

# BOLETIN

DE LA

## COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE NAVARRA

CUARTA ÉPOCA - AÑO 1936 - TOMO XX

Segundo trimestre de 1936

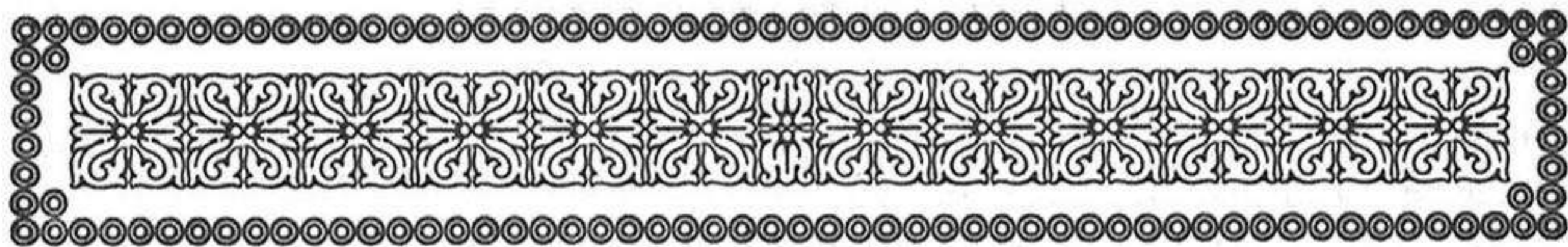
NÚMERO 2.º



EDITORIAL ARAMBURU  
S. Saturnino, 14 y Carlos III, 16  
- - - PAMPLONA - - -

**PERSONAL QUE CONSTITUYE ESTA COMISIÓN**

CARGOS	NOMBRES	CONCEPTO	ANTIGÜEDAD
Presidente honorario . . . . .	Sr. D. Mariano Menor Poblador . . . . .	Excmo. Sr. Gobernador Civil . . . . .	La de su mando político.
Presidente efectivo . . . . .	M. I. Sr. D. Arturo Campión . . . . .	Academia de la Historia . . . . .	10 Junio 1891.
Vocal (presente) . . . . .	Excmo. Sr. Conde de Guendulain . . . . .	Academia de San Fernando . . . . .	29 Junio 1902.
» (en París) . . . . .	Sr. D. Carlos de Marichalar . . . . .	Id. de la Historia . . . . .	29 Marzo 1915.
» (en San Sebastián) . . . . .	Sr. D. Santiago Vengoechea . . . . .	Id. de San Fernando . . . . .	20 Marzo 1916.
» (presente) . . . . .	Sr. D. Rogelio Mongelos y Landa . . . . .	Id. de la Historia . . . . .	25 Junio 1920.
» (presente) . . . . .	Sr. D. Onofre Larumbe . . . . .	Id. de id. . . . .	25 Junio 1920.
Secretario (ídem) . . . . .	Sr. D. José Zalba . . . . .	Id. de id. . . . .	25 Junio 1920.
Vocal (en Estella). . . . .	Sr. D. Pedro Emiliano Zorrilla . . . . .	Id. de San Fernando . . . . .	17 Enero 1922.
» (presente) . . . . .	Sr. D. Francisco Javier Arraiza . . . . .	Id. de id. . . . .	4 Diciembre 1922.
» (presente) . . . . .	Sr. D. José M. <sup>a</sup> de Huarte . . . . .	Id. de id. . . . .	4 Diciembre 1922.
» (en Tafalla). . . . .	Sr. D. José M. <sup>a</sup> Azcona . . . . .	Id. de la Historia . . . . .	23 Febrero 1923.
» (presente) . . . . .	Sr. D. Jesús Etayo . . . . .	Id. de id. . . . .	23 Febrero 1923.
» (presente) Depositario.	Sr. D. José E. Uranga . . . . .	Id. de San Fernando . . . . .	16 Marzo 1925.
» (presente) . . . . .	Sr. D. Victoriano Juaristi . . . . .	Id. de id. . . . .	
» (presente) . . . . .	Sr. D. Luis Ortega . . . . .	Id. de la Historia . . . . .	
» (ausente) . . . . .	Sr. D. Fulgencio Aldaz . . . . .	Id. de San Fernando . . . . .	
» (en Tudela) Guernica . . . . .	Sr. D. José Ramón de Castro . . . . .	Id. de la Historia . . . . .	16 Marzo 1925.
» (presente) . . . . .	Sr. D. José María Beovide . . . . .	Id. de San Fernando . . . . .	16 Marzo 1925.



## Sección 1.<sup>a</sup> — OFICIAL

### LEGISLACIÓN

#### Reglamento de las Comisiones provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos (1)

##### CAPITULO II

###### DE LAS ATRIBUCIONES, DEBERES Y OBLIGACIONES DE LAS COMISIONES PROVINCIALES DE MONUMENTOS

Art. 10. Son atribuciones de las Comisiones provinciales de Monumentos:

I. El reconocimiento y asidua vigilancia de los Monumentos Históricos y Artísticos de todo género en su provincia.

II. La intervención en las excavaciones arqueológicas que se efectúen en la provincia, promovidas por particulares, ateniéndose a lo preceptuado en la ley de Excavaciones, y su Reglamento de 7 de Junio de 1911, o lo vigente.

IV. Proponer al Estado, por conducto de las Academias respectivas, la adquisición de cuadros, estatuas, lápidas, relieves, medallas, códices, manuscritos de todas clases y cualesquiera otros objetos, que por su mérito o importancia artística o histórica merezcan figurar en los Museos, Bibliotecas o Archivos.

V. La custodia y decorosa conservación de los sepulcros y enterramientos de nuestros Reyes, Príncipes y hombres ilustres, y la traslación de los que por haber sido enajenados los edificios donde existían o por su mal estado lo exigieren.

VI. Asesorar y recurrir a los Gobernadores, Alcaldes y demás Autoridades en cuanto se relacione con los fines propios de las mismas Comisiones provinciales de Monumentos y de la representación que ostentan.

Art. 11. Serán deberes de las Comisiones provinciales de Monumentos:

I. Evacuar los informes que el Gobierno o las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando les pidieren sobre el mérito

(1) Ante las frecuentes quejas y denuncias que recibimos sobre intromisiones de particulares en casos y hechos sólo pertinentes a la Comisión de Monumentos, nos vemos obligados a reproducir hasta la saciedad, a fin de que no se pueda alegar ignorancia, lo relativo a las atribuciones de las Comisiones y a los deberes de las Autoridades.

e importancia de los Monumentos Artísticos que deban conservarse o restaurarse en la provincia respectiva.

II. Hacer propuestas e informar a ambas Academias acerca de las exploraciones arqueológicas que deban efectuarse en los despoblados de antiguas ciudades u otros análogos, siempre que algún descubrimiento fortuito y la conveniencia de no malograrlo, así lo aconsejaren, ateniéndose a lo dispuesto en la vigente ley de Excavaciones.

Art. 13. Las Comisiones provinciales de Monumentos comunicarán directamente con los Gobernadores, dando cuenta de ello a las dos Reales Academias en los casos siguientes:

I. Para reclamar contra toda obra que se realice en los edificios públicos de carácter histórico o artístico, cuando no esté competentemente autorizada y aprobada. Las Comisiones requerirán de las Autoridades la suspensión de semejantes obras hasta que recaiga sobre el asunto acuerdo definitivo.

II. Para representar contra la inmediata enajenación, demolición o destrucción de los monumentos de verdadero mérito o interés nacional, cualquiera que sea el pretexto que se alegare para intentar su ruina.

III. Para proponer la pronta reparación de aquellas construcciones de mérito artístico que, siendo propiedad de la Provincia o del Municipio, no ofrecieran seguridades de duración.

### CAPITULO III

#### DISPOSICIONES GENERALES

Art. 14. Los Gobernadores de provincia y los Alcaldes de los pueblos prestarán a las Comisiones provinciales de Monumentos el más eficaz apoyo, proporcionándoles cuantos medios requieran para el cumplimiento de su cometido, procurando remover los obstáculos que puedan oponerse al ejercicio de sus atribuciones.

Art. 15. Será además obligación de los Alcaldes de los pueblos para con las Comisiones provinciales de Monumentos:

I. Recoger cuantos fragmentos de lápidas, estatuas, columnas miliares, sarcófagos, vasos y otros objetos de antigüedad se descubrieren fortuitamente en el término de su jurisdicción respectiva, y remitirlos a las Comisiones provinciales de Monumentos, expresando el lugar donde fueron hallados y las circunstancias del descubrimiento. Cuando el objeto encontrado estuviere fijo en el suelo o fuere de tal magnitud que pueda peligrar, removiéndolo, darán los Alcaldes inmediatamente cuenta a las Comisiones provinciales, a fin de que, sin pérdida de tiempo, éstas dispongan en cada caso lo más acertado y conveniente.

II. Vigilar por la conservación de los edificios que hubieren sido declarados Monumentos históricos o artísticos, dando parte a la Comisión provincial de cualquier deterioro que en ellos advirtiesen, para su pronta reparación por quien correspondiere.

III. Retener los lienzos, tablas, estatuas, códices, obras musicales y demás objetos históricos y artísticos de sospechosa procedencia que se

hallasen en su jurisdicción, dando inmediatamente cuenta a la Comisión respectiva para que ésta proceda a lo que hubiere lugar, conforme a lo preceptuado en el Reglamento.

Madrid, 11 de Agosto de 1918.

\* \* \*

## **Reglamento para la aplicación de la ley del Tesoro Artístico Nacional**

### **CAPITULO PRIMERO**

#### *De la Junta Superior del Tesoro Artístico y Juntas delegadas*

Artículo 1.º El Presidente de la Junta Superior del Tesoro Artístico Nacional servirá de lazo de relación con la Dirección general de Bellas Artes. Convocará y presidirá los plenos. Distribuirá los asuntos entre las Secciones, procurará su pronto despacho y remitirá al Ministerio, informados o no, según proceda, los expedientes resueltos o dictaminados por el pleno o por las Secciones.

El Presidente de la Junta podrá adscribir, con carácter temporal, a cualquier Sección uno o varios Vocales que no pertenezcan a ella, cuando las conveniencias del servicio lo aconsejen.

El Presidente podrá asistir a las reuniones de las Secciones de que no forme parte, presidiéndolas.

En casos de vacante, ausencia o enfermedad hará sus veces el más antiguo de los Presidentes de Sección, y entre los de igual antigüedad el que de ellos fuese más antiguo como Académico de Bellas Artes o, en su defecto, de la Historia.

Artículo 2.º El Secretario-Interventor tendrá a su cargo;

1.º Presentar al despacho del Presidente los expedientes que se reciban del Ministerio o de las Secciones.

2.º Convocar, por orden del Presidente, las reuniones del pleno y levantar acta de ellas, que firmará con el visto bueno del Presidente.

3.º Llevar registro de la entrada y salida de los expedientes, teniendo al Presidente al corriente del estado de su tramitación en la Junta y en el Ministerio.

4.º Autorizar las cuentas y llevar un libro en que consten los gastos acordados por el pleno y por las Secciones, para que la Junta conozca al día el estado de fondos.

5.º Como Jefe de la Secretaría, tendrá a sus órdenes el personal de la misma.

Artículo 3.º El Pleno se reunirá cuando el Presidente lo estime necesario, cuando lo soliciten por escrito seis Vocales y por lo menos tres veces al año.

Será misión del Pleno:

Resolver los asuntos que el Presidente decida someterle; intervenir en las discrepancias que puedan surgir entre las Secciones; informar

los expedientes de exportación de efectos valorados en más de 50.000 pesetas oro; crear las Delegaciones locales, marcando la jurisdicción y constitución de cada una; aprobar el plan de trabajo de las Secciones y sus cuentas antes de ser elevadas al Ministerio.

El Pleno podrá tomar acuerdos con la presencia de la mitad más uno de sus miembros en primera convocatoria y siete en segunda, como mínimo.

Los acuerdos autorizando la exportación de objetos artísticos valorados en más de 50.000 pesetas oro requerirán el voto favorable de la mayoría absoluta de cuantos compongan la Junta.

Artículo 4.º Por acuerdo del Pleno, o en caso de urgencia, por decisión del Presidente, los miembros de la Junta podrán ser encargados de la inspección de cualquiera de los servicios a ella encomendados.

Por decisión de la Sección de Reglamentación de exportaciones, cualquiera de sus miembros puede ser encargado en Madrid, o fuera de Madrid, para examinar una expedición de objetos que se exporte o que se importe.

Cuando hayan de efectuar un viaje para este fin se les abonará los gastos de locomoción en primera clase y 30 pesetas en concepto de dietas.

Artículo 5.º Cada Sección elegirá su Presidente, que será suplido por el Vocal académico de Bellas Artes más antiguo o de la Historia, si no hubiese miembro alguno de aquella.

Artículo 6.º Las Secciones a que se refiere el artículo 8.º de la Ley habrán de reunirse, por lo menos: la primera, una vez al mes; la segunda, ocho veces al año; la cuarta, quinta y sexta, cuatro veces al año, y la tercera, por realizar un servicio ordinario en relación directa con el público, tres veces al mes.

Artículo 7.º El Director general de Bellas Artes asistirá, cuando lo estime conveniente, a las reuniones del Pleno y de las Secciones.

Artículo 8.º En las primeras Juntas de cada año, las Secciones formularán el programa de sus actividades dentro del ejercicio económico, que habrán de comunicarlo, para su presentación al Pleno, al Presidente, el cual podrá añadir las observaciones que estime pertinentes.

Las Secciones presentarán al Pleno una Memoria anual, en que se reseñará su actividad dentro del ejercicio; un extracto del conjunto de estas Memorias constituirá la que la Junta habrá de publicar anualmente.

Cuando se juzgue conveniente podrán publicarse íntegras y separadamente las Memorias de las Secciones.

El Pleno acordará la distribución de los fondos de la Junta, según los programas de las Secciones.

Artículo 9.º Cuando surgiese una discrepancia fundamental en el seno de una de las Secciones se dará conocimiento al Presidente de la Junta, quien la resolverá o la llevará al Pleno.

Artículo 10. En la Junta habrá dos Secretarios técnicos: tendrán por cometido redactar las actas de las Secciones a que estén adscritos—tres cada uno—y el despacho propio de los asuntos antes y después de dictaminados.

Serán Secretarios técnicos los que con anterioridad a la Ley de 13 de Agosto venían desempeñando la Secretaría del Comité ejecutivo del

Tesoro Artístico y de la Junta de Excavaciones. Tendrán la remuneración que la Junta determine anualmente.

En caso de cese de los actuales, la Junta proveerá las Secretarías técnicas con dos Vocales cualesquiera, que no percibirán otros emolumentos que las dietas de asistencia a las sesiones.

Artículo 11. La Junta designará Habilitado entre los Secretarios técnicos o funcionarios administrativos, excepción hecha del Secretario Interventor, cuya misión propia lo impide.

Artículo 12. Los miembros de la Junta percibirán por sesión a que asistan la cantidad de 25 pesetas.

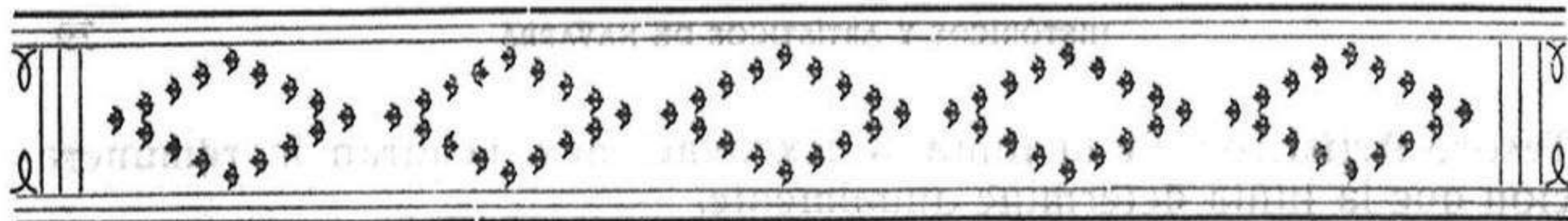
Artículo 13. La Junta Superior del Tesoro Artístico tomará como base, para constituir una Junta delegada, el Patronato de un Museo o de un monumento, un Centro de enseñanza o una institución cultural que ofrezca garantía de competencia y actividad. Serán miembros de la Junta además de los Patronos del Museo o monumento directivos del Centro o institución, etc., los Delegados provinciales de Bellas Artes, uno, por lo menos, de los Académicos correspondientes de la Historia y de la de Bellas Artes adscritos a la comarca donde la Junta delegada radique; donde los hubiere, los Catedráticos de Historia del Arte y de Arqueología, de Universidad; Catedráticos de Historia de los Institutos y Profesores de Historia o Teoría del Arte de las Escuelas de Bellas Artes y Artes y Oficios.

Artículo 14. Para la creación de las Juntas delegadas se designará una Comisión especial constituida por un miembro de cada una de las Secciones. Sus propuestas habrán de ser sometidas al Pleno.

Artículo 15. Las Juntas delegadas, además de los fines y atribuciones de las Comisiones provinciales de Monumentos a extinguir, tendrán en cada caso las facultades e intervención que la Junta Superior les atribuya.

Artículo 16. Durante el mes de Enero de cada año, las Juntas delegadas redactarán una Memoria explicativa de sus actividades en el año anterior, remitiendo un ejemplar de las mismas a la Junta Superior del Tesoro Artístico y otra a la Dirección general de Bellas Artes.

(Continuará)



## Sección 2.<sup>a</sup>—HISTORIA

# PROGENIE DE LA LENGUA VASCA

(CONTINUACIÓN)

Los seres animados experimentan sensaciones de bienestar y de dolor. Tienen una voz quejumbrosa, *Mintzo*, para el sufrimiento *Min*; una sonora y armoniosa *Botz*, para el júbilo y la alegría, *Boztario*; tienen un grito en los peligros, otro grito en el amor y el placer. Solo el hombre tiene una palabra inteligente, *Hel*; tiene un lenguaje razonado, conversa con sus semejantes, *Elhesta*. Ha dado un nombre a cada cosa. Pues bien, toda cosa creada por Dios, sale de la noche, *Gau* y vuelve a la nada. Las cosas creadas, los seres, por consecuencia, se llaman *Gaizak* o hijos de la nada, según el verbo de la inteligencia dada a mi pueblo. Todo es nada y vanidad en el mundo, excepto el *Yaon*, sublime, excepto el Señor Dios. Solo Él llena la inmensidad del espacio y la eternidad de los tiempos. Todo lo que no es Él no es sino fantasma ilusorio, forma vana, fugitiva apariencia destinada a sumergirse en las tinieblas de la noche eterna.

La realidad de cada ser creado, *Iz*, está en la idea que representa. Esta idea está expresada en el nombre que se le ha consagrado; de donde el nombre de las cosas se llama en euskara *Iz-ena*, es decir principal pertenencia o propiedad de las cosas. La facultad que le permite al hombre de percibir la idea de las cosas y de expresarla con sonidos inteligibles, constituye para él, el privilegio del verbo, de la palabra, llamada *Itza*. El lenguaje mismo se llama *Itzkontza*, de una palabra compuesta que significa feliz descubrimiento, buena invención o improvisación de nombres.

La garganta humana se llama *Itz-tarria* o productora de la palabra, porque es el instrumento en que resuena esa armonía, el sitio y órgano de la improvisación. El *Eskuara* de mi pueblo es el más bello de los dialectos primitivos, como también es el más antiguo; es todo luz y no expresa sino la verdad.

Se os ha contado que el Señor Dios en el principio, hizo una estatua de barro que debía ser luego el hombre y que le animó con un soplo



divino. De este modo, toda simiente, *Azi*, todo principio, *Aste*, reciben su nombre de la palabra *Ats*, que significa soplo, aliento. El origen mismo de las cosas se llama *Atsarre*, principio, es decir, recibimiento de la respiración y del soplo. El hombre comprendió enseguida cuán fugitiva y precaria era su existencia y vió, que en el instante en que el soplo vivificante, *Ats*, le fuese arrebatado, *Ken*, llegaría inmediatamente para él, el instante con justo título llamado *Azken*, es decir, último. Sus ojos, apenas abiertos a la luz, se cerraron con el peso del sueño; fué para él, como una primera muerte, la imagen conmovedora de la muerte final. Vuelto de ese aniquilamiento fugaz, consideró el despertar como un renacimiento, como una resurrección, que fué llamada *Iratzar*, es decir, acto por medio del que se recoge con el sentimiento de la respiración, el sentimiento de la existencia y de la vida.

Todos los seres que se mueven y respiran en la tierra, nacen de un huevo que el macho fecunda, que la hembra depone o deja germinar en su seno. He aquí por qué el huevo es llamado *Aur-oltzia*, envoltorio o vaso del niño; porque de todas las maravillas de la congeneración, la del huevo humano es la más admirable en toda la cadena de los seres.

Los esplendores de la naturaleza causaron al Euskaro una admiración intensa y duradera. Las palabras que las definen en nuestra lengua pueden aplicarse a las obras divinas y a las invitaciones de los hombres: hay formas armónicas, seres organizados, cosas perfectas en la creación de Dios, y no materia primordial. Por eso la materia se define, según la verdad, con la palabra *Ekhei*, es decir, *Eghinghei*, lo que está destinado al ser o a la forma. En el orden de las creaciones divinas, lo que es, *Ekhei*, lo que ha de ser, no existe más que en estado de idea preconcebida. El elemento de los cuerpos, la materia organizada, nos pareció impenetrable en sus divisiones, y sin embargo, divisible hasta lo infinito, que tiene por término el vacío absoluto, la nada perfecta; y concebimos entonces la existencia de los corpúsculos, de los átomos, que no tienen ni forma, ni color perceptible a nuestros groseros sentidos, y que forman, sin embargo, en sus múltiples combinaciones todos los cuerpos, desde las montañas graníticas hasta los impalpables vapores que se pierden de nuestra vista en los campos del aire. Y el átomo fué llamado *Ar*; a primera vista, el granito, las piedras preciosas, y de entre ellas la más dura, el diamante, se nos figuraron las agregaciones más íntimas y sólidas de las formas creadas; las piedras y el granito, el cristal de roca y el diamante, fueron denominados con voz genérica, *Arri*; y el polvo, la menuda arena que proceden de su división molecular, *Ariña*. La trasposición de esta palabra forma *Iñhar*, expresión brillante que designa los átomos luminosos.

Los átomos *Ar*, *Iñhar*, sencillamente justapuestos, no podrán formar ni las masas consistentes de los cuerpos, ni los sutiles vapores: queda-

rían como granos de polvo o arena, sin las presiones que les dan su adherencia. Esta facultad de adherencia, la de tomar, coger, absorber, fué expresada con el mismo sabio radical *Ar*, sin más diferencia que la tomada de la aspiración y de los acentos, con objeto de evitar confusiones. La primera de las potencias naturales y de las fuerzas atractivas es el amor; se supuso que los átomos estaban dotados de ella y por consecuencia el principio varonil, fecundante, vivificante, fué llamado como el átomo, *Ar*. Todo lo que es fuerte, atractivo, potente y vigoroso, recibió la calificación de *Azkar*, es decir, *Asko-ar*, suficientemente varón. En fin, la fuerza misma fué llamada *Indar*, lo que está en el varón o en el átomo, o con expresiones más sabias, la potencia atractiva, que es el principio constitutivo de los cuerpos. Así la luz y el fuego, se consideraron como el tipo de las encarnaciones viriles, del mismo modo que el agua fué consagrada al elemento femenino. En todas las formas de la creación divina, se presentaron, desde luego, dos a nuestra admiración, soberanamente bellas y perfectas, y que son encarnación de la luz; la una compuesta de átomos brillantes, *Ar*; la otra de átomos nebulosos que concebíamos bajo el aspecto de gusanos infinitamente pequeños, *Arra*; y de este radical doble, combinado con la terminación *Ghi*, que significa reunión, agregación, el verbo sagrado de mi raza, formó el nombre de la carne, de la encarnación *Araghi*, y el nombre de la luz, *Arghi*, conservados aún por los Euskaros del Indostán.

Bajo el punto de vista de las obras eternas, las ideas de la creación y del movimiento son inseparables; la idea del reposo absoluto no se concibe más que en la nada de los seres, en el vacío tenebroso. Así el movimiento y la creación se expresan en el lenguaje euskaro, con las palabras *Ighi*, *Eghin*, y la palabra *Ighi* designa por sí misma una creación, mejor dicho, una agregación de seres. Siendo la luz la más bella de las encarnaciones de la vida universal, es considerada como la primera creación de nuestro mundo particular. Eso expresa el nombre del sol, *Iguzkhia*, *Ekhia*, que significa autor de la luz, aquel por quien se ve, y en otro sentido, creador; denominaciones tanto más justas, cuanto que el sol creador del día, de los colores y de la vida sub-lunar, es considerado como el foco viviente de donde se lanzaron, en el albor de los tiempos genésicos, los planetas incandescentes y el nuestro, cambiado en tierra habitable por su enfriamiento. Es el sol, *Ekhia*, que fué la primera materia creada, *Khei*, por mano del criador, *Eguilla*. De Él procede la luz física, el día bienhechor, *Eghiona*; el día emblema de la inteligencia divina, sol infinito, centro y foco de la luz espiritual, de la verdad *Eghia*; palabra sublime que expresa a la vez el campo de las creaciones *Egkinghia* y el campo de las visiones *Ekusghia*.

Habréis visto un monte, severo durante el crepúsculo, sonreír en la aurora cuando verdean sus colinas floridas y los primeros rayos del

sol convierten en diamantes a las gotas de rocío; tal es la frente del hombre, cuando sale del sueño de la noche. Ahí la voluntad divina colocó los dos ojos, *Beghiak*, es decir, los dos soles, *Bi-Ekhiak*, las dos inteligencias corporales, las dos verdades, *Bi-Eghiak*, los dos espejos de donde la imaginación toma prestadas sus evocaciones, de donde el entendimiento llama al tribunal del sol interior y del ojo espiritual, las maravillas del mundo externo. Es por los ojos que el hombre ve: *Ikus*, *Ekhas*: es por esta visión reflejada en el cristal interior, que la inteligencia se instruye, aprende, concibe, *Ikhas*, es decir, *Ikus-as*, principia a ver la verdad.

El hombre adquiere la ciencia con los ojos del cuerpo y del espíritu, y la trasmite por medio de la palabra que pinta las cosas a la imaginación y traza las ideas al entendimiento, *Erakats*, es decir, las muestra, las hace ver, las enseña, *Ikhus-Eras*. Así los ojos del hombre son los astros iluminadores de su pensamiento, del mismo modo que el sol es el ojo de la naturaleza. El ojo vigilante significa un guardián, y el sol es también llamado *Beghiraria*, argus o guardián celeste.

Los ojos, según la poesía inspiradora del idioma de mi pueblo, son el emblema de la ciencia y de la prudencia, como los cuernos son un emblema de fuerza, de brillo, de luz y de imperio: un cordero que tiene siete cuernos y siete ojos ha sido el mito de la verdad solar, el símbolo de las civilizaciones euskaras.»

Aquí el bardo, después de haber tenido las manos levantadas hacia el cielo, dejó caer la diestra con la rama de roble; extendió el brazo izquierdo, lateralmente, hacia el horizonte del mediodía como para interrogar de nuevo a la inspiración de sus recuerdos. Pareció aquello una señal, pues una triple salva de aplausos acogió aquella parte de la venerada leyenda. La atención y el interés del auditorio estaban sumamente excitados. El silencio que se restableció en un momento, indicio del placer que los espectadores tomaban en esa diversión poética, probó la impaciencia con que se esperaba la continuación del bardo Lara, o mejor, Aitor, porque el joven improvisador estaba profundamente absorbido en la personalidad de su papel, concluyó su narración; sus ojos negros brillaban con fuego mágico; la inspiración le dominaba, y a medida que proseguía en su improvisación, su voz adquiría nueva alma, su gesto aumentaba en majestad.

«El hombre es después de Dios el primer poder de la tierra, el representante, el obrero del Gran-Espíritu. Toda obra salida de sus manos es la representación de una idea preconcebida por él, imitando el proceder divino; es el creador del mundo social y el imitador de Dios. Compuesto de espíritu y de materia, el hombre es considerado justamente como la imagen del Gran Ser y el compendio del Universo. En su cabeza y detrás de los ojos, como el Altísimo, *Gohiena*, velado por

los astros del firmamento, se encuentra el espíritu terrestre, la luz perecedera, *Gogoa*, es decir, la sensación culminante, lo que hay de más alto, lo que está elevado, lo que se cierne sobre la memoria y la imaginación. La memoria es el espejo de la inteligencia, y fué llamado en euskara *Oro itza*, es decir, el verbo oculto, la palabra universal, el libro interior en que reviven las sensaciones y las imágenes, las ideas y los colores.

El bruto no ha recibido como el hombre el don de la inteligencia; no tiene más que el grito de las pasiones nacidas a impulso de groseros apetitos, no piensa, y en vez de ideas no tiene sino sensaciones aisladas y sentimientos ciegos; es incapaz de raciocinio. El bruto está, pues, sin libertad moral; el pensamiento no modifica jamás sus impresiones irresistibles, sus necesidades imperiosas, cuya armonía preestablecida, forma el instinto. Y como el instinto animal reside en los sentidos y principalmente en el olfato, de la palabra *Ats*, que designa el soplo, la respiración, la lengua sagrada, hizo la palabra *Asmu*, que califica y define el instinto.

El hombre es llamado en la lengua sagrada *Ghizon*, es decir, el más excelente de los seres sublunares. La justicia, cuyo sentimiento es innato en su corazón, el orden, cuya belleza y magnificencia son comprendidas por su espíritu, deben ser el fin de sus pensamientos, de sus palabras, de sus acciones y de sus obras.

Y en este sentido, el deber del hombre, tomado en la significación más extensa que comprende esa palabra sagrada, se llama en la lengua de mi pueblo *Eghinbidia*, o sea literalmente sendero de las creaciones, camino de las obras.

Los euskaros, más que todos los pueblos primitivos, fueron los hombres del deber. Crearon la palabra, el arte y la ciencia; adoraron la verdad, practicaron la justicia; fundaron la sociedad, y con ella la libertad civil, principio de orden y armonía; y antes que aceptar la servidumbre de los bárbaros o imponerla a las tribus infieles, se resignaron a huir y a emigrar; hicieron un pacto con la muerte. El extranjero, al contrario, fué el padre de la esclavitud, imaginó la guerra, produjo la iniquidad; pueblo cruel, supersticioso, idólatra, se olvidó de Dios alzándose contra sus leyes providenciales; esta revolución fué el resultado de las tinieblas espirituales y de las malas inspiraciones del error. Por eso el error y la mentira recibieron en la lengua sagrada el nombre de *Ghezurra*, que significa manantial inagotable de todo mal, y el mal mismo, fué llamado *Gaitz*, o producción tenebrosa consagrada por palabra engañadora.

Pero el mal y el bien, que son del hombre, pertenecen menos a los individuos que a los pueblos. El individuo no es nada sino por su agregación a la humanidad colectiva; es la gota en el torrente. En una

sociedad fuerte como la de mi pueblo, en que la ley reina, en que las costumbres son santas, los ejemplos prudentes, la opinión ilustrada, y el freno de la disciplina poderoso, prontamente se reprime el mal individual, y no echa raíces ni en los espíritus ni en los corazones. La virtud solitaria en medio de un pueblo corrompido es como un cordero entre los lobos, es como la claridad de una lámpara que sólo ilumina un punto en la lóbreguez de la noche. Así es que el porvenir prepara en sus vías providenciales una gran revolución a la humanidad idólatra, a los Bárbaros feroces y supersticiosos. Escuchad una vieja profecía caída del cielo al espíritu de los sabios, profecía que circula por el mundo entre los Infieles, como una palabra misteriosa, como un murmullo precursor de los grandes acontecimientos. Dios reaparecerá y con Él el sol de las inteligencias. La verdad de los primeros días ahuyentará las tinieblas, y las aclamaciones de los pueblos esclavos saludarán a su libertador.

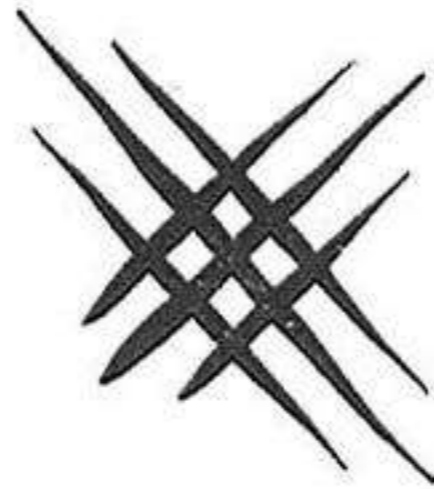
¿Qué dicen los bardos y los adivinos acerca de la inteligencia suprema? La comparan a un río inagotable de luz, a un océano sin orillas de fuegos y claridades. Así de dos palabras consagradas al agua inagotable y al fuego purificador, *su, ur*, la lengua inspirada de mi pueblo da el nombre de *Zuhur* a todos los viejos, a todos los sabios, cuya mirada interior contempla la verdad de Dios. Dios es todo luz y todo espíritu; sus privilegios supremos son la eternidad, la inmutabilidad, la infalibilidad, la independendencia, la soberanía, el libre arbitrio, la justicia, la misericordia, y por encima de todo, la bondad. Por eso fué llamado en la sagrada lengua *Jao-on-Goicoa*, buen Señor de arriba. Y a los hijos de mi raza, cuya mirada era sencilla y recta, no les fueron necesarios ni reflexiones penosas, ni el espectáculo degradante de la idolatría de los Bárbaros. En la serenidad de los primeros días que siguieron a las creaciones genésicas y en el jardín terrestre en que el Padre Supremo le había colocado, el Euskaro dotado de gracia, de belleza y de bondad, no se levantaba del tálamo nupcial para crear el culto supersticioso de los fetiches, ni para incensar al sol naciente. Entre las irradiaciones de la aurora y entre las sombras de la noche, cantaba el himno del Eterno, *Bethikoa*. Y es entonces, cuando embriagado por su felicidad, exaltado por el agradecimiento, inundados los ojos con las claridades del cielo, y el espíritu con los esplendores de la verdad, proclamó el ser supremo con un grito inspirado, el más hermoso, el más expresivo de los nombres divinos: *JAO!* que reasume todas las potencias de la palabra, todas las armonías del verbo; nombre sagrado, resplandeciente, que es para los hijos de mi raza predestinada un grito de júbilo; un grito nacional, mediante el que los Infieles reconocen al hijo de las montañas, al Euskaro, del mismo modo que el cazador reconoce al león del desierto por sus rugidos sublimes.»

Y aquí, los jóvenes Bárdulos, reuniendo sus voces atronadoras, interrumpieron al bardo y lanzaron su grito nacional, cuyas sílabas, tres veces repetidas, *ia, ia, ia, o, o, o!* reproducen exactamente el nombre divino. Y cuando aquellas aclamaciones vibrantes hubieron cesado y los ecos de las montañas se apagaron, un viento fresco, salido de las profundidades del valle de *Gherekiz*, vino a agitar el árbol de la tribu sacudiendo su follaje... parecido al soplo misterioso y terrible que rozó la faz del Profeta para anunciarle el paso del Espíritu.

En cuanto a mí, fiel imitador de los antiguos bardos, no me atrevo a describir aquí las fiestas de la Religión de los Cántabros: esa pintura pediría otro cuadro y otros pinceles; me limito tan sólo a señalar que la *Leyenda de Aitor* revela el sentido histórico y las riquezas filosóficas de la lengua ibérica, tanto como lo permitían las dificultades de la narración. Donde yo he espigado, que otros busquen cosecha más hermosa!

AGUSTÍN CHAO.

(Traducida del original francés por D. Arturo Campión.)



## DOCUMENTOS INÉDITOS (1)

En este BOLETÍN, en el número 1.º del primer trimestre de 1936, en la primera página de *Documentos inéditos*, dije que «...en el mismo Archivo Provincial se guarda un plano (que reproducimos) de la Plaza con sus localidades tal y como solía levantarse en la Plaza del Castillo».

Una vez publicado el BOLETÍN hallé en el mismo Archivo Provincial una carpeta cuyo tejuelo dice: Sección de Espectáculos, Toros, etc. y en el Legajo 1.º, Carpeta 19, Año 1701 la «Escritura sobre la fábrica de la casa o galería, de donde vió el Reino junto en Cortes generales la corrida de Toros que dispuso la ciudad de Pamplona, por el casamiento del Rey nro. S.<sup>or</sup>, otorgada entre los Sres. Diputados nombrados por el Reino, y Martin de Etayu y Esteban de Urrizola mtros. carpinteros.» En esta escritura verá el curioso lector que ya en 1677 se había levantado una similar por estar el Reino «junto en Cortes generales» y coincidir con la corrida de toros celebrada por la fiesta de San Fermín del dicho año, con lo cual queda aclarado que la dicha galería no se levantaba cada año, si no hubiese alguna causa especial. La escritura es de este modo:

«En la Ciudad de Pamp.<sup>a</sup> y dentro de la Sala de la preciosa Viernes a dos de Deziembre de mil sette<sup>os</sup> y uno ante mi el es<sup>no</sup> y tes<sup>os</sup> infras<sup>os</sup> parecieron presentes de la una parte los señores D<sup>n</sup> Josseph de Iribas y Nauaz D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> Murgutio D<sup>n</sup> Pedro Iñiguez Abarca y D<sup>n</sup> Phe-lipe de Zaualsa personas diputadas para lo que se espresara en esta es<sup>ra</sup> por los tres estados deste Reyno de Nauarra juntos en Cortes Generales y de la otra esteuan de Urrizola y Martin de Etayu Carpinteros vez<sup>os</sup> de esta Ciudad, y ambas partes dijeron que esta dha Ciudad a dispuesto y determinado hazer Una Corrida de toros el dia lunes doze del corriente por el feliz ratificazion del desposorio del Rey nro. S<sup>r</sup> con la reyna nra. señora y sobre la fabrica de la Cassa o Galeria que se â de hazer para que el Reyno Vea la dha Corrida de toros se an conbenido y aprestado en la forma y condiziones siguientes:

Prim<sup>te</sup> que la cassa â de tener segun ba cifrada en la traza (2) la formalidad q<sup>e</sup> en ella se vera de largo sesenta baras.

Itten â de tener de ancho diez pies todo entablado, esto se entiende sera el suelo de los corredores de donde a de Ver correr los toros el Reyno.

(1) Sección de Espectáculos, Toros, etc.

(2) Ver primer trimestre de 1936 del BOLETÍN reproducción del plano.

Itten â de tener de alto del suelo firme asta el suelo de tabla doze pies de alli enriba se formaran los Arcos ô Varios quadrados que aran otros doze pies de dho suelo al Cauezal.

Itten que à de ser el ancho nueue pies y medio de claro pues se añade un arco mas de los diez y ocho que contiene la traza y seran diez y nuebe.

Itten que el Balustrado y Antepecho â de tener de alto quatro pies con el antepecho con que quedara en ocho el alto de sobredicho antepecho y todo balustrado y fachada sobre dha asta el antepecho en los diez y seis pies se a de cerrar con tablas labradas pintadas en perfeccion.

Itten se a de dejar un campo de una vara desde el arco al tejado y vase para el friso de lienzo pintado q<sup>e</sup> a de correr dicho vano.

Itten sobre dicho frisso se a de formar el tejado y tejas que requiere dando de salida al rafee dos pies y medio formando a los dos extremos dos remates o piramides de dos baras de largo.

Itten se a de hacer un quarto atras pegado al corredor el qual a de tener quarenta y dos pies de largo y de ancho veinte y uno el suelo y tejado todo correspondiente con el dho corredor echando las agoas a una y otra parte dejando dos puertas y dos ventanas la una puerta con la escalera y sus balustrados por pasamano y la otra para pasar a los dhos corredores.

Itten se a de cerrar dho quarto desde el suelo de tablas asta el tejado todos tres costados y lo restante q<sup>e</sup> corresponde el dho corredor todo esto con tablas toscas y sin linear.

Itten q<sup>e</sup> a la esquina se aya de formar del suelo firme al de tablas un retrete todo cerrado como caja para q<sup>e</sup> caygan alla las aguas mayores y menores, arriba una tabla con dos asientos ô abugeros.

Itten que los dhos esteban de Urrizola y martin de Etayu quienes an de hacer dha Cassa o galeria tengan obligacion de hacer un tablado ordinario q<sup>e</sup> ocupe un sitio y que el dho tablado aya de ser pegante a la dha Cassa o galeria hacia la parte de la Cassa de la Ciuda.

Itten q<sup>e</sup> a los dhos esteban de Urrizola y martin de Etayu se les aya de dar y pagar por todo el montam<sup>to</sup> de dha Cassa o Galeria la suma de ciento ochenta y cinco du<sup>os</sup> incluyendose en ellos la ocupacion q<sup>e</sup> an de tener de enclabar todos los lienzos pintados y poner los bancos de respaldo nezesarios y las mesas y colgar toda la galeria por de dentro y dhos ciento ochenta y cinco ducados se les aya de dar y pagar para el dho dia doce del corriente que es para quando an de acabar la dha Cassa y Galeria en la forma que se espresa en cuia cantidad se an conbenido por ser la mesma en que se hizo y fabrico otra Cassa semejante el año de mil seis<sup>s</sup> settenta y siete para ver el Reyno junto en Cortes gen<sup>s</sup> la Corrida de toros de S<sup>n</sup> Fermin del dho año.



Itten que el prontispicio y todo lo demas de la dha Cassa conforme las condiciones q<sup>o</sup> se mencionan la ayan de acabar los dhos oficiales como se expresa para el dho dia doce del corriente sin otra dilacion alguna.

Itten que la dha fabrica se aya de hacer de toda satisfaccion Nta y reconocida por maestros carpinteros nombrados por los Señores Diputados.

Y con las condiciones arriba insertas los dhos esteban de Urrizola y martin de Etayu juntos y juntamente y de mancomun sola ley de la mancomunidad y la au<sup>a</sup> ochita de duobus rex sebendi (sic) de cuia dispos<sup>on</sup> fueron certificados por mi el dho es<sup>no</sup> prometen y se obligan con sus personas y vienes raices y muebles hauidos y por hauer a hacer la dha fabrica de Cassa ô Galeria para el dho dia doce del corr<sup>te</sup> por la dha suma y can<sup>d</sup> de los dhos Ciento ochenta y cinco ducados incluiendose en ellos la ocupa<sup>on</sup> que an de tener en poner las mesas y vancos de respaldo nezesarios clauar todos los lienzos pintados poner las mesas y colgar toda la Cassa del reyno por de dentro y no dan fianças para la seguridad de lo referido por quanto no reciuen cosa alguna por la dha fabrica asta cumplir en concluirla por hauerse conbenido assi y todo lo referido cumpliran y executaran segun y de la manera espresada en las dhas condiciones y cada una dellas sin faltar en cossa alguna pena de daños y costas y los dhos señores D<sup>n</sup> Jossep de Iribas y Nauaz y demas señores referidos se obligaron con los propios y rentas del Reyno en virtud de la facultad que se les esta dada de pagar los dhos Ciento ochenta y cinco ducados a los dhos esteuan de Urrizola y martin de Etayu o a quien su poder tubiere luego q<sup>o</sup> acaben la dha fabrica que a de ser para el dho dia doce del Corr<sup>te</sup> sin mas dila<sup>on</sup> juntamente con las costas de su cobranza y a obserbancia desta e<sup>a</sup> (1) se obligaron todas las dhas partes como dho es, y para que sean compeliadas a la guarda paga y entero cumplim<sup>to</sup> de lo en ella contenido dieron y otorgaron su poder a todos los Jueces y Jus<sup>a</sup> de S. M. en forma de rejudicata a cuio Juicio y sentt<sup>a</sup> se sometieron y renunciaron su fuero y Juez propio y la ley sit combenerit de iurisdizione ômnium iudicum y assi lo otorgaron y requirieron a mi el dho es<sup>o</sup> asiente por auto todo lo sobre dho e yo de su pidim<sup>to</sup> lo hice assi siendo presentes por testigos Juan de Iroz Portero de dho Reyno y Jossep Perez mancebo Curial y firmaron los sig<sup>tes</sup> e yo el dho es<sup>no</sup> en fee de todo ello y Don Josseph de Iriuas y Nauaz D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> Murgutio Aybar y Pasquier D<sup>n</sup> Pedro Iñiguez Abarca D<sup>n</sup> Phelipe de Zabalza y Mencos; esteuan de Urrizola Josseph Perez=Ju<sup>n</sup> de Iroz; ante mi Martin de Leoz e<sup>o</sup> en la Ciudad de

(1) Léase escritura.

Pamp<sup>na</sup> a onze de Diziembre de mil settezien<sup>os</sup> y uno ante mi el es<sup>no</sup> y testigos infra<sup>os</sup> parecieron presentes los señores Don declara<sup>on</sup> de Josseph de Iriuas y Nauaz D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> de Murgutio los oficiales Aybar y Pasquier D<sup>n</sup> Pedro Iñiguez Abarca y Don Phelipe de Zabalza y mencos Diputados ô superintendentes nombrados por los tres estados de este Reyno de Nauarra Juntos en Cortes generales para la fabrica que se a echo por medio de esteuan de Urrizola y Martin de Etayu Maestros carpinteros Veci<sup>os</sup> de esta Ciudad de la Cassa o Galeria de donde â de ver los thoros el dho Reyno cuia corrida â dispuesto esta Ciudad por el feliz desposorio del Rey nro. Sr con la Reyna nuestra señora y dixeron que una de las condiciones mencionadas en la es<sup>a</sup> que dhos señores Diputados otorgaron con los dhos esteuan de Urrizola y Martin de Etayu sobre la fabrica de la dha Cassa viene â ser en que la dha fabrica se aya de hazer de toda satisfazion vista y reconocida por Maestros Carpinteros nombrados por los dhos señores Diputados como dello pareze que es la prezedente y en su execuzion los dhos señores nombran a Antonio de Urroz y Martin de legarra tambien Maestros Carpinteros vez<sup>os</sup> de la dha Ciudad para q<sup>e</sup> hagan la vissita y reconozim<sup>to</sup> de la dha obra y declaren si aquella es de toda satisfacion, a cuio tiempo hallandose presentes los dhos Antonio de Urroz y Martin de legarra y aceptando como aceptan el nombram<sup>to</sup> en ellos echo por dhos señores dijeron an visto y reconocido la dha Cassa o Galeria que an echo o fabricado los dho esteuan de Urrizola y Martin de Etayu para ver la Corrida de Toros el Reyno y tambien la dha e<sup>a</sup> (1) prezedente y las condiciones con que se obligaron hacerla, y declaran q<sup>e</sup> todo an executado puntualmente los dhos esteuan de Urrizola y Martin de Etayu la obligacion q<sup>e</sup> tenian en razon de la dha fabrica la qual es de toda segu<sup>d</sup> y satisfacion para el fin que se â echo; que de ser cierto juraron sobre la cruz y santos quatro ebangelios en manos de mi el dho es<sup>no</sup> que dello doy fee; y todas las dhas partes requir<sup>on</sup> a mi el dho es<sup>no</sup>, asiente lo referido por auto e yo de su pidim<sup>to</sup> lo hize assi siendo testigos Ju<sup>n</sup> Martin de Gamio y Juan de Iroz Porteros de dho Reyno y firmaron los sig<sup>tes</sup> e yo el dho es<sup>no</sup> D<sup>n</sup> Josseph de Iriuas y Nauaz=D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> Murgutio Aybar y Pasquier=D<sup>n</sup> Pedro Iñiguez Abarca=D<sup>n</sup> Phelipe de Zauanza y Mencos=Ju<sup>n</sup> de Iroz=Martin de legarra=Ante mi Martin de Leoz es<sup>no</sup> e yo el dho es<sup>no</sup> en fee de que con su registro concuerda que queda en mi poder signe e firme como acostumb<sup>bro</sup> =En testim<sup>o</sup> de Verdad, *Martin de Leoz.*»

En tan espléndida casa o galería se servía una no menos espléndida merienda, y aunque no se levantase la dicha casa, ya que los espléndi-

(1) Léase escritura.

dos apetitos de que disfrutaban los señores del Reino no menguaban por la mayor o menor importancia del local. Así en el Legajo 1.º Carpeta 7 Año 1680, se lee: Razones de lo gastado por la diputacion del Reino en las meriendas de las corridas de toros desde 1680 a 1686 ambos inclusive.

En los 6 años todas las cuentas son iguales en cuanto a condimento. El año 1680 hubo una partida que varía de los años siguientes y que dice así:

«Mas tres empanadas de palominos a quatro en cada una a cinco tarjas el par y tres Reales por empanar montan diez Reales menos doze m<sup>s</sup> ».

El año 1683 dice:

MEMORIA DE LO Q<sup>e</sup> SE A GASTADO EN LA MERIENDA DEL DIA DE TOROS

Primera <sup>te</sup> Valcones y corredores deze du <sup>s</sup> . . . . .	132 Rs.
Mas a los pastores y mazersos quatro r <sup>s</sup> de a ocho . . . . .	032 Rs.
Mas dos libras de Vizcochos Vañados y una de secos. . . . .	006 Rs. 1/2
Mas una limonada . . . . .	006 Rs.
Mas quatro Reales por una garrafa q <sup>e</sup> se rompio . . . . .	004 Rs.
Mas otro frasco q <sup>e</sup> se rompio quatro Rs. . . . .	004 Rs.
Mas de tozino y chorizos . . . . .	014 Rs.
Mas diez y seis pollos en ocho empanadas a seis tarjas por cada uno y real por empanar montan . . . . .	029 Rs. 1/2
Mas ocho libras de Ternera en quatro empanadas a dos reales la libra y quatro Rs. por empanar . . . . .	020 Rs.
Mas ocho libras de Truchas a Real y medio la libra y dos Reales al hombre que las trajo . . . . .	019 Rs.
Mas un Real de limones . . . . .	1 Rl.
Mas dos cantaros de Vino . . . . .	016 Rs.
Mas un robo de pan. . . . .	005 Rs.
Mas dos Reales de fruta . . . . .	002 Rs.
Mas tres arrobas de nieve. . . . .	006 Rs.
Mas quatro Reales a la criada de las monjas de Santa engrazia q <sup>e</sup> trajo las tostadas . . . . .	004 Rs.
	<hr/>
	296 Rs.
Mas por la undezima parte de 104 Rs. q <sup>e</sup> sobran echo el gasto de los mil Rs. q <sup>e</sup> da el Reyno para la corrida de toros toca al depositario sesenta y quatro Rs. . . . .	064 Rs.
Mas por la undezima parte q <sup>e</sup> toca al dho depositario de los 528 Rs. de las achas de la Junta general desta fiesta quarenta y ocho Rs. . . . .	048 Rs.
	<hr/>
	408 Rs.

Por manera q<sup>e</sup> descontados quatro cientos y ocho Rs. de los mil quinientos y veinte y ocho de la propina quedan en mil ciento y veinte Rs. y repartidos estos en ocho toca a cada uno ciento y quarenta Rs. sin que sobre nada para misas.

\*\*\*

Cuando no se levantaba la citada Casa o Galería eran privilegiados aquellos vecinos de la Ciudad de Pamplona, que poseyeran casas, cuyos balcones diesen a la plaza donde se corrían toros, así en el Legajo 1.º Carpeta 14 del año 1693 viene una Carta de D. Agustín de Reta conformando en que los balcones de su casa sirviesen para colocarse la Diputación en las funciones de toros, según lo propuesto por la misma.

Dice así:

«Sr. mio he recebido su carta de Vmd. con mucha estimacion, y escuchado con sumo gusto lo que me propone departe de los señores diputados y quedo mui ufano de que mi casa les aia parecido sitio decente para acomodarse en ella, y assi podra Vmd. decirles, que la ofrezco desde luego a su seruicio, con mi buena voluntad, y que podran disponer como mejor les parezca de la union y adorno de los valcones que Vmd. señala y de quanto aia en mi casa porque todo lo pongo a su obediencia con la debida subordinacion; y quedo al seruicio de Vmd. deseando me le g<sup>e</sup> Dios m<sup>s</sup> a<sup>s</sup> Artax<sup>a</sup> y Abril a 16 de 1693.

B. l. m. de Vmd. su ma<sup>r</sup> ser<sup>r</sup>

*D. Ag<sup>n</sup> de Reta.*

Sr. D. Miguel Geronimo de Aranguren.

\*\*\*

Tal eran de importantes las fiestas de toros que en el Reino de Navarra se celebraban.

JOSÉ LUIS DE IBARRA.



# LA VILLA DE VALTIERRA

(Continuación)

Los arcos formeros y los torales, así como el arco triunfal de ingreso al presbiterio, son de medio punto, de tan considerable desarrollo, que el constructor debió emplear cimbras enormes, realizando un prodigio de estática, dentro de la perfecta armonía que se admira en todo el conjunto. Algo más oculta que la capilla algún tanto deformada, de que se ha hecho mérito, queda la antigua sacristía, que como si tuviese por qué quedar avergonzada, oculta sus nervios y los preciosos capiteles o ménsulas a donde convergen o de donde arrancan. Actualmente aquellas paredes, que probablemente habrían estado en un principio, provistas de adecuada policromía, se encuentran sencillamente blanqueadas. Se piensa en algún decorado, que seguramente se ha de encomendar a persona técnica en el ramo, para que una arbitraria decoración no desentone de la hermosa perspectiva que ofrece el templo, antes por el contrario, venga con la poderosa ayuda de un diestro pintor, a realzar las galas con que se viste este templo consagrado a la Divinidad.

**El retablo principal.**—Es preciso haber visto todos los retablos renacentistas de este nuestro antiguo reino, para establecer comparación, y poder asegurar que el de Valtierra es el número uno entre todos los mejores, sin excepción ninguna. En algunos la escultura es insuperable; en otros, la parte arquitectónica es lo más profuso y elegante; en otros se advierten ciertas delicadezas y finuras; pero todos ellos o son de reducidas dimensiones, o no se combina la escultura con el ornato; o este no está en consonancia con la parte encomendada al entallador. En el de Valtierra se encuentra todo junto; proporciones tan grandes, que supera a todos desde ese punto de vista. La parte de escultura y talla es llevada a lo inconcebible; y sin embargo, no se ha omitido lo que podría llamarse secundario o accesorio, es decir, la parte ornamental. Todo está tratado con virtuosismo; apenas hay nada desaliñado, ni incorrecto, ni menos ramplón y encomendado a personal inexperto y de segunda fila. Se conoce que los artífices, vigilados en tremendo pugilato, agotaban sus facultades, sin descuidar pormenores.

No se cansa de admirarlo, y cuanto más se contempla, más realce van adquiriendo el conjunto y los pormenores. Su vista produce una impresión que subyuga con seductor atractivo. Se ve el genio creador, la mentalidad de un gran maestro que supo concebir y dar expresión

plástica a la idea formada por su mente, y luego, él con sus operarios supo sacar de los bloques informes de la fusta o madera las piezas aisladas, que combinadas y relacionadas entre sí, habían de formar un cuadro grandioso con que entusiasmar a las generaciones venideras. Arquitecto, escultor y pintor, todo en una pieza debió ser, o por lo menos merecía serlo, el genio que dió la traza, desarrollando un plan completo a manera de himno a la Iglesia, y una apología de la fé cristiana. Pero no le bastaba con producir figuras aisladas; necesitaba demostrar que tienen perfecta conexión, y que no las colocaba como meros caprichos ornamentales, y para salir del paso, sino para que dieran por resultado el fin apetecido por el pueblo que le llamaba y por el buen nombre de sabio, que había él alcanzado.

Tampoco le bastaba sacar figuras diestramente ejecutadas, ni historias en que los personajes se desenvolviesen con propiedad, ni que sus actitudes y vestimenta estuviesen concebidas con delicadeza suma. Era preciso producir un bello efecto de perspectiva; que se destacasen las múltiples efigies o bustos de las columnas y entablamentos, y las historias y grupos de los respaldos, fondos, enjutas y cajas o nichos. Esta parte, que afecta al gusto artístico, no se descuidó por el maestro que dió la traza para el retablo de esta afortunada parroquia. Los miembros todos tienen perfecta separación; no hay amalgama que descoyunte, ni amazacotamiento que abrume y haga insoportable la mirada. Todo está dispuesto para producir sorpresas, y en forma tal engranadas sus piezas y partes, que una lleva como por la mano a la inmediata.

Un retablo que es una pieza de arquitectura, para que pueda colocarse en la plenitud de la idealidad, debe ser un cuadro de pintura, así como una obra pictórica, bien analizada y reducida al esqueleto, debe dar por resultado una traza de geometría y de arquitectura. El cuadro del Greco, que representa el entierro del Conde de Orgaz, ofrece estos caracteres, como obra maestra de un pintor; y la obra maestra de un escultor y entallador, el retablo de Valtierra se presenta como un acabado cuadro de pintura. En él se admiran los efectos de luz y de sombra, los contrastes de claro y obscuro; unas partes que emergen e irradian luz, otras que se retunden y la reciben. Pero todo es armónico, todo ordenado a un mismo fin, a representar la belleza ideal, dentro de una idea abstracta, pero que se ha concretado y plasmado en medio de los esplendores del genio artístico. Las siluetas y perfiles se destacan con absoluta espontaneidad; porque la disposición de partes y figuras en primero y en segundo término, se hace con propiedad tal, que apesar de su dulzura y apacibilidad, despierta profundos sentimientos y evoca ideas, que escalonándose gradualmente, hacen recorrer el vasto campo de la ciencia.

13  
**Su estructura.**—Antiguamente, los mismos artifices denominaban a

las distintas secciones, que en sentido horizontal, componen un retablo como ese, bancos, y la parte inferior sobre que descansan, sotabancos, que es a lo que más tarde se denominó cuerpos, zonas o fajas. Puede adoptarse otra denominación. Un retablo completo cual es el de Valtierra, es perfectamente comparable a una hermosa avenida, o mejor aún, a un jardín. La parte central, que también puede compararse a la espina dorsal en el cuerpo humano, es el núcleo central de aquel florido vergel, con sus macitos de plantas y matices, fuentes mágicas, estatuas y arbustos de mayor relieve. Paralelos a ésta, otros diversos núcleos, cercados de aromáticas plantas y flores, y entre ambos, caminos o paseos, por donde el público pueda transitar. Pero en sentido horizontal, otras diversas fajas, o calles, ya para dar paso al público que se recrea y entusiasma, ya también convertidas en ornato, complementan aquel laberinto de paseos, jardines y todos los aditamentos. Aplicando esto al retablo de Valtierra, puede descomponerse en un núcleo, espina o faja central, y a sus lados, en sentido vertical, a lo largo o de arriba a abajo dos calles a la derecha y otras tantas a la izquierda.

Fórmanse estas calles o fajas laterales por columnas con su entablamento, zona de separación, para recibir otras idénticas en los cuerpos superiores. De esta manera, se destacan avanzando. Pero a fin de separarlas en la misma dirección, otras fajas reentrantes, que por estar entre las columnas, pueden denominarse «intercolumnios», y por ser un término medio entre una y otra de las respectivas calles, les cuadra con absoluta propiedad el nombre de entre-calles. Cada una de las calles sobresale en toda su altura, y las entrecalles se adentran en toda la misma dirección. Las columnas que sostienen las cuatro hornacinas, comienzan siendo del orden jónico, con el capitel completo, y compuesto por la voluta que suele faltar en columnas del estilo de Renacimiento. Siguen los capiteles dóricos y corintios. Pero los fustes de las columnas se visten con verdadera elegancia desde luego mayor que la correspondiente al estilo clásico en el que parece quieren inspirarse.

Examinado en sentido horizontal, se divide en cuatro paños, formado cada uno por el núcleo correspondiente de la espina o faja central, las dos hornacinas de las calles, a cada uno de los lados, con historias diversas, y los intercolumnios o entrecalles, con bultos aislados o imágenes de Santos. Cada caja u hornacina está coronada por el correspondiente entablamento. Pero a fin de separar un paño de otro paño, se ha colocado entre ellos el correspondiente entrepaño.

Las columnas se mueven en un fondo de pilastras, finamente talladas que se dejan ver a los lados del fuste correspondiente. Los pilares todos son de los que denominaban pilares esmortidos, y para su labor abalaustrada y caprichosa, de gargantas y de anillos, de partes abulta-

das y reducidas, así como para las chambranas y enjutas, se ha empleado la menuda y delicada labor de architería. De esta manera, las figuras puede decirse que operan en un campo de fitaria, caprichosa y delectable, pero sin producir estridencias de dudoso gusto, a cuya exageración habían llegado algunos entalladores y architeros del período plateresco. Los paños diversos, con la separación de chambranas, fajas o entablamentos, y los entrepaños en un término medio, prestan ligereza y esbeltez a esta que puede considerarse una joya con su estuche, que aleja la pesadez en que han incurrido otros, que siendo muy buenos, no han sido tan afortunados.

La espina es de factura algo diversa, como queriendo distinguirla de todo lo demás, que aun siendo importante, se tiene que supeditar a lo principal, para recibir de allí la luz y la vida, que nuevamente se desparra con graduación diversa, en todas las direcciones.

**El plan.**—Al igual que las obras de la alta edad media, románicas y ojival al trazar el plan para el desarrollo de esta obra maestra de arquitectura en madera, se ha tenido en cuenta la Sagrada Escritura, la Teología, la Moral y la Historia. Es, pues, un retablo teológico, moral, histórico y hasta escriturario. Su autor había de fijar en su vasto genio creador, una concepción a gusto del pueblo que lo encargaba, y según los caracteres de la época que había llegado en el arte, a todo su apogeo. Ha querido representar, la economía de la Redención o la Iglesia militante en el Nuevo Testamento. Sobre las escenas de la Creación, de la Caída de nuestros primeros Padres, de su castigo personal y de la situación triste en que quedó el género humano, no vislumbra la aurora de su rescate y redención. El Padre Eterno y el Espíritu Santo ofrecen a su Unigénito Hijo para rescate del mundo. Los Profetas de la antigua Ley anuncian su venida; y las mismas sibilas y magos también lanzan sus vaticinios y predicciones acerca del futuro Redentor. En la plenitud de los tiempos, nace una Virgen que se desposa con un esposo virgen. Nace y en torno suyo se desarrollan escenas del mayor encanto, poesía y misticismo. Pero también es maniatado, azotado cruelmente y muere en la Cruz que antes le pusieron sobre sus hombros. Resucita y sube al Cielo. Instituye la Iglesia y los Sacramentos. A imitación suya surgen mártires, Vírgenes y Confesores y sobre todo Apóstoles que la predicán y difunden por todo el Orbe; Evangelistas inspirados narran a la posteridad los hechos culminantes de nuestro amable Redentor. La Virgen Santísima es asumida y transportada al Cielo por ministerio de Angeles. La Iglesia ya en marcha apesar de las terribles persecuciones, cuenta con Doctores de colosal talla intelectual y santidad. Produce las admirables virtudes teologales y cardinales y otras muchas.

Este plan es el que presidió la idea del artista, y que recibió forma concreta, apesar de las tremendas vicisitudes porque hubo de pasar.



No consta quién dió la traza, y por eso, sin un documento acreditativo, no puede atribuirse en absoluto a Juan Martínez de Salamanca. Por algún indicio, que desde luego no es suficiente para asentar de plano una afirmación de esta índole, se llegó a atribuir a Pedro de Arbulo Marguete, pero sería preciso algún dato fehaciente para hacerlo con seguridad. Cualquiera puede ufanarse de ser el inspirador de idea tan vasta y tan bien meditaba. De la ejecución y de sus vicisitudes ha de hacerse historia completa, una vez intentada la descripción.

Colocado en los tres paramentos del poligonal ábside, se pone de manifiesto la pericia del artífice para combinar los colores y producir excelentes efectos de estética y visualidad. Por eso alterna el color natural de la madera con el dorado; los altos y bajos relieves; las ornacinas circulares y las de planta rectangular; las columnas con los frisos y enjutas; los cuerpos entrantes y los salientes; los simples arabescos de mera decoración con las figurillas unas quiméricas y otras de significación real. Todo está cuajado de labor; hasta las partes que habían de permanecer ocultas a la vista; y aun sus mismos costados, colocados de escorche, elevan y extasían al creyente y al artista.

**Su descripción.**—Principia en un zócalo del color natural de la madera, y en él, representadas en sendos medallones del estilo plateresco, las culminantes escenas del libro del Génesis, o sea la formación de Adán, al infundirle Dios el soplo vivificador; la formación de Eva de la costilla de Adán; el Pecado Original a la izquierda, y a la derecha, la vergüenza de Adán y Eva después del pecado; la reprensión del Creador, y la expulsión del Paraíso.

Alternando con estos bajo-relieves se alzan gallardas, figuras desnudas, pero sin indecencia, tres a cada lado. En irreprochables actitudes arrogantes y bellas sostienen, ya sobre sus hombros, ya con las manos que ponen sobre su cabeza, lindísimas ménsulas. Sobre estas corre una greca o imposta que forma cuerpos entrantes y salientes, y sobre ella se asienta el Retablo dicho.

Encima de este zócalo o pedestal carga directamente la predella o sotabanco del primer cuerpo. Toda está formada por tarjetones variados en medio de paneles cuajados de complicados arabescos; todos ellos corresponden a los entablamentos o partes salientes de las respectivas calles, y a las entrecalles, intercolumnios o espacios reentrantes, y sobre ellos ha de asentarse el primer banco, zona, faja o paño. Son tan diferentes los arabescos, combinados con alguna figurilla, de la parte historiada inferior y de la estatuaria y medio relieve del cuerpo inmediato superior, que aun siendo meramente lírica o decorativa, ofrece un interés sorprendente. Pero antes de dar a conocer los cuatro paños o cuerpos, con sus respectivos entrepaños, es preciso describir la espina o faja central.

Esta espléndida faja consta de cuatro secciones, correspondientes a cada uno de los respectivos cuerpos: con la diferencia de que, siendo de mayores proporciones, se ha tenido que prescindir de los entrepaños de separación, sin que por eso resulten en promiscua confusión ni amalgama. El primero del núcleo central, dedicado a la Custodia, relicario o Sagrario, ofrece un basamento con el Pelicano entre arabescos, panel continuado de los restantes, que a derecha e izquierda integran la base de la colosal máquina arquitectónica. Sobre este se alza el relicario o Custodia, a manera de tríptico, en cuya parte central lleva esculpidos en medio relieve los asuntos de la Resurrección, la Aparición de Jesús Resucitado a la Magdalena, en forma de hortelano, y la Aparición a las Santas mujeres. Los postigos, o partes salientes de este tríptico, llenan sus espacios, integrados por columnas de arquitectura clásica, con dos imágenes de Santos. Sobre este cuerpo principal y su banqueta, se eleva la linterna, con ventanales desprovistos de efigies, acaso deliberadamente para dar la sensación de que iluminan la parte interna. En los espacios intermedios, los bajo-relieves o historias de Melquisedec, ofreciendo a Abraham vestido de guerrero, el pan y el vino, y Aquimelec y David con los panes de la proposición, ambos, emblemas de la Eucaristía. La caja u hornacina que corresponde al segundo cuerpo, es una espléndida y exuberante pieza de riqueza ornamental, destinada a cobijar al insigne Obispo y Mártir San Ireneo, que es el titular, con diversos atributos. El tercer cuerpo se dedica a la Asunción de Nuestra Señora, acompañada de los Angeles, y en presencia de los Apóstoles, que están al pie, cerca de la urna o caja de su sepultura. El cuarto representa el Calvario, o la escena culminante del drama de la Redención, con Jesucristo Crucificado, que tiene a sus lados a la Virgen y S. Juan. Y sobre esta escena, asoma la venerable figura del Padre Eterno con el Espíritu Santo.

Detenerse en el análisis y estudio de un grupo tan singular como el de la Asunción, y aun de figuras aisladas e historias de segundo término, sería impropio de este trabajo, que no puede abarcar los extremos de una completa monografía. Hay que caminar algo más deprisa. Sobre el primer banco, todo de talla dorada, que contrasta con el nogal del zócalo y con la polícroma decoración del primer cuerpo, figuran en este las efigies de los cuatro evangelistas con las figuras emblemáticas del Tetramorfos, a saber, San Mateo con el Angel, San Marcos con el León, San Lucas con el Becerro y San Juan con el Aguila; y alternando con ellas en los otros espacios, las historias en medio relieve de la Oración del Huerto, el Prendimiento, Jesús atado a la columna y azotado, y cargado con la cruz. Cada uno de estos pasajes, en el espacio que corresponde a las respectivas calles, es decir cada una de las hornacinas en que están representados en tamaño mitad del natural, está pro-

tegida por un friso o entablamento, en cuyos frentes y costados así como en las enjutas campea finísima talla dorada combinada con la policromía. El segundo cuerpo muy semejante al primero en el conjunto y sustancia, tiene accidentes que lo hacen distinto y peculiar. El entrepaño que los separa del primero, no es de simples arabescos, y grutescos, como la predella o sotabanco inferior. Esta formado por paneles apaisados, que representan en los correspondientes a las cuatro calles o espacios salientes, las Virtudes Teologales, Fé, Esperanza y Caridad y la Fortaleza Virtud Cardinal, y en las entrecalles, intercolumnios o espacios entrantes, los Profetas Mayores, Ezequiel, Daniel, David e Isaías, que con sus profecías anunciaron la venida del Redentor. Las columnas y nichos puesto que se han de ver de algo más distancia son algo alargados; los que eran cuadrados son redondos y viceversa; y en escultura admirablemente policromada, se representan San Pedro y San Pablo en las entrecalles del centro, y en las extremas, S. Juan Bautista último del Antiguo Testamento, y S. Esteban, primer mártir del Nuevo. En las calles, el Sepelio de Nuestro Señor y la Ascensión, y la misión de S. Ireneo y su glorioso martirio. Protege a manera de techumbre a este segundo cuerpo, otra faja tallada y policromada. Sobre ella se asienta el tercero, en el cual tampoco se ha descuidado el efecto de estética: porque no carga perpendicularmente como el anterior, sino que para hacerle producir un bello golpe de perspectiva, emerge o sobresale del plano, por medio de unas ménsulas magistralmente talladas, que forman el entrepaño de separación y cobijan cuatro personajes, los Magos, que a una con las sibilas, lanzaron sus vaticinios acerca de la venida del Mesías. Hacen un lindo juego de luces, con sus bonitos colores en el fondo de la talla dorada. Sobre esta banqueta se muestra el tercer cuerpo, con esculturas en tamaño mitad del natural, representando a S. Dionisio Areopagita, Marta, María y Lázaro, en los espacios correspondientes a las entrecalles, que resultan de las columnas entre sí. Y en las calles o secciones protegidas por las columnas, las composiciones; el Nacimiento del Niño Jesús, la Circuncisión, la Adoración de los Pastores, y el Niño Perdido y hallado en el Templo. El basamento del cuarto cuerpo, para destacarse del dorado de la faja inferior, representa en labor de bajo-relieve en diversos colores, los cuatro Doctores de la Iglesia Griega, San Atanasio, San Basilio el Grande, San Gregorio Nacianceno y San Juan Crisóstomo, y los cuatro de a Iglesia Latina, a saber; San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio Magno y San Jerónimo. Las columnas son por el estilo de los cuerpos anteriores, talladas en la parte inferior y estriadas en la superior; pero ya no son efigies aisladas las de sus hornacinas sino escenas en alto relieve, y representan de izquierda a derecha: La Anunciación, Los Desposorios de San Joaquín y Santa Ana, La Predestinación de la Virgen por el Padre Eter-

no para Madre de Dios con varios emblemas de su Pureza, San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén, encontrados felizmente, y presenciando el encuentro un ángel y un paje de un recental, alusivo según algunos a la Inmaculada Concepción de la Virgen, según una tradición de Palestina. Ya se ve que el orden cronológico debía ser comenzar de derecha a izquierda: pero a fin de no interrumpir la colocación, se ha comenzado por el extremo. Continúan en el otro lado, el Nacimiento de la Virgen, la Huída a Egipto, la Presentación en el Templo y la Visitación a Santa Isabel. Esta armónica disposición, aun le dá más realce y valor.

Sobre los frontones de los nichos u hornacinas superiores se tienden recostadas; cuatro garbosas figuras femeninas, que bien pudieran ser las cuatro sibilas, la de Cumas, la de Delfos, la de Eritrea y la Triburtina, que así como los magos, hicieron famosos sus vaticinios, y solían colocarse en obra de pintura, orfebrería y talla del período plateresco del siglo XVI. Acaso se encuentren medio ocultas en lugares que se escapan a la vista, las otras virtudes cardinales, Prudencia, Justicia y Templanza, a no ser que en las reformas sufridas, y de que felizmente se han encontrado pruebas documentales, se hubieran sustituido por otras que actualmente se exhiben a la vista del espectador.

**La influencia italiana.**—En las figuras superiores, en las gallardas del zócalo o pedestal, donde más campea el desnudo, así como en todas las figuras y relieves de este insuperable retablo, se deja ver la rotundidad y grandeza de las figuras; el excesivo cuidado o diligencia en descubrir el desnudo y en ocultarlo, cuando está descubierto; el gran estudio quizá exagerado de la anatomía; el irreprochable plegado de las vestiduras. Pero no es el sello de la escuela de Miguel Angel Buonarroti, ni siquiera el de su discípulo nuestro Alonso Berruguete sino más bien el sello de la influencia italiana dulcificada por el carácter de los discípulos de Miguel Angel en su patria, que quitaron a aquél aquella fiereza en la expresión. Conserva la estatuaria toda del retablo de Valtierra, la arrogancia y gallardía en las figuras, la dulzura en la expresión, la admirable tonalidad de los colores adaptada a cada personaje y a cada asunto.

Se encuentra alguna semejanza entre la obra de Valtierra y la del escultor de la Rioja, y más todavía, en obras italianas como la de Juan Glamín, que en 1561 hacía en Roma el escritorio de Felipe II. Pero no por eso ha de decirse que sea una obra italiana, ni tan siquiera que el gusto italiano haya influido de manera directa; la influencia italiana podrá ser muy remota e indirecta. Se había españolizado el arte italiano, y los artífices españoles supieron adaptarlo y hacer de las reminiscencias italianas y aun flamencas, un arte propio y personal. Muchos entalladores y architeros figuran en Navarra aun en la primera mitad del

siglo XVI, y más aún, en la segunda mitad de la centuria. El arte plateresco había llegado a su apogeo, e iba a ser impugnado por otro más rígido, cual era el vigolesco, que venía a disputarle el terreno. Iba a ser sacrificado; pero si había de presentarse ante el Ara, no quiso hacerlo sin ser ataviado con las más ricas preseas de un arte jugoso, animado y muy en carácter con el gusto de los españoles.

En los comienzos del siglo XVI los altares seguían el estilo gótico y en ellos dominaba la pintura a la parte escultórica. Limitábase esta a la guarnición y las figuras e historias eran lo menos importante. Vencido el estilo gótico por el plateresco, varios pintores, sobre todo flamencos, vienen con su nuevo estilo a dar más colores a la paleta. Pero a la vez vivifican y completan las escenas, dando impulso a un arte, que en la transición, había decaído algún tanto. Sus figuras, lo mismo las pintadas que las esculpidas, son algún tanto caricaturescas. Los grutescos se emplean casi con exceso, hasta el extremo de fatigar y obligar en algunos casos, a ser comedidos, excluyendo el uso de caballos, bestiones, buitres y otras figuras que parecían impropias. Los artífices navarros, que ya figuraban en 1542 y no interrumpen la tradición artística, convivían con otros de regiones extrañas, y acaso habían recibido de ellos parte de su formación. Pero supieron atemperarse, y no hubo necesidad de recurrir a países extraños.

Antes del Sínodo diocesano en 1590, no parece tan reglamentado lo referente a los gremios, y sobre todo, para obras de importancia, podían concurrir a contratar las obras de un pueblo, escultores y pintores de comarcas diversas. Reglamentados los gremios, a fines del siglo XVI, en cada comarca, tomando un punto céntrico, se establecían unos artífices y ellos eran los encargados de los trabajos de su profesión en los pueblos de aquella comarca.

Algo inquietante podía observarse en el retablo de Valtierra, antes de conocida su historia. Los púlpitos de carácter puro y definido plateresco, podían atribuirse a los buenos tiempos del siglo XVI. Sus diversos paramentos de la planta poligonal están cuajados de clipeos o medallones circulares, en que parecen figurar los bustos de Cicerón, Demóstenes y otros que sobresalieron entre los oradores de Grecia y Roma. Figuras garbosamente entrelazadas, al parecer de mero capricho; grifos y otros diversos de una arrogancia magistral, separados por columnillas platerescas, que se adosan a las pilastras. Algo mutilado por una insoportable reforma en el pasamanos y con tornavoces diezochescos, aún queda haciendo gala de la insuperable pericia y gusto de unos entalladores del Renacimiento plateresco. Pero al lado de estos, obras tan netas y determinadas, en el altar hay ciertas partes, que se esfuman y parecen de mala gana servir al estilo en que comenzaran. Descorrido el velo, todo se explica perfectamente. Obra de varias manos

y que costó casi un cuarto de siglo el ejecutarla, habría de sufrir algunas modificaciones. Estas, no obstante, coinciden en lo sustancial. Las inquietudes que un diligente investigador pudiera tener, han de disiparse completamente. La curiosidad, a veces algo excesiva de los aficionados a cosas antiguas, quedará plenamente satisfecha. En dos lugares se ha encontrado la historia completa de este retablo; las dos fuentes de la mayor autenticidad; en el archivo diocesano, la copia de un voluminoso proceso; en el archivo de la notaría de Valtierra, el original del proceso mismo, no en extracto, sino con toda la documentación. Labor meritoria ha sido la del Sr. Sarrasín, cultísimo profesor del seminario, y encargado del archivo episcopal, y la del competentísimo Sr. Zapatero, médico de Valtierra. Puso este en orden algunos de los documentos, y para gloria suya, aprovechando su prolija labor, con suma fruición, se transcribe en los párrafos siguientes.

TOMÁS BIURRUN.

(Continuará)



# Castillos de Sangüesa

## CONSTRUCCIONES MEDIOEVALES

Todavía se olean al viento Norte, que desde la serranía de Leire azota recio y glacial las moradas sangüesinas, las viejas piedras, formando entalladuras de saeteras, que dispuestas en el vértice de los torreones, constituyeron baluarte defensivo del palacio hermoso, que el Rey Batallador construyera en el siglo XII, como fortaleza de la villa de Sangüesa, por él fundada el año 1131.

Restan de la primitiva edificación, torreones, muros y ventanales; todo el edificio sufrió reformas diversas con el tiempo, desde la adaptación a palacio para el príncipe de Viana D. Carlos, en el siglo XV, hasta las más modernas, para convertirlo en Casa Municipal y Juzgado, que hoy desempeña.

Tanto los sillares de las torres como las mamposterías de los muros advierten la construcción aragonesa de aquella época; las paredes que encuadran el edificio son de piedras de desigual volumen, conteniendo entre ellas numerosos huecos. Sus amplios ventanales llevan un parteluz prismático en el centro y la cabecera está formada con una piedra cuadrangular acodada en sus extremidades. Las puertas de ingreso en las fachadas anterior y posterior del edificio fueron reformadas en el siglo XV; son de sillares robustos y arcos apuntados de aquella época. Sirvió de morada al príncipe de Viana, D. Carlos, durante su estancia en Sangüesa y en él se apercibieron las primeras discordias entre el heredero de la corona de Navarra y su madrastra D.<sup>a</sup> Juana Enriquez, con motivo de un banquete celebrado en honor del almirante de Castilla D. Fadrique, padre de D.<sup>a</sup> Juana.

La plaza de armas del castillo comunicaba directamente con la Rúa Mayor de la villa, construyéndose más tarde, en el siglo XVII, la galería cubierta, que hoy existe, llamada «Las arcadas». A esta época debe pertenecer el escudo colocado en el frontis de la galería, que es el actual blasón de la ciudad, orlado y a su lado las iniciales S. A. y la fecha de 1670.

Las disensiones frecuentes, en los tiempos del medioevo, entre Navarra y Aragón, convirtieron la entonces villa de Sangüesa en baluarte de antemural defensa del país. El circuito abarcado por su caserío, quería hacerse inexpugnable a las armas de aquella época. Las fortalezas numerosas de su contorno así lo demuestran. Aun resuenan los ecos bélicos en el almenado castillo que se alzó sobre el cimborrio de la iglesia de Santiago y todavía el corredor o ándito de Santa María atalaya el campo desde Peña a Leire, de la ruta de Val d' Oncella a la serranía de Ujué.

Circunda Sangüesa de murallas que guardaban a sus moradores de las sorpresas nocturnas, vese en el límite de lo que fué calle con residencia de infanzones y linajudas familias, ajuzgar por la heráldica lucida de sus frontispicios, llamada calle de la Población, un poético rincón formando el Portal de Aragón. Consérvase actualmente de esta obra el arco apuntado interior que indica su construcción del siglo XIII. También subsisten los estribos de otro arco superpuesto al primero, sobre el cual debió alzarse la torre para el vigilante.

Apean estos arcos en robustos muros de mampostería, unidas las piezas con reducida cantidad de argamasa como se realizaba en aquella época. Esta mu-

ralla rodeaba el perímetro de la villa de Sangüesa. Cerrado el Portal de Aragón en los crepúsculos de las lóbregas noches invernales, dormía en serenidad apacible a los hijodalgos y sus mesnaderos que moraban en la calle de los Caballeros, próxima al Portal de Aragón.

Hablan las piedras la historia de los pueblos y son testigos los viejos seculares de la calle de las Torres, así llamada por las atalayas que sobre las losas de sus tejados ostentaba, y las ventrudas paredes de la calle Oscura, y los pavimentos con cantos rodados de la plaza del Prado, espaciosa superficie, la cual, a pesar de los tiempos no ha perdido la perspectiva del siglo XIII. En esta plaza existía otra puerta en sus murallas, la cual se apoyaba en el muro del Convento de Franciscanos fundado por Teobaldo I.

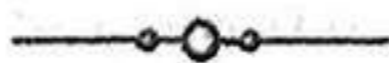
Y no bastaban a los residentes en la histórica villa los baluartes alzados en los muros, sino que aprovechaban las eminencias del contorno para que su quietud y reposo no fueran turbados por enemigos irruptores. Los fuertes de Santa Margarita y Uñesa, de San Babil y del Prado, fueron lugares de épicas luchas, tanto en los siglos de la independencia del territorio como en las gestas diversas que narra la historia de la época moderna.

La excelente situación geográfica de esta localidad; la fertilidad del suelo, provisto de frondosa vega, antes densamente poblada de arbolado; sus vías llanas y bién dispuestas; su colocación entre la zona montañosa de Navarra y la ribera; las potables aguas del Aragón, destructor en sus terribles inundaciones, pero ornamento bello del circuito cuando las aguas tranquilas serpean el contorno como cinta plateada, son causas de que en la villa de Sangüesa tuvieran señorial morada muchas familias próceres del reino de Navarra, como lo proclaman los múltiples blasones de los frontispicios de sus edificios. La devastadora inundación ocurrida el día 25 de Noviembre del año 1787, en la cual quedarán derruidos barrios enteros, como el de la Bastería, pereciendo más de ochocientas personas, fué causa determinante de la despoblación más tarde notada.

A simple vista se observa en las construcciones arquitectónicas sangüesinas, que obedecen a dos tipos distintos: uno derivado del arte francés, al cual pertenecen Santa María, San Salvador y San Francisco, y otro aragonés, del cual se derivan el Castillo de Alfonso el Batallador, la torre de Santiago y las casas y calles del Sur de la población, cuya característica, a pesar de los años transcurridos, conserva actualmente la parte occidental de la ciudad. Con singular acierto ha reproducido este aspecto medioeval que ofrecen los barrios situados al Sur de Sangüesa, el artista francés Pierre Larrouche, en cuadro policromado que acompañado de curioso artículo, firmado por Abel Bonnard, apareció en la revista «L' Illustration» de Paris, en el número 4 633, correspondiente al 19 de Diciembre de 1931, trabajo titulado «La Village de Sangüensa».

La estructura de las edificaciones sangüesinas de estilo aragonés, es análoga a la del palacio de Sada o del marqués de Campo Real en la vecina villa de Sos, (Provincia de Zaragoza).

MIGUEL ANCIL.





# RELACIÓN HISTÓRICA DEL SERENÍSIMO SEÑOR PRÍNCIPE

## DON CÁRLOS DE VIANA

**Autor el Reverendo Padre José Queralt y Nuet**

ESCRITA EN EL AÑO DEL SEÑOR DE 1706

(Continuación)

### CAPÍTULO III.

#### DE LA EMBAJADA QUE ENVIÓ EL PADRE AL HIJO Y DE SU RESPUESTA

1. Como el demonio es el que entre el trigo siembra cizaña: *venit inimicus et superseminavit zizaniam*, envidioso del trigo de la paz que por algunos días gozaron los pueblos de Navarra, sembró otra vez discordias entre los agramonteses y luzanos, de tal suerte que todo era desafíos, muertes y desdichas; unos, que había de gobernar la Reina; otros, que el Príncipe. La Reina ya empezó á levantar gente y ayudar á los agramonteses, enviándoles capitanes y soldados, y no ménos los luzanos; de tal suerte que el Príncipe se vió obligado á defenderse, porque habia llegado el Estado á tal rompimiento, que amenazaba el tumulto un desacato á Don Cárlos. Tuvo noticia el Rey Don Juan, que se hallaba en Zaragoza, de este suceso, y luégo mandó juntar un ejército y con él se fué á Navarra, pues en Zaragoza le decian que el Príncipe tenía preso á Don Fernando y asitiada á la Reina; pero entendida que hubo la verdad, envió desde Estella á Olite á donde se hallaba Don Cárlos embajadores, y le hicieron esta embajada.

2. «Muy excelente Príncipe: la Alteza de vuestro padre y Rey nuestro, visto lo que en este reino se ha empezado, os amonesta y ruega que desistais de una cosa tan fea y tan fuera de razon, y que no confieis de los vanos consejos de los beamonteses ó de Luza, ni pongais vuestra honra y vida en peligro; mirad que por sus intereses os han engañado, y que es negocio fuera de tanta virtud que en vos habita, y aun de toda razón, porque suena mal que habiendo hecho naturaleza tan una cosa padre é hijo, que el hijo ofenda á su padre, ni aun pensándolo; y que esto haya sucedido en vos, siendo tan católico Principe, parece muy mal, pues ni aun entre los bárbaros é infieles sucede cosa semejante; así no es razon que con esta fealdad amancilleis el cristianísimo linaje de Reyes tan heróicos como los de Francia y Navarra, y el tan católico como el de los Reyes de Castilla y Aragon, de quienes teneis principio. Dice vuestro padre que por lo mucho que os estima y no por temor adverso os envia á nosotros para el aviso de vuestros yerros, si queréis alcanzar su amor y gracia; pero sino, no le mireis como padre, sino como juez severo, que os castigará como mereceran vuestras culpas, lo que como padre sentirá mucho.»

3. Escuchada y oida por el Príncipe esta embajada y admonicion tan eficaz, *erumpunt lachrimas oculi eius, et non potuit se continere*, de tal suerte, que delante de los Embajadores empezó á llorar amargamente, y con grande dolor de

corazon decia con voces llorosas:—¡Oh hijo malo é inobediente que tales tragos doy á mi padre! Pierda yo mil veces el reino, como no sea cosa de dar pesares á mi amantísimo padre. Ábrase la tierra y trágueme, como á Dathan y Abiron, pues soy prevaricador, no sólo de la ley de mi Dios y Señor, pero aún de la ley natural.» Y así mandó despedir los soldados y capitanes delante de los Embajadores, y tristísimo se encerró en un aposento, en donde lloró todo el dia y noche, causando mucha tristeza á los suyos, así de verle llorar, como de ver que desistia á lo que obrar le tocaba. Despues le hablaron los principales del reino, y con ellos su confesor, el padre Francisco Queralt, varon perfecto y docto, que por su virtud se conserva hasta hoy entero en el convento de Predicadores de Lérida, y le aconsejaron que de derecho natural, divino y humano, y así en conciencia, debia proseguir lo intentado, ya por tocarle de derecho, ya tambien porque la gente se amotinaba y buscaba capitan para hacer guerra, diciendo unos que queria usurparle le parte del reino para su hijo, y otros que querian darlo al Conde de Fox. Fueron tales las persuasiones de éstos al Príncipe, que se resolvió creerles, y así respondió á los Embajadores de su padre estas palabras.

4. «Decid á mi amado padre que mucho aprecio el amor con que me estima, y que estoy muy aparejado para hacer cumplir sin resistencia alguna todo aquello que sea de su agrado; pero que bien sabe Su Alteza que me toca la posesion del reino de Navarra, y que no ha de haber razón que el padre quite á su hijo, que tanto ama, su derecho, ni el hijo le pierda el respeto en pedir lo que es suyo; ni á ninguno le parecerá cosa injusta que el hijo se ponga en defensa de su justicia, y tomársela de quien injustamente se la quite. Y sino es cosa fea que el padre pida al hijo lo que es suyo, ántes bien, lo contrario, la misma razon milita de hijo á padre; y así si mi padre quiere con armas y violencia enajenarme lo que es mio, no puedo dejar de defenderme de derecho natural, divino y humano; como estoy bien informado por varones doctos, justos y entendidos. Lo que no creo de un padre tan bueno y justo, que los dos vengamos á las armas ni permita Dios tal cosa.»

## CAPÍTULO IV.

### CÓMO DON JUAN II DIÓ BATALLA AL EJÉRCITO DEL REY DE CASTILLA Y DE DON CÁRLOS, Y CÓMO LOS VENCÍÓ.

1. No quedó contento el padre de la respuesta de su hijo, ántes bien, muy espinado y enojado de tal suerte, que salió con gran furia de Zaragoza, dia 19 de Agosto, año 1451, y con él el Gobernador y Justicia de Aragon, Ximeno Gordo, y muchos soldados. Viniendo así á Navarra buscando á su hijo para tener batalla con sus aliados y expellerle del reino, procuró por las villas por donde pasaba tomar la obediencia y munir las fortalezas. Cuando los de la parte del Príncipe supieron esto, le instaron que ya era hora de tomar las armas; tomólas y mandó que todos los del reino que pudiesen manejar las armas viniesen. Acudieron muchos, y para tener más fuerzas, llamaron al Rey de Castilla que les auxiliase, á que vino bien Don Enrique, viendo cuán justo era defender á Don Carlos. Vino, pues, con 7.000 soldados para Navarra; pero, aunque queria entrar con toda cautela, pero no fué tanta que el Rey Don Juan no lo entendiese.

2. Procuró Don Juan atacarle ántes, no llegase á incorporarse con el ejército

del Príncipe. Diéronse la batalla los dos ejércitos cerca de Ayuar con tanta crueldad como si fuesen moros y cristianos; y aunque halló Don Juan á los castellanos algo descuidados, con todo, mostraron su valor; pero no obstante, quedó vencido el ejército de Castilla. Los muertos de entrambas partes fueron muchos, y se dice que los Reyes pelearon cuerpo á cuerpo, y que Don Enrique con una lanza dió tal golpe á la cabeza de Don Juan, que su herida le dió mucho dolor toda la vida, y que fué la causa que se cegó algunos años ántes de morir. El Rey Don Enrique se volvió á Castilla, sin poder dar socorro alguno al Príncipe con los que le quedaron, y el Rey Don Juan quedó muy ufano; y luégo, recogida su gente, fué á encontrarse con el ejército del Príncipe, que estaba en Lerin; el cual sabiendo que venía, confiando en Dios, y diciendo con David: *Si consistant adversum me castra non timebit cor meum: si exurgat adversum me proelium in hoc ego sperabo*, puso su gente en órden, y trabaron una cruda batalla: duró algunos dias, que por ninguno quedaba el campo; habia enviado á Aragon el Rey para que acudiera más gente; vinieron nuevas tropas, y por excusar que no viniesen padre é hijo otra vez á tales rompimientos, gente celosa y prudente se puso de por medio, para que se hiciesen unas capitulaciones y concordia entre padre é hijo, á que vinieron bien entrambas partes.

3. Pedíase primeramente por la parte del Príncipe: 1.º, que le recibiese en su amor y amistad, y tambien á todos los de su parte; 2.º, que se hiciesen paces entre el Rey de Castilla y Navarra; 3.º, que no sacaria de aquel Reino al Príncipe ni á los de su parte; 4.º, que estando el Rey ausente, habia el Príncipe de gobernar el Reino de Navarra; 5.º, que dentro de veinte dias le entregase el Principado de Viana como sus padres se lo habian dado con las fortalezas y castillos; 6.º, que á Don Luis de Beamonte se le habian de entregar todas sus villas y castillos dentro de diez dias, y lo mismo á su hermano Don Juan de Beamonte y á Don Juan de Cardona, y á todos los luzanos; 7.º, salvo-conducto á todos los castellanos que tenía presos. Ultimamente que al Rey de Castilla se le diese noticia de esta concordia.

4. Respondió el Rey á los capítulos de la concordia, y primeramente al primero, que venía bien en ello, si luégo venian todos á ponerse á su obediencia. Al segundo, que no venía bien en hacer tales paces hasta dar noticia á su hermano el Rey Don Alonso. Al tercero, vino bien. Al cuarto, no vino bien. Al quinto sí, pero habia de ser con pacto que las fortalezas habian de quedar á su mando. De la misma suerte vino bien en el sexto capítulo, con esta sobredicha condicion. Al séptimo vino bien, pero no al octavo y último. Bien vió el Príncipe que era muy justo lo que pedia, y que su padre no debia negarle cosa tan justa; pero para que entendiese el mundo todo que era hijo y atento á su padre, vino bien en todo, y así se firmó esta concordia, jurando en manos de Fray Pablo Plagat, confesor del Príncipe, el Rey, tocando en una mano la concordia y en otra una Veracruz; y además desto hizo homenaje el Rey en manos de Don Juan de Cardona. Juraron tambien Don Alonso, Maestre de Calatrava, su hijo Don Pedro Urrea, Virrey de Sicilia, Suero de Quiñones, Juan Lopez de Gurrea y Martin de Lanuza, Bayle general de Aragón, y también prestaron su homenaje.

5. ¿Quién no habia de pensar que con esta concordia quedarian sosegadas las cosas de Navarra? Pero como ésta se hizo casi por fuerza de los aliados del Príncipe, y con estar los ejércitos tan juntos y los ánimos de los luzanos y agramonteses tan opuestos y con tanto encono, se pusieron las cosas en peor estado de lo

que estaban, pues empezando á moverse unos contra otros, no fué bastante el Príncipe, por más que con vivas lágrimas se lo suplicase, para que no viniesen á las manos, ni el Príncipe pudo dejar de defenderse. Preparóse otra batalla; peleaban todos con valiente brio: vencian ya los del Principe, pero Don Rodrigo de Rebolledo, viendo que los suyos flaqueaban, los animó y se puso delante, los cuales con el ánimo que cobraron, pelearon tan varonilmente, que quedó el ejército del Príncipe derrotado y él prendido: dícese que no se quiso rendir sino á su hermano Don Alonso, á quien entregó la espada y manopla en señal de rendimiento, y Don Alonso le besó la rodilla.

## CAPÍTULO V.

DE CÓMO EL PRÍNCIPE DON CÁRLOS FUÉ APRISIONADO, DE LA CONCORDIA QUE SE HIZO PARA LIBERTARLE Y DE LA GUERRA QUE DESPUES SE MOVIO.

1. Despues que el señor Príncipe Don Carlos quedó preso en la predicha batalla, fué entregado al Rey, su padre, en Tafalla, y con él Don Luis de Beamonte y Juan de Cardona, á los cuales mandó poner en prisión en el castillo de Mallen. El Príncipe, pensando que no le diesen veneno, estaba muy temeroso, se dice que no quiso aceptar una colacion que le dieron, y para asegurarle de sus recelos, comia con él el Conde de Ribagorza Don Alonso, su hermano natural. Teniendo el Rey preso á su hijo, buscaba medios y trazas cómo podria quedar apoderado del reino de Navarra, y así hizo que ordenase la córte de Aragon, que entonces se celebraba en Zaragoza, ó los 40 que representan la córte, hiciesen un auto en que se prometiese que el Príncipe y los que con él estaban no pudiesen ser presos ni detenidos por el Justicia de Aragon ni por sus lugar-tenientes, ni á otros oficiales, ni se pudiesen valer de la firma de derecho ni otro privilegio; y esto se hizo porque no pensase alguno que por las leyes del reino se pudiese poner en libertad el Príncipe. Hízose este auto á 13 de Abril de 1452.

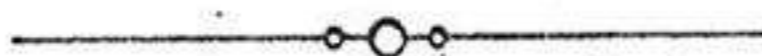
2. Envió despues la córte de Zaragoza á Don Miguel de Espinal á Pamplona y á Olite, que se tenian por el Príncipe de Viana, porque se entendió que en aquel reino se habian platicado algunos medios para concertar al padre é hijo, y pedian que les enviasen sus Procuradores con poder bastante. A esto les movía ver que el Rey, como desconfiado de toda esperanza de concordia, habia mudado al Príncipe del castillo de Mallen al de Monroy, lo que sintieron mucho los de dicha córte. Respondieron los de Pamplona y Olite que se enviase seguro para los Embajadores que hubiesen de partirse para Zaragoza; y tambien pedian que primero viniesen el Príncipe y los dos hermanos Don Luis y Don Juan á Zaragoza, y con ellos también Don Juan de Cardona. Pero el Rey queria que primero se tratase de la concordia, y despues enviaria á los predichos á Zaragoza.

3. Tratóse al fin esta concordia: 1.º, que los navarros del Príncipe entregasen en rehenes en poder de los diputados de Aragon á Don Luis y Don Carlos de Beamonte, hijos de Don Luis, Condestable de Navarra, á Don Carlos de Córtes, Guillermo y Menant de Beamonte, Juan Martinez de Artieda, al señor de Armendaraz, al Licenciado de Viana, Carlos de Ayanzo, Juan Dirsua y á Don Arnando de Rojas; 2.º, que despues dentro de ocho dias que dichos rehenes estuviesen en poder de los diputados, el Rey mandase llevar á dichos diputados el Señor Príncipe y sus compañeros presos; 3.º, que dentro de diez dias despues que los diputa-

dos tuviesen en su poder á los rehenes se hubiese de dar libertad al Príncipe; 4.º, que dentro de diez dias el Príncipe se fuese á Pamplona y Olite, y entregase dichas plazas á su padre, y dentro de otros diez dias habia de entregar tambien á su padre todas las otras villas de Navarra, y cuando los diputados entendiesen que el Príncipe hubiese cumplido en todo esto, los diputados hubiesen de dar á los otros prisioneros y rehenes, y ponerlos en salvo en Navarra; 5.º, que si el Príncipe no cumplia esto en dicho tiempo se habia de volver á poner en poder del Rey, y los rehenes se volviesen dentro de veinte dias; 6.º, que despues de entregadas las fortalezas de Navarra al Rey, al Príncipe se le volviese el Principado de Viana, y los suyos á todos los que eran de la parcialidad del Príncipe, y un perdon general de todo lo pasado, y el Príncipe á los de la parte del Rey. Ultimamente las rentas de Navarra se habian de partir en iguales partes entre padre y hijo, comprendiéndose en esto los del Principado de Viana. Juraron la concordia padre y hijo, diputados y todos los cabos en el castillo de Monroy, dia 13 de Mayo año 1452.

4. Firmada la concordia, dió libertad el Rey al Príncipe; llevóle á Zaragoza y entrególe á los diputados, dia 25 de dicho mes y año, y los diputados encomendaron la guarda del Príncipe á Don Luis Sanchez de Calatayud y á Don Miguel Perez de Orera, con órden que le tuviesen dentro del ámbito de los muros de la ciudad, y despues de algunos dias le dieron total libertad, quedando en rehenes el Condestable de Navarra Don Luis de Beamonte, sus hijos y aquellos caballeros arriba nombrados. Habian enviado la Córte de Zaragoza y el Rey dos Embajadores al Rey Don Alonso, que fueron Don Ramon Palomar y Don Juan Ximenez Cerdan, y el Príncipe envió á Don Juan de Cardona para que dicho Rey pusiese paz entre padre y hijo, ofreciendo los dos de estar á lo que el Rey dispondría. Estimó en extremo Don Alonso este favor, y envió á Don Juan Ximenez Cerdan uno de los Embajadores por parte de la Córte, con órden de Don Alonso que el Príncipe se pusiese en libertad, y que el Justicia de Aragon llevase los rehenes á Navarra, y que las fortalezas que no estaban en poder de Don Juan II, se entregasen al Príncipe; pero ya entónces el Príncipe estaba en libertad.

5. Puesto el Señor Príncipe en libertad, se fué á Navarra, y fué recibido de los suyos con imponderable alegría, amor y aparato; llegó á Pamplona á donde habia llegado su padre pocos dias ántes, besóle la mano y arrodillado á sus piés, le pidió perdon de todo cuanto le hubiese ofendido, dándole las gracias de haberle puesto en libertad, y el Rey le perdonó todo lo pasado, y le dió su larga bendición. Estaban los nobles de aquel reino sentidísimos de la cárcel de Don Carlos, y no pasó mucho tiempo que instaron al Príncipe que se pusiese en armas y les capitanease, a lo que no vino bien Don Carlos, sino que se estaba en Estella asosegado. Viendo los de la parte del Príncipe que no queria tomar las armas, ellos las tomaron y formaron su ejército contra la voluntad del Príncipe. Súpolo la Reina, que gobernaba por hallarse su marido en Tortosa; preparó su gente, diéronse batalla los dos ejércitos, y quedó el campo por los de la parte del Príncipe. Pero por la mañana la Reina procuró tomar más gente, y volvió otra vez á dar batalla, la cual fué tan sangrienta y cruda, que la misma persona del Príncipe peligró mucho, que á no tener dos caballos á su lado que le defendieron, peligrara quedar muerto ó preso, y le fué necesario huir á uña de caballo para salvar su persona.





### Sección 3.<sup>a</sup> — ARTE

## La Sillería del Coro de la Catedral de Pamplona

IMPROPIAMENTE ATRIBUIDA A UN IMAGINARIO MIGUEL DE ANCHETA

### EL VERDADERO AUTOR

APARECE EN PROTOCOLOS DE TUDELA

(*Conclusión*)

Dijimos que la obra de la sillería coral de Pamplona, preciado ornamento de la Santa Iglesia Catedral, era de autor desconocido, y no podíamos pasar de esas afirmaciones: ni siquiera vislumbrábamos la probabilidad de encontrar quién fuese al afortunado maestro encargado de llevar a cabo la colosal empresa. Hasta el presente, no se encuentra un trabajo cierto y determinado, atribuible a un escultor, y con el que puedan compararse las filigranas platerescas de esta sillería. Pensar en los archivos de Pamplona, producía alguna tristeza: ni en el interesantísimo de la Catedral, ni en el de protocolos de la ciudad de Pamplona, se encuentra nada que se relacione con la primera mitad del siglo XVI, a cuyo período debe adjudicarse la hermosa sillería. El más antiguo entre los protocolos notariales, tan solo se remonta al año 1563: ¿Sería suficiente esta fecha para formar algunas ilusiones? ciertamente no. En esa desconfianza y sin perjuicio de comparar con otras obras de esa época, para ver de aclarar ese punto nebuloso, el correo, portador muchas veces de noticias tristes, y de quehaceres engorrosos, nos trajo la siguiente carta del ya citado investigador Don José Ramón Castro. Hela aquí:

«Querido Don Tomás: Aquí me tiene V. descansando de las tareas escolares y dedicando mi atención, no con tanta intensidad como yo quisiera, a la labor de investigación. Ayer me encontré un documento que me produjo gran satisfacción. El autor del Coro de la Catedral de Pamplona, que todos atribuyen a Miguel de Ancheta, fué Esteban de Obray. Desearía, que lo antes posible, me comunicase V. si había algún fundamento, de orden documental para atribuir al artista pamplonés la obra del coro, pues lo que resulta indiscutible es que en 1540 se había quedado

con la obra por 2.600 ducados de oro viejos el maestro Obray, y que en ese año trabajaba en la citada obra.— Afectuoso saludo de su buen amigo.—José Ramón Castro.—Tudela, 9-VIII-1934».

A correo vuelto contesté elogiando cuanto se merecía, y agradeciendo la investigación, y el comunicarme la interesantísima noticia, y a la vez, formulando mi juicio acerca de las erróneas apreciaciones respecto de Miguel de Ancheta, y que tengo consignadas en varias cuartillas referentes al mismo coro de la Santa Iglesia Catedral, y suplicándole una copia, total o parcial, del documento hallado en el archivo de Protocolos de aquella favorecida ciudad ribereña. No tardó el diligente y culto amigo en contestar: anunciaba en su segunda carta que había mandado con destino a la prensa diaria de Pamplona, un escrito acerca del maestro que comenzó siendo vecino de Tudela, Esteban de Obray, con algunos datos conocidos unos y otros nuevos, acerca de sus trabajos. Casi a la vez, aparecía su escrito, en el cual, y por lo que se refiere al maestro entallador de referencia, decía Don José Ramón, después de mencionar a Miguel de Ancheta, que había tenido como autor, y como autor exclusivo de la sillería del coro:

«En este momento me faltan elementos para comprobar si la paternidad de tan hermosa obra de arte se funda en pruebas documentales o en indicios más o menos razonables. Sea de ello lo que fuere, un documento encontrado en el archivo de protocolos de Tudela, me obliga a reclamar para otro artista, que en Navarra dejó elocuentes testimonios de su destreza y sentido artístico, una parte de la gloria, o la totalidad de ella, que la justicia reclama por obra tan inestimable; este artista se llama Esteban de Obray....» este artista ocupó también sus días en la obra del Coro de la Catedral de Pamplona. El documento que he tenido la fortuna de encontrar lo demuestra con absoluta claridad. Se trata de una carta de fianza, cuya fecha es de 21 de Agosto de 1540. Por ella sabemos que Obray era a la sazón vecino de Pamplona y tenía a «estajo el coro del asseu de la ciudad de pamplona abenido (concertado) con los señores prior y canónigos del dicho....» Quien salió fiador fué el canónigo tudelano Don Miguel de Baigorri, cuya gran amistad con el artista está probada documentalmente.»

No se conformó el Doctor Castro con publicarlo en esta forma, que aun extractada, sería suficiente para dilucidar el punto completo; quiso además, accediendo a nuestras indicaciones, mandar copia literal de los principales párrafos contenidos en el documento de aquella notaría, y que copiados fielmente, dicen así:

«**Protocolo de Lorenzo de Agramont**».—«In Dei nomine Amen.—Seppan quantos esta presente carta publica vieren y oyeren que en el año del nacimiento de nuestro señor Jesucristo mil quiniento y cuarenta a veynte y un días del mes de Agosto en la ciudad de Tudela en presen-

cia de mi el notario publico y de los testigos infrascritos constituido personalmente el Reverendo don Miguel de baygorri canonigo de la iglesia collegial de sancta Maria de la ciudad del Tudela el cual dixo y propuso tales o semejantes razones en efecto continentes que por quanto el honorable maestro Esteban de Obre (Obrey) entre tallador vecino de la ciudad de Pamplona que presente estaba tenía a estajo tomado el coro del asseu de la dicha ciudad de Pamplona abenido (concertado) con los señores prior y canonigos del dicho asseu en dos mil y seiscientos ducados de horo viejos y le daba algunas partidas avanzadas de la dicha cantidad de las quales los dichos prior y canonigos le pidian fiador para el caso que el muriese sin acabar el dicho coro y sumase mas lo que ellos le habían dado que la obra que el tendría hecho en el dicho choro que aquella demasia les pagase llanamente y de llano. En caso que el muriese antes de acabarlo como dicho es y que el dicho maestro Esteban de Obre de su cierta ciencia y agradable voluntad y quanto mejor y mas cumplidamente de derecho hacerlo podrá y puede por y con tenor de la presente carta publica es contento y le place de entrar fiador y llano pagador por el dicho maestro Esteban de Obre a los dichos señores prior y canonigos del dicho asseu de Pamplona para que en el caso de que ellos diesen al dicho maestro Esteban toda la dicha cantidad de los dichos dos mil y seiscientos ducados del precio de dicho coro o alguna partida de aquellas y el dicho maestro Esteban muriese sin acabar de hacer el dicho coro que vista la obra por maestros sacados por ambas partes todo lo demas que hobieren dado de lo que montare la obra del dicho choro que aquello pagara llanamente y de llano como fiador y llano pagador con tal que no quede el dicho Don Miguel obligado a hacer acabar el dicho choro sino tan solamente a pagar la demasia de la cantidad que hoviere recibido mas fue obrado en el dicho coro por quanto no sale fiador a la obra del dicho coro sino a la cantidad que habra recibido como dicho es.—(Sigue la fórmula corriente en estos casos)=Testigos el reverendo Don Miguel Garces maestrescuela de la iglesia colegial de Santa María de la dicha ciudad de Tudela y Pedro Periz, tundidor.-Aparece la firma de Esteban de Obre.»

Como se ve, el documento no puede ser mas luminoso, ni más contundente; son diversas las veces en que se nombra al entallador Esteban de Obrey que a la cuenta, pronunciándolo como si fuere palabra francesa, desde luego el mismo interesado, y pudiera ser que también otros que con él intervinieran, el notario público al levantar el testimonio de fianza, lo pusiera en la escritura como se pronunciaba con la boca. En él se excluye a cualquier otro que no sea oficial a sus órdenes, y que en tal concepto, no debía figurar en el compromiso. No hay que dudar que para la ejecución de una obra de tan colosales proporciones, hacía falta ser ayudado por diversos artífices, que aun cuando estuvieren a sus



órdenes, es de presumir que algunos de ellos pasarían de la categoría de aprendices, y podrían constituir pericias suficientes para ser examinados de entallador, y poner por su cuenta un taller en el ramo de trabajar la madera en blanco. Pero la paternidad absoluta corresponde a ESTEBAN DE OBRAY, que ya para el año de 1540 había recibido cantidades de cierta consideración, que pudieran exceder algún tanto del valor que tuvieran los trabajos realizados, en el desgraciado caso de ocurrir la muerte, o de por cualquier accidente imprevisto, fuera imposible a Esteban de Obray concluir la obra comenzada.

Desde luego este documento perentorio y terminante excluye, por completo, al misterioso e imaginario Miguel de Ancheta, que una vez más queda excluido, con pruebas documentales, de la participación total o parcial, inventada o probable, que se le pudiera adjudicar en la obra maravillosa del coro de la catedral iruniense.

A la verdad, por el simple examen de la sillería tudelana, prescindiendo del januado o enverjado, era imposible acercarnos al autor de esta maravilla. No daban luz suficiente la presentación de los retablos de Cintruénigo y de Burlada, obras seguras de Obray, a quien solo creíamos vecino de Tudela, y mas tarde casaestante en Calatayud, y después de aquella fecha, avecindado en Zaragoza. El ornato de la guarnición de ambos retablos es sobrio, casi tímido, como si su autor quisiera prevenir los que más tarde parecieron excesos y exageraciones, dentro del arte plateresco. En la sillería tudelana, primera obra documental conocida como de Esteban de Obray, se muestra ecléctico, pero su eclecticismo tan solo se reduce a reconocer beligerancia al estilo nuevo, al renacimiento italiano, guardando absoluta preferencia y dominio para el estilo antiguo, ojival terciario. Emplea en este cláusulas y motivos propios y personales, sin salir de la órbita ojival terciaria, y algunos pocos renacentistas; por esa razón, la sillería del coro de la catedral de Tudela, excepción hecha de algunos pequeños pormenores, no podía conducir a la comparación con la hermosa de Pamplona. A lo sumo, aquellas aves que parecen águilas, y que llevan sus picos a los ojos del personaje en la silla presidencial, pueden compararse con las otras gallardas aves que quieren sostener el escudo del Obispo de Pamplona en el panel colocado bajo el reclinatorio destinado al prelado diocesano. Únicamente podría tomarse como punto de comparación, el ornato que recubre las fajas alargadas del enrejado protector de esta misma sillería. Mirando con detenimiento la índole de sus labores parece hallar el escudriñador alguna semejanza, y esta no pequeña, con los trabajos que recubren la infinidad de piezas en la sillería pamplonesa. La delicadeza es la misma, y una y otra obra pregonan el exquisito gusto, la paciencia consumada, y la admirable destreza en el manejo de la gubia. La verja de Tudela no agota las cláusulas ornamentales que

sirvieron al entallador maestro de la misma, sino que quieren anunciar otras nuevas, y todavía más sugestivas y elegantes. Ofrece aquella muestra del arte nuevo en plena formación, y son como el anuncio de sus gustos y aficiones, que no se limitan a los altares de Cintruénigo y Burlada, sino que pueden presentarse al lado de cualquier entallador, por muy extraordinaria que fuera su fantasía. Acaso no haya ningún motivo que se repita, y sin embargo, esta sola obra de Tudela basta para insinuarnos en la posibilidad de ser uno mismo el maestro.

Sin embargo, faltaba saber si el mismo Esteban de Obray que, aun cuando fluctúa entre el arte antiguo ojival, con un sello propio y característico, y el arte nuevo que ya comenzaba en otras partes, habría terminado la verja protectora de los tres órdenes de sillas, concebidas en el exclusivo gusto plateresco, sin acordarse para nada del gótico, aun cuando sea modificado por el criterio del maestro. Por el documento referente a Pamplona, se ve que Esteban de Obray no se limitó a los trabajos de los retablos antedichos, ni siquiera al de la capilla de San Pedro de Tafalla, sino que capaz de las mayores empresas, tuvo recursos bastantes para presentar los retablos, a satisfacción, y satisfacer igualmente con las obras de las sillerías. Llenó las aspiraciones de los tudelanos con la gótico-plateresca: pudieron saciarse los pamploneses con la netamente renacentista del primer ciclo, e igualmente satisfechos debieron quedar los capitulares zaragozanos con la última obra de esta índole, conocida como suya, en el templo de Ntra. Sra. del Pilar.

Esas circunstancias no permitían acercarnos demasiado a este entallador, al estudiar la grande obra de Santa María de Pamplona: y todavía aumentaba la dificultad, el saber que en 1529 figura viviendo en Calatayud, donde firma el poder para cobrar lo que resulte de la tasación en el retablo que había hecho para Burlada: eran desconocidos los documentos exhumados por Don José María Sanz, de Taramona, según los cuales vivía también en la misma ciudad de Calatayud en los años de 1531 y 1532, y aun cuando hubieran llegado antes a nuestro conocimiento, explicarían la ausencia de Tudela, en 1535, cuando tienen que encargar los parroquianos de San Jorge al maestro vecino de Zaragoza Gabriel Joly, el busto, arco, peana y andas del protomártir San Esteban, pero no hubiera servido para explicar la factura del retablo de Tafalla, que se identifica en un todo, con los de Burlada y Cintruénigo, y aún los de Huarte, Ororbia, Elcano y acaso algunos otros, por no suponerlo en Pamplona, después de su marcha en 1529. Ahora, con ese dato fehaciente, se descorre el velo, y quedan aclaradas muchas sombras y dificultades, pudiendo pasar, como complemento, al estudio de la otra fase del estilo renacentista.

No pretendemos agotar la materia: pero es conveniente consignar algunos datos, que contribuyen al esclarecimiento de los artífices, que

casi con absoluta seguridad, ayudaron al maestro conocido Esteban de Obray. Trasladado este a la capital del reino de Aragón en 1541, cuando puede asegurarse había terminado la sillería de nuestra Catedral, y firmando la capitulación y algunos albaranes, por cantidades recibidas desde 1544, en compañía de Juan de Moreto y Nicolás de Lobato, se hacía preciso visitar la sillería construída para el templo de Nuestra Señora del Pilar, a fin de puntualizar la semejanza entre la cesaraugustana y la pamplonesa. En la de Aragón se revelan accidentes tan pronunciados y tan semejantes con los encontrados en la de Pamplona, que no se puede poner en duda la colaboración de aquel glorioso triunvirato de artistas, que parecen asociados para las famosas obras de ambas catedrales. Es altamente significativo el que la traza a que habían de ajustarse los tres maestros, en el templo de Ntra. Sra. de la ciudad del Ebro, fuese dada, no por Juan de Moreto, que era vecino de Zaragoza, y por ello debe figurar en primer término, ni por el experto y acreditado Esteban de Obray, que figura el único en el documento referente a la sillería de Pamplona, sino por uno que aparece por primera vez, Nicolás de Lobato, que sin duda fué superior en pericia y cualidades, o cuando menos, en fecundidad e inventiva, a sus insignes compañeros de trabajo.

En la sillería del Pilar de Zaragoza se ve, con absoluta precisión, que los artífices distribuyeron el trabajo, encomendándose, cuando menos a uno de ellos, lo que era su especialidad, y reservándose los otros aquellos en que se habían ejercitado anteriormente. En Zaragoza, lo mismo que en Pamplona, se recubren los respaldos de las baquetas y de las sillas superiores, y la parte exterior de los brazales, que separan unos de otros asientos, de un primoroso embutido de boj, formando las caprichosas figuras de diverso orden, anteriormente enumeradas. Los temas son distintos, pero la técnica viene a señalar una mano, inconfundible en Navarra y en Aragón. Acaso en los fragmentos de este material y composición taraceada, que falta en la de Pamplona, se encontrase la firma del autor; pero esta falta viene a suplirse, con creces en la de Zaragoza. En tres de los respaldos, estampó su autor el nombre propio, al que, diferenciándose de los artífices de su época, parecía tener verdadera afición: la firma del autor es: —«JUAN DE MORETO, FLORENTINO, ME FECIT, 1.546».—Hasta el año preciso, que falta en dos de las inscripciones, aparece en la tercera, para que pueda conocerse que se ejecutaba, y acaso, se ponía fin a la obra contratada, dos años más tarde de la fecha del contrato estipulado en 1544. Con la absoluta identidad, ya se puede asegurar que también Juan de Moreto que trabaja en sociedad con Esteban de Obray en el templo del Pilar zaragozano, estuvo asociado con el mismo artífice, que tuvo su taller en Navarra, antes que en Aragón, mientras ejecutaba la sillería de la Catedral

pamplonesa. Sin la firma del autor, y sin otra indicación documentada, solo podría afirmarse la existencia de uno mismo en las dos sillerías corales, y que lo mismo pudiera ser el maestro conocido en esta de acá, como alguno de los tres que figuran en la de Aragón; pero sabiendo que la especialidad de este trabajo estuvo a cargo de Juan de Moreto en Zaragoza, es preciso afirmar que aquellas preciosas incrustaciones de boj embutidas en el oscuro roble de Pamplona, fueron debidas al ingenio del escultor florentino Juan de Moreto.

Otras coincidencias substanciales, en particular, el bramante o guirnalda que sustituye a la cinta, tema de muchas composiciones en Pamplona, traen a la memoria una misma intervención artística, que casi también puede asegurarse, haber sido la de Nicolás de Lobato: y esa puede ser la explicación de tantos caprichos, que sin más datos, cuesta trabajo atribuir a sólo Esteban de Obray, relativamente sobrio y parco en el empleo de arabescos y grutescos, en las diversas obras construídas exclusivamente con su traza y en su taller.

Es preciso terminar, dejando sentado que con Obray y Moreto, debió trabajar, con su insuperable maestría, Nicolás de Lobato, y que los tres pasaron de Pamplona, a la ciudad bendita del Pilar. Dejemos, pues, encerrada esta joya en la otra joya rival, producto de la forja artística de hierro, en que habremos de ocuparnos, y pasar a la segunda parte de este trabajo, donde resaltará con más evidencia, la imposible intervención, y hasta existencia del imaginario Miguel de Ancheta.

TOMÁS BIURRIN.



# La Arqueología en la villa de Javier

(Conclusión)

## VII

### TROZOS DE UN MILIARIO

Siguiendo la dirección Este del miliario de Eslava y andando cosa de hora y media por el vallecito que riega el riachuelo *Indusi*, se llega a los Casquilletes de San Juan, término ya de la villa de Gallipienzo (Navarra), y entre unas eras de trillar modernas y varias ruinas antiguas se hallan restos romanos, siendo muy importantes varios trozos que, no hay duda, pertenecen a un miliario romano. En esos pedazos se leen varias letras sueltas, siendo la más principal F · DIVI · NER · hijo del divino Nerva.

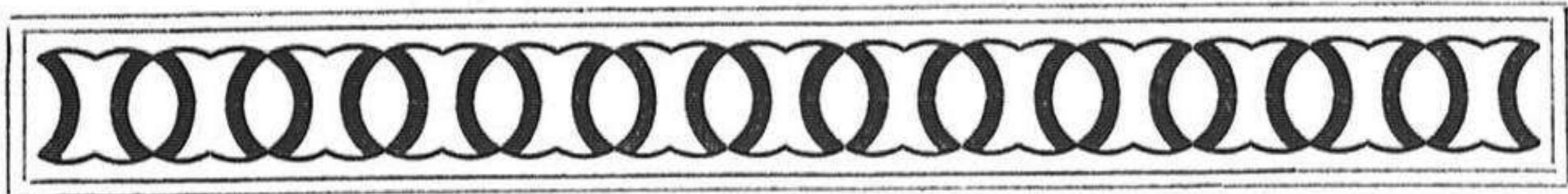
*Conclusiones:* Constando por Hübner (I. H. L.) que en Santacara había varios miliarios (el municipio *Karense* de las inscripciones); que el camino obvio es por San Martín de Unx, Abáix, Fuente de los Moros, Casquilletes de San Juan, Aibar y Sangüesa la Vieja (hoy Rocafuerte), punto en que aflúan las vías romanas de Caesar-Augusta (Zaragoza) por Egea de los Caballeros y Castiliscar, más la que venía de Jaca, a lo largo del río Aragón, para encaminarse a Pompelo (Pamplona); parece que estos miliarios indican el trazado de otra vía Santacara-Sangüesa la Vieja; y la circunstancia de estar el nombre del Emperador en nominativo es señal manifiesta de que este camino pertenecía a la red oficial de vías del imperio. Añadamos en confirmación de lo dicho que en Santacris, cerca de la Fuente de los Moros, y en La Encinosa, no lejos de Eslava, he podido apreciar restos muy notables de edificios, como capiteles, fustes de columnas, lápidas, cipos, etc...; y en Aibar una hermosa ara romana del siglo primero, que ya publiqué el 1929 en el BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA; y deduciremos por consecuencia que el emperador Maximino, a fuer de buen General, se preocupó de conservar expeditas las vías militares.

Hasta aquí los descubrimientos *históricos*; pero todavía podemos avanzar más a través de las densas tinieblas que envuelven los tiempos primitivos, guiados por esa venerable matrona que lleva el nombre grato de *Prehistoria*.

Antes, sin embargo, de que se asome ella al codiciado balcón de la publicidad conviene hacer un alto y darla tiempo para que se vista sus arreos milenarios y pueda aparecer de ese modo en el escenario de su nueva vida con el decoro exigido por su dignidad excelsa. Esto ya se advina que está pidiendo un nuevo artículo.

FRANCISCO ESCALADA

Correspondiente del «Museum Arqueologicum»  
de Berlín



## Sección 4.<sup>a</sup>—VARIEDADES

### LOPE DE VEGA Y NAVARRA

Nacido en Madrid, en 1562, desde muy niño apuntaron en él las aficiones a la lectura y al estudio, aficiones que, andando el tiempo y con la ayuda del genio, habrían de orlar a Lope con el dictado de «monstruo de la naturaleza».

Oigamos al propio Lope: «Yo nací de padres nobles... enviáronme a Alcalá de diez años... De la edad que digo, ya sabía yo la gramática y no ignoraba la retórica; descubrí razonable ingenio, prontitud y docilidad para cualquiera ciencia; pero para lo que mayor le tenía era para versos; de suerte que los cartapacios de las lecciones me servían de borradores para mis pensamientos y muchas veces las escribía en versos latinos o castellanos. Comencé a juntar libros de todas letras y lenguas; que después de los principios de la griega y ejercicio grande de la latina, supe bien la toscana, y de la francesa tuve noticia». (1) En Alcalá obtuvo el grado de Bachiller: «Estudié en Alcalá, bachilleréme», según dice en la *Epístola al Dr. Gregorio Angulo*, y de sus innatas tendencias poéticas nos da cuenta en «La Filomena»:

Apenas supe hablar, cuando advertido  
De las febeas musas, escribía  
Con pluma por cortar versos del nido.  
Llegó la edad y del estudio el día,  
Donde sus pensamientos engañando  
Lo que con vivo ingenio prometía,  
De los primeros rudimentos dando  
Notables esperanzas a su intento  
Las artes hice mágicas volando.  
Aquí luego engañó mi pensamiento  
Raimundo Lulio, laberinto grave,

(1) «*La Dorotea*. Acto cuarto. Escena primera».

Rémora de mi corto entendimiento.  
 Quien por sus cursos estudiar no sabe,  
 No se fié de cifras, aunque alguno  
 De lo infuso de Adán su genio alabe.  
 Matemática oí; que ya importuno  
 Se me mostraba con la flor ardiente  
 Cualquier trabajo, y no admití ninguno.

· · · · ·  
 Favorecido, en fin, de mis estrellas,  
 Algunas lenguas supe, y a la mía  
 Ricos aumentos adquirí por ellas.  
 Lo demás preguntad a mi poesía;  
 Que ella os dirá, si bien tan mal impresa  
 De lo que me ayudé cuando escribía.

· · · · ·  
 Mi vida son mis libros. . . . . » (1)

Cuando a la hora de comer le llamaban en el estudio de su casa, donde tal vez se hallaba en aquel momento «leyendo al arzobispo don Rodrigo» (2) dice que se iba

..... desde allí con el cuidado  
 De alguna línea más, donde escribía,  
 Después de haber los libros consultado.  
 Llamábanme a comer, tal vez decía  
 Que me dejasen, con algún despecho  
 (Así el estudio vence, así porfía). (3)

y en medio de sus melancolías y tristezas, era feliz y dichoso

en un rincón de libros y de flores». (4)

Su buen amigo Pérez de Montalbán, autor de la *Fama póstuma*, escribe: «Iba a la escuela, excediendo conocidamente a los demás en la cólera de estudiar las primeras letras; y como no podía por la edad formar las palabras, repetía la lición más con el ademán que con la lengua. De cinco años leía en romance y latín.» «..... pareciéndole que sería importante saber de raíz la filosofía, para no hablar en ella acaso (desgracia que sucede a muchos), hizo elección de la insigne Universidad de Alcalá, donde cursó cuatro años hasta graduarse, siendo el más lucido de todos los concurrentes, así en las conclusiones como en los

(1) «*La Filomena*. Epístola VII. *Belardo a Amarilis*. Bibliot. AA. EE. de Rivadeneira. XXX VIII, p. 421».

(2) «*La Circe*».

(3) «*La Circe*. Epístola V. Al Dr. Matías de Porras».

(4) «*La Filomena*».

exámenes»..... «Gastaba en pinturas y libros sin reparar en el dinero». Con el genio y el estudio a tal punto subió la fama del Fénix de los ingenios que para ponderar la valía de una cosa se dijo: «Es de Lope».

Así Cervantes, no siempre muy amigo del autor de *La Estrella de Sevilla*, escribe en *La guarda cuidadosa*: «A mí poco se me entiende de trovas; pero éstas me han sonado tan bien, que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas.»

El propio Lope:

«Es adagio provincial  
Que todas las cosas son  
De Lope: ¡Extraño caudall»

y en labios de un lacayo pone estas palabras:

«—¿A cuál quieres?  
—¿Eso esperas?

A tí.

—Dí que eres de Lope  
A cualquiera que te toque  
Como rábanos y peras» (1)

Y recogiendo este eco el licenciado Herrera Maldonado, estampa:

«Cuando algo se engrandece de perfeto  
(Axioma en España conocido),  
«Esto es de Lope», dice el más discreto,  
Así quedando su valor subido».

\* \* \*

Los teatros en tiempo de Lope se llamaban *corrales*; así el *Corral de Pacheca*, el *Corral del Príncipe*, etc.

El *patio*, nombre conservado todavía en el *patio* de butacas, era un lugar descubierta, de forma que si llovía, era forzoso suspender la función. Los concurrentes estaban de pie, por no haber asientos, y se les denominaba *intantería* o *mosquetería*. Tal *mosquetería* era sobremane-  
ra temida de los autores; ella aupaba o hundía las obras, ora aplaudiendo, ora silbando, según que fueran de su agrado o desagrado, y aun lanzando al tablado algunos *argumentos* contundentes, como pepinos, patatas, berzas, etc.

Detrás del *patio* estaban las *gradas*, para los hombres, y la *cazuela*, para las mujeres, ocupando los señores de la grandeza los desvanes o aposentos que eran unas ventanas y balcones, mirando al corral, generalmente cubiertos con celosías.

(1) «¿De cuándo acá nos vino? Acto II».



El escenario era un tablado, y la decoración, unas cortinas. Las mutaciones o cambio de decoración había de hacerlas el espectador en su fantasía; ya que uno de los actores decía: «estamos en el palacio, en la iglesia, en el campo, en el castillo, etc. Los adminículos de la escena no podían ser más sencillos. Una vela de sebo dentro de un farol de papel semejaba el sol; los truenos se imitaban con un costal lleno de piedras, agitado debajo del tablado, y los demonios, invocados, subían por una escalerilla o salían de algún agujero hecho en las tablas.

Allá se las andaba el vestuario. «Todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal—según Cervantes,—y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados poco más o menos. Componían el teatro cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos... El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo» (1)

Y Agustín de Rojas escribe:

«Tañían una guitarra,  
Y esta nunca salía fuera,  
Sino adentro y en los bancos,  
Muy mal templada y sin cuerdas.  
Bailaba a la postre el bobo;  
Y sacaba tanta lengua  
Todo el vulgacho embobado  
De ver cosa como aquella.» (2)

Hablando de la pobreza en que se hallaba el arte dramático en tiempo de Lope de Rueda, decía Juan Rufo:

¿Quién vió, apenas ha treinta años,  
de las farsas la pobreza,  
de su estilo la rudeza,  
y sus más que humildes paños?  
Quien vió que Lope de Rueda  
inimitable varón,  
nunca salió de un mesón  
ni alcanzó a vestir de seda.  
Seis pellicos y cayados,  
dos flautas y un tamborino,  
tres vestidos de camino,  
con sus fieltros gironados.  
Una o dos comedias solas,  
como camisas de pobre,

(1) «Prólogo de las Comedias.»

(2) «Viaje entretenido».

la entrada a tarja de cobre  
y el teatro casi a solas.  
Porque era un patio cruel,  
fragua ardiente en el estío,  
de invierno un helado río,  
que aun agora tiemblan dél». (1)

Pero después vino Naharro, e introdujo algunas mejoras. «Este levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y baúles; sacó la música, que antes estaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramo-  
yas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas». (2)

Representaciones tan sencillas, a la verdad, poco aparato necesitaban. De ellas, excluía la participación de la mujer, figurada por niños, así como los amores y amoríos, que más adelante habían de ser el alma del teatro, quedaban a la parte de fuera. Pero, a luego,

... empiezan a introducir  
Amores en las comedias  
En las cuales ya había dama,  
Y un padre que a aquesta cela;  
Había galán desdeñado  
Y otro que querido era;  
Un viejo que reprendía,  
Un bobo que los acecha,  
Un vecino que los casa  
Y otro que ordena las fiestas.  
Ya había saco de padre,  
Había barba y cabellera.  
Un vestido de mujer,  
Porque entonces no lo eran  
Sino niños; después de esto  
Se usaron otras sin estas,  
De moros y de cristianos,  
Con ropas y tunicelas.  
. . . . .  
. . . . .  
Metieron figuras graves,  
Como son reyes y reinas...» (3)

y a fines del siglo XVI, había comediantas.

(1) «Alabanças de la Comedia e introdúzese hablando un representante». En los «Seiscientos Apotegmas y otras obras en verso». Toledo 1596.

(2) «Cervantes».

(3) Rojas. «Viaje entretenido».

«Ya usaban sayos de telas,  
 De raso, de terciopelo,  
 Y algunas medias de seda...  
 Cantaban a dos y a tres,  
 Y representaban hembras.  
 Llegó el tiempo en que se usaron  
 Las comedias de apariencias...  
 Cantábanse a tres y a cuatro:  
 Eran las mujeres bellas,  
 Vestíanse en hábito de hombre,  
 Y bizarras y compuestas,  
 A representar salían  
 Con cadenas de oro y perlas,  
 Sacábanse ya caballos  
 A los teatros, grandeza  
 Nunca vista hasta este tiempo  
 Que no fué la menor de ellas». (1)

Las funciones se celebraban por la tarde, comenzando la representación a las dos desde Octubre, y a las cuatro desde Abril. Durante la Cuaresma, domingos de Adviento y primeros días de Pascua, no había función. Un guitarrista tocaba aires populares; seguía el canto acompañado de varios instrumentos; luego la loa, especie de introducción o prólogo, que servía para advertir al espectador de lo que iba a ver o a oír en la comedia, después de la comedia, y en los entreactos, entremeses, así llamados por su fuerte sabor, ya satírico, ya burlesco, analógicamente a los platos excitantes que sirven para abrir el apetito, o bailes.

Respecto de los cómicos, dice Rojas: «Hay ocho maneras de compañías y representantes, y todas diferentes... Hay *bululú*, *ñaque*, *gargarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *bogiganga*, *farándula* y *compañía*. El *bululú* es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino; entra en el pueblo, halla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa, que junte al barbero y sacristán, y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. Juntanse éstos, y él sube sobre un arca y va diciendo: ahora sale la dama y dice esto y esto, y va representando y pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio. *Ñaque* es dos hombres... De entrambos, éstos hacen un entremés, algún poco de un acto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo, y en esotros

(1) Rojas. «Viaje entretenido».

reinos a dinerillo...; viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos, y espúlganse el verano en los trigos, y el invierno no sienten con el frío los piojos. *Gangarilla* es compañía más gruesa: ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de la oveja perdida, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandajas (que se echa en una talega); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo, y traen siempre los brazos cruzados:

*Ríos.*—¿Por qué razón?

*Solano.*—Porque jamás cae capa sobre sus hombros.

*Cambaleo* es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa, que lo puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras, y otros en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas, cobran en los pueblos a seis maravedis, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares cuatro o seis días; alquilan para la mujer una cama, y el que tiene amistad con la huéspeda da un costal de paja, una manta y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna; éstos a mediodía comen su olla de vaca y cada uno seis escudillas de caldo, siéntanse todos a una mesa, y otras veces sobre la cama; reparte la mujer la comida, dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno se limpia donde halla, porque entre todos tienen una servilleta, o los manteles están tan desviados que no alcanzaran a la mesa con diez dedos. Compañía de *garnacha* son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera, un muchacho, la segunda; llevan un arca con dos sayas, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer de tiritiritaña; éstos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses, el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen olla de vaca y carnero; algunas noches, su menudo bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas, el pan por libras y la hambre por arrobas. Hacen particulares a gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa y a doce reales una fiesta con otra. En la *bogiganga* van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aún suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un

enamorado, y habiendo cualquiera de éstos no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados. Estos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hatos de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras y otro para reanudar los compañeros a cuarto de legua (conforme hiciere cada uno la figura y fuere de provecho en la chacona). Suelen traer entre siete dos capas, y con estas van entrando de dos en dos como frailes. Y sucede muchas veces llevándose el mozo, dejarlos a todos en cuerpo. Estos comen bien, duermen en cuatro camas, representan de noche y de día las fiestas, cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comedia, hallan siempre la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar a los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo y los solomos, pies de puerco, gallinas y otras menudencias en unos hoyos en los corrales o caballerizas. Y si es en ventas en el campo (que es lo más seguro) poniendo su seña para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de *bogiganga* es peligroso, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna y más peligros que en frontera (y esto es si no tienen cabeza que los rijan).

*Farándula* es víspera de compañía. Traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hatos, caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a 200 ducados, viven contentos (digo, los que no están enamorados), traen unas plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies el mesón de Cristo con todos. Hay lamedores de ojos que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el prieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año.

En las *compañías* hay toda clase de gusarapas y baratijas; entrevan cualquier costura, salen de mucha cortesía, y hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas muy conocidas, y aun mujeres honradas (que donde hay mucho es fuerza que haya de todo); traen 50 comedias, 300 arrobas de hatos, 16 personas que representan, 30 que comen, uno que cobra, y Dios sabe el que hurta. Unos piden mudas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ninguno hay que se contente con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos.»

Alborea el período de Lope de Vega y el teatro alcanza el máximo esplendor. Oigamos al tantas veces citado Agustín de Rojas:

«Llegó el nuestro que pudiera  
 Llamarse el tiempo dorado,  
 Según el punto en que llegan  
 Comedias, representantes,  
 Trazas, conceptos, sentencias,  
 Inventivas, novedades,  
 Música, entremeses, letras,  
 Graciosidad, bailes, máscaras,  
 Vestidos, galas, riquezas,  
 Torneos, fiestas, sortijas,  
 Y al fin, cosas tan diversas,  
 Que en punto las vemos hoy,  
 Que parece cosa increíble  
 Que digan más de lo dicho  
 Los que han sido, son y sean». (1)

(1) «Viaje entretenido».

(Continuará)

JOSÉ ZALBA.



## Sobre la tragicomedia de Calixto y Melibea

En el Diario de Navarra del 24 de Marzo de 1936 se daba la siguiente noticia: «Talavera 23. Tras largas investigaciones realizadas por D. Luis Carreaga se ha logrado hallar los restos del bachiller Fernando de Rojas autor de «La Celestina» en la Iglesia del que fué Convento de Franciscanas de Madres de Dios de esta ciudad. Fernando de Rojas dejó en el testamento dispuesto que se le enterrara en dicho Convento. El esqueleto estaba en la Capilla con los pies hacia el altar, y a poca distancia de este. Los restos están casi pulverizados. Los restos fueron extraídos ante la presencia de las autoridades locales y del hallazgo se ha dado cuenta a las Academias de la Lengua e Historia».

A los navarros debe interesar la noticia, porque, entre otras cosas, «La Celestina» tiene sus relaciones con la imprenta de Navarra, que no siempre se han expuesto con claridad. Vamos a tratar de dilucidarlas y a corregir ciertas equivocaciones que, como borrones, las afean. Del autor, el bachiller Rojas, se conservan escasos informes biográficos. Era natural de la Puebla de Montalbán: cursó jurisprudencia en la Universidad de Salamanca y se hizo abogado. Naturalizóse en Talavera donde aparece como vecino en 1517. Ejerció allí el cargo de Alcalde mayor desde 15 de Febrero hasta 21 de Marzo de 1538. Acabó sus días en aquella población, y en su testamento dispuso que se le enterrara en la Iglesia del Convento de monjas de la Madre de Dios.

Su obra literaria vulgarmente llamada «La Celestina» obtuvo un resultado asombroso. Se cuentan 162 ediciones: tradújose a las principales lenguas europeas, al italiano, francés, holandés, inglés, alemán. Hay también impresiones en latín y catalán. Versificóse en todo o en parte, Mendoza y Calderón la llevaron al teatro y hubo continuaciones e imitaciones. En la segunda quincena del siglo XVII salió, al parecer, de Navarra una edición bilingüe, española y francesa. Vamos a describirla, porque no lo han hecho los bibliógrafos navarros.

Tragico Media | De Calisto | Y Melibea, Vulgar- | mente Llamada Celestina: | en la qual se contiene | de mas de su agradable | y dulce estilo | muchas sentencias Filosofales, | y auisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los engaños que están encerrados en | seruienes, y alcahuetas. | Por El Bachiller | Fernando de Rojas. | Corregida Y Emendada | nuevamente y traducida de Castellano | en Francés. | Año (adorno tipográfico) 1633. | Con Licencia. | En Pamplona, Por Carlos Labayen Impressor | del Reyno de Nauarra. vn volumen en 8.º de 3 hojas preliminares sin numerar y 1-578 páginas de texto a dos columnas; en la derecha con caracteres redondos el original castellano; en la izquierda con tipos itálicos la traducción francesa. Finales dos hojas de índice.

En «La Celestina», según el Sr. Salcedo, «aparece una cumplida representación de la vida humana; es una comedia para reír y una tragedia para llorar; las pasiones engendran simultánea y sucesivamente lances ridículos y trágicos». El autor concluye aplicando la obra a su propósito:

Pues aquí vemos cuán mal fenecieron  
 Aquestos amantes, huyamos su danza:  
 Amemos a aquel que espinas y lanza,  
 Azotes y clavos su sangre vertieron;  
 Los falsos judíos su faz escupieron;  
 Vinagre con hiel fue su potación,  
 Porque nos lleve con el buen ladrón  
 De dos que a sus santos lados pusieron.

«La forma dialogada de «La Celestina», agrega el Sr. Salcedo, induce a clasificarla entre las obras teatrales, pero su extensión hace comprender que no fue escrita para representada. *De novela dramática* la califican algunos. Lo cierto es que esta obra sin par ha influido igualmente en el desarrollo de nuestra novela y el de nuestro teatro».

Pero ¿se imprimió realmente en Pamplona? Así lo supusieron los SS. Altadill y Arigita. El primero en su «Catálogo de libros impresos en Pamplona» anota en el número 148: «1633. La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea en que se contienen muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños de sirvientes y alcahuetas por el Bachiller Fernando de Rojas, corregida, enmendada y traducida. Un tomo en 8.º (Reimpresión.)» Como se observará la redacción del título resulta algo anfibia. ¿Qué significa traducida? Tal vez se quiso aludir a que se imprimía en castellano y en su traducción francesa. El Sr. Arigita escribe en el número 256 de su *Bibliografía Navarra*: «La Celestina.—Tragicomedia de Calisto y Melibea con traducción francesa. Por Fernando de Rojas. Pamplona, por Carlos de Labayen, 1633». Copia estas palabras del *Discurso preliminar sobre la novela española, tom. III pág. XIII de la Bibl. de AA. Españoles*.

D. Juan Allende Salazar tuvo la precaución de advertir que «en cambio parece falso se estamparan en esta ciudad (Pamplona), aunque así lo crean Altadill y Arigita, la obra acerca del cardenal de Richelieu... y la edición bilingüe de La Celestina hecha en Roma (sic, por Ruan) el año 1633. D. Marcelino Menéndez Pelayo observa que la llamada de Pamplona «es la misma edición de Ruan con falso pie de imprenta para introducirla en España». Lo mismo repite el Sr. Palau en su *Manual del Librero*: «Con el texto castellano-francés existe edición de Ruan, Charles Osmont, 1633, y en la portada francesa M.DC.XXX.III. En 8.º, 4 hs. 578 págs. y 2 hs. La que dice Pamplona por Carlos Labayen, 1633, es la misma que acabamos de registrar. Se cambió la portada para poderla introducir en España.» (tom III, p. 1644.

Una cosa sin embargo nos ha llamado vivamente la atención. No conocemos otra pseudo-impresión pamplonesa que lleve el nombre verdadero de un



impresor navarro; la obra, v. gr., acerca del Cardenal Richelieu, alegada por Allende Salazar, esto es, el «Epítome Genealógico del Eminentísimo Cardenal Duque de Richelieu... y discursos políticos sobre algunas acciones de su vida por el Capitán M. F. de Villa Real» (del judaizante Antonio Enríquez Gómez) ostenta este pie de imprenta. «Con licencia en Pamplona. Anno 1641. En casa de Juan Antonio Berdun.» Este Berdun es en Pamplona un ente más ficticio que los duendes. Otro libro perteneciente a impresiones bastardas es «El Arbitro entre el Marte francés y las Vindicias gálicas responde por la patria, por sus reyes. Escríbelo Hernando de Ayora Valmisoto, (del jesuíta Fernando Avila de Sotomayor) Profesor de divinas y humanas letras. En Pamplona, por Carlos Juan. Año de 1646.» Tampoco Carlos Juan consta en el catálogo de los impresores pamploneses. Et sic de coeteris. Pero Carlos de Labayen, natural de Pamplona, es un conocido y popular tipógrafo que ejerció su arte en la capital de Navarra desde 1607, en que le trajo de Zaragoza el Ayuntamiento pamplonés para ser su impresor, juntamente con Matias Mares, hasta el 1631 en que desaparece. Osmont, pues, debió concertarse con Labayen para que el libro bilingüe de la Celestina traspasara las fronteras pirenaicas y se difundiera por España. Lo cierto es que en los preliminares de la tragicomedia se insertan la «Suma de la licencia del Consejo de Castilla a Carlos de Labayen como parece por su original en Madrid 26 de Mayo de 1631, la Suma de la tasa y el testimonio del corrector que está bien y fielmente impreso» firmados en Madrid en Noviembre del mismo año.

Diligente y celosa la Inquisición para que la fe se conservase pura como el perfume de las flores, puso su mano de hierro en la tragicomedia. Había razón de ponerla. Ticknor juzga a la Celestina de esta suerte: «Lo más notable es el cinismo descarado que reina en los pensamientos y en el lenguaje: apenas puede comprenderse hoy día cómo las autoridades políticas y eclesiásticas permitieran su circulación.» El Sr. Salcedo en la Literatura Española (t. II, número 144) la califica de este modo: «por licenciosa es tachada desde el siglo XVI, en que las gentes no solían asustarse con facilidad por faltas de esa índole. En efecto: describiendo las mañas de Celestina y las malas costumbres de los que andaban a su alrededor y se aprovechaban de sus servicios, descien- de a pormenores muy verdaderos y muy gráficos, pero de orden que la decencia prescribe tener ocultos. *Descubrir demasiado lo humano*, como dijo Cervantes, es pues, el pecado de esta obra famosa».

Con justicia, por tanto, intervino la Inquisición en este negocio; pero la intervención inquisitorial ha dado lugar a equivocaciones. Ticknor advirtió «que los que tenían facultad para castigar el libro lo hicieron con cierto miramiento introduciendo solo leves variaciones, y que la Celestina recorrió libremente el campo que le abrió el favor público.» Este juicio debió parecer demasiado indulgente y mitigado a los anotadores de Ticknor; y por eso juzgaron oportuno comentarlo con esta glosa: «Es muy poco lo expurgado en las ediciones de Alcalá 1586 y de Madrid 1595 y nada en la Plantiniana de la misma fecha. En

el Índice de 1667 se tachan sólo algunos pasajes, y la obra toda no se prohibió hasta 1793, permitiéndose, expurgada en 1790, y no apareciendo la prohibición solemne sino en el Índice de 1805. Pocos libros habrá que mejor prueben la sagacidad y tino con que procedía la Inquisición siempre que conceptuaba imposible contrarrestar el gusto popular».

La consecuencia del discurso en que pretenden avizorar el maquiavelismo inquisitorial los anotadores, es completamente infundada: es, según el proverbio latino, «quaerere nodum in scirpo,» buscar dificultades donde no las hay, como nudos en el junco. La Inquisición, cuando pensaba que convenía proscribir una obra y clavarla en la picota del Índice lo hacía sin contemplaciones humanas, y todos los españoles de entonces acataban sus decisiones: «Con el rey y la Inquisición, chitón», era un adagio vulgarísimo. El Índice de 1790 se refiere a los libros comprendidos en el Expurgatorio de 1747, y dispone que se corrija la *Celestina* según se ordena en éste: y en éste en el de 1747, o sea, en el del Sr. Pérez del Prado, Obispo de Teruel, compuesto por los jesuitas Cassani y Carrasco, se ordena, citando algunas ediciones y comprendiendo a las demás en el etcétera, que se expurguen ocho pasajes; y tiene cuidado de añadir al fin esta nota: «Lo mismo se ha de corregir en cualquiera otra lengua o impresión que la dicha tragicomedia estuviera traducida, como lo está en León, en casa de Claudio Nourns. Año 1529.» En el año 1793 salió un edicto del tribunal de la Inquisición prohibiendo una *edición madrileña* de la *Celestina*, que apareció sin nombre de autor. El Índice de 1805 avisa expresamente que incluirá en sus páginas los edictos inquisitoriales salidos después del Índice de 1790; y como el edicto de 1793, que afectaba sólo a la *edición madrileña* de la *Celestina* sin nombre de autor, era posterior a la fecha de 1790, lo insertó en sus columnas sin otras solemnidades, y sin más requilorios. ¿Donde está la sagacidad, tino y maquiavelismo de la Inquisición en este asunto? En el cerebro de los anotadores. Conste, pues, que no habría obrado mal el Tribunal inquisitorial si la hubiera prohibido; pero creyó más oportuno dejar que corriera libremente con tal que se suprimieran unos cuantos pasajes más crudos o más comprometidos que podían ser piedra de tropiezo o de escándalo a los lectores. Únicamente se vedó en 1793 una edición de Madrid que no llevaba nombre de autor. Voilá tout.

ANTONIO PÉREZ GOYENA.

# Excelentísima Diputación de Vizcaya

## JUNTA DE CULTURA VASCA

### II CONCURSO DE MONOGRAFÍAS LOCALES

La Junta de Cultura Vasca de la Excma. Diputación de Vizcaya, facultada especialmente por esta Corporación, anuncia su II Concurso de Monografías locales, destinado a premiar la mejor que se presente sobre un pueblo de Vizcaya.

#### B A S E S

1.ª Las monografías comprenderán la historia política o civil y eclesiástica del pueblo a que se refieran. A título de indicación se consigna que deberán contener:

La organización y desarrollo de su Administración.—Movimiento de población.—Elementos de cultura e instituciones de beneficencia y enseñanza.—Su vida industrial, comercial y marítima, si la tuviere.—Edificios públicos que cuenta en la actualidad o hayan existido en otro tiempo.—Monumentos históricos y artísticos dignos de estudio, y en especial las casas armeras o de infanzones.—Noticia biográfica de sus hijos más ilustres y familias.—Fuentes de riqueza.—Usos, costumbres y fiestas.—Todos cuantos datos y noticias se estimen conducentes y puedan servir para dar la más completa idea de lo que fué y puede llegar a ser la localidad estudiada.

2.ª Los trabajos se dividirán en capítulos, pero de ninguna manera se impone orden alguno determinado, ni el número de los que la monografía ha de comprender, ya que las materias que se reseñan en la base anterior son tan sólo indicaciones.

3.ª Los autores podrán extenderse a más extremos que los referidos y tratar todos por el orden y con la separación que tengan por conveniente, así como dar a cada una de las materias la extensión que les agradare, siempre que, en total, no pase su trabajo de los límites que se señalarán en la base correspondiente.

4.ª Los trabajos se presentarán en castellano o vascuence, con absoluta exclusión de todos los demás idiomas, lo cual no se opone a que en el curso de aquéllos se haga en otro idioma que no sean los señalados, las citas y referencias que el autor estime necesarias para el mejor desarrollo de su idea o argumentación. Los trabajos en vascuence vendrán acompañados de su traducción en castellano.

5.ª Las monografías serán rigurosamente inéditas y estarán escritas a máquina, en cuartillas y por una sólo cara.

6.ª Su extensión será de 550 a 700 cuartillas, escritas a dos líneas, que normalmente hacen 16 líneas escritas por cuartilla. Las que no se hallen comprendidas entre la mínima y máxima que se citan, serán rechazadas.

7.ª Tendrá al final un índice por capítulos, obligatorio. Pueden también traer los índices alfabéticos de personas o cosas notables que el autor estimare convenientes.

8.ª El concurso será libre y podrán acudir a él cuantas personas se crean con aptitudes para realizar el estudio y desarrollo del tema señalado en las precedentes bases.

9.ª Las monografías se presentarán en sobres cerrados y en lugar de firma llevarán un lema. En la parte exterior se hará constar que contiene un trabajo para este concurso. Se acompañará otro sobre, cerrado también, que ostente el mismo lema, y en su interior contenga el nombre, apellidos y residencia del autor.

10. El plazo de presentación terminará a las doce horas del día 30 de Abril de 1937, y la entrega se hará en el Palacio de la Excma. Diputación de Vizcaya, Secretaría de la Junta de Cultura Vasca.

11. La monografía que elija el Jurado quedará de propiedad de la Corporación, que se reserva todos los derechos sobre ella.

12. El premio consistirá en la entrega por la Diputación al autor del trabajo elegido de la cantidad de tres mil pesetas.

13. La concesión del premio se hará al mérito absoluto, quedando el Jurado en libertad de declarar desierto el concurso si se estimase que ninguna de las obras presentadas era merecedora de la recompensa ofrecida.

14. Una vez discernido el mérito de los trabajos y otorgado el premio, se abrirá únicamente el sobre correspondiente al lema de la obra premiada. Los demás originales se devolverán en el plazo que se acuerde, pasado el cual no podrán reclamarse.

15. Para la adjudicación del premio, interpretación de las precedentes bases y resolución de las incidencias que puedan presentarse en la tramitación del concurso, se nombrará oportunamente un Jurado compuesto de personas de reconocida competencia.

16. Las resoluciones y fallo de ese Jurado serán inapelables.

Bilbao 11 de mayo de 1936.—El presidente, RUFINO LAISECA.

# MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

(Conclusión)

## CULTURA ESPIRITUAL

### Patronato

*Gregorio Marañón.*—Presidente del Patronato del Museo del Pueblo Español.

*Trinidad Scholtz Hermendorf.*—Presidente honorario del Patronato.

*Andrés Ovejero Bustamante.*—Catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central.

*Teófilo Hernando Ortega.*—Presidente del Consejo de Cultura y Académico de Medicina.

*Eduardo Hernández Pacheco.*—Catedrático de la Facultad de Ciencias y Vicerrector de la Universidad Central.

*Francisco Javier Sánchez Cantón.*—Subdirector del Museo del Prado y Académico de Bellas Artes.

*Ricardo Gutiérrez Abascal.*—Director del Museo de Arte Moderno y Crítico de Arte.

*Francisco de las Barras de Aragón.*—Director del Museo Antropológico y Catedrático de la Universidad Central.

*Adolfo Vázquez Humasque.*—Ingeniero Agrónomo.

*Felipe de Cos y Panedas.*—Profesor de la Escuela de Ingenieros Industriales.

*José Soler y Díaz Guijarro.*—Gestor Delegado del Ayuntamiento de Madrid.

*José Noguerras.*—Presidente de la Diputación Provincial.

*Antonio Santa Cruz.*—Presidente de la Asociación de Ganaderos.

*Mariano Matesanz.*—Presidente de la Asociación de Agricultores.

*Manuel Medina.*—Por la Asociación de Veterinaria.

*Emiliano M. Aguilera.*—Crítico de Arte.

*Gabriel M. Vergara.*—Catedrático de Instituto, de la Sociedad Geográfica.

*Ricardo Jaspe.*—Del Patronato Nacional del Turismo.

*Julio Cavestany.*—De la Sociedad de Amigos del Arte.

*Manuel Luxán y Zabay.*—Arquitecto, Delegado del Patronato de Bienes de la República.

*Carlos Velázquez de Castro.*—Secretario del Patronato para la protección y conservación de los Jardines artísticos de España.

*Jacinto Alcántara.*—Director de la Escuela de Cerámica.

*Antonio Vinent y Portuondo.*

*Julián Sanz Martínez.*—Del Centro de Estudios Históricos.

### Comité Ejecutivo

*Gregorio Marañón.*—Presidente, de las Academias Españolas, de Historia y de Medicina.

*Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó.*—Vicepresidente, Director de la Academia de la Historia.

*Alvaro de Figueroa y Torres.*—Vicepresidente, Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

*Mateo Silvelá.*—Director Honorario del Museo.

*Miguel de Asúa y Campos.*—Ex-Vicepresidente del Patronato del Museo del Traje Regional.

*Carmen Baroja de Caro.*—Inspectora del Taller-Escuela del Encaje.

*Ramón Cabanillas Enriquez.*—De la Academia Española, Consejero Nacional de Cultura.

*Victorina Durán.*—Profesora del Conservatorio de Música y Declamación.

*José Ferrandis Torres.*—Catedrático de la Universidad Central y Secretario del Comité Español de Arte Popular.

*Luis Quintanilla.*—Del Patronato del Museo de Artes Decorativas.

*Eduardo Martínez Torner.*—Del Centro de Estudios Históricos y Folklorista Musical.

*Leopoldo Torres Balbás.*—Profesor de la Escuela Superior de Arquitectura.

*Luis de Hoyos Sáinz.*—Director del Museo.

*Angel Vegue y Goldoni.*—Subdirector.

*Luis de Navía Osorio.*—Secretario.

### Patronos regionales

Alavá (Vitoria).—*José Miguel de Barandiarán.*—Director del Seminario de Estudios Vascos.

Albacete.—*Joaquín Sánchez Jiménez.*—Conservador del Museo.

Alicante.—*Francisco Figueras Pacheco.*—Cronista de la Ciudad.

Almería.—*Antonio Relaño.*—Profesor de la Escuela Normal, Abogado.

Avila.—*Angel de Diego y Capdevila.*—Presidente de la Comisión de Monumentos.

Badajoz.—*Adelardo Covarsi.*—Delegado de Bellas Artes, Presidente de la Comisión de Monumentos.

Burgos.—*Teófilo López Mata.*—Catedrático del Instituto.

Cáceres.—*Emilio Herrero Esteban.*—De la Comisión de Monumentos.

Cádiz.—*Pelayo Quintero Atauri.*—Director del Museo.

Canarias (Las Palmas).—*Simón Benítez Padilla.*—Director del Museo Municipal.

Canarias (Santa Cruz de Tenerife).—*Eduardo Tarquis Rodríguez.*—Director del Museo Municipal.

Castellón de la Plana.—*Miguel Granell.*—Profesor de la Escuela Normal.

Córdoba.—*Rafael Castejón.*—De la Comisión de Monumentos.

Coruña (Santiago).—Seminario de Estudios Gallegos.—*Luis Iglesias,* Presidente.

Cuenca.—*Juan Giménez de Aguilar.*—Delegado de Bellas Artes.

Gerona.—*Joaquín Plá y Cargol.*—Vocal de la Junta del Museo.

Granada.—*Antonio Gallego y Burín.*—Catedrático de la Universidad.

Guadalajara.—*Francisco Layna y Serrano.*—Cronista oficial de la provincia.

Guipúzcoa (San Sebastián).—*José de Aguirre.*—Director del Museo Etnográfico.

Huesca.—*Juan Tormo y Cervino.*—Catedrático del Instituto.

Jaén (Arjona).—*Cecilio Barberán.*—Delegado de Bellas Artes.

León.—*Mariano Domínguez Berrueta.*—Director del Instituto.

Málaga.—*Juan Temboury.*—Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Murcia.—*Domingo Abellán.*—Director de la Escuela Normal.

Navarra.—*Leoncio Urabayen.*—Director de la Escuela Normal.

Oviedo.—*Constantino Cabal.*—De la Comisión de Monumentos.

- Palencia.—*Rafael Navarro*.—Secretario de la Comisión de Monumentos.  
 Salamanca.—*Fernando Iscar Peyra*.—Delegado de Bellas Artes.  
 Santander.—Centro de Estudios Montañeses.  
 Segovia.—*Concepción Alfaya*.—Profesora de la Escuela Normal.  
 Sevilla.—*Juan de Mata Carriazo*.—Catedrático de la Universidad.  
 Soria.—*Blas Taraceza Aguirre*.—Director del Museo Celtibérico.  
 Tarragona.—*Juan Molas Sabaté*.—Correspondiente de la Academia de Bellas Artes y Vocal de la Comisión provincial de Monumentos.  
 Toledo.—*Francisco de Borja San Román y Fernández*.—Delegado de Bellas Artes.  
 Valencia.—*Manuel González Martí*.—Director de la Escuela de Cerámica de Manises.  
 Valladolid.—*Constantino Candeira*.—Arquitecto.  
 Vizcaya (Bilbao).—*Jesús de Larrea*.—Conservador del Museo Etnográfico.  
 Zamora.—*Amando Gómez*.  
 Zaragoza (Calatayud).—*José M.<sup>a</sup> López Landa*.—Director de la «Biblioteca Gra-  
 cían».  
 Melilla.—*José M.<sup>a</sup> Paniagua y Santos*.—Presidente de la Sociedad de Excursiones Melillense.

### Correspondientes provinciales

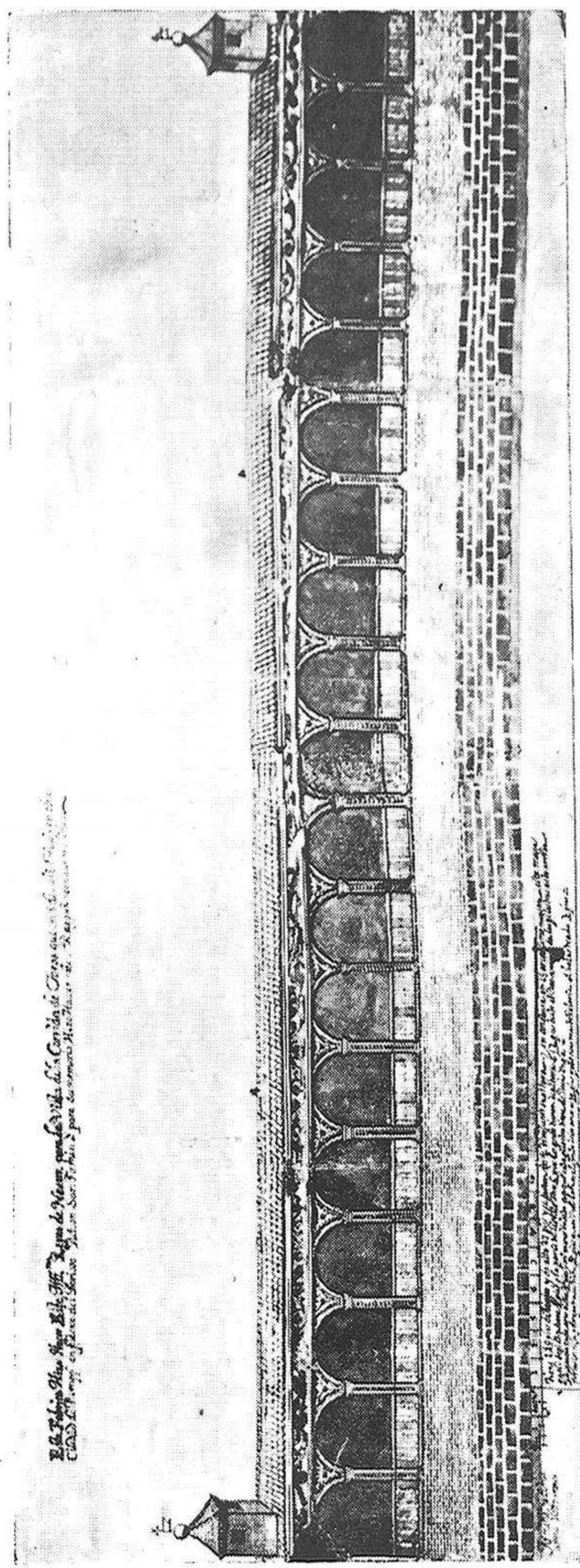
- Baleares (Palma de Mallorca).—*Pedro Oliver Barceló*.—Profesor de la Escuela Normal.  
 Barcelona.—*Ismael del Pan*.—Catedrático del Instituto Balmes.  
 Ciudad Real.—*Rosario Castañer*.—Profesora de la Escuela Normal.  
 Huelva.—*José Marchena Colombo*.—Delegado de Bellas Artes.  
 Lérida.—*Salvador Roca y Lletjós*.—Director del Instituto.  
 Logroño.—*Teógenes Ortega*.—Inspector de Primera Enseñanza.  
 Lugo.—*Luis L. Martí*.—Del Museo Arqueológico.  
 Orense.—*Vicente Martínez Risco*.—Profesor de la Escuela Normal.  
 Pontevedra.—*José Filgueira Valverde*.—Catedrático del Instituto y Secretario del Museo.  
 Teruel.—*Carmen Gutiérrez Martín*.—Profesora de la Escuela Normal.











*El Rey Felipe IV. mandó construir esta Galería para la Corrida de Toros que se celebra en la Plaza del Castillo de Pampelona, en el Reyno de Navarra, para el año de 1617. En el año de 1617 se comenzó a construir, y en el de 1620 se acabó.*

GALERÍA QUE MANDÓ CONSTRUIR EL REINO DE NAVARRA, EN LA PLAZA DEL CASTILLO PARA PRESENCIAR  
UNA CORRIDA DE TOROS.



**DON ANTONIO PEDRO NOLASCO,**

de Lantzón, Yañez de Noboa, Andrade, Enriquez de Castro, Cordova, Ayala, Haro, Montenegro, Soromayor, Taboada, y Villamain, Conde de Maseda, y de Taboada, Visconde de la Yosa, Grande de España, Gentil hombre de Camara de su Magestad, con ejercicio, Cavallero del Real Orden de San Genaro, Señor de las Casas de los Maestros de Calatrava, y Alcañara (Don Pedro, y Don Gonzalo Yañez de Noboa) de la de Villalino do Campo, Foralera de Villamatin, y Pineria de Arros, de la de Santarrosio, Tetrasova, Somoz, y las Méstas, Villamoursel, Medin, y Vigo, de la Cast, y Torre de Villourz, y Lantzón, fca en la Ciudad de Vetzanzos, con su jurisdicción civil, y criminal, mero mero imperio, Alferrez Mayor, y Regidor de ellat Señor de las Casas, Torres, y jurisdicciones de Sobran, Oelde, y Caroyra, de las de Celafanin, de la de los Crus, en la Villa de Pontevreda; Señor de las Islas de Ons, y Onza en el Mar Occzcano, Theniente General de los Exercitos de su Magestad, Virrey, y Capitan General del Reyno de Navarra, &c.

*[Faded handwritten text, likely a continuation of the official record or a related document.]*



Paupas 8 de Julio de 1702

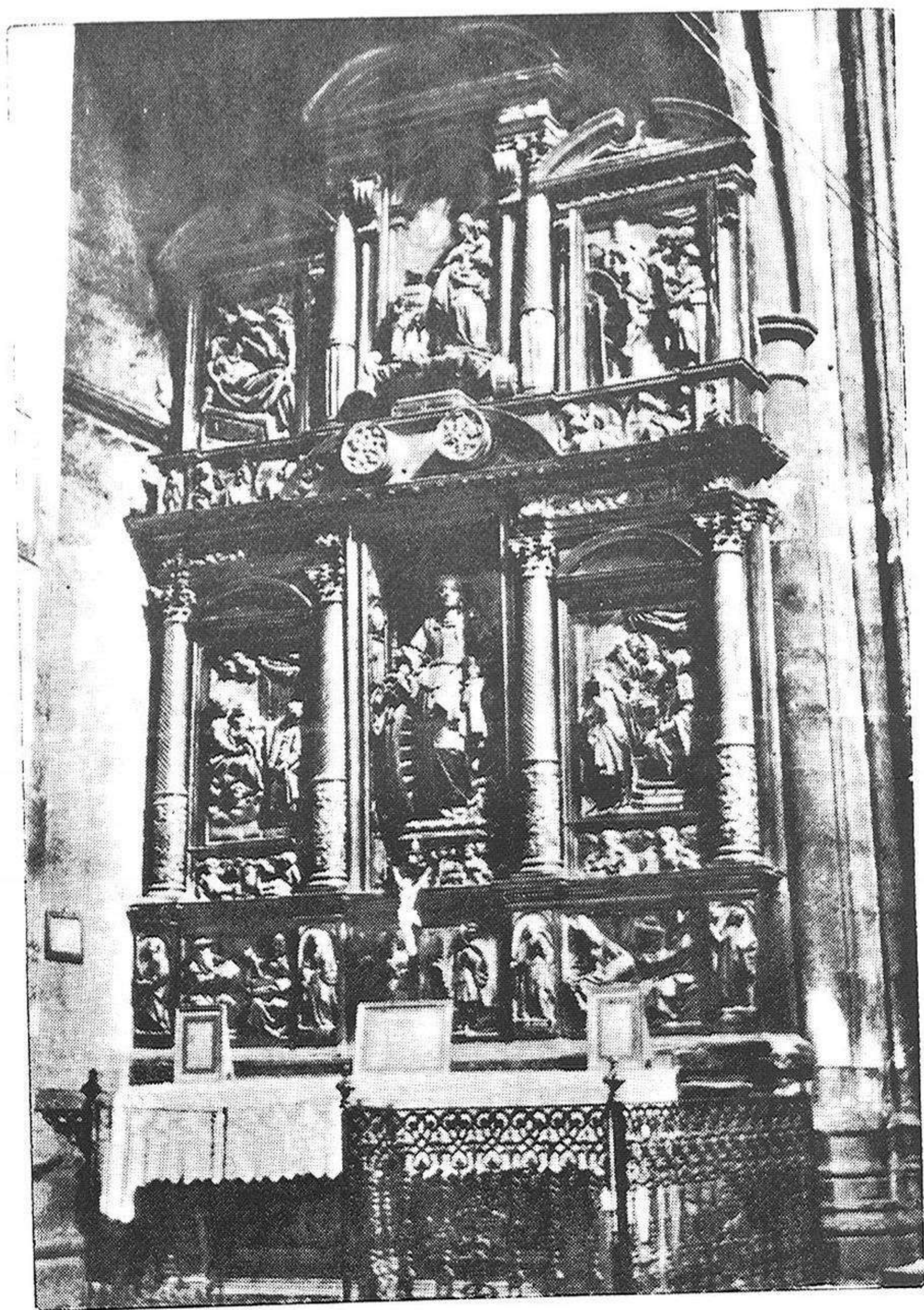
Bando del Virrey adelantando en  
 asi el reparto de balcones para la  
 corrida de toros.

Seanse los autos de 9. y 12 de  
 Julio de 1702.

*[Faded handwritten text, likely a continuation of the official record or a related document.]*

Don Antonio Pedro Nolasco  
 Virrey de Navarra





RETABLO DE SANTA CATALINA—VIANA—OBRA DE BAZCARDÓ

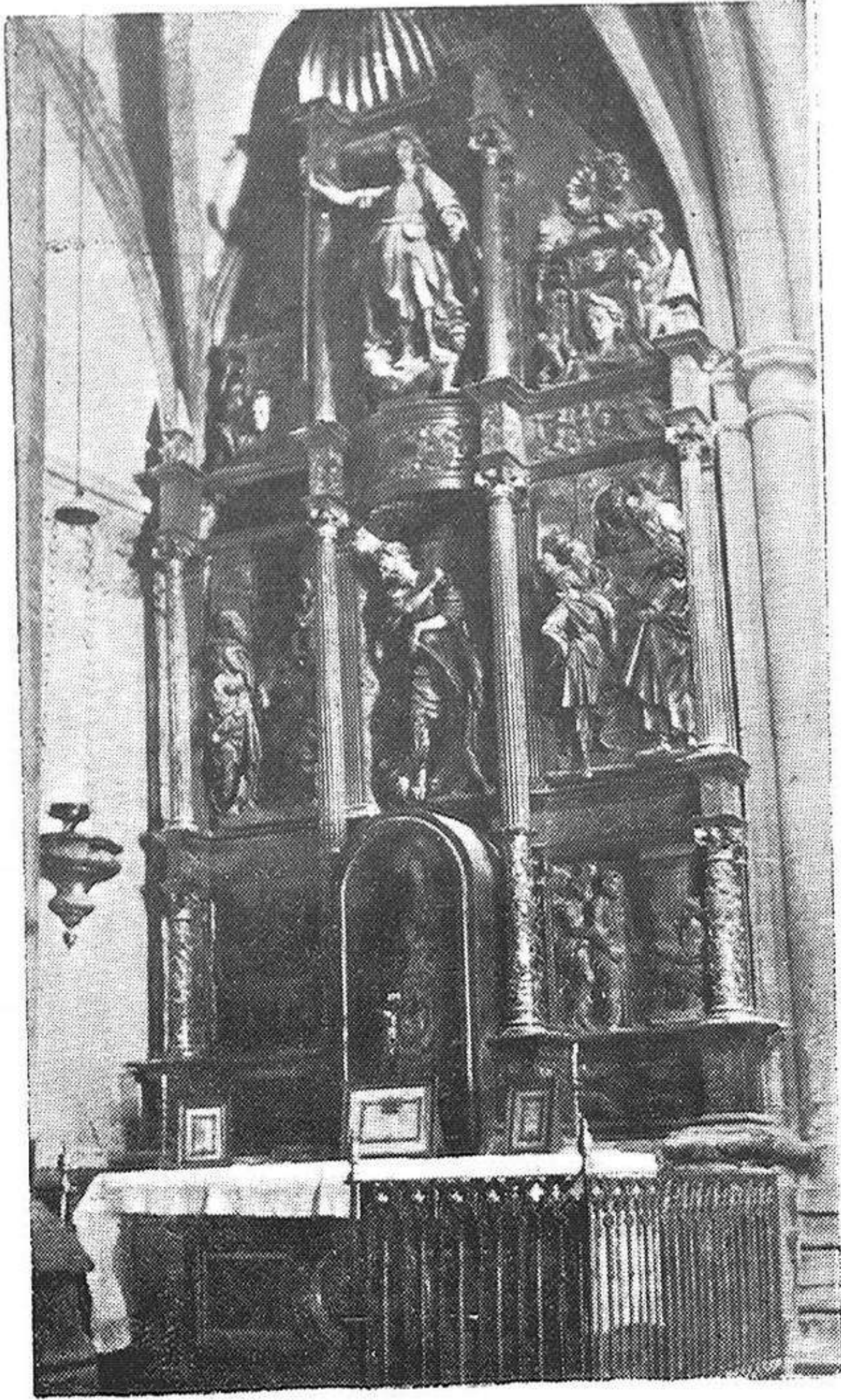




RETABLO DE SANTIAGO—VIANA—OBRA DE BAZCARDO

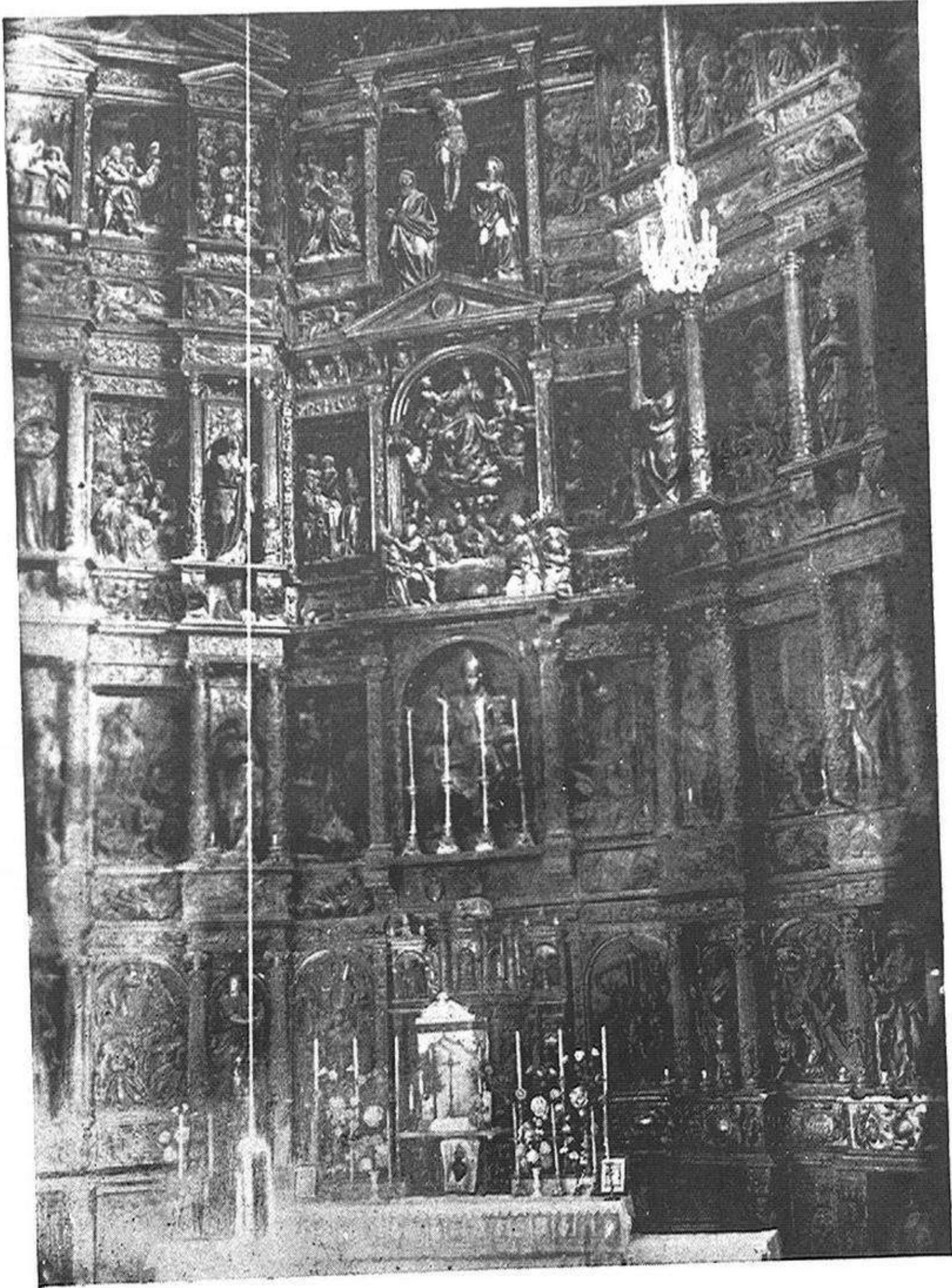
1





RETABLO DE SAN BARTOLOMÉ—VIANA—AUTOR ANÓNIMO





**Maravilloso retablo mayor de la iglesia de Valtierra,  
prodigiosa obra escultórica del siglo XVI.**





Figura I.  
Propiedad de F. Escalada. (Javier, Navarra.)





Figura II.  
Propiedad de F. Escalada. (Javier, Navarra.)

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

101

102

103

104

105

106

107



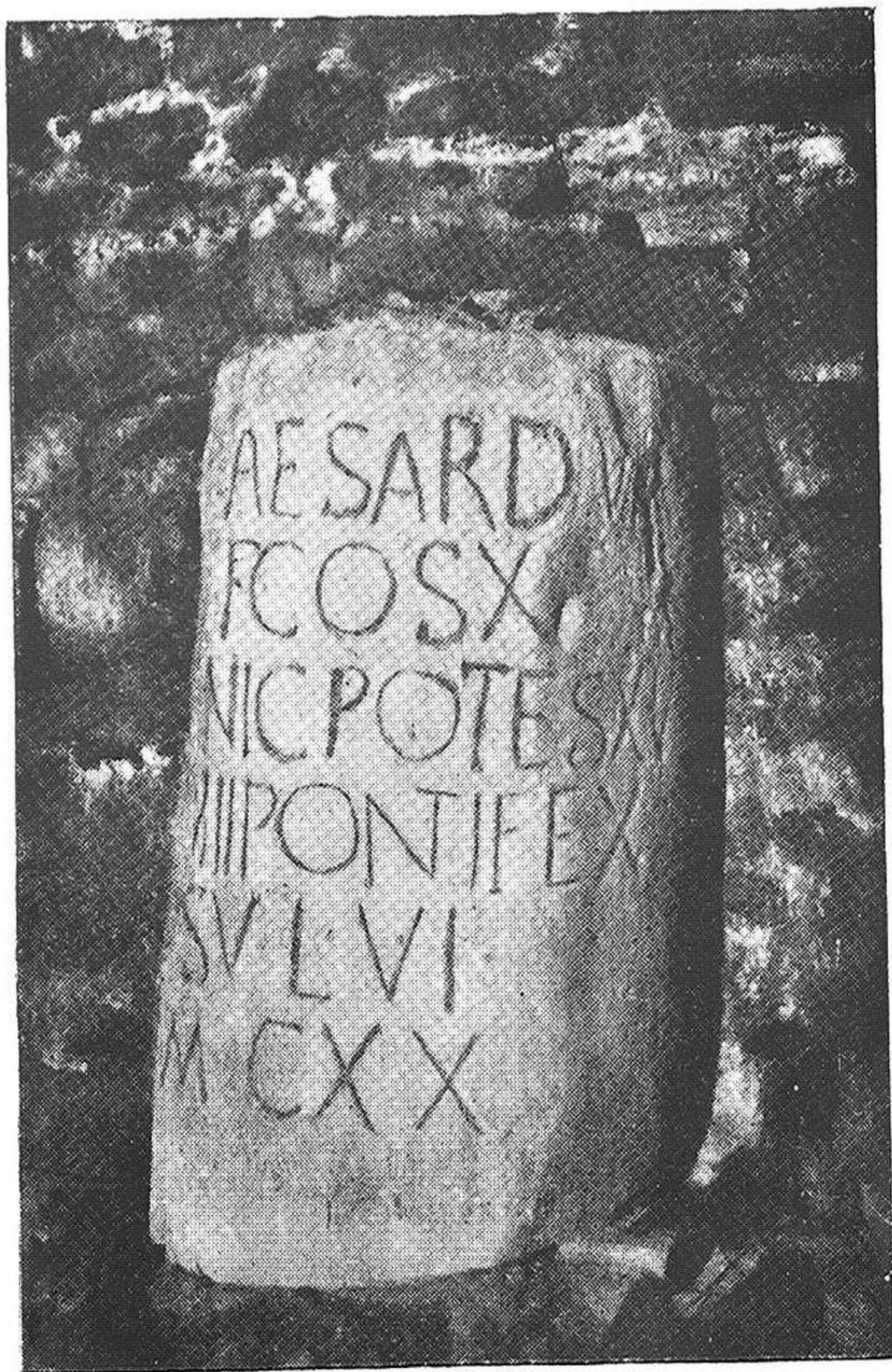


Figura III.  
Trozo del miliario de César Augusto en el Castillo de Javier.





Figura IV.  
Miliario de Caracalla en el Castillo de Javier.



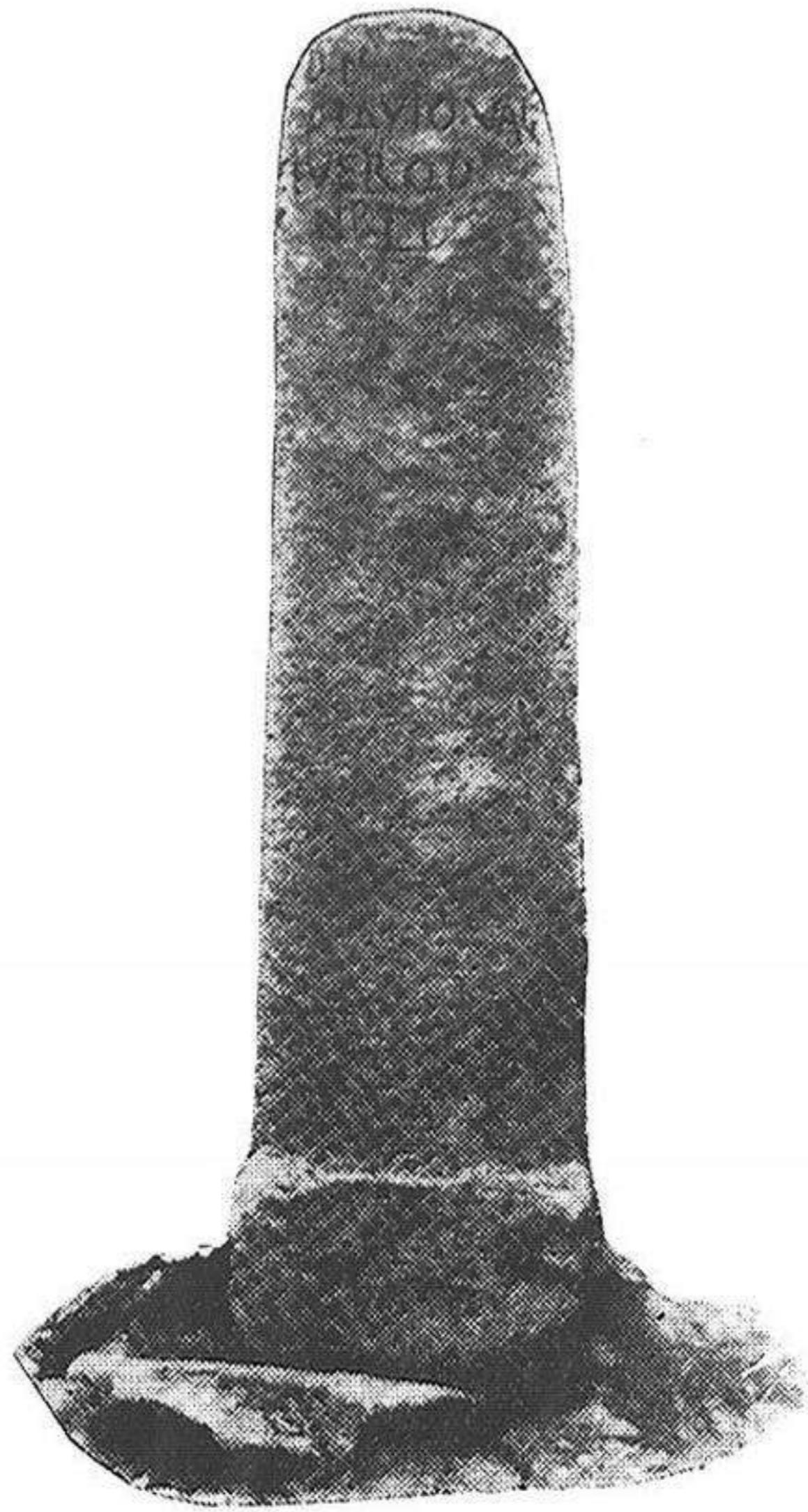


Figura V.  
Miliario de Flavio Valerio Scoero en Javier recientemente descubierto.

62

1900-1910

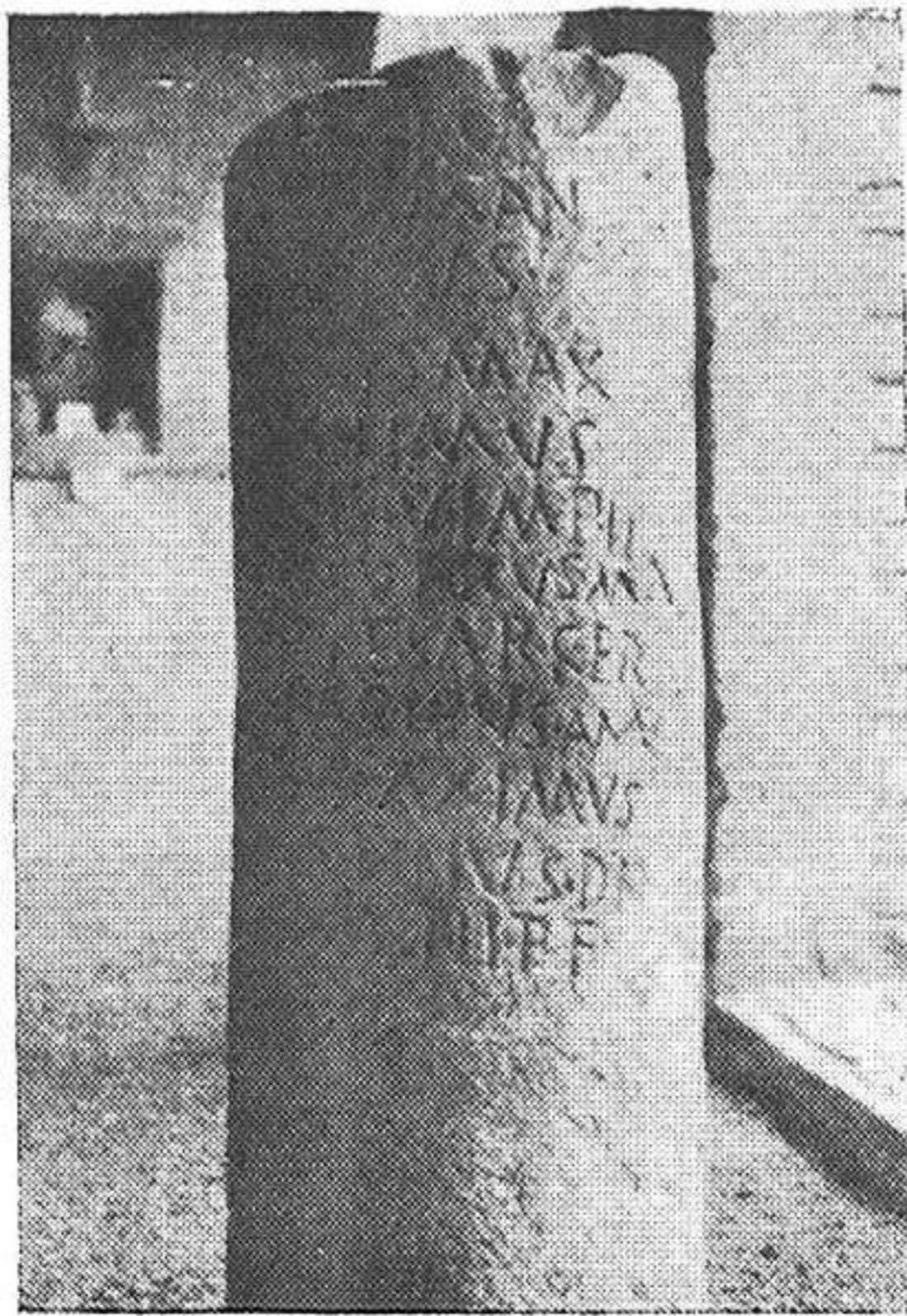


Figura VI.  
Miliario del Emperador Maximino e hijo.

