el mejor deseo.

FORMENTOR



ENTERRAMIENTO DE DON JUAN PACHECO, MARQUÉS DE VILLENA
EN SANTA MARÍA DEL PARRAL



RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE SALAS

REGALADO POR EL REY PEDRO IV EN 1366

LA ORFEBRERÍA ANTIGUA EN ARAGÓN

SI el desarrollo de la orfebrería en Aragón ha sido poco estudiado, menos conocidas han sido las manifestaciones de este arte en la provincia de Huesca, donde adquirió grandes vuelos. En otro lugar (1) hemos dado a conocer algunos orfebres inéditos que en Huesca se establecieron, cuyas listas son tan interesantes y necesarias para la historia de la orfebrería española.

A los artífices allí citados, agregaremos los nombres de cuatro que posteriormente hemos descubierto. Sea el primero *Sedé*, cuya marca hemos visto en un cáliz del siglo XVI, de plata sobredorada, existente en la iglesia parroquial de Sariñena, y en varias cruces procesionales, como, por ejem-

(1) *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, número de Julio a Septiembre de 1912.

plo, en la de Coscollano, de la que luego hablaremos.

Juan Ferrando ejerció su arte en Huesca a mediados del mismo siglo. Encontrámosle citado en un inventario de la Sacristía de la Catedral de Huesca, del año 1555, hecho ante el notario Jerónimo Pílares, en esta forma: «Item, otro cáliz con su patena de plata con thesus dorado, con las tres ocharbas y el pie dorado, el cual tiene *Joan Ferrando*, platero. Pesa dos marcos una onça» (1). En el protocolo de este mismo notario (año 1556) hay una capitulación entre dicho platero y un maestro de obras.

Andrés de Cetina trabajó, en 1593, una maza para los actos académicos de la Uni-

(1) Consta en su protocolo, existente en el Archivo de la Catedral.

versidad de Huesca; costó 4.500 sueldos, entre peso y *manos*. Los 500 fueron de oro para dorarla (1). Por último, *José Garuz*, orfebre de Lérida, hizo, en 1749, algunas obras con destino al real Monasterio del Patrocinio, de Tamarite, como consta en las *Cuentas* de Doña María Francisca Zaidín, *cillerera* de dicho convento.

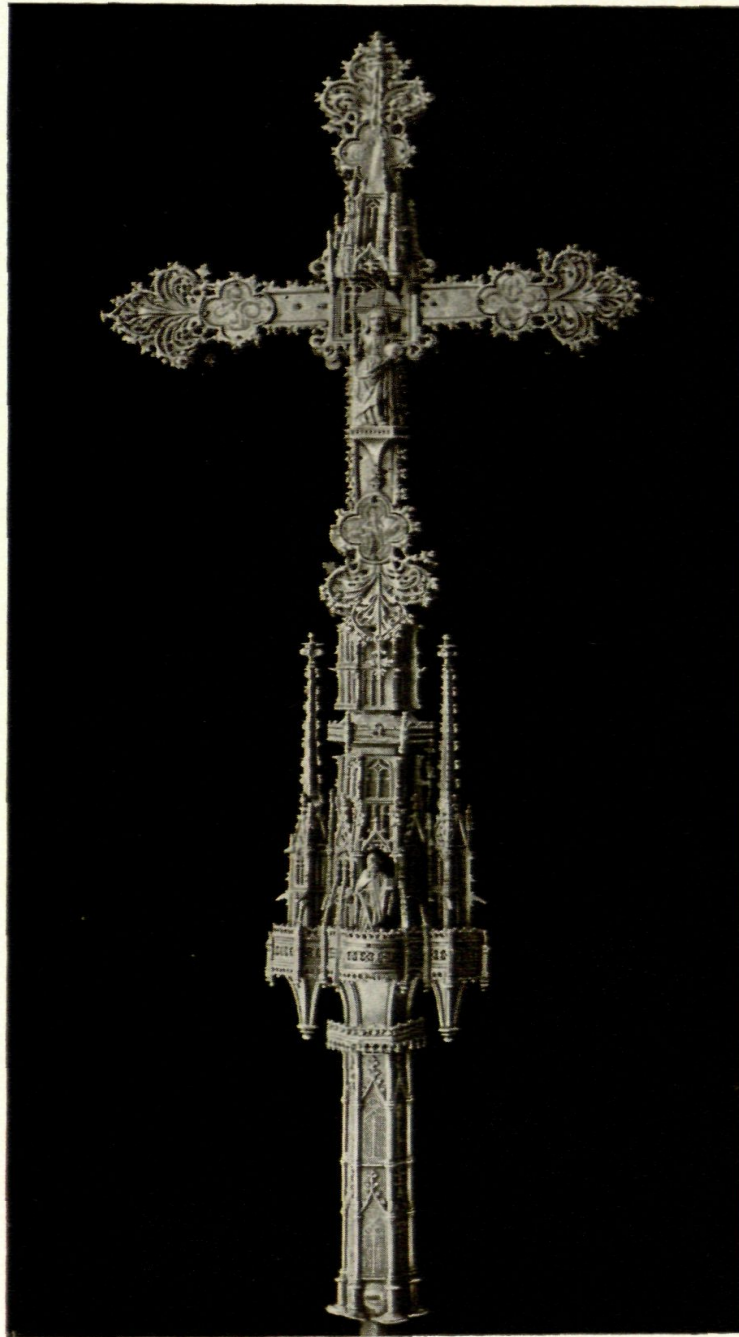
No es nuestro propósito hacer en este artículo una reseña de los progresos de la orfebrería en Aragón, sino tan sólo mostrar algunas valiosas piezas, dignas de figurar entre las mejores en su género conocidas, y cuyas fotografías acompañamos.

Por su antigüedad y extraordinario interés, ocupará el primer lugar el políptico de plata que el rey Pedro IV el Ceremonioso donó, en 1366, a la iglesia de Santa María de Salas, situada en las cercanías de Huesca, santuario del que fué devotísimo el monarca aragonés, y que ya en el siglo XIII gozó de una popularidad superior a la de los restantes santuarios de España.

Prueba de ello es que el rey Alfonso X el Sabio le dedica diez y siete de sus famosas *Cántigas*, refiriendo otros tantos prodigios de la Virgen de Salas. Pues bien: en la guerra que el rey ceremonioso sostuvo contra Don Pedro I de Castilla, que continuó hasta 1369, vióse aquél precisado a ordenar al gobernador de Aragón que se apoderase de las lámparas y alhajas de plata que había en Salas, para con su producto pagar a los soldados y atender a las necesidades de la contienda. En compensación, mandó fabricar el retablo.

Hasta ahora no se sabía la fecha fija en que se labró; pero hoy podemos darla, merced a un documento citado en el *Lumen* del archivo de la Catedral de Huesca. Trátase del decreto de Don Pedro IV ordenando la construcción del retablo, decreto fechado en el año antes indi-

cado: 1366. Sólo subsisten de él siete medallones o cuadros, que actualmente conserva el Cabildo en su archivo. Son de madera, recubierta de una placa de plata, y en el reverso de ellos véanse fragmentos de una



TORLA

CRUZ PROCESIONAL

(1) Véanse nuestras *Memorias de la Universidad de Huesca* (Zaragoza, 1912), página 119.

inscripción lemosina, pintada en caracteres góticos, donde se resume el indicado origen del retablo. Alcanzan tres palmos de altura, por dos de ancho, cada uno; rematan en una especie de gablete adornado de lóbulos, y ofrecen las escenas de la Anunciación, la Natividad, la Adoración de los Reyes Magos, la Resurrección del Señor (que ocupaba el centro), la Ascensión, la Venida del Espíritu Santo y la muerte de la Virgen.

El relieve es algo pronunciado, y todavía conserva restos de policromía; los cabellos y una parte de los ropajes están dorados, y los rostros y las manos pintados de color de carne, sobre la plata.

La marca o punzón que ostenta el retablo, es de Barcelona, donde en esta época existían excelentes orfebres, tales como Pedro Moragues, que en 1385 labra el célebre relicario

de los *Corporales* de Daroca, regalo del mismo soberano, cuya predilección por las obras de orfebrería es, por lo tanto, manifiesta.

Interesantísimas son las cruces procesionales de Torla, Castejón de Sobrarbe, Cos-

cullano y Loarre. Son de plata sobredorada.

Durante la época gótica, lo mismo se construyeron de ricos metales, como de cobre, hojalata y hierro, ya macizas, ya con el

ánima de madera. Sus brazos rematan en forma de flor de lis o de lóbulos, y el pie está ricamente labrado, con pináculos, doseletes y otros adornos propios del estilo. En los brazos suelen colocarse las efigies de los Evangelistas o sus atributos, y en los dos centros a Cristo crucificado y a la Virgen o un santo. No es raro que el Crucifijo sea de materia distinta de la cruz, pues se encuentran muchos de marfil, así como que en su lugar haya un fragmento del *lignum - crucis* dentro de un relicario o concavidad. A últimos del siglo xv, y al entrar el xvi, la ornamentación de estas cruces se hace más prolija, añadiendo cabe-

citas de ángeles y dibujos caprichosos. A ésta época corresponden las que aquí presentamos. La de Torla es bellísima; el pie figura un templete gótico florido, con dos altas agujas; y las efigies de Jesús y la Virgen que hay en el cruce



CASTEJÓN DE SOBRARBE

CRUCES PROCESIONALES

de los brazos, están protegidas por un precioso doselete del mismo estilo. Su labra pertenece a los fines de la centuria décimoquinta. La mayor de Castejón de Sobrarbe es de principios de la siguiente (1), y no le va en zaga a la anterior respecto a lo afiligranado del trabajo. El pie representa una construcción ojival de dos cuerpos, con lindos ventanales, botaretes, botareles y pináculos. Esta cruz es muy parecida en la factura, a la de Coscollano.

Son, pues, *platerescas*, al igual que la de Loarre, tomada aquella palabra en su acepción corriente, pues la primera vez que tal apelativo se halla aplicado, es en el siglo xvii, por Diego Ortiz de Zúñiga, al ocuparse de los arquitectos que labraron la capilla de los Reyes en la Catedral de Sevilla (2).

Los dos cálices que se conservan en la parroquia de Sariñena, son notables. Su materia es la plata sobredorada. El de la izquierda ostenta

una cartela con la inscripción siguiente; IOANES QININTANA (sic) ABBAS MONTIS ARAGONVN (sic). El donante fué, pues, el abad Don Juan Quintana, que gobernó el Monasterio de Montearagón desde el año 1532 hasta el 1534. El punzón, dice: OSCE.

El que se ve a su lado es mejor, en atención a su más rica ornamentación, distinguiéndose por las figuras en relieve que hay en su pie, que representan a San Juan, Santa Bárbara, San Pedro, Santa Orosia, la Virgen y la cruz, de muy buena factura. En la marca se lee SEDE, nombre del artífice que lo labró, vecino de Huesca.

El primoroso relicario de Liesa es de plata sobredorada, hecho en aquella ciudad a fines del siglo xvi, a modo de Custodia. En el libro parroquial de 1595, hay un inventario de las alhajas que la

iglesia de aquel pueblo poseía, y entre ellas figura el presente relicario.

Hermosísima presea es la Custodia de la Catedral de Huesca, cuya fotografía asimismo damos. Consta de cuatro cuerpos, todos ellos



COSCULLANO

CRUZ PROCESIONAL

(1) La pequeña que aparece en la misma fotografía, es ya del siglo xviii.

(2) Véanse los *Estudios histórico-artísticos*, del Sr. Martí y Monsó, página 287.

en forma de templete con columnas, de estilo Renacimiento. En el centro del primer cuerpo, o sea el inmediato a la base o peana, vese la figura de Cristo resucitado, sobre el sepulcro, cuya losa está algo separada de su lugar; en el segundo, los doce Apóstoles, de excelente labra, como custodiando el viril u ostensorio que se coloca en el interior; en el tercer cuerpo, la imagen de la Virgen,

diseñó en un pergamino, que rubricaron los señores obispo y canónigos. 2.º A labrar, de momento, tan solo lo tocante a la *arquitectura*, más la figura de la Fe en el remate. 3.º A hacer labrado a martillo todo lo posible. para aligerar el peso; y lo vaciado, bien ahuecado y limado por dentro. 4.º A darla conforme y puesta en Huesca, en el plazo máximo de dos años y medio. 5.º A que



PARROQUIA DE SARIÑENA

CÁLICES DE PLATA SOBREDORADA

y en el cuarto y último el Cordero o *Agnus Dei*, sobre una arquilla. En el remate de la Custodia vese una figura que simboliza la Fe.

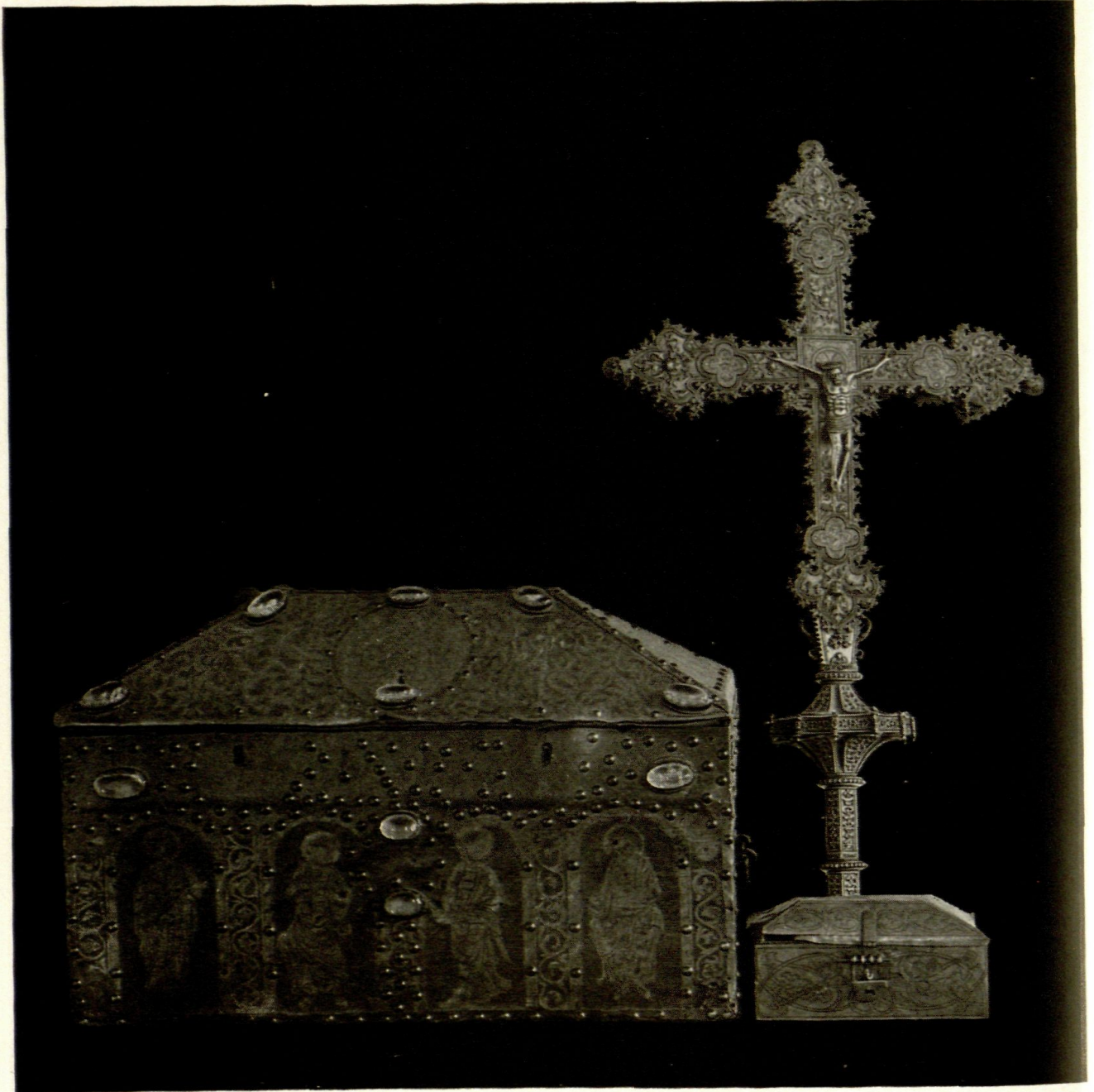
Fué el autor de esta obra el orfebre de Pamplona José Velázquez de Medrano. La concordia que para este efecto se hizo la hemos exhumado nosotros, y consta en el protocolo del notario de Huesca Andrés de Castro. Lleva fecha 21 de Junio del año 1596; consta de nueve cláusulas, y mediante ellas se obligó el artífice, entre otras cosas: 1.º A hacer la Custodia del tamaño y traza que

fuera tasada por dos maestros plateros nombrados por ambas partes contratantes. 6.º A poner a su costa la madera y hierro necesarios, y 7.º A dar fianzas abonadas dentro del reino de Aragón, como garantía, y a satisfacción del Cabildo.

Firmaron esta capitulación, el obispo, el Deán Felipe de Puyverino, por el Cabildo, y José Velázquez Medrano; y se leyó en Cabildo celebrado en nueve de Octubre de 1596. En el mismo día declara el platero tener en calidad de depósito la cantidad de 60.000 sueldos jaqueses, y haber recibido



CUSTODIA DE LA IGLESIA PARRO-
QUIAL DE SAN LORENZO DE HUESCA



LOARRE

COFRECILLO Y CRUZ PROCESIONAL

1.000 onzas de plata para hacer la Custodia. Tasáronla Jerónimo Pérez de Villareal y Hernando de Oñate, el primero nombrado por el Cabildo y el segundo por Velázquez, encontrándola buena y conforme a la traza y a lo estipulado en la capitulación. Esta tasación lleva fecha 11 de Abril de 1601, y tres días después aceptaba el Cabildo la obra. Como se vé, el documento de referencia encierra

no flojo interés por la abundancia de pormenores que nos facilita respecto a la bella Custodia neo-clásica de la Catedral de Huesca.

En 27 de Mayo de 1605, Domingo Velázquez de Medrano, estudiante en Huesca, como procurador legítimo de su padre Jusepe Velázquez, platero habitante de Pamplona, según consta en escritura hecha en esta ciudad a 21 de Mayo de aquel año, testificada por Pedro

Naval, declara haber recibido del Cabildo de Huesca «la figura vieja del Cristo resucitado, que el dicho Jusepe hizo en la Custodia de la Seo, la cual figura se le había de dar y restituir en pago de la figura nueva que ha hecho del mismo Resucitado, por no estar bien acabada la primera, más 800 sueldos jaqueses, por la plata que ha entrado en la segunda figura de dicha Custodia de más que en la primera; y los restantes 167 sueldos, cuatro dineros, a cumplimiento de los dichos 800 sueldos, para el camino y gasto del criado que ha traído la dicha figura nueva que ha hecho Jusepe Velázquez».

Trabajó la Custodia en la ciudad de su residencia, y él mismo la trajo a Huesca. Contiene 6.606 onzas de plata, o sea quince arrobas, diez libras y seis onzas de Aragón; ajustóse la onza de plata en diez y seis sueldos, que colegimos fuera entonces su valor intrínseco, añadiendo a lo cual el coste de la mano de obra, forma un total de 9.096 libras, 16 sueldos en moneda jaquesa. La Custodia anterior a ésta era de plata

sobredorada, con las armas de Juan de Alguíño, canónigo y capellán mayor de la Catedral, que la donó. Llevaba dos cruces: una de oro con un fragmento de *lignum-crucis* dentro, y otra de coral. El viril era en forma de corona, sostenida por tres ángeles. Debió, sin duda, deshacerse en 1596 para construir la actual.

La que hay de rayos, para cuando se expone el Santísimo en el altar mayor, se trabajó en 1670; y en 1694 la pequeña que sirve de viril de la principal, antes descrita. Valiosas piezas de plata, además de las indicadas, posee la iglesia Catedral, que sirven de adorno del altar mayor en las grandes solemnidades. Pueden apreciarse en la fotografía adjunta.

Los bustos-relicarios representan a los santos Orencio, Paciencia, Lorenzo, Vicente, Martín y Orencio, arzobispo de Ame (Fran-

cia). Son obras de plata repujada, características de Aragón. En este aspecto, lo mismo la producción zaragozana que la oscense, fueron en los siglos XVI y XVII tan abundantes como artísticas. En la parroquia de



LIESA

RELICARIO DE PLATA SOBREDORADA. SIGLO XV

San Pablo, de Zaragoza, se guarda el busto-relicario de San Blas, repujado y cincelado en 1562 por el orfebre Andrés Marcuello, de la misma ciudad, cuyo boceto o proyecto fué obra del pintor Jerónimo Cosida, encargado en aquel tiempo de la fábrica de la iglesia de San Pablo, a la cual estaba destinado. Por la riqueza de su ornamentación y por lo refinado de su labor, es una de las maravillas del arte del Renacimiento aragonés. El busto de San Gaudioso de la Catedral de Tarazona, parece del mismo autor. Precioso es el busto de Santa Ana, virgen, de la iglesia de Cariñena, así como el de Santa Pantaria, de la de Almunia de Doña Godina, ambos pertenecientes al siglo XVI y trabajados en Zaragoza, cuyo punzón llevan. El de San Andrés, en la parroquia de San Gil de esta ciudad, es de la primera mitad de la misma centuria, con punzón de Barcelona. En el tesoro de la Seo existen tres, admirables, de San Valero, San Vicente y San Lorenzo, regalados por el antipapa Pedro de Luna, y que, aunque traídos de Aviñón,

debieron influir poderosamente en el desarrollo de la orfebrería en la región zaragozana. Los tres son de plata cincelada y repujada, exornados con bellísimos esmaltes translúcidos.

No quiso ser menos la Catedral de Huesca; y así, en 1638, encarga a los hermanos plateros de Huesca, Jerónimo y Juan Carbonell, la fábrica de las *testas* o bustos de San Orencio y Santa Paciencia, por cuyo trabajo recibieron la suma 300 escudos (1).

En 1780 César Estrada labró otros dos bustos de plata repujada de los santos mártires Lorenzo y Vicente. La marca ostenta aquellos nombre y apellido. Aparecen en la fotografía a los lados de la cruz, también de plata: sobre la segunda grada vense los bustos de San Martín y San Orencio, arzobispo, labrados en 1670. Todos los rostros están

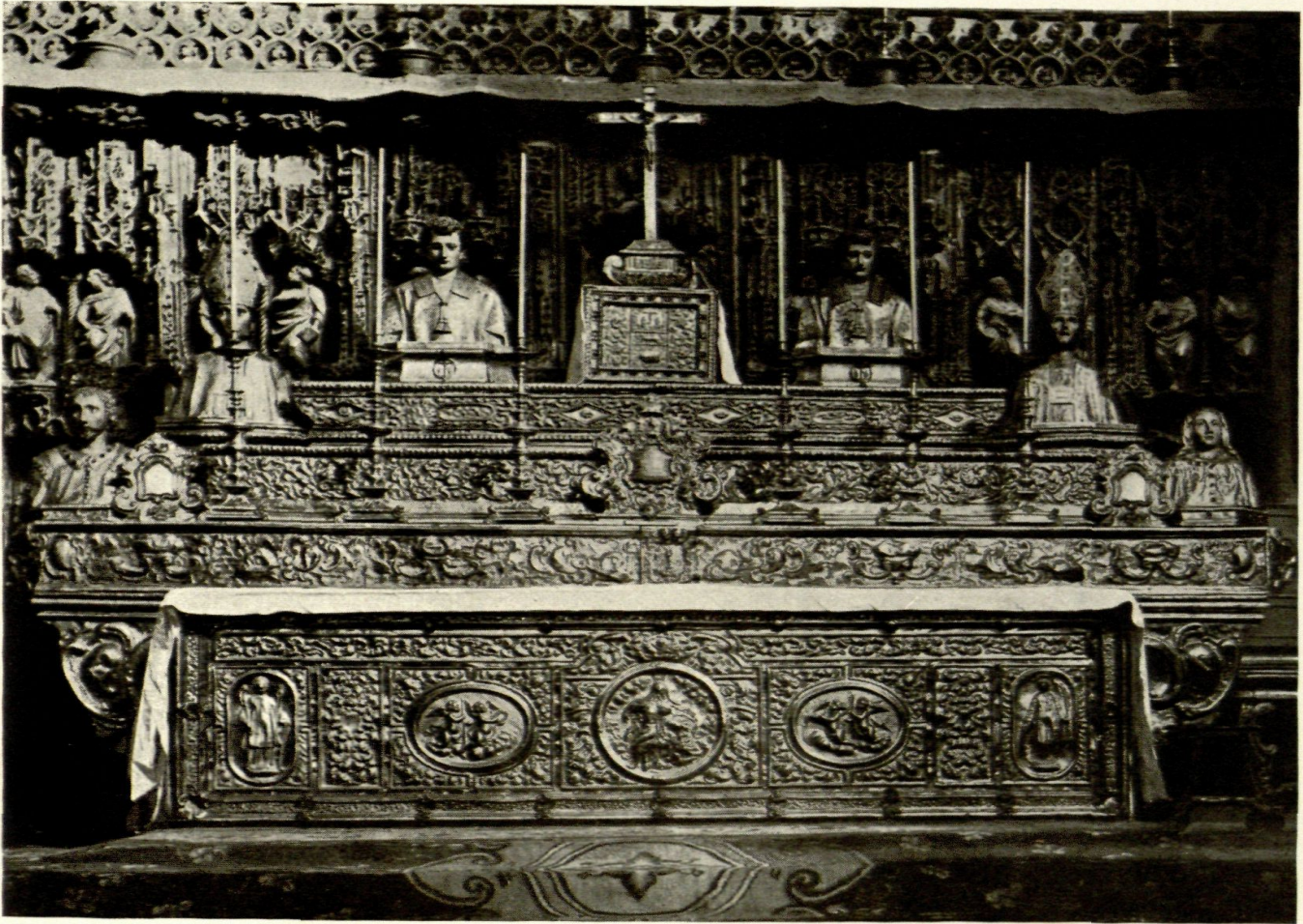
coloreados. El aitar móvil, que se coloca como hemos dicho, en las grandes festividades es muy precioso y vistoso. Las tres gradas son de plata repujada: la primera se

(1) Vense en la fotografía sobre la grada primera.



HUESCA

CUSTODIA DE LA CATEDRAL



CATEDRAL DE HUESCA

ALTAR MAYOR. FRONTAL, GRADAS Y BUSTOS-RELICARIOS

trabajó por el orfebre oscense José Estrada, en 1756. Un poco después (pero dentro del mismo siglo XVIII) se hicieron las otras dos y el frontal o *antependium*. Este último es de madera recubierta con una placa de plata cincelada y repujada, con la efigie de la Virgen con su Hijo difunto en los brazos, en el centro; a los lados, cuatro ángeles, dos en cada elipse, y más separadas, las figuras de los santos patronos de Huesca, Lorenzo y Vicente. Toda la placa está finamente trabajada, ostentando multitud de adornos. Tanto las piezas indicadas, como las sacras y el cuadrado que se coloca al pie de la cruz, son excelentes obras de orfebrería, que se muestran con legítimo orgullo.

Los candeleros triangulados son obra del citado Jerónimo Carbonell, en el año 1638.

Guárdase en la sacristía un espléndido dosel de plata, con dorados, debido a la

generosidad del canónigo maestrescuela de esta Catedral Don Vicente Castilla. Es obra del orfebre José Estrada, perteneciente a una dinastía de plateros, pues en ello se cuentan, con aquel apellido, Bernardo, César, José y Manuel. Trabajólo en 1756, recibéndolo el Cabildo en 11 de Junio del mismo año. Alcanza 18 palmos de altura, (1) y se coloca en el altar mayor durante el día y la octava del Corpus.

Al siglo XVIII corresponden las Custodias de la iglesia de San Lorenzo de Huesca y de la parroquia de Bolea. La primera la regaló en 1733 el Doctor Don Diego Vincencio de Vidania, quien la envió desde Nápoles, como

(1) En unión del escultor barcelonés Carlos Salas, a la sazón Director de la fábrica de la santa capilla de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza, residente en esta ciudad, fué José Estrada encargado de la obra del panteón real en el Monasterio de San Juan de la Peña; en 1770, mandado construir por el rey Carlos III. Labró el medallón de bronce donde se ve el busto de este monarca.

consta por dos cartas conservadas en el archivo. Es muy hermosa, y está adornada con multitud de figurillas de ángeles. Otro mayor sostiene el ostensorio. En este templo se conserva la mejor obra de orfebrería que hay en la provincia de Huesca. Trátase de un excelente busto-relicario de San Lorenzo, de plata repujada. Su particularidad consiste en las escenas de su martirio que hay labradas en el pie, de una limpieza y exquisitez tales, que son una verdadera maravilla. El valor artístico de esta joya es, pues, inapreciable. Creemos que no hay en Aragón otro busto que le iguale en belleza y minuciosidad de ejecución. Aunque con todo afán la hemos buscado, no ostenta marca alguna, lo cual nos impide saber donde se trabajó.

Menos importante es otra testa de San Orencio, también de plata repujada y cincelada por Vicente Portella en 1670. Fué obsequio de Don Vicente Santolaria, racionero de San Lorenzo, en unión de dos brazos con sus urnas, una cruz, sacras y Evangelio de San Juan, todo de plata.

Obra del orfebre Fermín Garro es un precioso díptico de plata repujada, llamado *juratorias*, ante el cual prestaban juramento los Oficiales del antiguo Consejo de Huesca.

Consérvase en el Ayuntamiento. La hoja izquierda representa a Jesús sobre nimbos, en el centro, y en los cuatro ángulos vense los símbolos de los Evangelistas. En el remate, un soldado ecuestre con lanza en ristre, y detrás una muesca. En el exergo de este escudete, léese la palabra OSCA. Estas son las armas de la ciudad.

La hoja derecha ofrece la escena de Jesús en la cruz, y al pie de esta la Virgen y el Discipulo, viéndose, en el fondo, la ciudad de Jerusalén. Arriba, una puerta entre dos torres o cubos almenados.

Todas las figuras son de medio relieve, y de ejecución perfectísima. Las marcas que este díptico

lleva en el reverso, dicen: *año 1657. F. Garro. Osca reals*. Esta última palabra indica que la plata con que se fabricó era de la llamada *de reales*.

RICARDO DEL ARCO



BOLEA

CUSTODIA