



PEDRO BERRUGUETE

«LA FLAGELACIÓN». (FRAGMENTO)

EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE AVILA

EL retablo mayor de la Catedral de Avila, «el más bello e importante de España para la historia de nuestros primitivos», es por su iconografía, un gran poema sacro rimado en color, compuesto de veinticuatro tableros que suponen unos cuarenta metros de superficie, cubiertos de magníficas pinturas con técnica de óleo y llevan por marco la riquísima talla gótica que principiada por Roldan en 1499 fué continuada en 1508 por el famoso Vasco de Zarza, que labró, también, el primoroso altarcito de alabastro, terminándolo en 1521.

En la parte inferior, a modo de monumental predela, están los cuatro Evangelistas entre los cuatro Doctores y, al propio tiempo, Padres de la Iglesia Latina — dos en cada

extremo — que como base o sostén de la Fe, testimonian la veracidad de los Misterios de Gozo, Dolor y Gloria representados en los diez grandes paneles del neto que miden 1'70 en cuadro, próximamente, salvo los dos del viaje central, de igual anchura que los demás; pero de unos dos metros de alto cada uno, y que llevan, como quiciales, a los seis Apóstoles de las entrecalles, cuyo ancho es de sesenta centímetros, sin contar las molduras.

Es el método expositivo aludido por Brousolle (1): La Iglesia y su ciencia, edificada según la palabra de San Pablo (Efesios II-20) «superfundamentum apostolorum».

(1) *L'Art, la Religion et la Renaissance*. - París. - Téqui. - 1910.

Ni escasa, ni copiosa es su bibliografía; pero sí muy prócer y selecta, pues aún limitándome a la más reciente, que a su vez es la más sólida, cuenta, en primer término, con el magno *Inventario Monumental*, todavía inédito; pero siempre asequible a la consulta del estudioso por la bondad de su ilustre autor Don Manuel Gómez Moreno, y trabajos sobre cuya solvencia bastará decir que son de Karl Justi, Cossio, Tormo, Bertaux, Mayer, Von Loga.... A ellos deberá recurrir el lector que guste de abalear la pobre garba por mi espigada en ellos — con mejor deseo que fortuna — para esta somera y sumaria descripción, que apostillo con unas frugales referencias de divulgación iconística.

* * *

Ejerciendo la pastoral prelación de la diócesis abulense Don Francisco de la Fuente — al que substituyó en 1500 Don Alonso Carrillo de Albornoz († 1514) — fué comenzada la labor pictórica — en 1499 — por Pedro González Berruguete, después que había terminado el retablo mayor del convento dominicano de Santo Tomás, fundado bajo la dirección e iniciativas del célebre inquisidor Fray Tomás de Torquemada, por entonces recién fallecido y enterrado allí, donde había conocido a sus protectores los Reyes Católicos, cuyas huellas en Avila son demasiado abundosas y conocidas para que deba extractarlas aquí, bastando recordar muy de pasada el gran florecimiento que alcanzaron las Bellas Artes durante su reinado, sobre lo cual puede verse

la síntesis del Señor Sentenach y mejor aún la posterior y más cabal de Mr. Bertaux (1).

Es obra de Berruguete casi toda la del primer cuerpo, en donde tenemos — de izquierda a derecha del que mira — a San Gregorio el Grande, barbitonso, en refulgente cátedra, con trirregnum de lises, rico en simuladas gemas, como el joyel del broche de su capa de brocado aureo, bajo la cual se ve la túnica, verdosa, e igual a la del San

Jerónimo que le sigue, imponente de faz, con luengas barbas de albura grísea y atuendo propio del irreal cardenato, que al avanzar los tiempos había de desecharse por «grande anacronismo», como le llama el pintor tratadista Francisco Pacheco en el libro III de su *Arte de la Pintura*. San Lucas, estante — como los otros tres Evangelistas, y como ellos descalzo en signo apostólico —, que viste ropón de brocado, con sobrecuello verde como los forros y la encuadernación del



P. BERRUGUETE

«LA FLAGELACIÓN». (FRAG.)

Evangelario que lee, teniendo a su diestra la novilla baya — mal transformada por el uso en buey, según Didron — de uno de cuyos cuernecillos pende un tintero que también llevan los otros animales simbólicos, oriundos del Tetramorfos según la visión de Ezequiel (1-10) que prefigura la del Apocalipsis (IV-7), con arreglo a lo cual acompaña un águila al imberbe San Juan, cuyo manto es del color litúrgico propio de mártir. Prescindiendo del San Pedro y San Pablo,

(1) *Histoire de l'Art*, de A. Michel. Tomo IV. Volumen II.

RETABLO MAYOR DE LA
CATEDRAL DE ÁVILA

correspondientes a la prolongación de las entrecalles, que antes (Cuadrado, Ballesteros....) se le atribuían — y aún ahora en algunas guías — sin razón ni fundamento, y que son de Juan de Borgoña, sigue lo de Berruguete con San Mateo, de ropaje verde aceituna, como la túnica talar del rubio angelillo que tiene a su lado sosteniendo el tinterito y el estuche del cálamo, siendo de advertir en estas figuras sus diminutos pies, en posición basculante, de impropio descoyuntamiento articular. Sigue, después, San Marcos, barbitaheño, con manto verde parduzco y túnica rojiza sólo visible a retazos en el halda, pecho y ribetes de las mangas, llevando el león por atributo.

Y por último, San Ambrosio y San Agustín, que son los dos grandes Doctores que faltaban para, con los otros dos en primer término citados, completar los cuatro que designó como tales Bonifacio VIII en 1298, igualándoles en rito

a los Apóstoles y Evangelistas, que acaso por ello, con ellos aquí emparejan. Visten de pontifical como prelados que fueron de Milán e Hipona, respectivamente, y están rostripeados, con mitra preciosa, de visibles infulas, todavía con los «titulus» y «circulus» que hasta muy avanzado el xvi no empezarán a suprimirse en tal ornamento, bajo el cual asoma, en ambos, un hispido cerquillo piloso que les dá tosco aspecto. Los dos llevan tunicela oscura, como de un gris verdoso, y sobre ella capas pluviales — con suntuosas franjas guarnecidas de pedrería — de magní-

fica estofa pampolada que trae a la memoria las imitaciones que de los velludos venecianos se hacían por entonces en Toledo, con decoración de fantásticas piñas y follaje lobulado.

El verde y el rojo, que son los dos colores que predominan, tienen pobre gama, resolviéndose en tonalidades francas, sin esfumados, ni empastes, porque aún siendo el pintor de cierta maestría, en la valoración artística

del pormenor no son su distintivo ni las medias tintas ni sus acordes, sinó la nota plena de color, y este de neta solera flamenca, como su técnica, su factura y la pulcritud en el manejo del óleo; pero tiene, también, notorio gálibo de góndola, explicable porque la sagaz visión de Justí, suponiéndolo reeducado en Italia bajo la influencia de Signorelli y de Melozzo da Forlì, ha sido confirmada (1) por el Señor Allende Salazar, a quien se debe la identificación (2) con el Pietro Spagno-



P. BERRUGUETE

«SAN JERÓNIMO»

nuolo que trabajaba en Urbino por 1477.

De Italia procede, sin duda, cierta elegancia en las actitudes, la manera de tratar los ropajes y el plegado de paños; mas sin que la gracia itálica le atraiga en demasía, ni llegue a obsesionarle como a otros muchos, hasta el punto de afeminarle, pues en feliz consorcio con estos influjos y por sobre ellos, imponiéndose hasta dominarlos, está su personalísimo temperamento, que imprime sello pro-

(1) Véase *La Familia de Berruguete*, en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* de Septiembre de 1915.

(2) Véase *Pedro Berruguete en Italia*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* de 1927.



«LA FLAGELACIÓN»,
POR PEDRO BERRUGUETE

pio, inconfundible, de recio artista español, con despejada tosquedad, si bien de un modelado escultórico, soberbio, que casi peca de duro — y no por exceso de porfía —, muy destacado por medio de sombras bronceas.

Es sincero y bravío en estas sólidas figuras capitales, de carnaciones sanas y robustas, gran variedad fisonómica y exaltado realismo; varonilmente sobrio y escueto; pero no pobre ni de zafio desaliño, y con la nota, típicamente hispana, de recubrir los oros con veladuras de lacas rojizas, muy transparentes, logrando, así, una vibrante brillantez flamígera que aumenta la luminosidad del colorido. Bastarían para considerarle como la más elevada jerarquía pictórica de los cuatrocentistas de Castilla y como el más castizamente castellano de todos los tiempos, mereciendo repetir las palabras del docto hispanista Señor Mayer en la nueva edición (1) de su *Historia de la Pintura Española*: ante ellas

«deben enmudecer los que pretenden que no hubo primitivos de importancia en España».

Su dibujo es valiente y firme, de gran soltura, enmascarando los dulces ecos italo-flamencos, de que su arte se nutre, con la nativa severidad que acusan sus obras, incluso el dudoso auto-retrato de la colección Lázaro Galdeano (Madrid), en «cuyos rasgos

rudos y adustos parece que se ve la llanura trágica y seca de Paredes de Nava» (2), su pueblo natal, lo que traigo a colación porque se me antoja ver alguna similitud con las facciones del niño que, llevando una florecilla en su mano, resulta extraño espectador de «La Flagelación», expresiva escena de interior, en la que con acierto y desenvoltura mueve los personajes, de gran dinamismo, revelándose buen conocedor de la perspec-

tiva y prodigando atrevidos escorzos como el del Redentor, de rostro doliente, con dogal en su cuello, atado a una veteada columna del patio del Pretorio, donde le azotan rudamente tres sayones, de los cuales, el primero de la izquierda — que oculta detrás de sí una problemática figura que hay en segundo término — lleva veste anaranjada, calzón verde, como la prenda interior visible en el antebrazo y rojo el descascarillado bonete doblado con que se toca y los borceguíes y las po-

lainas de blanca vuelta. El que le sigue, a la derecha, está descubierto, con marlota rojiza, ceñida por cuerdas — entre las que asoma el capagorjas —, y calzas verdes, como el jubón del tercero, que lleva bragas bermejas y al cinto escarcela y un puñal de tosco arriaz.

Este rolde de flageladores, da la sensación de lo que muy bien llamó Rouchés (3) «veri-



P. BERRUGUETE

«SAN GREGORIO»

(1) Por cierto que con el lapsus — que no tiene la edición alemana — de suponer perteneciente a este retablo el San Agustín del de Santo Tomás, ya reproducido por Von Loga en su obra postuma *Die Malerei in Spanien* (Berlín, 1923) y en otras partes.

(2) Sr. Cantón *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*. Publicación del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.

(3) *La Peinture Espagnole — Le Moyen Age*. Editor Morancé (página 252).

table danse des Sioux», que tiene por testigos al antes aludido zagalillo; un anciano barbado, que la comenta con su vecino, el milite de «capiello de fierro» y lanza de larga moharra; y en lo alto, desde una galería de bello artesonado y grandes colgaduras, Pilatos, con gramalla y cetro que remeda diminuta maza de armas, acompañándole un séquito de hasta once personajes de muy varia catadura. También es de Berruguete la «Oración del Huerto de los Olivos», en el que tal vez, por no recordarlos, si es que los conocía, no acertó a poner ni uno, substituyéndolos por el árbol más abundoso en la tierra en que pinta — el olmo o álamo negro —, situando la escena en país de roqueda; quizás por ser el que tan a la vista tenía en la histórica ciudad, que aún hoy llaman «de santos y cantos».

Está el Señor con amplio ropón rojo, arrodillado en el césped de un verde jugoso, cual de hojita nueva, y cáenle por su faz, tristísima, gruesas gotas del sudor de sangre de que habla San Lucas (XXII-44); pues se representa el momento solemnísimos en que le conforta, como enviado del Eterno, un ángel de cabellera de lino, con cintillo en la frente y rosada ropa talar, portador del Cáliz, emblema de la Fe, y aquí también de amargura; cuyo simbolismo se subraya con la Cruz que trae, anunciándole la Pasión que se avecina; pues ya está cerca el traidor que le ha vendido, figura poco atractiva, con sotabarba en doble punta, y que viste de granate bajo el tradicional manto amarillo,

color de infamia y herejía, por eso usado en los sambenitos inquisitoriales y rehuído en la liturgia.

Amarillean, también, los zapatos del milite, cuya capellina — los demás llevan capacetes de largas yugulares en alguno — más parece un sueste de marino de hoy día: es, tal vez, el más caracterizado de los que forman la cohorte aludida por San Juan (XVIII-3-12), que los sinópticos llaman turba (1), no tropa,

y está vuelto de espalda, con calzas rojas sobre las que cuelga el camisote de acerada malla, ceñido por un coplete o corpiño con cinto. A él le habla Judas, y también al que tiene a su lado, que es un lancero con espada, misericordia y armadura completa de peón; pues además del pecho, guardabrazos y codal lleva quijotes, rodilleras y grebones, pareciendo convenir la señal para distinguir al Divino Maestro y prenderlo.

De los tres apóstoles, los mismos que han sido testigos

de la Transfiguración en el Tabor, Pedro y Santiago están profundamente dormidos; mas no Juan, cuya actitud no sé si atribuir a mero capricho del pintor o a la tradición recogida por Baronio, que le identifica con el mancebo fugitivo de que habla San Marcos.

La costumbre de poner, como atavio escénico, la típica valla que Mr. Mâle (2) dió por oriunda del teatro litúrgico, parece tener aquí supervivencia en la pequeña cerca o seto



P. BERRUGUETE

«SAN AMBROSIO»

(1) Véase página 82 de la *Archéologie de la Passion*, de Friedlieb, versión del P. Martín. París. Lethielleux.

(2) *L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age*. Ed. A. Colín.

de ramaje trenzado que hay a la izquierda, en primer término, siendo además perceptible la comprensión y amorosidad de la Naturaleza sentida por el artista, que continua, con ello, las rancias características del arte hispano apuntadas por el Sr. Lillo Rodelgo (1).

* * *

En los dos paneles que acabo de reseñar, quizás algo intervino también Santacruz, quien, aún en obras recientes — como la del P. Naval —, sigue figurando como «el avilés Santos Cruz», y que se presume posiblemente identificable con el Andrés Florentín que trabajó en Toledo. En 1507, después de morir Berruguete (19 de Julio de 1506), contrató él la continuación del retablo, pudiendo ser suyas algunas tonalidades más sordas y terrosas, así como cierta blandura, un tanto marchita y fofa, dispar del nervio y genialidad de su antecesor, el cual, tal vez, llegó a poner mano

en la «Resurrección»; pero Santacruz fué, sin duda, el que debió terminarla, haciendo la mayor parte; suponiéndose también suyas, la «Epifanía» y la «Crucifixión», en cuyos trabajos no pudo invertir más que un año, puesto que falleció en Marzo de 1508.

Aún sin propensión al mimetismo, es indudable que debió ser influenciado por el ejemplo de su predecesor, a cuyo lenguaje pictórico y espíritu estético parece fiel, en cierto modo, por la concatenación de reflejos

que revela; aunque es más mediocre, menos genial, y si su dulzura, de raigambre itálica, resulta minorada y revestida de algo de aspereza, es por el contacto con aquel a quien tal vez le debe la solidez de sus personajes y cierto aspecto varonil de su arte, un tanto peruginesco, menos rudo y de amenguado vitalismo, pero más distinguido.

Su dibujo firme, seguro y suelto, es de elegancia florentina, destacando, a su vez,

magníficos escorzos, y trabajando al óleo con colores claros y vivos; si bien algo más fríos y secos y de más opacidad que su colega castellano.

Prodiga el oro y, la plata casi tanto como en los talleres catalanes coevos, y, desde luego, más, mucho más, que ninguno de sus coetáneos de Castilla, tendencia esta que resulta en él específica, y que culmina en la «Resurrección», que tiene por fondo, en país de celajes de añil con haces de azucenas por nubes y luz como de aurora o

véspera, las tres Marías — Salomé, Cleofé y Magdalena — camino del Santo Sepulcro, simultaneando, según errónea costumbre, ambas escenas, y, en último término, la ciudad deicida cercada por robustas murallas que parecen evocar a las abulenses.

El efecto del conjunto es de gran refulgencia, por las rutilantes armaduras de los guerreros, entre los cuales hay tres dormidos: uno — a la izquierda — del que sólo es visible su casco, apoyado sobre fantástico escudo en forma de teja, muy ornamentado, cual si se aludiese al «scutum» que usó la



P. BERRUGUETE

«SAN LUCAS»

(1) *El sentimiento de la Naturaleza en la Pintura y en la Literatura Española. (Siglos XIII al XVI). Toledo, 1929.*

infantería romana con los emblemas y colores distintivos de la legión, centuria, cohorte, etc.; otro, con armadura de plata que deja ver, por entre hombrera y sobrecodal, un trozo de la cota de malla que bastaría para acreditar la paciente minuciosidad del pintor; que, por cierto, dió a este durmiente una muy natural actitud, más que la del tercero, que calzado de cáliga tiene al pie su almete, colgándole sobre sus verdes calzas la faldilla de una exótica lóriga que imita en oro la coraza romana, tan prieta y adaptada al torso, que acusa la clásica convencional musculatura.

Despiertos y vigilantes hay otros dos guardianes con gesto y ademán de atinada expresión de temor: así, el que con roja clámide está caído en tierra, y el que, detrás del sarcófago, alzada la visera del yelmo, no enseña más que la nariz y los ojos, tapado el resto por la gola, babera y cubrenuca, por entre cuyo remate y la bufa se vislumbra un trozo del almófar, de muy pacientísimo dibujo.

Entre ellos está el Resucitado envuelto en gran manto carmesí, bendiciendo con la diestra y llevando en la siniestra una florde-lisada Cruz triunfal con oriflama, enseñando los estigmas de la Pasión, imborrables en la iconografía, porque, al decir de la especulación mística, no sólo testimonían el haber resucitado, sino que, presentados al Supremo Juez, servirán, en su día, para recabar misericordia en pro del linaje humano. La repercusión de las representaciones del teatro litúrgico en la composición de este asunto

es bien notoria, y suficientemente conocida por los concienzudos trabajos de Mâle (1).

En la «Epifanía» no tienen el tradicional vistoso séquito los tres Reyes Magos a quienes la Edad Media consideró representativos de las tres edades del Hombre y de las tres partes del Mundo por entonces conocidas, que se suponían habitadas por las respectivas descendencias de los tres hijos de Noé, y cada una con características raciales a base del

color de cabellos y tez, en eco de la clasificación aristotélica de las razas humanas; caracterización que no figura en las primitivas representaciones del tema, que también carecen de los atributos de realeza que aquí ostentan, cuyos pormenores y origen pueden ser inquiridos por el lector en la voluminosa obra de Keherer (2).

Muy distinto estado anímico revelan los que intervienen en la escena: María, con rostro de suave y penetrante lirismo, teñido de vaga melancolía, parece



P. BERRUGUETE

«SAN MARCOS»

triste y pensativa rememorando el doloroso presagio profético, cuyo reflejo en el arte se atribuye a las muy divulgadas *Meditaciones* franciscanas, (Capítulo VIII) que se suponían de San Buenaventura (3). Bajo su manto azul lleva lujosa túnica de brocado rojo, ceñida en su talle por un cingulo de seda, y en la vuelta de las mangas deja ver el forro, que es granate; sostiene en su regazo al

(1) *Gazette des Beaux Arts*, 1904, y *Revue de l'Art Ancien et Moderne*. Tomo XXXV (1921).

(2) *Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*. Editor Seemans. Leipzig, 1908-1909.

(3) Hay una reciente versión española hecha por los P.P. Franciscanos del Colegio de Santiago. Editada en 1927.

Niño, de más edad que la correspondiente a los trece días transcurridos desde el 25 de Diciembre hasta el 6 de Enero, uso generalizadísimo por efecto del gran auge que gozó el «Evangelio de la Infancia» y el «Seudo-Mateo» (XVI-1) que supone tal hecho dos años después de la Natividad (1).

Algo ceñudo y carifosco resulta San José, de turbante azulenco, que sobre su túnica, del mismo bellísimo azul que el manto de la Virgen, lleva él uno rojo. Destapa y contempla ensimismado el copón repleto de moneditas de oro — primorosamente ordenadas —, que son la simbólica ofrenda correspondiente a la realeza del Mesías — como a su divinidad y humanidad el incienso y la mirra —, cuyo pie besa con gran unción el anciano Melchor, de vistosa hopalanda, mientras el enturbantado etíope, de adamascada gonela, calzón verde, botas rojizas, y al cinto daga y escarcela, parece fruir el feliz encuentro y comentarlo con el de negra y poblada barba, que más en segundo término se halla envuelto en amplio paludamento escarlata.

De mayor curiosidad iconística es la «Crucifixión». En ella carecen de nimbos y aureolas todas las figuras, representándose ya muertos al Señor y a Dimas; pero no a Gestas, de cara juanetuda, que hace grandes

contorsiones de dolor e iracundia, mientras le despena un fornido sayón — de calzas rojas, como su desabrochado juboncillo — quebrándole las piernas en sangriento «crurifragium», cuyas huellas son también visibles en el otro cruciario — de serenas facciones aludiendo a su fe en la dominical promesa (San Lucas XIII-39 a 43) —; mas no en el Redentor, en quien se permutó por la lanzada del costado (San Juan XIX-32-33), aquí en

el derecho (como en algunos apócrifos), y a su intermediación Longinos, con rica dalmática de brocado en rojo, montado en caballo blanco, teniendo apoyada en su hombro la larga «asta» con que hizo la herida, que mana sangre abundante, yendo a parar un hilillo a sus ojos, dolientes de grave oftalmía curada prodigiosamente al contacto vivificador, causa de su instantánea conversión, por lo cual se le puso aquí en expresivo ademán de ferviente gratitud, como lo había hecho antes Fernando Ga-



P. BERRUGUETE

«SAN AGUSTÍN»

llegos en el retablo de Arcenillas; pero que resulta una particularidad muy poco frecuente, no obstante haber sido divulgada por el Voragine (Capítulo XLVII), que la tomó del «Evangelio de Nicodemo» (2) (Acta-Pilati XI-1-2), y que también consta en el «Martirologio Romano» (el 15 de Marzo), donde se le identifica con el innomi-

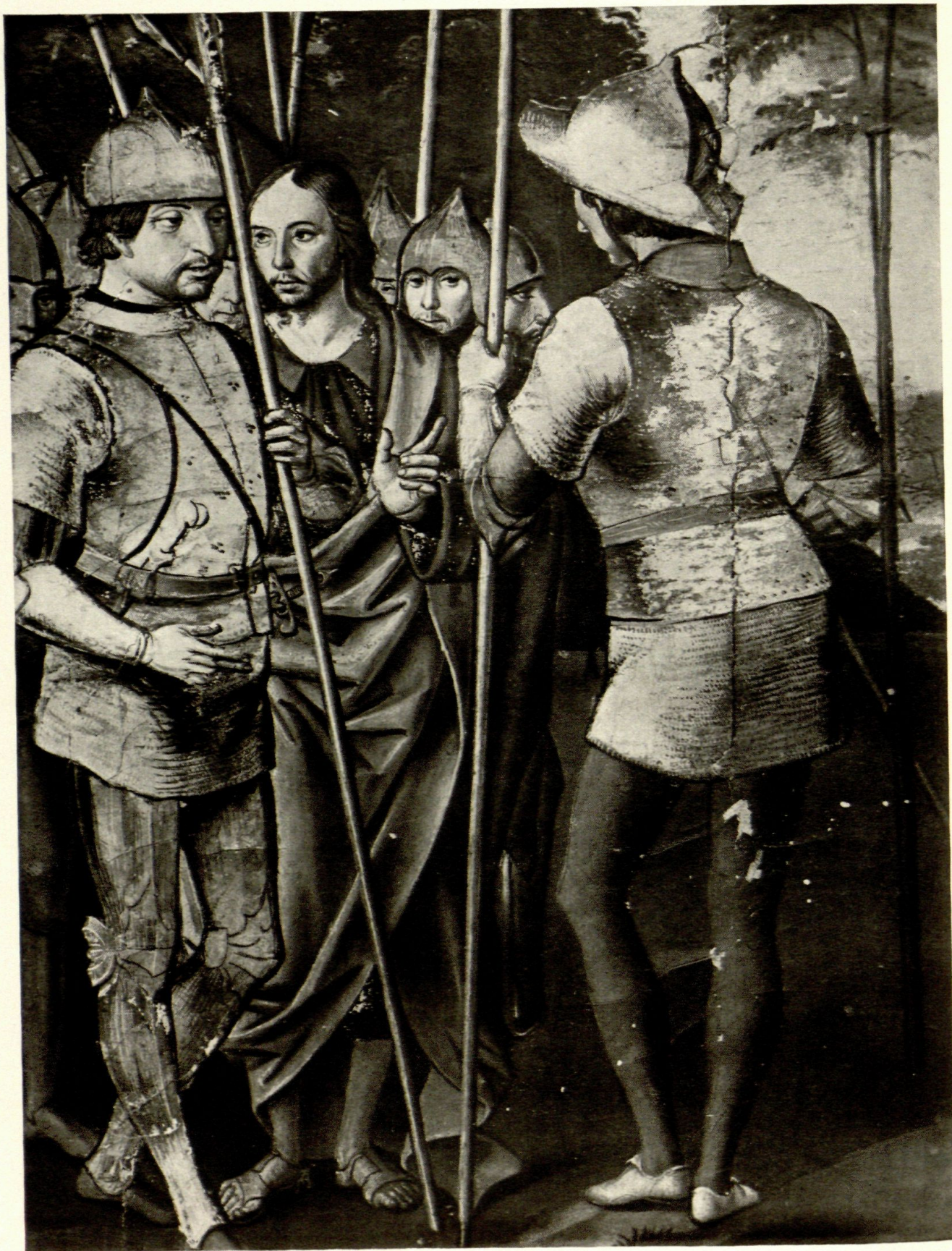
(1) *Transacto vero secundo anno venerunt magi ab Oriente in Hierosolyman, magna deferentes munera.* Véase la versión de Charles Michel, editada por Picard. París, 1924.

(2) Véase la traducción de G. Brunet en *Les Évangiles Apocryphes, traduits et annotés d'après l'édition de J.C. Thilo.*

Segunda edición. París, 1863. Del mismo apócrifo deriva el desmayo de la S.S. Virgen en el Calvario, al presenciar la lanzada de Longinos; el poner al Crucificado la corona de espinas, etc. Tales pormenores los recogió también el *Seudo-Buenaventura*, cuya iconográfica fué ya destacada por Mâle.



«SAN AGUSTÍN» POR
PEDRO BERRUGUETE



«EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS».
(FRAGMENTO), POR PEDRO BERRUGUETE

nado Centurión de los Evangelios canónicos.

Tal vez es aun más desusado complementar tal detalle con el grupo de soldados que hay a la izquierda, y que recatan su enigmática figura tras el jinete de almilla rojiza que señala con el índice de su diestra el torme-

toso celaje, aludiendo a las tinibelas que cita la Escritura (1), y que, hasta principios del siglo xv, fué muy corriente simbolizar por medio del sol y la luna colocados sobre el travesaño de la Cruz.

La Magdalena, de larga y tendida cabellera rubia, está en el puesto tradicional — a los pies del Señor — que le asignan los libros místicos de la época. Lleva un vistoso brial que contrasta con el más pobre y severo indumento de las otras Santas Mujeres, quí-

zás para destacar su condición de pecadora o su legendario noble rango. Tiene caído su rozagante manto rojo cereza, como el de San Juan, y es casi de color rosa la túnica de la Virgen — el manto, azul—, quien, transida de dolor, evoca las patéticas estrofas de la inmortal secuencia que con frase feliz llamó Menéndez Pelayo, en su discurso de recepción en la Academia Española, «La mayor elegía del Cristianismo»,

(1) San Mateo XXVII - 45-54; San Marcos XV-35-40; San Lucas XXIII-44-47-48.

el «Stabat Mater dolorosa, juxta Crucem lastimosa....». Acerada, y como bruñida, es la armadura del soldado que, alzada la visera de la borgoñota, y empuñando la espada o broncha pendiente de su cinto, ostenta en la otra mano una larga caña con la esponja

empapada en hiel y vinagre, que mitigó la última sed de Jesucristo, en cuyo volante cendal de pureza hay finísimos toques de azul, siendo plenamente blancos los que, a modo de trusas, tienen los otros dos ajusticiados.

En segundo término, a la derecha del espectador, la cabeza de una jaca torda, y otra castaña con équite de capa roja y sobrecuello del mismo azul que el picudo bonete de su testa. El suelo, enarenado; y al fondo, un país mon-

toso, con picachos nevados, de tintas azulencas que recuerdan los de las más salientes estribaciones de Gredos, cuyas nieves perpetuas otean el bellísimo Valle de Amblés.

* * *

Al fallecer Santacruz, contrató Juan de Borgoña, en Marzo de 1508, la pintura de los tableros que faltaban — a 15.000 maravedis— y así estos, como los inacabados por sus dos predecesores, se comprometió a entregarlos limpios y listos para la festividad de Todos



P. BERRUGUETE

«EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS». (FRAG.)



«EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS»,
POR PEDRO BERRUGUETE

los Santos del mismo año, lo cual cumplió en efecto, marchando, después, a trabajar en la Catedral primada de Toledo.

La «Salutación Angélica», «Natividad», «Presentación en el Templo», «Transfiguración» y «Descenso al Limbo», más los seis Apóstoles de las entrecalles, son lo que se dá por obra suya, en la que se presenta como un propulsor del Renacimiento italiano en Castilla, donde ocupa un lugar homólogo al de sus contemporáneos los Hernandos o mejor aún San Leocadio en la de Valencia. El sapientísimo Karl Justi, le supuso hermano de Felipe de Vigarni, el afamado escultor del Cardenal Jiménez de Cisneros — para quien trabajó también el pintor que nos ocupa —, incluyéndole entre los importadores del influjo toscano y suponiéndole formado en las disciplinas del taller de Ghirlandajo, hipótesis después sustentada por Mayer y Bertaux, quien con amplia y usual interpretación del marchamo borgoñón, le supuso de origen y espíritu francés — otros le creyeron nacido en Burgos —, sin deajo, ni el menor regusto a Flandes y sí a Italia, como con anterioridad había indicado el Señor Tormo, que, al señalar su influjo en la pintura castellana (1), elogía sus características de «gracia y delicadeza, encanto en el color, armonía en las líneas, cabezas juveniles de actitudes dulces y gran-

diosidad alcanzada por la sencillez más que por el genial empuje del numen artístico».

La similitud y afinidad con Santacruz creo que bien clara podrá verse cotejando, por ejemplo, la Virgen de «La Epifanía», con

la «Anunciación», donde María lleva manto azul oscuro de ribete aurino y túnica de color castaño, estando de hinojos frente al atril que sostiene su breviario, cuya lectura suspende para responder al «Ave gracia (sic) plena» del ángel mancebo que tiene la pierna derecha genuflexa y la izquierda basculante, reverencial actitud que se supone oriunda del ya citado «Seudo-Buenaventura» (Capítulo IV), cuya repercusión en el arte modificó la fórmula primitiva que ponía de pie o sentados a los dos personajes.

El Gabriel Anunciador viste alba y capa encarnada — de forro terroso — con fimbria de pedrería y perlas, como el collarín o capuchón de gran borla, dorada ésta, como el plumaje de las alas y el artesonado del suntuoso atrio

— solado de losetas con dibujos geométricos en azul y grana — que, como reminiscencia de los Apócrifos, substituye al interior (San Lucas I-28) de la humilde casita de Nazaret.

En el jarrón de la fenestra, blancas azucenas y lirios morados, flora mística que, además del muy conocido simbolismo de virginidad y pureza, rememora las poéticas prédicas de San Bernardo que relacionaba en sus Sermones (segundo y tercero), sobre



SANTACRUZ

«RESURRECCIÓN». (FRAG.)

(1) «Varios estudios de Artes y Letras». — *Desarrollo de la Pintura Española del siglo XVI*. Madrid, 1902.



«RESURRECCIÓN DEL SEÑOR».
(FRAGMENTO), POR BERRUGUETE Y
SANTACRUZ



«RESURRECCIÓN DEL SEÑOR»,
POR BERRUGUETE Y SANTACRUZ

tan augusto Misterio, la época del suceso, con la florida estación primaveral, aludiendo a «la flor de la raíz de Jessé que gustosamente vive entre azucenas», el «lilium virginum» cuyas alegorías recogió también — repitiendo las del Doctor Meliflúo — el divulgadísimo «Speculum B. M. Virginis» (Capítulo XII) que se atribuyó a San Buenaventura — posteriormente al franciscano Conrado de Sajonia —, gran propulsor de la devoción mariana, que fué quien estableció la oración vespertina del «Angelus», y que en galanos carmenes en loor de la Virgen la saludaba con el:

«Ave, celeste lilium!
Ave, rosa speciosa
Ave, mater humilium
superis imperiosa!»

Por eso no son aquí menos representativas las rosas del rosal con espaldar de cañas que trepa por las tapias del «hortus conclusus» que hay al fondo, cuyo más complejo simbolismo, que puede verse en el erudito estudio curiosísimo de Mr. Charles Joret (1), fué cantado por nuestros poetas del xvi (2) — Esteban de Zafra, Luis de Ribera, Francisco Pacheco, Hernán González de Eslava etc., — como lo había sido por sus precursores.

Sonajas y rabeles de ingénuo villancico evoca la «Natividad» (3) donde lleva la Deípara el mismo ropaje que en los tableros de su «Anunciación» y «Purificación», conservando hasta la diadema que ciñe su frente. San José, terciado el manto rojo y con loba verdosa, tiene aureola de muy distinta forma que la de María, estando sin ella el Jesusito, al que ambos adoran de rodillas, (4) con arreglo a los postulados de las *Meditaciones* franciscanas (Capítulo VII) repetidamente aludidas, sin que falten el asno y el buey

— que acreditan al pintor como buen animalista —, simbólicos en la profecía de Isaías (I-3) y materializados en los Apócrifos (5), siendo curioso el advertir que también aquellos están arrodillados, pues recogió este detalle Voragine, quien repite como habiendo milagrosamente reconocido al Salvador: «flexis genibus psum adoraverunt», y es tan fiel a su «Leyenda» la transcripción pictórica, que no se omitió aquí ni el pormenor de poner al Niño sobre el heno «que más tarde fué llevado a Roma por Santa Elena».

En segundo término, los precisamente tres pastores tradicionales del arte cuatrocentista, José, Jacob e Isac, cuya leyenda tuvo repercusión en la próxima villa de Ledesma (6) (Salamanca), y de los cuales uno está en pie, descubierto, vistiendo rojo sayo vaquero de fustán, contemplando al recién nacido, y los otros dos parecen ver y oír a los ángeles que desde lo alto cantan el gloria, mientras, más al fondo, otro grupo de angelillos anuncia jubilosamente la buena nueva a dos asombrados rústicos que apacentan un hato de blancas ovejas: uno, muy encapuchado con recio capote de aba o toscó camelote, y el otro, es un zagalillo que está sentado en tierra.

De los dos Evangelios canónicos que hablan de la infancia del Mesías, que son el de San Mateo y el de San Lucas, este último es el único (Capítulo II) que habla de su «Presentación al Templo» y consiguiente «Purificación de María» transcurridos los cuarenta días del puerperio de legal impureza establecido por el Levítico (Capítulo XII).

Sabido es que los artistas, al tratar este asunto, además de frecuentes anacronismos, muy censurados por los puristas (7), suelen involucrarlo con el de la «Circuncisión», cuya tradicional estructura mucho se recuer-

(1) Capítulo III *Les Légendes Chrétiennes de La Rose dans l'antiquité et au Moyen Age*. París. Bouillon. 1892.

(2) Tomo V del *Cancionero de la Rosa*, recopilado por D. Juan Pérez de Guzmán en la *Colección de Escritores Castellanos (Líricos)*. Madrid. Tello, 1891.

(3) Una buena síntesis sobre la iconografía del tema es el opúsculo *La Nativité de N. S. Jésus-Christ*, por el R. P. Raymond Louis, A. Peraté y A. Rastoul. París. Morty, 1911.

(4) Sobre tal particularidad, que apareció en el arte ita-

liano a principios del xiv, puede verse lo de Mr. Bertaux en la *Gazette des Beaux Arts* de 1909. (Tomo II, pág. 148).

(5) Capítulo XIV del *Seudo Mateo*, y el mismo Capítulo del *Evangelio de la Infancia*, en la página 173 y siguientes, de la ya citada versión de Brunet.

(6) Página 119 del Tomo I de la *Vida de la Virgen María e Historia de su culto en España*, por D. V. de la Fuente. Barcelona, 1877.

(7) *El Pintor Cristiano y erudito*, del P. Interian de Ayala.



«SALUTACIÓN ANGÉLICA»,
POR JUAN DE BORGONA



«LA CRUCIFIXIÓN», POR SANTACRUZ



«NATIVIDAD», POR JUAN DE BORGONA

da en este panel, a juzgar por la forma de colocar al bellissimo Divino Infante sobre la mesa — bajo la umbela roja con profusión de letroides — y desnudo, como para esta solemnidad era de rigor; mas no para la otra, que, sin embargo, es la representada, como

se advierte por la carencia de detalles imprescindibles, más que por las personas que intervienen, pues aunque impropia-mente solían algunas veces poner las mismas, según ya indicó, citando muy significativos ejemplos, el Señor Tormo en sus magistrales conferencias del Museo del Prado; (1) buena prueba de ello es el paje de vulgarotas facciones y roja ropa que abobado está mirando a la Profetisa de la tribu de Aser,

pues resulta un trasplante del que figura en las circuncisiones como ayudante del Mohel.

Ana, con manto azul — como el de la Virgen — junta sus manos en alabanza de su Dios y Señor (San Lucas II-38), no estando aureolada, como algunos suelen ponerla, pues figura en el Martirologio con festividad propia — en primero de Septiembre —; pero aquí, como en la misma escena de la Sala Capitu-

lar de la Catedral de Toledo, también obra de Juan de Borgoña, no lo está tampoco el San José — son parecidísimos uno y otro — de amplio balandrán rojo, a modo de sobre-túnica y gran chía, portador de la ofrenda de pobreza, los dos palominos o tórtolas que

substituyen al para los pudientes obligatorio cordero primal (Levítico XII-6 y 8).

Que la ortodoxia no entró más que a medias en las apetencias del pintor, bien claro se advierte con sólo mirar al levita, que no sé si debe identificarse con el piadoso y aquí no anciano Simeón, a quien el «Evangelio de Nicodemo» convirtió nada menos que en Sumo Sacerdote, y que como tal lleva sus ornamentos privativos: el «racional



J. DE BORGÑO

«PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO». (FRAGMENTO)

del juicio» precisamente cuadrado y con las doce piedras preciosas correspondientes a las doce tribus de Israel; la túnica propia del Efod, con sus campanillas y la tiara, todo con arreglo a los minuciosos preceptos del Exodo (Capítulo XXVIII) del que hasta pudiera ser lejanísimo eco, la decoración de angelotes de las pechinas — doradas, como el techo — que traen a la imaginación los querubines labrados por Beseleel, única excepción a la rigurosa veda de imágenes im-

(1) Hay un extracto en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, de 1926.



«PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO»,
POR JUAN DE BORGOÑA

puesta por la Ley Mosaica, en esto no más respetada que la islámica en sus preceptos similares.

Resalta, entre todas, la hermosísima cabecita del Niño y la de la Virgen Madre, de carminados finísimos y muy juvenil, según la creencia que la supone nacida el año 734 de la fundación de Roma y desposada el 748. Su mayor atractivo es la expresión de pureza y humilde recato que, con singular relieve, la destaca de sus dos inominadas acompañantes. También son de gran efecto, las luces del cielo de riente piedra-lázuli, en el cual se recortan los dos árboles del fondo.

La «Transfiguración del Señor» fué un tema pictórico, entonces muy en auge, lo que desconozco si pudiera ser relacionable con la mayor solemnidad y expansión que dió a tal festividad un Papa español, el valenciano Calixto III, con motivo de la victoria lograda por los ejércitos cristianos contra los turcos sitiadores de Belgrado en el año de 1456.

Se adapta bien al contexto evangélico (1): «Tomó consigo a Pedro y a Santiago y a Juan

y subió a un monte a orar. Y entretanto que hacía oración, la figura de su rostro se hizo otra y sus vestidos se tornaron blancos y resplandecientes. Y he aquí que hablaban con él dos varones. Y estos eran Moisés y Elías que aparecían en Majestad. Más Pedro y los

que con él estaban, se hallaban cargados de sueño. Y despertando, vieron la gloria de Jesús», cuya vestimenta, no es, sin embargo, «alba sicut nix», sino de un blanco algo cenizo, teniendo sus brazos abiertos en actitud de oración litúrgica, y por sobre su nimbo crucífero, en el rompimiento de gloria o almendra mística, un rótulo casi cubierto por las molduras, en el que son legibles las palabras del Eterno, reiteración



SANTACRUZ (P)

«EPIFANÍA». (FRAGMENTO)

de las del Bautismo en el Jordán: «Hic est Filius meus dilectus».

Elías—de verde sayal, con esclavina roja—carece de atributos, pero no Moisés, que, además de su peculiar ornato capilar, los dos cuernecillos —remedo diabólico, censurado por Molano (2)— procedentes del «quod cornuta esset facies sua» de la Vulgata (3),

(1) San Mateo XVII-1-6; San Marcos IX-17; San Lucas IX-28.

(2) *De Historia Sanctorum imaginum et picturarum* Libro IV. Capítulo XXV.

(3) *Exodo*, XXXIV-29.



«EPIFANÍA», POR SANTACRUZ

lleva en su mano izquierda la segunda edición — rota por el mismo la primera en su celosa iracundia, motivada (1) por la idolatría del pueblo — de las Tablas de la Ley, vistiéndolo, bajo el manto rojo, túnica del mismo color verde que el manto de San Pedro, cuyo sayo es encarnado, y algo más parduzco el de Santiago, amarilleando las mangas y el faldón del barbiponiente San Juan, cuya sobrerropa es roja como las tapas del libro tirado en su inmediatez. Para el «Quebrantamiento de Infiernos», alegoría de la Humanidad redimida en el Golgota y sacada del error y tinieblas satánicas, a la luz de la Verdad revelada, resultan de poco caudal las fuentes ortodoxas (2), por lo cual tuvo el arte que saciar su sed en otras (3) menos puras, pero más explícitas, acudiendo al prolífico inspirador de las más impresionantes y lúgubres leyendas (4): al «Evangelio de Nicodemo», recogido y muy difundido por Vicente de Beauvais (5), por Voragine (6), y, en general, por libros tan divulgados en España como la *Vita Christi*, del cartujo Ludolfo de Sajonia, cuya traducción castellana — impresa el año de 1502 en Alcalá — la hizo Fray Ambrosio de Monte-

sinos, precisamente por orden de Isabel la Católica; la de Sor Isabel de Villena dedicada (1497) a aquella «cristianísima reina y señora» abulense; el «Gamaliel» la *Crónica Universal*.... Aplastando a un velludo trasgo

está caída en tierra la terrible «Porta Inferi», que deja paso franco al Vencedor de la Muerte, envuelto en amplio manto escarlata, de cuya presencia huyen furiosos e impotentes dos endriagos, mientras acurrucados en una oquedad cimera de la mandorla radial están otros medrosamente contemplando como clava el regatón de la Cruz de Victoria en las rojas fauces de la verdusca sierpe, sujeta por Eva, que parece disculpase con las ingenuas palabras del Génesis (III-13): «La serpiente me ha engañado y comí de la fruta prohibida», mostrando esta en su mano, en forma de alegórica poma, la de las tradiciones latinas por otros identificada con el fruto de la higuera o de la vid, (7) de cuyas hojas parece ser el ramizo que cubre su pubes, por lo demás,

en no velada desnudez, de inhábil, pobrísima ejecución, miembros turgidos e inarmónicos, torso deforme y alto cuello, apenas disimulado por las dos crenchas de su lacia



J. DE BORGÑO. «TRANSFIGURACIÓN». (FRAG.)

(1) Exodo. XXXII-19 y XXXIV-1-4.

(2) Primera Epístola de San Pedro (III-19); la de San Pablo a los Efesios (IV-8 a 10).

(3) Véase el pequeño pero interesante folleto de Turmel, editado por Picard: *Etude historique sur la Descente du Christ aux Enfers*.

(4) Véase P. Joseph Variot *Les Evangiles Apocryphes*,

(página 446 y todo el capítulo IV). París. Berche et Traillin. 1876.

(5) *Spec. Hist.* Libro VII. Capítulo LVI.

(6) *Leg.* Capítulo LIV.

(7) Curiosa recopilación de leyendas sobre tal particular puede verse en la página 19 y siguientes de *Il mito del Paradiso Terrestre*, por A. Graf. Torino. G. Chiantore, 1925.



«TRANSFIGURACIÓN DEL SEÑOR»,
POR JUAN DE BORGÑO

melenas espartañas. Resulta notorio que al tratar este desnudo fué vencido el artista, más que por torpeza manual, por la imitación de las convencionales anatomías que todavía estaban en boga como fórmulas y muestras de taller, con las que se evitaba

copiar del natural y trabajar en firme con el entonces infrecuente buen modelo vivo femenino; de ahí que se resienta de servirse del patrón usual de varón, por él sin duda más estudiado, convirtiéndolo en cuerpo de mujer con sólo abultar las masas carnosas; pero casi sin otra diferenciación morfológica que los más pronunciados atributos del sexo y un acentuado volumen abdominal frecuentísimo en la

tipología del Renacimiento, tendencia que se supuso procedente de la estilización idealizadora del cuerpo enfermizo con las desproporciones y estigmas pretuberculosos que indicó (1) Stratz, y cuya preponderancia fué debida según el Doctor Paul Richer (2) a capricho de la moda — que había de repetirse a fines del siglo XIX — en relación con los

(1) Página 248 y siguientes de *La Figura Humana en el Arte*, Barcelona, 1905.

(2) Página 239 y siguientes de *Le Nu dans l'Art (l'Art Chrétien)*. París. Plon, 1929.

trajes de la época y sus consiguientes deformaciones físicas, y hasta por ingeniosos simulacros de maternidad en tiempos que — como crudamente había de decir siglos después Napoleón — consideraron a la mujer como almaciga de hombres para la guerra.

Aún con tales defectos, capta la vista, distrayendo de fijarse en otras figuras de mucho más acertada factura, como la del Resucitado, que tiene nobilísimas facciones; la de Moisés, de acusado perfil judaico; la del Bautista, que conservó hasta en ultratumba el rústico pellón que le asignan por vestimenta los Sinópticos (3) y el ademán indicador del «He aquí al que quita los pecados del mundo». Pero la más meri-



J. DE BORGONA

«DESCENSO AL LIMBO». (FRAGMENTO)

toria, por lo expresiva y bien modelada, es, para mí, la vigorosa cabeza de Adán, de rala y cana cabellera, con muy bello peleteado a calamo o pincel muy fino, y que con apasionada devoción trata de besar la mano que le tiende su libertador. Es de acusada mayoría que Eva, costumbre muy extendida, que alude a su anterior creación; mas recuérdanse, también, con esto, algunas leyendas talmúdicas que a ella la suponen su

(3) San Mateo III-4; San Marcos I-6; San Lucas XI-22.



«DESCENSO AL LIMBO»,
POR JUAN DE BORGONA

segunda mujer (1), posterior a la temible y fugitiva Lilit.

No sé hurtarme a la tentación de decir que doy a estos desnudos un valor más significativo que el de su mérito intrínseco: me refiero al de la época y lugar en que se hallan. Con sus formas exuberantes, de cierto pantagruelismo pictórico, pregonan que, aún imperando las austeridades del reinado de los Reyes Católicos y bajo la mirada inquisitorial que aquí tuvo su Meca, dista mucho de la realidad, el afirmar que «no vió el arte religioso en la desnudez humana, más que incentivo de pecado, escollo para la salvación». Otras muestras coetáneas pudiera citar, de representaciones del mismo asunto, con las figuras muy pudorosamente arropadas, lo que prueba que la mogigatería, no está vinculada en ninguna cuadrícula espiritual, y que si fué casto nuestro Renacimiento, no llegó a gazmoño por regla general; la gazmoñería es planta de ruinas que no florece más que

cuando la piedad pasa del corazón a los labios y se ensanchan las filacterias con ruidoso y huero clamoreo farisaico, así en los infortunados tiempos en que al no muy afortunado Don José Luxan se le nombró

censo de pinturas, pues de otra índole fueron, sin duda, las pesquisas encomendadas a sus lejanos colegas Rincón y Chacón. Ahondar más sobre esto, reclamaría un largo y aquí no pertinente aparte, que ya esbozó con su erudición y donosura el Señor Beroqui al tratar de «Tiziano en el Museo del Prado».

El incompleto Apostolado que se inicia con los cuatro Evangelistas de Berruguete, lo debió continuar Juan de Borgoña con las seis grandes figuras de las entrecalles, reveladoras de la propensión, en él habitual, de colocarlas una de perfil y otra de frente. Supongo que deben ser (2) las siguientes:

San Pedro, con túnica muy oscura y manto rojizo, teniendo por atributo el de la «potestas clavium» y el libro representativo de sus dos Epístolas.

tol. pero no Evangelista, y que, sin embargo, tiene aquí libro abierto. — ¿Alusión a sus Actas apócrifas? — y es de más edad que el hijo de Alfeo. Estas incertidumbres hacen que sin grave obstáculo pudiera ser admitido que los del retablo en cuestión fuesen los dos copatrones de España entre los tres autores (Pedro, Judas Tadeo y Santiago el Menor) de las Epístolas llamadas «católicas» — por no dirigirse a ninguna iglesia ni persona determinada —, y, además, San Pablo, que fué el verdadero catolizador del cristianismo.



J. DE BORGONA

«SANTO TOMÁS»

(1) Las resumió el docto teólogo y publicista judío converso Mr. David Pablo Drach en su curioso estudio: *Harmónie entre l'Eglise et la Synagogue*. Páginas 318 y siguientes. París, 1844.

(2) La identificación ofrece dificultades con frecuencia, debido a la identidad de atributos. Así, por ejemplo, la maza distingue indistintamente a San Matías, San Judas y Santiago el Menor, llevando este algunas veces por distintivo la escudra que más generalmente corresponde a Santo Tomás, Após-

Ocupa preferente lugar, cual en la Transfiguración — a la diestra del Señor —, debido a la nunca olvidada Primacía, y está en pareo con San Pablo, que viste de verde, llevando, además del mandoble, alegoría de su profesión y martirio, el consabido Epistolario. Santiago el Mayor, con manto azul verdoso, túnica rosada y bordón de peregrino, empareja con el otro patrono de España, con San Andrés, que ostenta el sotuer o cruz de aspa en que selló su fe con su sangre.

Y por último, — siempre subiendo y de izquierda a derecha —, Santo Tomás, con verde sayal y la escuadra, símbolo de su fabulosa profesión de constructor del más espiritual que material palacio del rey Gondofarus. Frente a él está San Judas Tadeo, con vestimenta de color rosa, el libro de la tan discutida Epístola y el basto de su martirio. Se le confunde algunas veces con uno de los setenta discípulos del Señor, con el semihomónimo Tadeo, enzarzado en

la leyenda de Abgar, como enviado al toparca de Edesa por el poco crédulo apóstol, con quien aquí hace «pendant».

* * *

El atractivo artístico puede y debe incrementarse por el imán sentimental de la evocación histórica, pródigo manantial de sugerencias y valores emotivos (1) que en esta mi desmañada síntesis de la bibliografía corriente y conocida (2) sólo he de recordar muy a la ligera, comenzando por las huellas de Santidad más destacadas, como las de Santa Teresa de Jesús, muy devota de la Virgen de la Caridad (Catedral), adoptada por ella como Madre al fallecer la suya; las de San Juan de la Cruz; San Pedro de Alcántara; San Luis Beltrán; San Francisco de Borja y Santo Tomás de Villanueva. Las de figuras tan preclaras en devoción y saber como el ilus-

tre rival de Palestrina, el insigne «presbítero de Avila» Tomás Luis de Victoria; el P. Ba-



J. DE BORGONA

«SAN JUDAS TADEO» (?)

(1) De ellos fué autorizadísimo portavoz, en gran parte de América, un buen conocedor de la historia local, mi muy querido amigo el culto Archivero D. José María Sánchez Bermejo, a quien, por tal labor, Avila mucho le debe.

(2) La más antigua puede verse recopilada en el *Diccionario Bibliográfico de los Antiguos Reinos, Provincias, Ciudades y Villas de España*, de D. Tomás Muñoz y Romero, editado por cuenta del Estado en Madrid el 1858, y de entre la posterior a esa fecha recordaré la *Crónica*, de D. Fernando Fulgoso (1870); la *Historia de Carramolino* (1872-73); los

Recuerdos y Bellezas de España (1872) de Quadrado, y su tomo de la colección de *Monumentos y Artes. — Su Naturaleza e Historia*, editado por Cortezo en 1884; el *Estudio Histórico de Avila y su Territorio*, por D. Gabriel María Vergara (1894), y el de D. Enrique Ballesteros (1896); la *Descripción e Historia Política, Eclesiástica y Monumental de España*. (Provincia de Avila), por D. Valentin Picatoste, y los trabajos de D. Adolfo Fernández Casanova (*Discurso Académico* en Mayo de 1914), Lampérez, Albornoz, Marqués de Foronda, Merino, etc.

ñez; Lope de Vega, que fué capellán de la catedralicia capilla de San Segundo, y las que con detalle se puede pesquisar, por quien se lo proponga, en lo del P. Ariz, Fernández Valencia, Gil González y Dávila...

Tampoco son de silenciar las cordiales preces, en la Catedral elevadas al Cielo por los fervorosos creyentes de antaño, implorando la salud pública en lastimeras rogativas, como cuando la peste de 1519, y otras veces en súplica de que la paz reinase en los espíritus y cesasen las asonadas y luchas fratricidas con que desde larga fecha ensangrentaban las calles de la noble ciudad los Dávila de los dos linajes de seis y trece roeles, algaradas y revueltas que aun subsistían durante el primer cuarto del xvi entre el pueblo y la tan altiva nobleza, (1) que cuenta entre sus próceres a los Dávila, Zimbrón, Valderrabano, Aguila, Cepeda...., cuyo ardor bélico llevó a unos a luchar en Andalucía, Malta, Italia, Flandes...., mientras otros, alargando aun más el vuelo, llevaban su fe y su denuedo allende los mares, descubriendo y conquistando tierras del Nuevo Mundo, en las que si alguno fracasa por su dureza, como el enérgico Blasco Núñez Vela, cuando abusivos egoismos dan lugar a rebeldías e insurgenias como las motivadas por las Ordenanzas, que diera el César en Barcelona (20 de Noviembre de 1542), surge la paz, la honradez y la justicia por arte de otro insigne abulense: Pedro de Lagasca, pacificador del Perú.

No son de menor envergadura los hechos de los humildes, ya que para domeñar las apetencias de los mandarines y mandones de la cosa pública, recabaron el triunfo de los nacientes ideales de libertad, representados por la Santa Junta, que inició sus sesiones (29 de Julio de 1520) en la recién construída gran sala del claustro catedralicio, al levantarse Castilla contra la tiranía foránea; sesiones en las que el tundidor Pinillos

fué gonfalonero de la soberanía popular, y que perduraron hasta que en el mes de Septiembre pasó la Junta a Tordesillas, nombrando jefe de sus huestes a Juan de Padilla, y ultimando la que llamaron «Constitución de Avila», que como dice Robertson (2) admira por las «sorprendentes ideas de libertad e independencia, atrevidos principios de gobierno, y extensas miras políticas». Mensajeros abulenses, entre los que figuraba Antonio Vázquez Dávila — padre del célebre Don Sancho, «el Rayo de la Guerra» — las llevan a Worms, — ¡y no llegan a entregar-selas! — a Carlos V, a quien, sin necesidad de ir tan lejos, podemos evocar orando, ante el retablo que nos ocupa, el día de su primera visita a la ciudad (6 de Junio de 1534), según nos cuenta el Señor Foronda (3), y también a la bellísima emperatriz Isabel, que pasó aquí (4) los cuatro meses — 24 de Mayo a 26 de Septiembre — del verano de 1531 para reponer la frágil salud del entonces joven príncipe Felipe II, que volvió después, ya reinando, en 1570, y que años más tarde, indignado por los pasquines (5) que aparecieron el 21 de Octubre de 1591, protestando de los tributos por él reclamados, extremaba el rigor con los presuntos autores, sobre todo con Don Diego de Bracamonte, cuyas vicisitudes divulgó la hermosa y elogiadísima novela de Larreta: *La Gloria de Don Ramiro*.

También estuvo aquí Felipe III en Junio de 1600, con la reina, de paso para Valladolid. Fué él quien diez años más tarde decretó la expulsión de moriscos — digno complemento de la de judíos, con anterioridad realizada — que con el posterior centralismo borbónico arruinó a la en otros tiempos industriosa ciudad. Pero terminemos en los umbrales del xvii, porque, como bien decía Carnot, «la Historia no es más que un cuadro monótono del eterno abuso del Poder».

LEANDRO DE SARALEGUI.

(1) Discurso de Recep. Academia de la Historia (Abril de 1926) de D. Abelardo Merino: *La Sociedad Abulense durante el siglo XVI. — La Nobleza*.

(2) *Historia de Carlos V*, pág. 181 del tomo II de la segunda edición española. Barcelona, 1841.

(3) *Estancias y viajes del Emperador*. Madrid, 1914.

(4) *Estancia en Avila de la Emperatriz D.^a Isabel durante el verano de 1531*, por D. Manuel de Foronda en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XIII. 1905.

(5) Véase, Marqués de Pidal: *Historia de las alteraciones de Aragón*..... Madrid, 1866.

Fotos. de T. Unturbe. De «Archivo Mas» la de la página 245.