ARCHIVO ESPAÑOL
DE ARTE
Y
ARQUEOLOGIA

1937

M-XXIX
4-1

2015-MECD

2015-MECD

2015-MECD

2015-MECD

2015-MECD

M XXIX
4-1

ARCHIVO ESPAÑOL
DE
ARTE Y ARQUEOLOGÍA

MUSEO ARQUEOLÓGICO
BIBLIOTECA
NACIONAL

2015-MECD

Blass, Consejo Obrero - Madrid - Núñez de Balboa, 25.

2015-MECD

INDICE DE MATERIAS

Págs.

ESTUDIOS

LÓPEZ SERRANO, Matilde: *La encuadernación en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII*. 1

ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *El maestro de Becerril* 15

LORENTE JUNQUERA, Manuel: *El ábside de la Catedral de Toledo y sus precedentes*. 25

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Dibujos de maestros andaluces*. 37

NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María: *Nuevas inscripciones de San Pedro de la Nave (Zamora)*. 61

ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *La pintura en Granada y Sevilla hacia 1500*. . . 85

CABRÉ Y AGUILÓ, Juan: II. *Broches de cinturón de bronce damasquinados con oro y plata*. 93

MORENO VILLA, J., y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III, por Bartolomé González*. 127

S. C.: *Dos cuadros fechados de Antonio del Castillo*. 159

IÑIGUEZ, F.: *Torres mudéjares aragonesas*. 173

ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Miscelánea de primitivos flamencos y españoles*. 191

GÓMEZ-MORENO, María Elena: *El pleito de Alonso Cano con el Cabildo de Granada*. 207

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza*. 237

Págs.

VARIA

El Obispo Pazos, el cronista Morales y el pintor César Arbasia (S. C.). . . . 73

El supuesto retrato de Gabriel Murillo, «clérigo» (S. C.). 74

Los cuadros que «vió» en los Países Bajos, Juan Calvete de Estrella (1548-50) (S. C.). 75

Sobre los retratos pintados por J. B. Oudry (S. C.). 78

La restauración por Bartolomé González de la copia que hizo Coxcie del políptico de Gante (J. MORENO VILLA y S. C.). 163

La venta de cuadros en 1801: «La Concepción» de Aranjuez y «El Descendimiento» de Montpellier (S. C.). . . 165

Noticia de un cuadro de Georges de La Tour (S. C.). 167

Sobre la procedencia española del «Sippenaltar» de Cranach del Instituto Staedel de Francfort (S. C.). 167

Don Ricardo Velázquez y los precedentes musulmanes de las bóvedas nervadas (S. C.). 168

Sobre el «Crucifijo» de Miguel Angel (S. C.). 259

Nota a «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III» (S. C.) . . . 259

Artistas que trabajaron en el Monasterio de la Santa Espina (Valladolid) (J. D. B.). 260

Más sobre Luciano Bonaparte, coleccionista (S. C.) 261

2015-MECD

Págs.

BIBLIOGRAFIA

DU GUÉ TRAPIER, E.: *Daniel Urrabieta Vierge in the Collection of the Hispanic Society of America* (S. C.). 81

GARCÍA CHICO, E.: *La Orden franciscana en Medina de Rioseco* (S. C.). 82

WETHEY, H. E.: *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos* (S. C.). 82

WEISE: *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik* (Angulo). . . . 169

Págs.

PUIG, V.: *Un capítulo más sobre Miguel de Santiago* (S. C.). 171

SCHUBRING, P.: *El Arte del Renacimiento en Italia* (S. C.). 171

Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Homenaje a Mélida (J. C.). 263

TORRES BALBÁS, L., y otros: *Crónica arqueológica de la España musulmana* (S. C.). 266

Exhibition of paintings, drawings and prints by Francisco Goya (S. C.). . 267

2015-MECD

ÍNDICE DE AUTORES

Págs.

ANGULO IÑIGUEZ (Diego):
El Maestro de Becerril. 15
La pintura en Granada y Sevilla hacia 1500. 85
Weise: Studien zur Spanischen Architektur der Spätgotik 169
Miscelánea de primitivos flamencos y españoles: I. La Virgen de la Col. Ibarra de Sevilla. II. La Sagrada Familia de Cuerva, por Gossaert. III. Otros dos primitivos sevillanos. IV. El Santo Entierro de las Gals. Petit. V. Una obra firmada por Juan Rodríguez de Solís. VI. La Flagelación del Museo de Valencia y el dibujo del Muśeo de Rotterdam. 191

C. (J.):
Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Homenaje a Mélida. . 263

CABRÉ Y AGUILÓ (Juan). (Ilustraciones por María de la E. CABRÉ Y HERREROS):
Decoraciones hispánicas. II. Broches de cinturón damasquinados con oro y plata. 93

D[omínguez] B[ordona] (J.):
Artistas que trabajaron en el Monasterio de la Santa Espina (Valladolid). 260

GÓMEZ-MORENO (María Elena):
El pleito de Alonso Cano con el Cabildo de Granada. 207

Págs.

IÑIGUEZ (F.):
Torres mudéjares aragonesas (Notas de sus estructuras primitivas y su evolución) 173

LAFUENTE FERRARI (Enrique):
Dibujos de maestros andaluces. . . 37
La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza. 235

LÓPEZ SERRANO (Matilde):
La encuadernación en Madrid en la primera mitad del s. XVIII. 1

LORENTE JUNQUERA (Manuel):
El ábside de la Catedral de Toledo y sus precedentes. 25

MORENO VILLA (J.) y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN:
Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III. 127
La restauración por Bartolomé González de la copia que hizo Coxcie del políptico de Gante. . 163

NAVASCUÉS Y DE JUAN (Joaquín M.ª):
Nuevas inscripciones de San Pedro de la Nave (Zamora). 61

SÁNCHEZ CANTÓN (F. J.):
El Obispo Pazos, el Cronista Morales y el pintor César Arbasia. . . 73-4
El supuesto retrato de Gabriel Murillo «clérigo». 74-5
Los cuadros que «vió» en los Países Bajos, Juan Calvete de Estrella. 75-8
Sobre los retratos pintados por J. B. Oudry. 78-9

2015-MECD

Págs.

Du Gué Trapier: Daniel Urrabieta Vierge. 81-2

García Chico (E.): La Orden franciscana en Medina de Rioseco. . . 82

Wethey (H. E.): Gil de Siloe and his school. 82-4

— y Moreno Villa (J.): Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III, por Bartolomé González. 127

Dos cuadros fechados de Antonio del Castillo. 159

— y J. Moreno Villa: La restauración por Bartolomé González de la copia que hizo Coxcie del políptico de Gante. 163

La venta de cuadros en 1801: «La Concepción de Aranjuez» y «El Descendimiento» de Montpellier. 165

Noticia de un cuadro de Georges de La Tour. 167

Págs.

Sobre la procedencia española del «Sippenalter» de Cranach, del Instituto Staedel de Francfort. . . . 167

Don Ricardo Velázquez y los precedentes musulmanes de las bóvedas nervadas. 168

Puig (V.): Un capítulo más sobre Miguel de Santiago. 171

Schubring (P.): El Arte del Renacimiento en Italia. 171

Sobre el «Crucifijo» de Miguel Angel. 259

Nota a «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III» 259

Más sobre Luciano Bonaparte, coleccionista. 261

Torres Balbás y otros: Crónica arqueológica de la España musulmana. 266

Exhibition of paintings, drawings and prints by F. Goya. S. Francisco (California). 267

2015-MECD

ÍNDICE DE ARTISTAS Y PERSONAS NOTABLES

Agreda (Sor María de).—246-7.
Aguirre (Juan de).—P. 165-6.
Alonso de Austria, hijo de Felipe III. —129, 130, 135, 139.
Alonso y Padilla (P. J.), librero-encuadernador.—9.
Alosa Rodarte (D. Antonio).—210, 212, 216, 220.
Allobar (Ismael).—A, 185.
Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II.—127, 134.
Ana de Austria, hija de Felipe III, Reina de Francia.—129, 130, 134, 135.
Andalla de Brea.—A, 183.
Arbasia (César).—P, 73-4.
Austria. Vide: nombres propios.
Avendaño (Fray Cristóbal de).—246.
Barajas (Condesa de).—131.
Bayeu (Fray Manuel).—P, 39.
Bayeu (Ramón).—P, 268.
Becerril (Alonso y Juan).—P, 16-7.
Bermejo (Bartolomé).—P, 206.
Berruguete (Pedro).—P, 16, 17, 21, 22.
Bocanegra (Pedro Atanasio).—P, 253.
Bolduque (Pedro).—E, 82.
Bonaparte (Luciano).—165-6, 261-2.
Bot (Juan), Librero-encuadernador.—9.
Bouts (Dierick).—P, 192.
Briaño y Gamboa (D. Diego).—219.
Buchanan (W.).—261-2.
Caboto (Sebastián).—204.
Calderón (Rodrigo).—128.
Calvete de Estrella (Juan), Cronista.—75-8.
Campaña (Pedro).—P, 165-6.
Cano (Alonso).—A., P., E., 57-9, 159-60, 207-33, 252.
Carducho (Vicencio).—P, 149-50, 153.
Carlos V.—194-5.
Carlos de Austria. Hijo de Felipe III.—128, 129, 138.
Carlos de Austria. Duque de Stiria.—131-4.
Carlos de Austria-Stiria.—133.
Carrillo de Alderete (D. Martín), Arzobispo.—208.
Casas (Lucas de las), Librero-encuadernador.—9.
Castelblanco (Condes de).—78-9.
Castello (Félix).—P, 257.
Castillo (Antonio del).—P, 159-61.
Castillo (José).—P. (s. XVII), 58
Castillo (José).—P, XVIII, 268.
Catalina Micaela de Austria. Hija de Felipe II.—100.
Catalina Renata de Austria-Stiria.—133.
Caxés (Eugenio).—P, 157.
Céspedes (Pablo de).—P., 248-5.
Coello (Claudio).—P., 261.
Cioli (Valerio).—E., 172.
Cleve (Joos van).—P., 194.
Constanza de Austria. Cuñada de Felipe III, reina de Polonia.—130, 133.
Contini.—A., 175.
Corral (Jerónimo).—E., 82.
Coxcie (Michel).—P., 163-4.
Cranach (Lucas).—P., 167-8.
Cristus (Petrus).—P., 86.
Cristo (Pedro de).—P., 86-7.
Cruz (Diego de la).—E., P., 83-4.
Diego. Hijo de Felipe II.—129.
Drumond (Linaje).—78-9.
Durero (Alberto).—G., 15.
Enríquez (D. Pedro).—203.
Espejo (Hernando de). Guardajoyas.—107 y siguientes.
Espés (Diego de).—170, 174.
Eyck (Juan Van).—P., 76, 163-4.
Farnese (Catalina).—78.
Felipe II.—74-8, 130, 135, 163.
Felipe III.—127 y sigs.
Felipe IV.—128, 129, 135, 138, 139, 208-12.

2015-MECD

Felipe V.—2.
Fernández (Gregorio).—E., 82.
Fernández (Jorge).—E., 87.
Fernando de Austria (Cardenal-Infante).—128, 129, 130, 135, 136, 138, 139.
Fernando de Austria-Stiria.—133.
Flandes (Juan de).—P., 15, 25.
Francés Caballero (Valentín), encuadernador.—11.
Frueaufs el Viejo (Ruelands).—P., 206.
Gali (Juce).—A. 185.
García (Fray Pedro).—A., 260.
Gemelin (P. Luis Pascual).—P., 39.
Gombao (Juan).—A., 185.
Gómez (Juan). Encuadernador.—10-11.
Gómez-Moreno González (Manuel).—207.
González (Bartolomé).—P., 127-157, 163-4' 260.
González Becerril (Juan).—P., 16.
Gossaert (Jan).—P., 194-7.
Goya (Francisco).—P., 267-8.
Greco (El).—P., 168.
Gregoria Maximiliana de Austria-Stiria.—133.
Guillén Robles (F.).—260.
Guzmán (Francisca de). Librera.—8-9, 10
Herrera el Viejo (Francisco de).—P., 42, 43-6, 50-3.
Heylan.—G., 87.
Holthuys de Cleves (Driess).—E., 84.
Iglesias (Fr. Valentín).—171.
Ignacio de Loyola (San).—241, 244.
Interián de Ayala (Fr. Juan).—247.
Iriarte (Don Bernardo de). Coleccionista.—165-6.
Isabel de Portugal (La Emperatriz).—194.
Isabel Clara Eugenia.—128, 130, 131, 135, 259.
Isabel de Borbón. Primera mujer de Felipe IV.—129, 100, 135, 136-7, 138.
Jacobo II de Inglaterra.—219.
Jordán (Lucas).—P., 164.
Juni (Juan de).—E., 82.
Lana (Bernardo).—185.
La Tour (Georges de).—P., 167.
La Vere (Marqués de).—195.
Leonor de Austria-Stiria, Emperatriz.—133.
Leopoldo de Austria-Stiria.—133.
Le Thiere (Guillermo).—P., 165-6, 261.
Leznes (Alonso de).—A., 189.
López (Jerónimo).—P., 157.
Lorenzo (Juan).—O., 260.
Ludolfo el Cartujo.—244.
Luis XIII.—128, 130.
Maestro de los Cipreses.—M., 198.
Maestro de San Bartolomé de Colonia.—P., 202.
Maestro Plaza (Manuel).—A., 260.
Mander (Van).—195.
Margarita de Austria. Hija de Maximiliano II.—134.
Margarita de Austria. Mujer de Felipe III.—127, 134, 136, 138.
Margarita de Austria. Hija de Felipe III.—128, 129, 134, 136, 138, 139.
María Amelia de Sajonia.—6.
María Magdalena de Austria-Stiria. Gran Duquesa de Toscana.—133.
María de Austria. Hija de Felipe III.—128, 129, 131, 136, 138.
María Cristerna de Austria-Stiria, Princesa de Transilvania.—133.
María de Austria. Hija de Felipe III, que murió niña.—135.
María Bárbara de Braganza.—11.
María de Baviera. Duquesa de Stiria.—131-4, 139.
María de Portugal. Primera mujer de Felipe II.—194.
Mariana de Austria.—218.
Márquez (Diego).—P., 204.
Martínez (Don Sebastián). Coleccionista.—167.
Maule (Conde de).—167.
Maximiliano Ernesto de Austria-Stiria.—133.
Mayer (A. L.).—160.
Meier-Graeffe (Julius).—168.
Mélida (José Ramón).—263.
Meneses Osorio.—P., 55.
Menoyres (Los). Libreros-encuadernadores. 6-8, 9.
Miguel Angel.—A., E., P., 259.
Monferriz.—A., 183, 185.
Morales (Ambrosio de).—73-4.
Morán (Santiago).—P., 149-50, 153.
Murillo (Bartolomé).—P., 46-57, 74-5, 165-6, 252, 257, 267-8.
Murillo (Los hijos del pintor).—74-5.
Nardi (Angelo).—P., 258.
Navarro (José Gabriel).—171.
Navascués (J. M. de).—266.
Nicolás Florentino.—P., 242-3.
Niño de Guevara (Doña Aldonza).—196.
Niño y Lasso. Conde de Añover (D, Rodrigo).—196-7.

2015-MECD

Núñez (Juan).—P., 199, 205.
Oudry (J. B.).—P., 78-9.
Pacheco (Francisco).—P., 38-43, 247, 251.
Pantoja de la Cruz (Juan).—P., 128, 131.
Pazos (El Obispo D. Antonio de).—73.
Pelayo (San).—18-21.
Pereda (Antonio de).—P., 160.
Picardo (León).—P., 19.
Poleró (Vicente).—201.
Portocarrero de Cárdenas (D. Pedro).—203.
Pourbus (Frans).—P., 136, 260.
Prades (Francisco de).—A., 260.
Prado (D. Jerónimo de).—208, 212.
Raimondi (Marcantonio).—G., 15, 16, 20.
Ramos (Francisco Javier).—P., 165.
Ribera (Doña Catalina de).—203.
Ribera (José de).—P., 261, 262.
Rodríguez (Francisco).—P., 204.
Rodríguez del Barco (Hipólito). Encuadernador.—9-10.
Rodríguez de Solis (Juan).—P., 201-6.
Román (Bartolomé).—P., 257.
Sablet «le Jeune» (Jacques).—P., 261-2.
Sagredo (Diego de). Trat.—19.
Salamanca (Alonso de).—P., 86.
Salamanca (Fray Francisco de).—R., 83.
Sánchez Coello (Alonso).—P., 129.
Sánchez de Castro (Juan).—P., 90-1, 99.
Sánchez el Viejo (Pedro).—P., 198, 199, 205.
Sánchez el Mozo (Pedro).—P., 199.
Santiago (Miguel de).—P., 171.
Sariñena (Juan).—A., 185.
Scorel (Jan van).—P., 77-8.
Schut el Joven (Cornelio).—P., 47.
Séneca (Supuesta cabeza de).—44.
Siloe (Diego de).—A., E.—19.
Siloe (Gil de).—E., 82-4.
Solanes (Andrés).—E., 260.
Tomé (Diego y Narciso).—P. y G., 3.
Torres (Clemente de).—P., 47.
Turriano (Juanelo).—A., 172.
Uceda (Duques de).—127, 134-5.
Uceda (D. J. F. Pacheco, Duque de).—6.
Urrabieta Vierge (Daniel).—P., 81-2.
Valdeceras (Francisco Antonio de).—P., 260.
Valdelante (Reynaldo de).—P., 260.
Valdés Leal (Juan de).—P., 41, 253-4.
Valmaseda (Juan de).—E., 82.
Valle (Juan del). Albañil mayor.—260.
Vallejo (Martín de). Dorador.—260.
Varco (Pedro del).—H., 260.
Vela (Cristóbal).—P., 161.
Velázquez (Ricardo).—A., 168.
Velázquez (Diego).—P., 168, 262.
Veronés (Paolo).—P., 172.
Vico (Ambrosio de). Cartógrafo.—87.
Villalobos (Diego José de).—217.
Villavicencio (Pedro N. de).—P., 56.
Villegas (Alonso de).—245.
Weyden (Roger van der).—P., 76, 192.
Zurbarán.—P., 159-61.

2015-MECD

2015-MECD

ÍNDICE DE LOCALIDADES

Alcacer do Sal.—103, 106.
Alcalá de Guadaira. Hospital de S. Sebastián.—40.
Alfajarín (Zaragoza).—182-3, 188.
Amiens. Catedral.—32.
— Museo.—52.
Amsterdam. S. Nicolás.—77.
Arcóbriga (Zaragoza).—102, 108, 109, 110, 119.
Aquisgrán. Capilla palatina.—27.
Aranjuez.—165-6.
Atance (Guadalajara).—108-109, 119.
Avila. Sto. Tomás.—170.
Azaila (Teruel).—119.
Barcelona. Museo.—193.
— Colección Mateu.—88.
— Id. Muntadas.—90-1.
— Museo Arqueológico.—99.
Becerril. S. Pelayo.—15.
Berlanga de Duero.—169.
Berlín. Kaiser Friedrich Museum.—164.
Bicorp (Valencia).—100.
Briviesca. Sta. Clara.—169.
Bruselas. Sala del Consejo.—76.
— Museo.—259.
Burgos. Cartuja.—83-4.
— Catedral.—83-4, 169, 170.
— S. Gil.—169.
Cádiz. Capuchinos.—58.
Calaceite (Teruel).—109-110.
Calatayud. Torres moriscas.—179, 185.
Carabias (Guadalajara).—102.
Cariñena (Campo de). Torres moriscas.—179, 182.
Carmona.—191.
Casalarreina.—169, 170.
Cerropozo (Guadalajara).—112.
Cogotas (Las). Cardeñosa (Avila).—114-5.
Córdoba.—157-61, 266.
— El Sagrario.—73-4.
Cuerva (Toledo).—194.
Chamartín (Avila).—98, 100, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 121.
Espina (Valladolid) (La).—260-1.
Florencia. Sancti Spiritus.—19.
— S. Lorenzo.—19.
Francfort. Instituto Staedel.—167-8.
Galera (Granada).—106.
Gante. S. Bavón.—76, 163-4.
Gormaz (Soria).—117.
Granada.—85-90.
— Catedral.—19.
— S. José.—87.
— Cabildo.—207-33.
— Alhambra.—266.
Gratz.—131-4.
Higes (Guadalajara).—99.
Lecaroz (Navarra).—218.
Le Mans. Catedral.—28, 33.
Liria (S. Miguel de).—113-4.
Londres. Casa Harris.—87.
Longares (Zaragoza).—178, 181, 182.
Madrid. Alcázar.—163-4.
— Palacio Nuevo.—1-13, 172.
— Montserrat.—218.
— Palacio Episcopal.—50.
— Museo del Prado.—52, 54, 56, 58, 160, 165-6.
— Palacio de Liria.—74.
— S. Jerónimo.—170.
— Instituto de Valencia de Don Juan.—97 y sigs.
— Museo Arqueológico.—98 y sigs.
— Colección Torre-Arias.—201.
Mainar (Zaragoza).—186, 187.
Málaga. Alcazaba.—266.
Malinas. S. Rumboldo.—76.
Maluenda (Zaragoza).—184, 188.
Medina del Campo. Santiago.—170.
Medina de Rioseco. S. Francisco.—170.

2015-MECD

Miraveche (Burgos).—110, 115.
Mogente (Valencia).—101, 105.
Montpellier. Museo Fabre.—165-6.
Nave (S. Pedro de la).—61-71.
New York. Colección Morgan.—58.
— Hispanic Society.—81.
— Metropolitan Museum.—259.
Olmeda (La) (Guadalajara).—102.
Palencia.—100, 118.
Pardo (El).—130-1.
París. Templarios.—28-9.
— Nôtre Dame.—29, 36.
— Louvre.—192.
— Galerías Petit.—199-200.
Peñaflor de Gállego (Zaragoza).—187, 189.
Puerto de Santa María.—253.
Quinto (Zaragoza).—182-3, 184.
Quito. S. Agustín.—171.
Rávena. S. Vital.—27.
Reims. Catedral.—31.
Ricla (Zaragoza).—186, 188.
Rieux (Champaña). Iglesia.—30.
Roma. Templo de Minerva Médica.—26.
— Gesú.—170.
Rotterdam. Museo Boymans.—206.
Salzadella (Castellón).—99.
Santa Elena. Despeñaperros. Santuario de la Cueva de los Jardines.—91, 101, 104.
Santa Fe de Bogotá.—74-5.
Sevilla. 85-91.
— Catedral.—90, 170.
— S. Julián.—90.
Sevilla. Colección Sánchez Dalp.—91.
— Sta. Cruz.—165.
— Capuchinos.—166.
— Regina Angelorum.—166.
— La Caridad.—48.
— Museo.—54.
— Casa Profesa.—248.
— Col. Ibarra.—191-3.
— Casa de Pilatos.—203.
Sidamunt (Lérida).—119-120.
Soria. Museo Numantino.—117.
Tauste.—174-5, 177, 178, 179, 187.
Teruel. Torres moriscas.—174, 176, 177, 184, 186.
Toledo. Catedral.—25-36, 170.
— Museo.—172.
Torralba de Ribota (Zaragoza).—182-3, 184.
Toya (Jaén).—100, 107.
Utebo (Zaragoza).—186, 188.
Uxama.—108, 117, 120.
Valdeganga (Albacete).—103.
Valencia. Museo.—206.
Valladolid. S. Pablo.—83.
— Catedral.—170.
Vid (Monasterio de la).—169.
Zaragoza.—La Seo.—173, 174, 175, 179.
— S. Pablo.—174, 177, 178, 179, 180, 181.
— S. Gil.—175, 182.
— S. Francisco.—175.
— La Magdalena.—176, 177, 179.
— Torre Nueva.—185, 187.
Zubia (La) (Granada).—87, 253.

2015-MECD

2015-MECD

2015-MECD

La encuadernación en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII

por Matilde López Serrano

En los diversos estudios publicados en España acerca de nuestras encuadernaciones (1), es frecuente que sus autores se detengan al llegar al siglo XVIII, al que escasamente dedican triviales comentarios, sosteniendo que la encuadernación española pierde con él su específico carácter y llega a carecer, por este hecho, de todo interés; feble argumento a todas luces si se recuerdan algunas monografías españolas sobre nuestras artes menores dieciochescas, de claro abolengo francés e italiano, como lo son las manufacturas de loza y porcelana de Alcora y Buen Retiro (2), evidentemente nada tradicionales y no por ello menos estimadas ni dignas de atención.

Cierto que nuestro setecientos es un siglo afrancesado, a lo que contribuye en primer lugar el arraigo de una nueva dinastía transpirenaica; pero también lo es, que sin producirse un episodio histórico de tal trascendencia, los resplandores del arte irradiado de Francia sojuzgaban a Europa entera, siendo la moda su más eficaz auxiliar. A pesar de ello, no puede afirmarse que en el ambiente de arte rococo, tan extraño a nuestro carácter, éste no sabe mostrar acentos de originalidad tan puros como los supo expresar en el barroco del siglo XVII o en el renacentista del siglo XVI.

Por otra parte, conviene tener presente que, a pesar de cuanto se ha dicho, el influjo del arte francés no tuvo expresión alguna

---

(1) J. M. ESCUDERO DE LA PEÑA: *Las encuadernaciones de la Edad Media y Moderna*, «Mus. Esp. Antig.», vol. VII, Madrid, 1876.—G. ANTOLÍN: *Notas acerca de la encuadernación artística del libro en España*, «Bol. Acad. Hist.», Oct.-Dbre., Madrid, 1926.—F. J. CORTEZO Y COLLANTES: *Algo sobre encuadernación como oficio y como arte en España*, Madrid, 1926.—F. HUESO ROLLAND: *Catálogo general de la Exposición de Encuadernaciones españolas de los siglos XIII a XIX*, «Soc. Esp. Am. Arte», Madrid, 1934.—IDEM ÍD.: *Encuadernaciones españolas*, «Rev. Esp. de Arte», Madrid, Dbre. 1933.

(2) M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ: *Historia de la cerámica de Alcora*, Madrid, 1919.—M. PÉREZ VILLAAMIL: *Artes e industrias del Buen Retiro*, Madrid, 1904.

2015-MECD

eficaz y destacada en la encuadernación española hasta bien mediado el siglo XVIII y, concretamente, hasta el reinado de Carlos III. El de Felipe V es una época transicional, de tenaz tradición española de carácter barroco tanto en la tipología como en la composición, aunque empequeñecida, simplificada y desposeída de la grandiosidad y variedad de temas que presentan los ejemplares del siglo XVII. Y en el reinado de Fernando VI, nuestra encuadernación refleja con carácter propio y brillantez pocas veces lograda, la riqueza y el gusto italianos del momento.

* * *

Al establecerse la nueva dinastía, aunque hubo de atender primordialmente a su consolidación por las armas, desde los primeros momentos se ocupó, al menos en lo que afectaba a necesidades palatinas, de la provisión de libros y encuadernaciones, tanto para uso de las reales personas como para las dependencias de Palacio (1). Trayendo consigo la preocupación intelectualista de Francia, se crean la Biblioteca Real Pública en 1712 (2) y la Particular del Rey o de Cámara; y se fundan las Academias Española (1714) y de la Historia (1738), cuyo resultado inmediato fué impulsar la cultura y procurar el mejoramiento de su medio expresivo, los libros. Las publicaciones y adquisiciones de tan importantes centros y ciertas medidas tomadas por Felipe V para fomentar las artes librarias, tal como suprimir el impuesto de la alcabala al papel, al pergamino para encuadernar y a los libros (3), producen un lento resurgir, todavía con escaso impulso para transformar radicalmente su pobreza de aspecto, pero con claros progresos que se irán acentuando hasta producir un primer renacimiento en la época de Fernando VI, para alcanzar la máxima brillantez bajo Carlos III.

La nota general en los ejemplares, es una fuerte persistencia de elementos y composiciones del siglo XVII. El tipo más frecuente (figuras 1, 3, 4) es el formado por una pequeña rueda de tema vegetal más o menos naturalista, dispuesta en forma de recuadro o marco,

---

(1) *Expedientes personales de los libreros-encuadernadores Francisco Manuel y Juan Manuel de Menoyre*, Arch. de Palacio.

(2) A. PONZ: *Viaje de España*, Madrid, 1793, t. V.

(3) F. GALLARDO FERNÁNDEZ: *Origen, progresos y estado de las rentas de la Corona de España*, Madrid, 1803, t. II, p. 47.

2015-MECD

sencillo o doble, completada casi siempre en los ángulos por un floroncillo punteado o por un conjunto de pequeños hierros sueltos que forman el florón, el cual se desarrolla generalmente en forma radial de cuarto de círculo. El centro de las cubiertas es el lugar adecuado para recibir el escudo real o heráldico o un conjunto de hierros sueltos cuya combinación da por resultado un gran florón (figuras 6, 7, 8). Hay que destacar entre las encuadernaciones de este tipo como un alarde de técnica inusitado en su época, la de la obra de Nicasio Sevillano, *Defensa Christiana política y verdadera de la Primacía de las Españas que goza la Santa Iglesia de Toledo,* excelente muestra de la Imprenta Real en 1726 (1), que ofrece una curiosa lámina dibujada por Narciso Tomé, el gran artista barroco del Transparente de la Catedral toledana, lámina grabada por su hermano Diego (2), cuyo asunto es la entrega de la casulla que hace la Virgen a San Ildefonso, escena que se reproduce en menor tamaño y con ciertas variantes adecuadas, como motivo central de la ornamentación de las cubiertas, trabajo hecho con plancha bien grabada y dorada, debida posiblemente al mismo grabador (figs. 1, 2).

Los trabajos con plancha no han sido frecuentes en la encuadernación española. Por tradición, las decoraciones de la mayor parte de nuestros ejemplares se han hecho con hierros sueltos o alternados con ruedas. El conjunto más característico de los siglos XIV a XVI, el mudéjar, ofrece una infinita variedad de temas, siempre de menudos hierros que rellenan totalmente la superficie de las cubiertas, criterio uniforme de todas las artes industriales que recibieron el influjo árabe. Este conjunto tan característico, se une con no menor tipismo al arte plateresco, para formar la serie española de encuadernaciones renacentistas, y excluye (lo mismo que nuestro siglo XVII) una técnica de elementos de gran tamaño, nota que por el contrario distingue la serie gótica europea (alemana, inglesa, flamenca, francesa), cuyo ornamento-tipo es la placa o plancha grabada, con figuras de santos, personajes y hasta retratos, como los tan conocidos de Lutero y Melanchton, entre otros, de la serie alemana. En el siglo XVI se empleó mucho la placa en

---

(1) B. de Palacio, sig. V-918; otro ejemplar de la B. del Escorial figuró en la Exp. de Encuadernaciones españolas de la Sociedad de Amigos del Arte en 1934, n.º 267 de su Catálogo general.

(2) J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* Madrid, 1800, t. V, p. 53.

2015-MECD

Francia para encuadernaciones de carácter industrial (psalterios, libros de horas, etc.), con una marcada influencia tipográfica del momento, así como las imitaciones de los tipos de Grolier, tan abundantes en ejemplares lioneses de pequeño tamaño, y las placas de tipo persa para centros y ángulos del volumen que desde Venecia pasaron a Francia (Lyón), Inglaterra y Países Bajos para encuadernaciones de grandes formatos, igualmente de carácter comercial. Incluso de modelos punteados del siglo XVII se emplearon placas en Francia (1). En nuestros ejemplares, las únicas placas empleadas fueron las que formaban los escudos heráldicos. Acaso el primer ejemplar español de placa estampada con prensa en el siglo XVIII sea la citada obra de Sevillano.

Lo que prueba sobre todo que en España no alcanzó la encuadernación el grado de desarrollo comercial que en los demás países, produciendo más bien obras selectas que industriales, y que el carácter de estas últimas estuvo desprovisto de toda preocupación y apariencia artísticas.

Los tipos de tradición barroca española son de modelos diversos, como los que recuerdan los de *abanico*, de finos hierros y buen dorado, pero de aspecto mucho más simple que los ejemplares del siglo XVII; los que cubren totalmente de hierros sueltos la superficie de las tapas, a los que llamaremos *tipos cuajados* siguiendo la denominación de la época, que unas veces forman orlas o borduras alrededor del escudo central recordando los modelos de encajes del siglo precedente (fig. 5); otras irradian del centro con un gran florón, enmarcado o no por uno o varios filetes o ruedas (fig. 6); o bien se reparten hierros de finos y graciosos rameados en compartimientos que dividen la superficie de la cubierta de un modo simétrico, traducción española de modelos italianos del siglo XVII (figs. 7, 8, 9). Entre estos tipos cuajados aparece uno nuevo que se extingue en los primeros años del reinado de Carlos III: son ejemplares finísimos y muy bien resueltos con primorosos hierros rameados formando bordura limitada por filetes rectos y curvos que originan un festoneado de perfil mixtilíneo (figs. 10, 11); es sin duda evolución del mismo taller que el grupo precedente por lo que se deduce claramente de su comparación, y que los estudiosos han llamado *toledanos* (2).

(1) MARIUS-MICHEL: *La reliure française commerciale et industrielle*, París, 1881, p. 4 y sig.

(2) V. CASTAÑEDA: *Exposición de encuadernaciones de la Colección Lázaro*, «Bol. A. H.»,

2015-MECD

D. Vicente Castañeda basa su atribución en «una encuadernación rica de la biblioteca privativa de Felipe II en El Escorial y que perdura como peculiar de la escuela toledana durante los siglos XVI al XVII». Es lástima que el Sr. Castañeda no haya publicado el ejemplar ni la sucesiva serie que origina. Los Sres. Hueso y Cortezo no justifican su atribución. Probablemente tienen en cuenta el lugar en que se escribió o imprimió el volumen, y acaso tomen de modelo el ejemplar que posee la sección de manuscritos de nuestra Biblioteca Nacional, *Libro Becerro de la Real Capilla de los Señores Reyes Viejos de la Santa Iglesia de Toledo*, Toledo, 1737 (1) (fig. 10). Sin embargo, los restantes ejemplares que conocemos fueron todos impresos en Madrid, para el que no sería aventurado reclamarlos.

Un grupo muy numeroso de la Biblioteca de Palacio lo forman las encuadernaciones corrientes para la Librería del Rey. Son ejemplares en pasta antigua (2), bordeados con dos filetes en oro, escudo real muy tosco que ocupa el centro, y lomo profusamente dorado con hierros sueltos, destacándose los tejuelos con una pieza de tafilete azul-gris o rosado. Hay varias series de hierros, sobresaliendo entre todas la que presenta un cestillo.

Citaremos por último un tipo sobre el que se ha discurrido abundantemente: las encuadernaciones en pergamino teñido de verde; con ejemplares ricos (fig. 13), posibles modelos de nuestros tipos de rameados (figs. 7, 8, 9, 10, 11); y otros más sencillos de recuadros dorados, pequeños florones en los ángulos y uno central de mayor tamaño que encierra un monograma (fig. 14). Desde Escudero de la Peña se venían considerando como españolas y muy típicas de la primitiva biblioteca de Felipe V (3). El Sr. Cortezo las indica como de la Biblioteca Real (4). El Conde de las Navas (5), basándose en el aspecto artístico (que creyó francés), las atribuyó a la

---

Abril-Junio, 1935, p. 382.—F. J. CORTEZO Y COLLANTES: *Ob. cit.*, p. 140, fig. 77.—F. HUESO ROLLAND: *Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones españolas de los siglos XIII al XIX*, Madrid, 1934, p. 217, n.º 271.

(1) Lo justifica así el que ambos lo publiquen y expresen su opinión al referirse a él. Figuró en la Exposición de encuadernaciones de los Amigos del Arte, n.º 271 de su Catálogo y lám. 42.

(2) Más concretamente, lo que los encuadernadores llaman hoy *pasta rejilla*.

(3) JOSÉ MARÍA ESCUDERO DE LA PEÑA: *Ob. cit.*

(4) F. CORTEZO Y COLLANTES: *Ob. cit.*, p. 140.

(5) CONDE DE LAS NAVAS: *Catálogo de la Real Biblioteca. Introducción*, p. CLIX y lám. en color CLXI. También reproduce los monogramas, p. CLXII.

2015-MECD

librería particular de la Reina María Amelia Walburga de Sajonia, esposa de Carlos III, para lo cual estudió los monogramas comparándolos con algunos herrajes de los Palacios Reales. Por último, D. Martín de la Torre (1), de la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, ha resuelto doctamente y sin lugar a dudas su atribución exacta, al estudiar la procedencia de los fondos de aquel departamento, núcleo importantísimo de los cuales es la librería de D. Juan Francisco Pacheco y Mendoza, IV Duque de Uceda, Virrey de Sicilia de 1687 a 1696, poseedor de extraordinaria colección de libros, muchos de los cuales procedían a su vez de la del célebre erudito Constantino Lascaris, que ya había sido confiscada en Mesina a raíz de los sucesos de 1679 y que Uceda agregó a su librería de Palermo durante su virreinato, haciendo encuadernar en Sicilia muchos de sus libros, a semejanza de los de Lascaris: en pergamino teñido de verde con adornos dorados y su monograma ducal. El paso a la Real Biblioteca Pública debió ser la confiscación de bienes y estados del Duque de Uceda en 1711, cuando se hizo partidario del Archiduque Carlos de Austria, siendo embajador de Felipe V, en la Santa Sede, en tiempo de la guerra de Sucesión.

Pero si estas encuadernaciones son italianas de tipo siciliano, existe otra serie más sencilla sin monograma central y hierros menos complicados, que debe de ser ya española, no solamente por pertenecer a volúmenes fechados en los primeros años del reinado de Felipe V, sino por su mayor tosquedad técnica y evidente copia de otro modelo (2).

En las cuentas de la Biblioteca Real Pública se encuentran las del librero encuadernador Juan Francisco Menoyre o Menoire y las de su viuda Doña Francisca de Guzmán, que hacen numerosas encuadernaciones «en pergamino verde y dorado y en vitela verde y dorados», en todos los tamaños, a partir de 1717 (3). Estos libreros encuadernadores, que lo fueron también del Rey y de la

---

(1) M. DE LA TORRE y P. LONGÁS: *Catálogo de Códices latinos* (de la Biblioteca Nacional), t. I, Madrid, 1935, p. VI-VIII. La casi totalidad de volúmenes impresos y manuscritos vestidos con tal encuadernación pertenece a esta Biblioteca.

(2) El CONDE DE LAS NAVAS, *Ob. cit.*, p. CLX, es el único que cita esta variante. En la Exposición de encuadernaciones españolas de la Biblioteca de Palacio en 1934, figuraron dos ejemplares.

(3) *Cuentas de la Biblioteca Real Pública*, en la Bibl. Nac.

2015-MECD

Capilla de Palacio (1), no parece que hicieran encuadernaciones de aquella clase más que para la Librería Pública.

* * *

Los encuadernadores no firman nunca sus obras ni utilizan en esta época etiquetas de su taller. Los primeros nombres son de extranjeros establecidos en tiempo de Carlos II, como el de *Francisco Manuel Menoyre* o *Menoire*, librero de la Real Capilla desde el 10 de Enero de 1696, al que el Marqués de Villafranca, Mayordomo Mayor de Palacio, nombró Librero de la Real Casa en 30 de Julio de 1701 (2). Debió morir en 1709, ya que en ese año se le da nombramiento a su hijo *Juan Franicsco Menoyre* para que desempeñe los mismos oficios. Sabemos que hizo numerosas obras para la Capilla Real «quaxadas de oro, con o sin manecillas; con rayas y flores doradas; doradas con sus escudos grandes; quaxadas con armas reales y manecillas caladas, lisas o labradas» (3). Desgraciadamente, el incendio ocurrido en la noche del 24 de Diciembre de 1734 destruyó el Alcázar de Madrid, y un viento fuerte fué causa de que no se pudiese atajar el fuego (4).

Aunque se pudieron salvar cuadros, tapices, alhajas, libros, etc., parece que no pudieron ser los de la Capilla, pues investigaciones realizadas en ella no han dado ejemplares que pudieran identificarse con los de las cuentas de este encuadernador ni como pertenecientes a su época.

Su hijo *Juan Francisco Menoyre* ocupó ambos puestos de librero de la Real Casa y de la Capilla. Fué nombrado en 30 de Mayo de 1709, sirviéndolos durante su menor edad su madre, Catalina Vicente. Su obra para la Real Capilla es abundantísima, especificándose asimismo los modelos de encuadernaciones que realizaba «quaxados de oro sobre encarnado; con flores en igual de escudos; quaxados de oro sobre encarnado con manecillas caladas y sus Escudos Reales; quaxados de oro sobre encarnado y negro con manecillas labradas y escudos reales». Por la misma razón ya expuesta para las obras

---

(1) *Expedientes personales*, Arch. de Palacio.
(2) *Expediente personal*, Arch. de Palacio.
(3) *Cuentas de la Capilla Real*, Arch. de Palacio.
(4) P. MADOZ: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar: Madrid*, Madrid, 1848, p. 247.

2015-MECD

de su padre, no es posible identificar las suyas. Fué también proveedor del servicio de escritorio en las diferentes dependencias del Palacio, suministrando libros registros, papel, tinta, obleas, polvos, etc (1),y desde 1716 figura como librero encuadernador de la Real Biblioteca Pública en cuentas de este establecimiento, continuando hasta Diciembre de 1722, en que falleció. A su taller pudieran atribuirse las encuadernaciones de tipo sencillo en «pergamino verde dorado», ya que así se mencionan en sus cuentas a partir de 1717 (2). Su apellido se encuentra escrito de muy diversas formas, aunque firmaba con gran claridad; de este modo, encontramos Menoire, Menoyre, Menaire, Menuyer y Munier.

Las múltiples actividades de este librero demuestran una vez más que los mercaderes de libros se ocuparon, desde la implantación de la imprenta, de todas las operaciones que afectaban a aquéllos: la impresión, a veces; la edición, casi siempre a sus expensas, así como la encuadernación, publicidad y venta. En los documentos que conocemos no se distingue al encuadernador propiamente tal, del librero o librero encuadernador. Son los propios interesados los que se encargan de puntualizarlo en sus cuentas, memoriales y etiquetas, éstas a partir del siglo XIX.

A la muerte de Juan Francisco Menoyre (que a veces se firmó Juan de Menoyre) ocupó sus puestos *Doña Francisca de Guzmán*, su esposa, nombrada por el Mayordomo Mayor, Marqués de Villena, en 11 de Enero de 1723. Era costumbre de Palacio que las viudas de los «oficiales de manos» desempeñasen el puesto de su marido al fallecimiento de éste. La misma costumbre debía de existir entre los gremios, pues las *Ordenanzas de la Comunidad de Mercaderes y Enquadernadores de Libros de esta Corte* (Madrid, 1762), dice en su Ordenanza VIII: «Que a las Viudas de los Mercaderes y Enquadernadores de Libros, se les guardarán las mismas exempciones que si viviesen sus maridos, y puedan mantener su Tienda Librería, enquadernar y vender en ella, teniendo un Oficial aprobado que la govierne; y si dicha viuda casare con quien no sea de esta Comunidad, no se le ha de permitir continuar en vender ni enquadernar; y lo mismo se entiende si recayera alguna Librería en hija o pariente de Librero» (3).

---

(1) *Cuentas de la R. Biblioteca*, en la Bibl. Nac.

(2) *Expediente personal*, Arch. de Palacio.

(3) Más tarde, en 1790, las viudas de los artesanos pudieron conservar el taller y tienda

2015-MECD

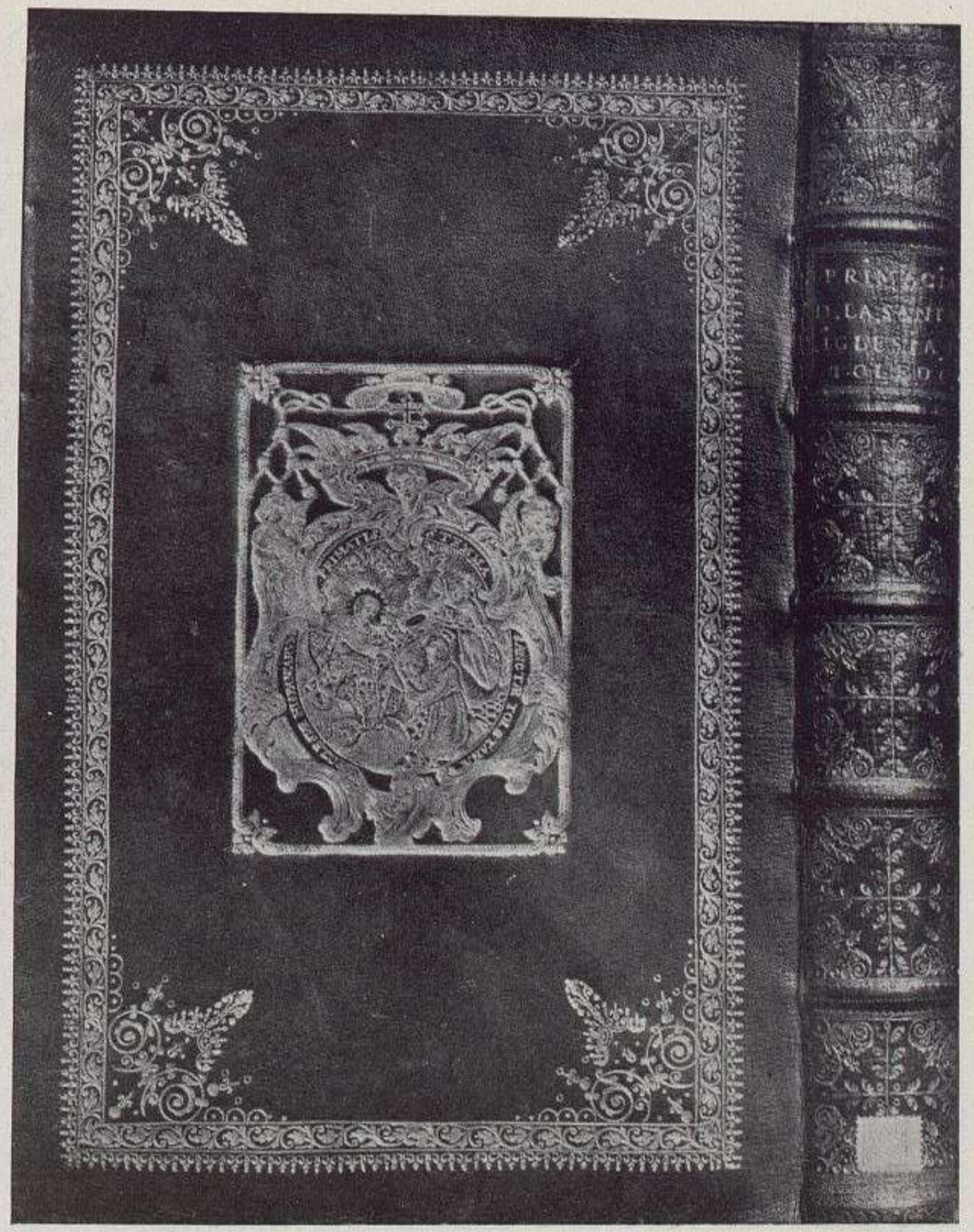


Fig. 1.—Sevillano: *Defensa... de la Primacía de las Españas que goza la... Iglesia de Toledo*, Madrid, 1726. Cuero rojo con plancha y hierros dorados; 345 × 226. Bibl. de Palacio.

Fig. 2.—Portada grabada de la misma obra, por Diego Tomé.

LÁMINA I

2015-MECD

Fig. 3.—Fernández Prieto y Sotelo: *Historia del Derecho Real en España*, Madrid, 1738. Cuero rojo con hierros dorados; el escudo y la corona sobre mosaico de tafilete verde; 214 × 150. Bibl. de Palacio.

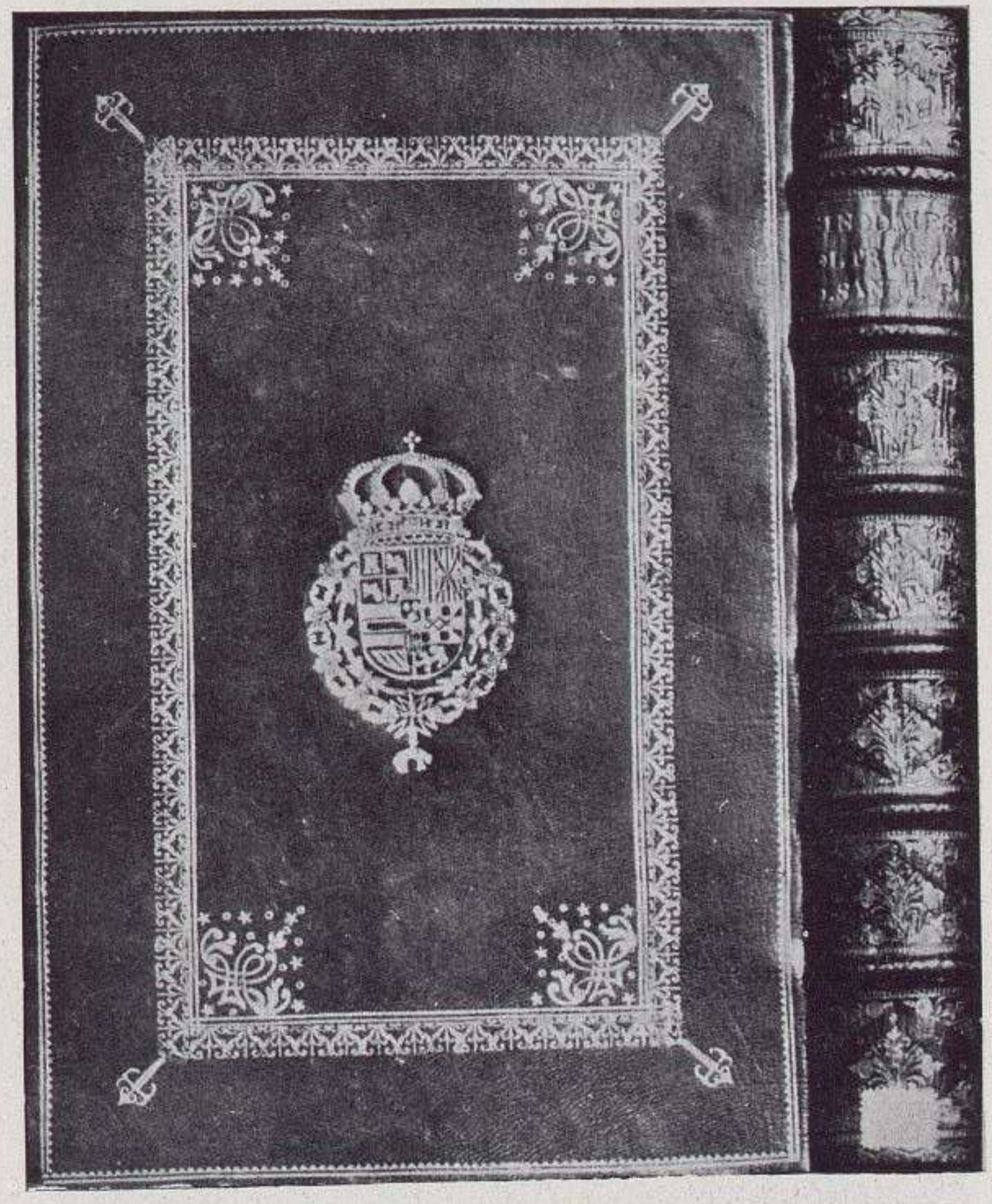


Fig. 4.—*Constituciones Sinodales de... Santiago de Melés*, Murcia, 1742. Tafilete rojo con hierros dorados; 307 × 203. Bibl. de Palacio.

2015-MECD

Fig. 5.—*Missae propriae Sanctorum...*, Matriti, 1720. Cuero rojo con hierros dorados; la corona y el escudo sobre mosaico de tafilete verde; 156 × 98. Bibl. de Palacio.

Fig. 6.—*Constituciones del Seminario y Congregación de El Salvador del Mundo*, Madrid, 1735. Cuero rojo con hierros dorados; 150 × 100. Bibl. de Palacio.

2015-MECD

Fig. 11.—*Libro Becerro de la... Capilla de los Señores Reyes Viejos de Toledo*. Ms., 1737. Becerro rojo con hierros dorados; 410 × 280.

Fig. 12.— *Achille in Seiro. Opera*, Madrid, 1744. Tafilete carmín con hierros dorados; 206 × 148. Bibl. de Palacio.

LÁMINA VI

2015-MECD

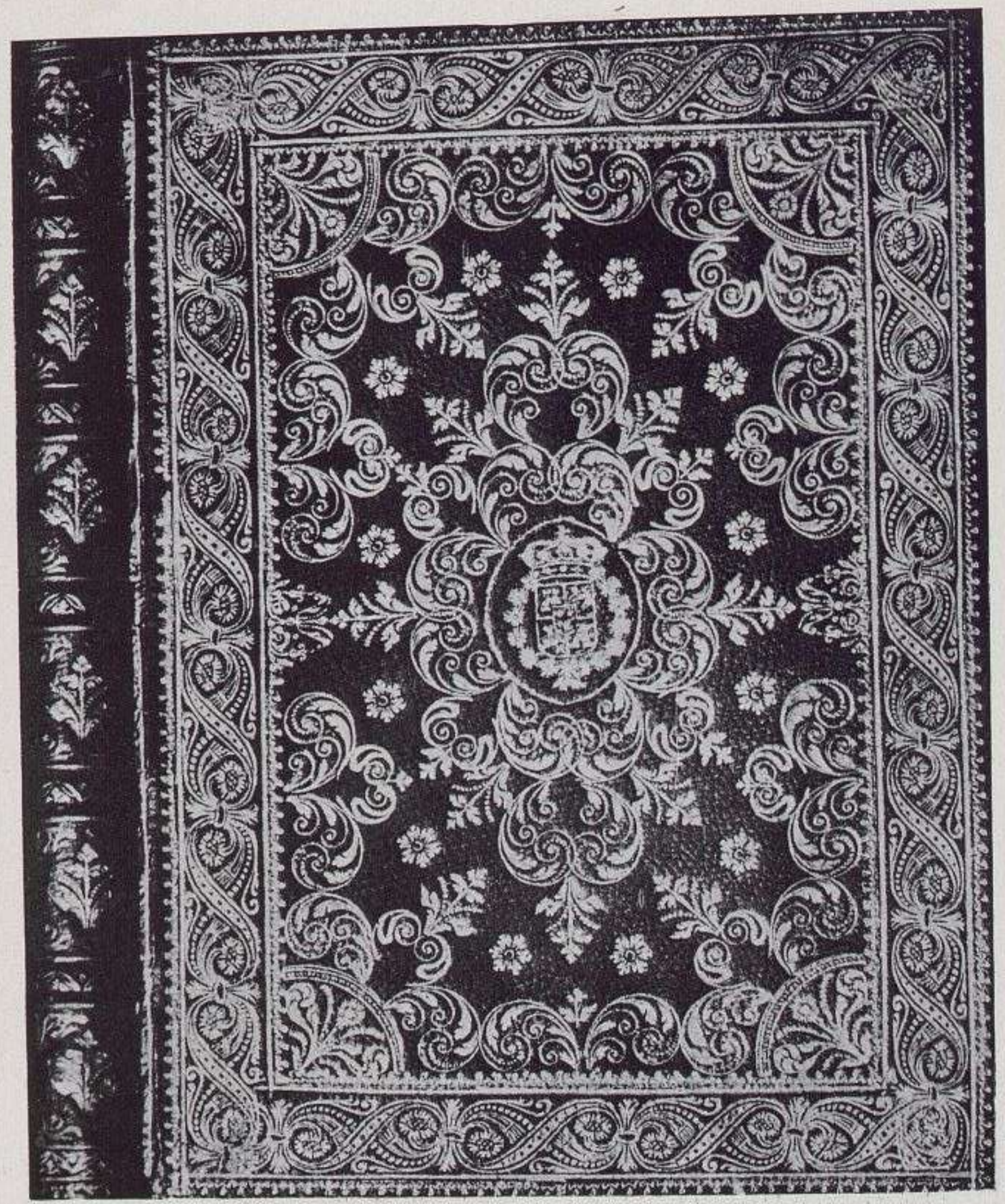


Fig. 13.—Amaya Lanzarote: *Esquadra Mariana...* S. l. S. a. Tafilete rojo con hierros dorados; 210 × 153. Bibl. de Palacio.

Fig. 14.—Cedillo: *Compendio de la Arte de la Navegación*, Sevilla ?, 1730. Badana en su color con hierros dorados; broches metálicos; 148 × 102. Bibl. de Palacio.

2015-MECD

Fig. 15.—*Encuadernación en pergamino teñido de verde con hierros dorados y monograma del IV Duque de Uceda.* Siciliana. Bibl. Nacional.

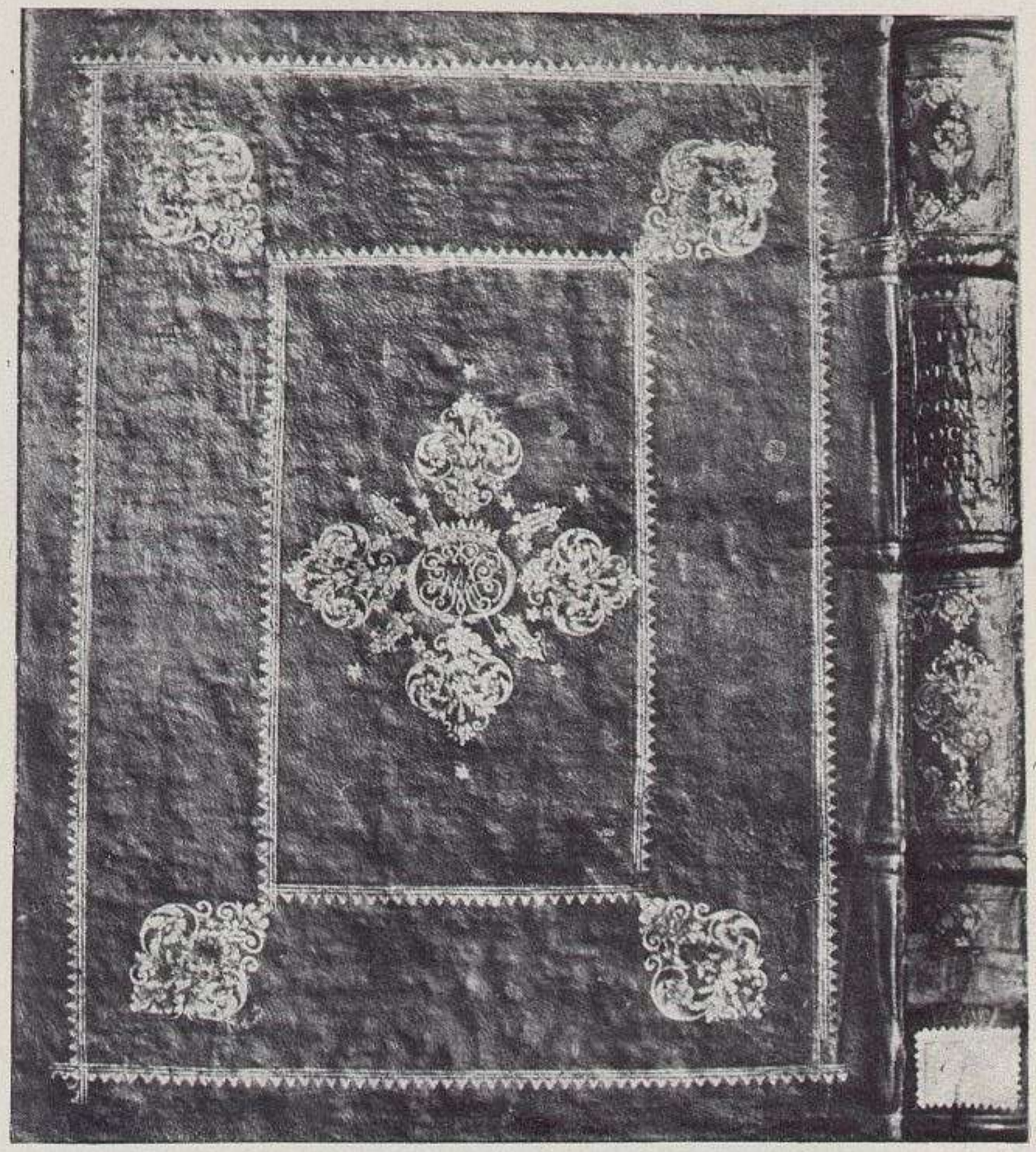


Fig. 16.—*Encuadernación en pergamino teñido de verde con hierros dorados y monograma del IV Duque de Uceda.* Bibl. de Palacio.

2015-MECD

Doña Francisca de Guzmán fué también librera de la Real Biblioteca Pública, en la que se conservan cuentas de sus numerosos trabajos, la mayoría en «verde y dorado». Para la Capilla de Palacio hizo varios modelos: «en pergamino amarillo y jaspeados; dorado en encarnado; dorados en encarnado y negro con o sin escudos y armas reales; en negro, dorados, con escudos y manecillas; dorados con sus aforos (sic) encarnados y sus flores doradas; quaxados de oro» (1).

Conocemos también el nombre del librero *Juan Bot* por una cuenta suya de Octubre de 1712, importe de los trabajos realizados para la Capilla de Palacio. Como el real nombramiento lo tenía entonces Juan Francisco Menoyre, bajo la tutela de su madre Doña Catalina Vicente, es posible que Juan Bot fuese oficial encargado de su Librería o regente de su taller. Los tipos de las encuadernaciones son semejantes a las realizadas por esta familia.

Igualmente sabemos que *Lucas de las Casas* encuadernó varias partidas de libros para la Biblioteca Real Pública, por existir cuentas suyas, todas del año 1716.

Uno de los libreros más distinguidos de la primera mitad del siglo XVIII, lo fué *Pedro José Alonso y Padilla*, «librero supernumerario de la Real Cámara», nombrado por el Duque de Frías, Sumiller de Corps, para el desempeño de este cargo en 1732 (2). El Sr. Vindel que se ocupó brevemente de este personaje en una de sus conferencias (3), dice de él «que fué uno de los libreros más cultos y que dejó manuscritas, pues no se tienen noticias de su impresión, una *Biblioteca castellana donde se halla noticias de muchos de los más exquisitos libros castellanos*, un *Arte para saber con curiosidad encuadernar los libros que lo merecen* y otro *Arte para saber tasar librerías*». Fué también impresor, y aunque se le ha mencionado a veces como encuadernador, no se ha podido señalar ninguna obra suya ni se han hallado cuentas de sus trabajos en esta actividad. El título de Librero de Cámara lo conservó hasta su muerte en 1771 (4).

Otro encuadernador de interés fué *Hipólito Rodríguez del Barco*,

---

de su primer marido, aunque contrajesen nuevas nupcias con individuos de diferente Corporación. *Novísima Recopilación de las Leyes de España. Suplemento VIII*, Madrid, 1829.

(1) *Expediente personal* y *Cuentas de la Real Capilla*, Arch. de Palacio.

(2) *Expediente personal*, Arch. de Palacio.

(3) F. VINDEL: *El librero español*, Madrid, 1934, p. 21. Es lástima que el autor no indique la fuente de donde ha tomado la noticia de las obras manuscritas.

(4) Partida de defunción, Arch. Parroq. de Santa Cruz, libro 14 de difuntos, fol. 196 v.º

2015-MECD

que casó con Doña Francisca de Guzmán, viuda de Juan Francisco Menoyre, y fué nombrado librero de la Real Casa y de la Capilla en 27 de Septiembre de 1732, al vacar aquellas plazas por fallecimiento de su mujer. No he podido hallar cuentas de H. Rodríguez correspondientes al reinado de Felipe V. Sólo por la «Noticia de los libros de coro hechos desde 1753», sabemos que él fué el encargado de encuadernarlos; estos libros se conservan en la Capilla de Palacio, y como único adorno llevan en los entrenervios del lomo un cestillo dorado con flores. Ya se ha advertido que en la Biblioteca de Palacio se conserva un numeroso conjunto de libros en pasta que muestran también el mismo adorno en los lomos. Acaso no sea equivocado atribuirlos a su taller.

Por último, otro librero encuadernador notable trabajó también en esta época: *Juan Gómez*, que en Diciembre de 1742 fué nombrado por el Marqués de Montealegre, Sumiller de Corps del Príncipe Fernando, Librero de Cámara de Su Alteza. Pero antes de recibir este honor era ya conocido, pues en 1727 encuadernó el manuscrito original del *Libro de la Hermandad del Glorioso Doctor San Gerónimo del Arte de mercaderes de Libros* (1).

El ejemplar lo tiene en depósito el Sr. Ruiz (Librería Gutenberg, de Madrid) (2). D. Vicente Castañeda lo describe así: «encuadernación en tafilete rojo, con manecillas labradas para el cierre, rica ornamentación en ambas tapas hecha en recuadros con pequeños hierros en oro, graciosos entrecruzamientos de arquillos y estilizaciones florales, de fino dibujo y ejecución característica de las encuadernaciones toledanas. Tiene este libro la particularidad de tener al comienzo una hoja en papel en la que se consigna: «Razón del coste que tubieron estas ordenanzas originales, su enquadernación y la impresión que se hizo dellas según el libro de Contaduría núm. 6, que parece dió principio en 1636 y acaba en el 1727, según cuenta en libramiento dado por los Mayordomos y Oficiales en 5 de Enero de 1715.»

Siguen las diferentes partidas, y entre ellas figura «Por la encuadernación que hizo Juan Gómez, sólo de su coste líquido, 30 reales». Parece que este ejemplar puede relacionarse con los de las figuras 10 y 11, que publicamos.

---

(1) V. CASTAÑEDA: *Notas referentes a los precios de las encuadernaciones en España (siglos XVI-XIX)*, en «Bol. de Bibliot. y Bibliófilos», n.º 2, Obre-Dbre 1934, p. 160

(2) Creemos que guardado con celo excesivo e inútil. Su negativa a mostrarlo carece de justificación. Copio lo que indica de él D. Vicente Castañeda, que tuvo mejor fortuna.

2015-MECD

En dos cuestiones me permito discrepar del ilustre investigador: en creer a Juan Gómez «encuadernador de fines del siglo XVII y principios del XVIII» y en suponerle toledano. En cuanto a lo primero, al menos de su obra conocida y de las que con ella pueden enlazarse por su semejanza, Gómez trabaja pasado el año 1720. Sabemos que desde 1726 figura como encuadernador de la Real Biblioteca Pública (1), que en 1727 encuadernó las citadas Ordenanzas, que fué nombrado encuadernador de Cámara de Fernando VI, príncipe, en 1742 (2), y que formó el «Indice de la *Librería que tiene la Reyna Doña María Bárbara de Braganza*, hecho por Juan Gómez, Librero de Cámara del Rey N. S. Año de 1749». Por último, conocemos su fallecimiento ocurrido en primeros de Octubre de 1750 (3). Es claro, por lo tanto, que su actividad está limitada a la primera mitad del siglo.

El segundo punto es el de fijar en Toledo el taller de este encuadernador. No parece lógico que un artista que desarrolla su actividad alrededor del trono y trabaja para un establecimiento como la Biblioteca Pública, hubiera de transportar los libros fuera de Madrid para poderlos encuadernar; ni que de estas dependencias se los fuesen a enviar con las naturales molestias y gastos de tiempo y dinero. En su partida de defunción, lacónica en extremo, no se indica el lugar de su nacimiento; pero se dice que habitaba en la Casa Grande de Molina, y además a Valentín Francés Caballero, oficial encargado de su librería y obrador, con quien contrae segundas nupcias en 1753 Doña María Fernández, su viuda, se le llama «Librero en esta Corte» (4).

* * *

La técnica de las encuadernaciones de todo el reinado, aunque sólida, es en general tosca; los libros muchas veces no abren bien; los nervios son irregulares; el dorado, muy superficial, de modo que a veces parece aplicado a pincel y no a hierro. Muchos de ellos presentan guardas de papel de la época, en general de fondo blanco, verde, rojo, negro o azul con flores doradas en relieve. Estos papeles eran importados de Francia, donde los libreros de libros litúrgi-

(1) *Cuentas de esta Biblioteca*, años 1726 y sig. Bib. Nac.
(2) *Expediente personal*, Arch. de Palacio.
(3) Partida de defunción, Arch. Parroq. de San Ginés, libro de difuntos, 1747-1775, fol. 62.
(4) *Cuentas de la R. Biblioteca*, año 1753, Bibl. Nac.

2015-MECD

cos los mandaron hacer desde fines del siglo XVII (1); los encuadernadores de ejemplares selectos no se sirvieron de ellos sino cuando se fabricaban con gran perfección. Según MM. Marius-Michel, estos papeles son una de las grandes curiosidades de las encuadernaciones del siglo XVIII, porque no solamente conservaron muchos de los preciosos dibujos de telas, hoy destruídas, sino que muestran que su fabricación había adquirido la suficiente importancia para que se creasen dibujos exclusivos.

Los lomos de los volúmenes en los que se señalan bastamente los nervios, van casi siempre cuajados, es decir, cubiertos de pequeños hierros dorados que forman un dibujo repetido en cada entrenervio. Es donde más perdura la aplicación de hierros del siglo XVII. A partir de 1715 indican los Marius-Michel que se empleó en Francia una sola pieza para grabar cada uno de estos espacios (2). En España no se introduce tal procedimiento industrial hasta la época de Carlos III. Acaso sea este el lugar en que menos esmero demuestran los encuadernadores: el dorado está muchas veces corrido, los hierros demasiado señalados y cortando la piel, o tan escasamente, que forman sólo manchas borrosas. Hasta en los títulos se advierte una mano inhábil, apareciendo torcidos o mal ajustadas sus letras. Es detalle característico que perdura en el siguiente reinado para extinguirse en adelante, labrar los cortes dorados de un modo somero, casi siempre en líneas de puntos o con tema floral muy estilizado, dividiendo la superficie del corte en tres zonas verticales, de las que se trabajan solamente las dos exteriores (es el caso más frecuente) o bien únicamente la central. Otro tecnicismo y elemento decorativo apunta en esta época: el mosaico de pieles de distinto color aplicado exclusivamente a pequeños detalles (corona, escudo), característica que ha de desarrollarse en el reinado de Fernando VI con una gran amplitud y de un modo peculiar.

Los materiales tampoco son ahora tan selectos como en los reinados sucesivos, predominando el becerro teñido de rojo, un tafilete basto también rojo, las pastas ya citadas y las badanas en su color. En las encuadernaciones corrientes se empleaba el pergamino, teñido o no, generalmente sobre cartones.

Aunque cuanto va dicho se refiere especialmente al arte ligato-

(1) MARIUS-MICHEL: *Ob. cit.*, p. 56-57. Vid. también: HENRI CLOUZOT: *Le papier peint en France du XVII^e au XIX^e siècle*, París, 1931.

(2) *Ob. cit.*, p. 58.

2015-MECD

rio en Madrid, en él queda englobado también el de las provincias, aunque éste, más tradicionalista: las encuadernaciones catalanas y andaluzas conservan durante mucho tiempo la decoración de abanicos que tan ampliamente interpretaron en el siglo XVII. Resultan encuadernaciones puramente barrocas, muy doradas y de gran efecto decorativo.

En resumen, diremos que la primera mitad del siglo XVIII, en cuanto al arte de encuadernar, es una época de transición, de carácter predominantemente español, barroco y absolutamente anónimo.

2015-MECD

2015-MECD

El Maestro de Becerril

por Diego Angulo Iñiguez

El maestro, cuya personalidad quiero dar a conocer en estas líneas, es una de las figuras más curiosas del primitivismo castellano de principios del siglo XVI. No es astro de primera magnitud. Es artista de segundo orden; pero si hubiera sabido mantenerse siempre a la altura que alcanza cuando pinta personajes aislados, tendríamos que ver en él a un digno émulo de Berruguete. Por desgracia, es bastante desigual, y en las composiciones complicadas decae considerablemente.

Dos aspectos conviene subrayar en su obra: la afición a todo lo renacentista y el amor al paisaje. Su admiración por los monumentos italianos fué tan profunda, que llegó a copiar alguno de ellos como escenario de sus composiciones. Todas sus arquitecturas son renacentistas, y de estilo Renacimiento son sus ornamentaciones, aunque el goticismo sobreviva en pormenores como el dosel de alguna estatuílla decorativa o en el molduraje de un mueble. En los espacios que dejan libres las figuras se nos muestra como uno de los contados pintores que en la meseta de Castilla la Vieja sintieron verdadero interés por el paisaje, creo que sugestionado por Juan de Flandes.

Para fijar la fecha aproximada de las obras que le atribuyo, sólo dispongo de dos elementos: la indumentaria y la utilización de una estampa de Marcantonio Raimondi. La pieza más significativa de la indumentaria es la gorra con bordes partidos, sobre red de oro, con que se toca Salomón, es decir, la del retrato de Ulrico Varnbüller, grabado por Durero (1) en 1522, y, con ligeras variantes, las de Julián de Médicis y de B. Castiglione (2), por Rafael,

---

(1) Ed. *Klassiker der Kunst*, 321.

(2) Ed. *Klassiker der Kunst*, 118, 119.

2015-MECD

de hacia 1515 (1). La estampa de Marcantonio Raimondi († 1527-1534) es la de *El hombre de las dos trompetas*, que, según los conocedores de la obra del famoso grabador, corresponde a sus últimos tiempos. Ambos datos hacen pensar, pues, en los comienzos de la segunda década del siglo XVI.

Respecto de su nombre, nada puedo afirmar. Martí y Monsó (2) ni siquiera registra en su índice el pueblo de Becerril, donde se encuentra la obra más importante que conozco de su mano, y ante tal carencia de noticias, creo que merece ser recordado el nombre de un remoto candidato. Sus títulos son simples coincidencias, y como tales deben tomarse. De ningún modo permiten atribución alguna por hipotética que sea. Tal vez otras coincidencias puedan convertir en seguro lo que ni aun llega a la categoría de hipótesis; pero tal vez también resulte que este candidato no tenga nada que ver con la personalidad aquí reconstruída. Me refiero a Juan González Becerril, que en 1498 pintaba en el claustro de la catedral de Toledo (3), donde tambien trabajaba ya en 1495 Pedro Berruguete (4). Los motivos, como digo, son bien ligeros: su probable procedencia de Becerril, a juzgar por el segundo apellido, y el hecho de ser discípulo y yerno de Berruguete, pues, como veremos, varias de sus tablas se encuentran fuertemente influídas por el maestro de Paredes de Navas, quien, por otra parte, pintó en el mismo Becerril, años antes, el retablo de Santa María.

La afirmación de Ceán de que fuese discípulo de Berruguete, ignoro en qué se funda; pero, en cambio, es seguro su parentesco con aquél, pues consta (5) que estuvo casado con su hija llamada la Toledana (6). Supongo que este Juan González Becerril será el Juan de Becerril que trabajaba (7) en 1498 en el claustro juntamente con los pintores Juan de Toledo, Diego López, Juan de Borgoña, Alonso Sánchez y Luis de Medina. En ese año y en el siguiente figura (8) pintando un cierto Alonso Becerril acompañado por los

---

(1) Véanse también las *Adoraciones de los Reyes*, de J. van Cleves, de Berlín y de Dresde (hacia 1520-1525). Repr. FRIEDLÄNDER: *Die Altniederländische Malerei*, IX, lám. 16.

(2) *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1898.

(3) CEÁN: *Diccionario*, II, 211.

(4) SEDANO: *Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, 1914, 11.

(5) CEÁN: *Diccionario*, I, 145.

(6) Según MARTÍ Y MONSÓ (*Estudios*, 104), Catalina.

(7) SEDANO: *Notas del archivo de la catedral de Toledo*, 4, 11.

(8) SEDANO: *Obra cit.*, 21, 23. ZARCO: *Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916, 23.

2015-MECD

artistas antes citados —menos Juan de Becerril—, en el mismo claustro, y en unión de Pedro de Segovia y Juan de Toledo, en la sala de la tribuna del prelado y en la cuadra de los artesones. Ignoro si se trata de una confusión, o si efectivamente son dos personas distintas.

La parte más importante del retablo de la iglesia de San Pelayo de Becerril, la obra capital de nuestro pintor, son las tablas del banco. No representan evangelistas ni profetas, como los que acostumbraba a colocar Berruguete en los pedestales de sus retablos. Son dos santas mártires, Santa Catalina y Santa Agueda, pero espiritualmente son hijas de aquéllos. Como Berruguete en Paredes, y en el mismo Becerril, aisla las figuras de nosotros por medio de un pequeño antepecho. Mas, a pesar de ello, las diferencias son considerables. Para Berruguete, es la riqueza decorativa una de las categorías a que subordina buena parte de los valores del cuadro; por eso nos cierra el fondo con brocado de oro que cruza además con retorcidas cintas ilustradas por letreros. El Maestro de Becerril, no obstante tener en la iglesia de Santa María del mismo pueblo los profetas pintados por aquél, reacciona contra ellos, tal vez por sentirlos algo anticuados, y nos ofrece un fondo de paisaje de amplitud desusada en los primitivos castellanos. Y no es esto sólo. La composición ofrece una interesante novedad. Concede, como digo, excepcional amplitud al paisaje, pero también quiere que la figura humana conserve toda su importancia, y por eso procura encuadrarla en un marco que realce todo su valor. Sus personajes aparecen en una azoteílla o mirador, de que sólo vemos los bajos antepechos que la limitan por delante y por detrás. Lateralmente no hay límite alguno, no tiene fin. Las molduras de los antepechos contrastan vigorosamente con el fondo de paisaje y se pierden también por uno y otro lado. Al resbalar la vista sobre ellas se nos antoja que estos personajes extraordinarios desfilan ante nosotros por una vía heroica como lo fué en vida su tránsito por la tierra.

Santa Agueda (Lám. IV) se asienta en trono de elevado respaldo enriquecido por taraceas de dibujo geométrico, y tiene la vista fija en el libro que apoya sobre las piernas. En el antepecho anterior, un rico plato valenciano contiene como preciosa reliquia los pechos de la santa, y a la izquierda, la palma con que los ángeles premiaron sus padecimientos nos resume toda la historia del martirio. El paisaje es de montaña. Forma un gran circo de picos

2015-MECD

caprichosos que se recortan sobre el resplandor del horizonte. Una gran nube, que parece elevarse a la derecha, no sé (1) si querrá recordar la erupción del Etna, que al año de muerta la santa amenazó destruir Catania, la ciudad representada por el pintor al pie de la sierra (2). En primer término, sobre el muñón seco de un árbol posa una corneja.

La composición de la Santa Catalina (Lám. IV) responde a un patrón análogo. El ropaje es más vistoso y, sobre todo, el tocado es más rico; pero lo que seduce es el gesto con que, clavada la vista en un interlocutor ausente, le ofrece la palma del martirio con sólo dos dedos, como no queriendo tocarla, con toda emoción de quien tiene en sus manos algo verdaderamente precioso. El manto, que se quiebra en pliegues curvos, quizás un tanto secos, nos delata los años transcurridos desde la muerte de Berruguete.

Compañera de las dos tablas anteriores por su composición, es la de la Virgen con el Niño y San Juanito (Lám. III). La frontalidad del trono oculta algo el escenario; pero, como en aquélla, existen los dos pretiles, el pavimento de losetas y el paisaje del fondo. En las figuras se percibe tan próxima la sombra rafaelesca, que no me sorprendería que algún grabado se hubiese interpuesto entre el pintor de Urbino y el maestro castellano. La Virgen del Baldaquino (1508) del Palacio Pitti, o la del Ermitage (3) nos muestran en germen la figura del Niño. Las canastillas de flores del remate del trono prestan a la escena un vago perfume paduano, mientras que los niños, quizá sólo por su corpulencia, despiertan el recuerdo de los pesadotes infantes de Lorenzo di Credi.

El cuerpo del retablo está consagrado al titular de la iglesia, el niño Pelayo, martirizado en Córdoba en 925 por orden de Abderrahman III. En el primero de los seis tableros que lo componen comienza el pintor a narrarnos su trágica historia, presentándonos a Hermogio, su tío, preso después de la batalla de Valdejunquera. El pintor no se ha preocupado excesivamente del ambiente oriental en que la escena debe imaginarse. Todo el exotismo se reduce a la negra tez y al turbante de uno de los guardianes. El obispo de Tuy se encuentra sentado bajo un pórtico decorado por ricos subientes, como solían labrarlos los rejeros renacentistas. Son las «colunas

(1) No he visitado Becerril, y sólo conozco las tablas por fotografía.
(2) VORAGINE: *La légende dorée*, trad. par Wyzewa, 150.
(3) Tomo de *Rafael*, de los *Klassiker der Kunst*, 30, 46.

2015-MECD

quadradas» de que habla Diego de Sagredo (1), si bien, según éste, «por la mayor parte todas son estriadas siquier acanaladas». Aunque nuestro primer tratadista de arquitectura parece referirse especialmente a la decoración de estrías de esta clase de soportes, no deja de ser curioso que recomiende a su interlocutor, el pintor Picardo, que para conocerlos bien visite el obrador de su vecino el rejero Cristóbal de Andino, que a la sazón labraba la reja de la capilla del Condestable.

En la escena siguiente aparece el obispo ofreciendo su sobrino Pelayo como rehén (Lám. I). Lo interesante en este cuadro es la arquitectura del fondo, su estilo puramente brunelleschiano. Las columnas reciben sobre el capitel un trozo de entablamento como en San Lorenzo y en el Espíritu Santo de Florencia, es decir, en la forma de que tan gran partido habría de sacar muy pocos años después en la catedral de Granada otro castellano, el burgalés Diego de Siloe (2). El entablamento corrido por la pared señala aún más concretamente el templo de San Lorenzo como el modelo inspirador, obligando a suponer que si el autor no visitó Italia, estuvo en íntimo contacto con artistas que la conocían y que sólo pensaban en propagar las formas renacientes. Recuérdese que ya en 1519 labraba en Burgos su Escalera dorada Diego de Siloe, y que en la vieja ciudad castellana tuvieron lugar las conversaciones del erudito capellán del Cardenal Cisneros con el pintor del Condestable, León Picardo, sobre las obras de la antigüedad, y sobre lo que había visto en Italia, conversaciones que vieron la luz en Toledo en 1526, bajo el título de *Medidas del romano*. El Maestro de Becerril, coincidiendo con florentinos de la última generación cuatrocentista como Filippino Lippi, ha enriquecido la arquitectura con relieves, aprovechando los medios puntos de las paredes. A juzgar por el único que se ve íntegramente, deben de representar temas mitológicos, como los que hacia 1518 pintaba el Correggio en otros medios puntos, los de la Camera de S. Pablo de Parma, por encargo de la abadesa Giovanna Piacenza. El artista castellano ha reunido en un mismo cuadro tres escenas de amor pagano, no sé si a manera de mudo comentario a los libidinosos deseos que a la vista del hermoso niño

(1) Edición de SÁNCHEZ CANTÓN, en *Fuentes literarias*, etc., Madrid, 1923, 16.

(2) Acerca de la ascendencia italiana de este soporte y de su historia en España y América española, véanse mis *Planos de monumentos arquitectónicos... existentes en el Archivo de Indias*, Sevilla, tomo I de texto, en prensa.

2015-MECD

Pelayo pasaron por la mente de Abderrahman III. Allí aparecen, en efecto, adaptándose a la forma semicircular del tímpano: el cisne gozando de las ternuras de Leda, Lucrecia hundiéndose el puñal en el pecho después de ser violada por Tarquino y un joven acariciando su perro, tal vez Céfalo lamentando con Lélapos las trágicas consecuencias de los celos de Procris. Sospecho que tanto el relieve de este medio punto como el de los restantes estarán inspirados, y tal vez copiados, de estampas italianas, y espero que será fácil comprobarlo a quien no se encuentre en las excepcionales circunstancias por que atraviesa Madrid en las horas presentes. El hecho, de todos modos, como veremos, es seguro respecto del relieve de la tabla a que me refiero inmediatamente.

En ésta aparece ya el niño Pelayo en prisión, con hierros en los pies (Lám. II). Se halla en primer término, y cuenta con los dedos de la derecha los argumentos con que trata de convencer a los soldados de la guardia califal. Un carcelero que se ve de espaldas remacha la cadena, y por la escalera desciende Abderrahman acompañado por su corte. Sobre el ancho friso que recorre el fondo de la sala, otro medio punto nos transporta de nuevo a pleno mundo clásico, con sus figuras desnudas haciendo ejercicios de fuerza y equilibrio: un hombre, que carga sobre sus espaldas una losa de piedra, aparece agobiado por el peso, mientras que una joven, sin esfuerzo alguno, como jugando con otra, sostiene sobre un palo una gran esfera. Dos figuras más, casi ocultas por la media lanza de los soldados, completan el relieve. La composición no es original, es copia del grabado de Marcantonio Raimondi, que registra Bartsch bajo el número 356 con el título de *El hombre de las dos trompetas* (Lám. II). En la estampa (1), que es rectangular, faltan las dos figuras medio ocultas de la izquierda. En su lugar, aparecen la de un joven desnudo, que con su doble trompeta llama la atención sobre la escena, y la de un anciano barbado, que en actitud sentenciosa, y acompañado por otro joven portaestandarte, nos explica el por qué de todo aquello. En cuanto a la parte copiada, la única variante de posible interés es que la figura sentada que sostiene la esfera, es masculina en Marcantonio y femenina en Becerril. El significado de la escena, que se escapó a Bartsch, supongo que habrá sido desci-

(1) Reprodúcela PITTALUGA: *L'incisione italiana nel cinquecento*, Milán, 1928, Hoepli, figura 93.

2015-MECD

frado, pero lo ignoro. Supongo también que será la ilustración de la sentencia de algún sabio griego o romano, y que quizá, como en la tabla anterior, pudiera relacionarse con el asunto del cuadro.

Las tres escenas que siguen son ya de martirio. En la Flagelación (Lám. III) el joven Pelayo, atado en primer término a una columna, es azotado por tres esbirros; por la puerta de la izquierda entra un ministro de justicia seguido de soldados; al fondo contempla la escena Abderrahman desde la azotea de palacio, rodeado de damas y cortesanos, con la cabeza apoyada en el brazo derecho y con la tristeza del deseo no satisfecho en el rostro. En el patio un mono juguetea con una fruta. Sin estar dotada del movimiento que vivifica la Flagelación de Berruguete en la catedral de Avila (1), la composición general no deja, sin embargo, de evocar su recuerdo.

En la segunda escena de martirio vemos cómo el califa, en vista de la resistencia de Pelayo, ha ordenado que lo atenacen. El pintor lo presenta fuertemente amarrado a la cruz de San Andrés. Uno de los verdugos aun no ha terminado de apretar el último nudo, mientras que otros hacen ya presa en su cuerpo con enormes tenazas. Tras la figura del mártir, el ministro de justicia, en actitud indiferente, mantiene vertical, como el fiel de la simbólica balanza, su larga vara.

El último episodio es el del momento en que le están haciendo pedazos para arrojarlo al Guadalquivir. El califa se halla en su trono, a la derecha; el santo, que ha perdido ya un brazo, está arrodillado en primer término, y es amenazado por el alfanje de uno de los verdugos. Tras él, de nuevo el ministro de justicia luce su vara, y una esbelta columna clásica recorta su elegante perfil sobre el amplio anfiteatro del paisaje.

De este mismo Maestro de Becerril existen en una colección particular madrileña cuatro tablas que lamento no poder reproducir, pues, por ser figuras de banco de retablo y no grandes composiciones, nos presentan al artista en su mejor aspecto. Una de ellas, es sin duda alguna lo más acabado que conozco de su mano. Representan a los profetas mayores, dos de frente y dos de perfil, es decir, los mismos personajes, y formando la misma combinación, que los pintados por Berruguete, años antes, en la iglesia de Santa María de Becerril. Como en las tablas de Santa Agueda y Santa Cata-

(1) LÁINEZ: *Pedro Berruguete*, Madrid, 1935, 136.

2015-MECD

lina, los dos gruesos pretiles que encuadran a los personajes a uno y otro lado, recorren las tablas en toda su anchura. El fondo es también de paisaje. El cotejo con los modelos berruguetescos, que necesariamente tuvo que contemplar en Becerril, pone bien de relieve tanto la diferencia de sensibilidad y de temperamento de uno y otro artista, como el tiempo que los separa. Los fondos de oro y las filacterias han desaparecido, y mientras que Berruguete siembra los tronos de sus profetas de perlas y piedras preciosas, nuestro anónimo pintor sólo nos ofrece algunos fustes jaspeados en los respaldos. En los tronos de aquél, el Renacimiento y lo gótico se hallan casi equiparados; en los de éste, el goticismo sólo se advierte ya en algunos pormenores. Los personajes poseen un aplomo de que carecen los del Maestro de Paredes de Nava. En unos, todo es solemnidad; en otros, todo inquietud y dramatismo interior.

La figura de Salomón es seguramente una de las más bellas y mejor compuestas que los comienzos del Renacimiento han producido en Castilla. El trono es de molduraje todavía gótico, y de ese estilo son la ménsula y el dosel de las estatuíllas que decoran el respaldo, mientras que los costados aparecen cubiertos por grutescos en relieve de una finura digna de Agostino Veneziano. En la concepción del personaje mismo es donde el Renacimiento se deja sentir más hondamente. Berruguete, al pintarlo en el retablo de Santa María, nos dió su interpretación del profeta, del hombre vidente, del adivino. Por eso nos lo dibujó inclinándose sobre el libro para señalarnos con el índice el texto de su profecía. El cetro que sostiene con el mismo brazo derecho en forma algo inverosímil, es un simple elemento decorativo. En la tabla madrileña, en cambio, está el rey del pueblo de Israel firmemente asentado en su trono. Su cabeza robusta erguida, la boca cerrada con energía y los grandes ojos fijos en el frente, tienen algo de emperador romano. El libro es un elemento secundario, mientras que el cetro, símbolo del poder, se ha transformado casi en el tema del cuadro. La fuerza con que la mano de Salomón empuña el cetro, y el empeño que el Maestro de Becerril ha tenido en destacarla sobre el paisaje, despiertan más fácilmente en nosotros la idea del poder triunfante, que la del profeta, la sensación del soberano que la del adivino. Son los años en que ese ideal tan del Renacimiento había traspuesto los Alpes y hecho grabar a Durero, para mayor gloria del emperador Maximiliano, la famosa estampa de su triunfo. Nada tiene, pues, de extraño que, envuelto

2015-MECD

en las brisas que rizando el Mare Nostrum llegaban hasta nuestras costas, hubiese también escalado las alturas de la meseta. Aun más que en las tablas de las santas mártires de Becerril, se diría que los dos pretiles del mirador encuadran la vía heroica y de triunfo por donde desfila ante nosotros, como llevado en andas, el rey de Judá. El trozo de paisaje es también primoroso. Una nube oscura de bordes cargados de luz lo encuadra por la parte superior. Lo que había de ser en manos de los pintores barrocos el pesado cortinaje de terciopelo, es en la vieja tabla castellana un velo romántico de luminoso perfil. A la derecha, y muy en primer término, un árbol copudo deja ver en la parte central una ciudad con castillo, quien sabe si un vago eco del Alcázar segoviano.

David se presenta también casi de perfil. Su figura es de proporciones más pesadas que la de Salomón. El rostro, de facciones incorrectas, es bastante expresivo, y sus manos grandotas hacen alarde de su masa tras las cuerdas de la lira. Si por el parecido hubiésemos de buscar algún pariente de este personaje, habría que pensar en las figuras de Lucas de Holanda. El paisaje de aterciopelados peñascos salpicados de piedras preciosas, con gran puerta en ruinas al fondo, es uno de los mejores frutos que la influencia de Juan de Flandes produjo en tierras de Castilla.

Isaías y Ezequiel están pintados de frente como imaginó Berruguete a David y Ezequiel en el retablo de Becerril. En el Isaías se respira algo del aire de triunfo que envuelve la figura de Salomón; pero lo que en él impresiona es su gran cabeza barbada y encuadrada por sedosas melenas, sus enormes ojos, las arrugas que surcan su rostro, todo ello de grandiosidad poco corriente. El trono de Ezequiel es una acabada obra de arquitectura renacentista: sus jaspes, relieves y grutescos casi convierten al autor en un Gossaert castellano. La figura misma, aunque incorrecta, no carece de cierta grandiosidad.

Terminaré este proyecto de catálogo de la obra del Maestro de Becerril, mencionando una tablita de Santa Catalina (0,57 × 0,34), también de propiedad particular madrileña. Es obra muy fina que espero poder algún día publicar. Falta en su composición el antepecho anterior, pero el del fondo, como en las Santas de Becerril y en los Profetas de Madrid, deja ver un amplio país. El circo de montañas de caprichoso perfil, la ciudad recostada a su pie y la

2015-MECD

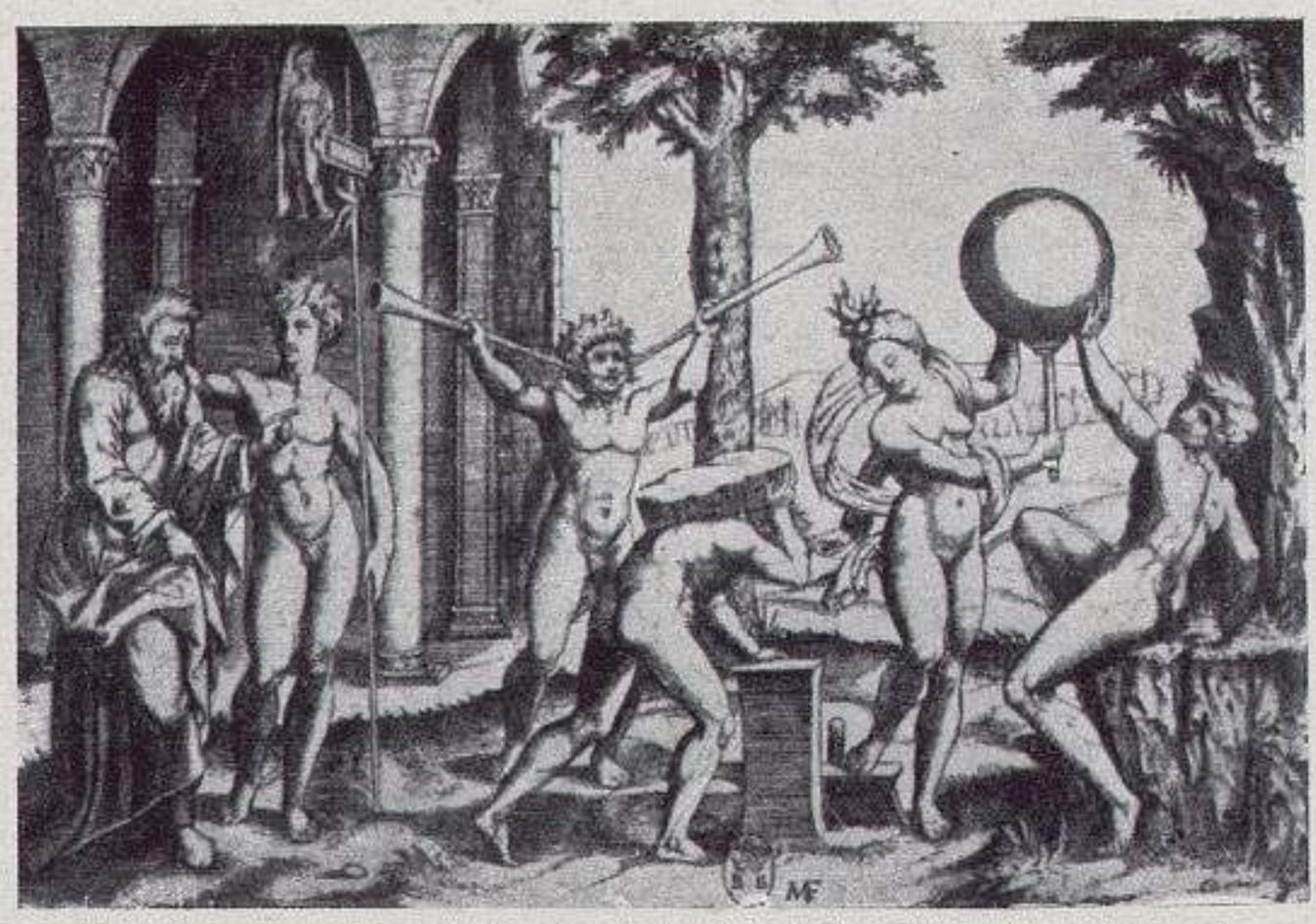
vega del primer término, atravesada por filas de copudos árboles, recuerdan especialmente el paisaje de la Santa Agueda. La mártir de Alejandría aparece de cuerpo entero. Está sentada en un banco sin respaldo y apoya el brazo izquierdo sobre el simbólico espadón, vertical como el fuste de una columna. Su hermosa cabellera rubia, que cae en largas guedejas sobre los hombros, hace pensar por su calidad sedosa en los tipos femeninos de Juan de Flandes. Los grandes bullones de la manga, al evocar las fantasías de los manieristas de Amberes de hacia 1520, nos proporcionan un nuevo dato para conocer la época en que debió de trabajar nuestro anónimo artista.

Como se deduce de todo lo dicho anteriormente, mientras no poseamos datos más elocuentes, creo que debe considerarse al Maestro de Becerril pintor de Castilla la Vieja, y, si no fuese temerario precisar más a base de un resto tan exiguo de su labor, me atrevería a proponer, en firme, su inclusión en la escuela palentina. En un pueblo cercano a la capital de aquella provincia se encuentra la única obra suya que se conserva en el lugar para donde fué pintada, y en Palencia sabemos que pasó sus últimos años y dejó discípulos Juan de Flandes. Sus mismas relaciones estilísticas con Berruguete hablan también de tierras regadas por el Carrión.

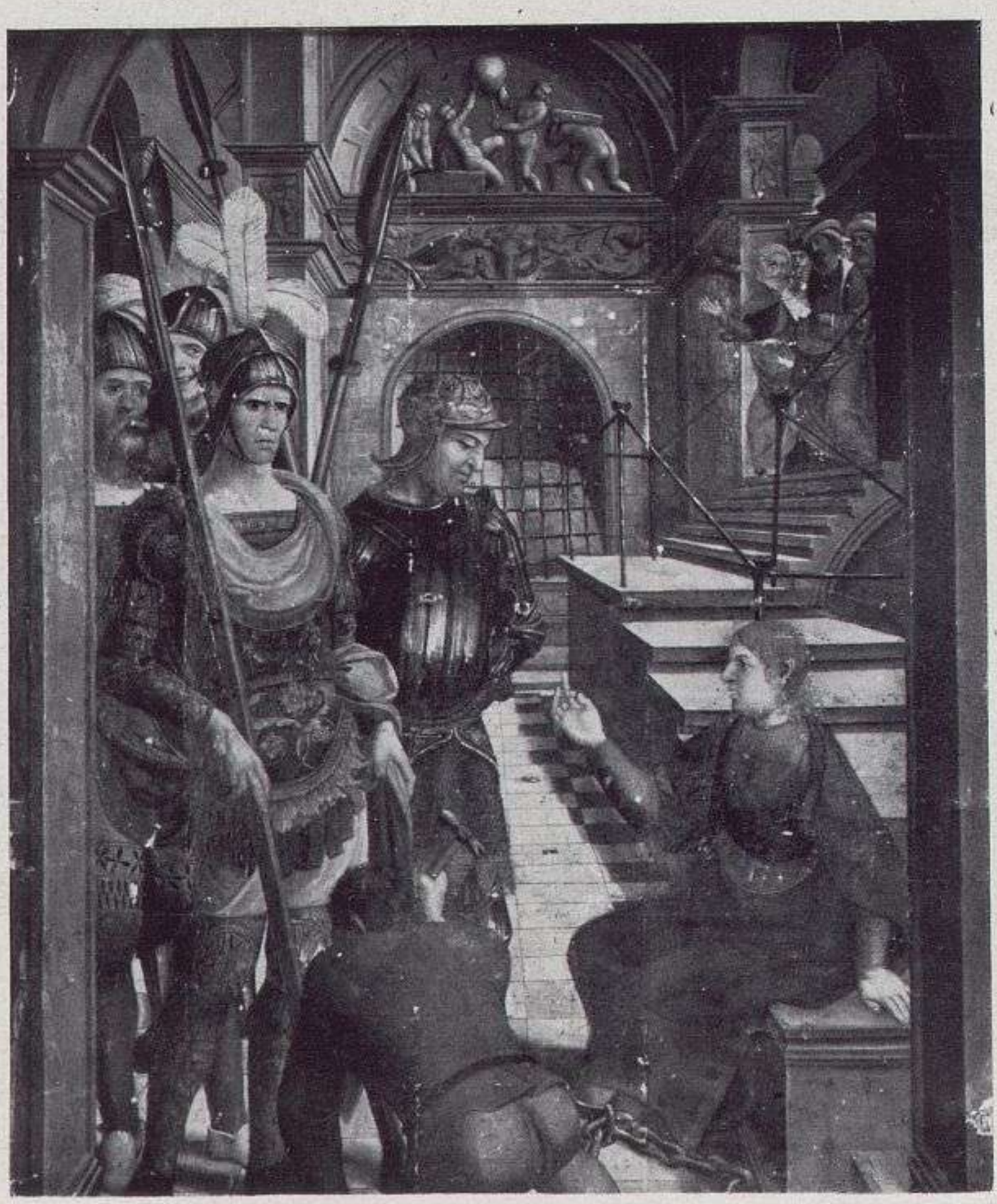
2015-MECD

BECERRIL.—San Pelayo ante Abderrahman.

2015-MECD



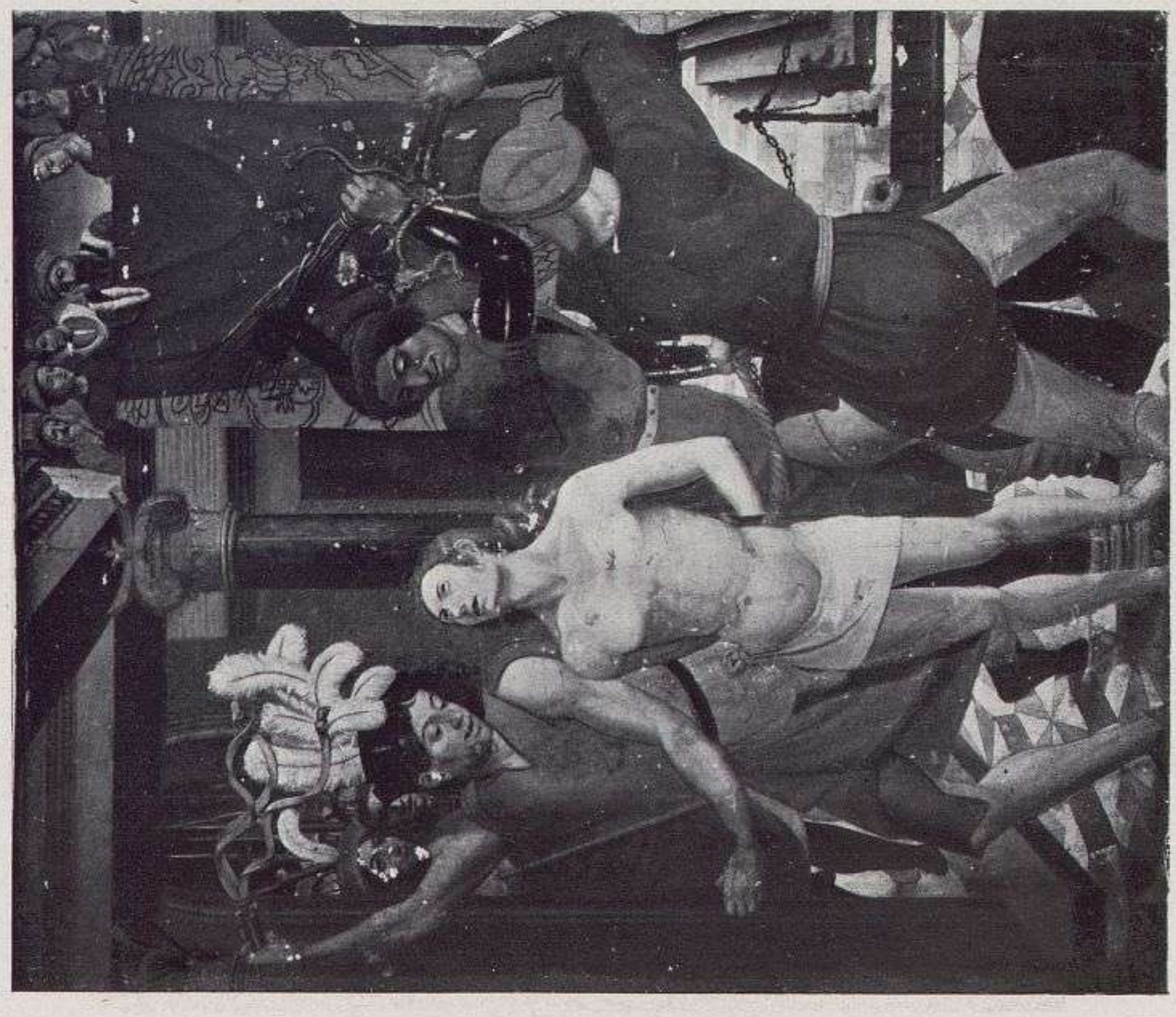
MARCANTONIO.—«El hombre de las dos trompetas». B. 356.



BECERRIL.—San Pelayo en prisión.

2015-MECD

BECERRIL.—Virgen con el Niño y San Juanito.



BECERRIL.—Martirio de San Pelayo.

2015-MECD

BECERRIL.—Santa Catalina.

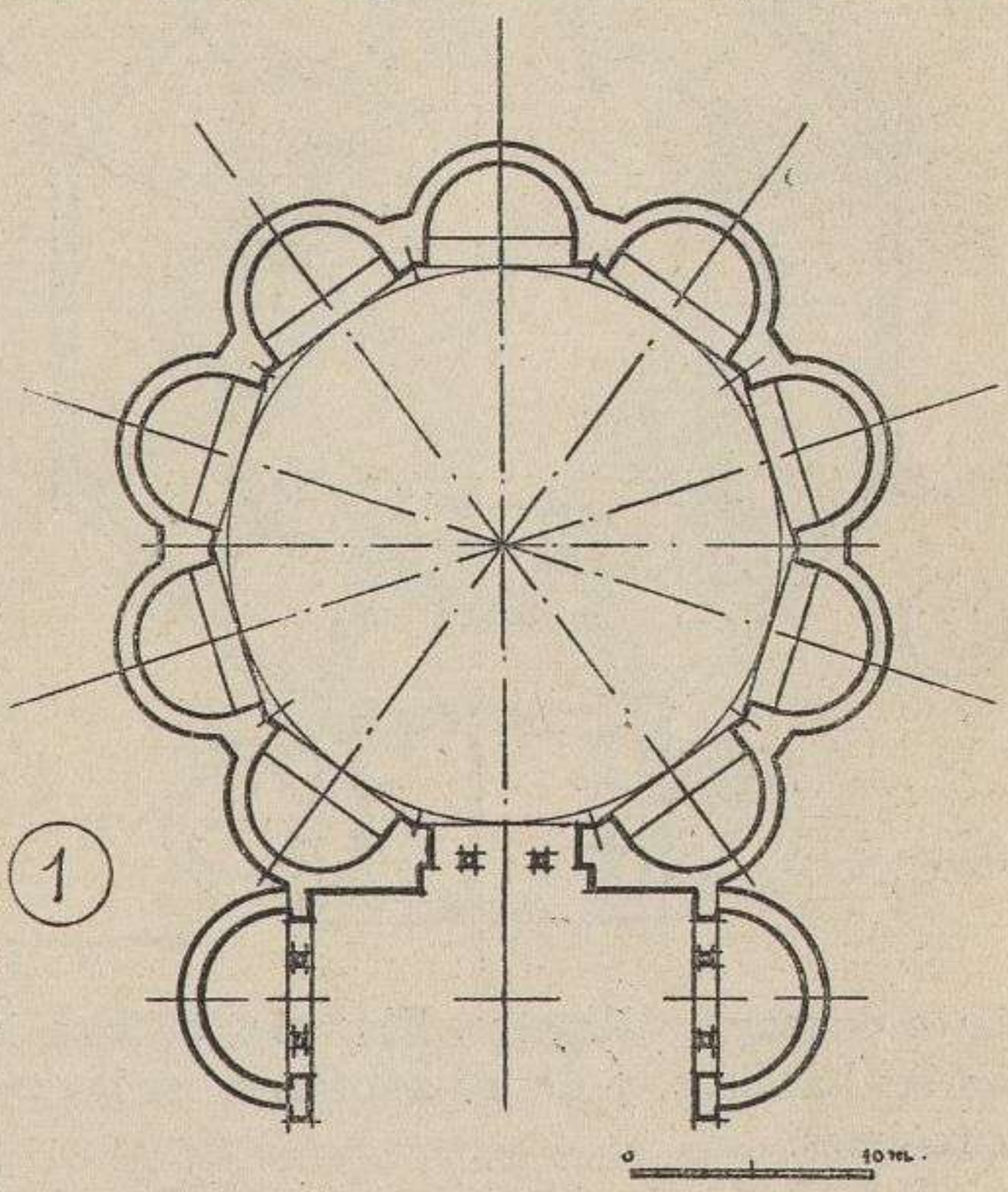
BECERRIL.—Santa Agueda.

2015-MECD

El ábside de la Catedral de Toledo y sus precedentes

por Manuel Lorente Junquera

El estudio del ábside de la Catedral española, en lo que se refiere a su composición y su trazado, hemos de realizarlo después de indicar los de algunos monumentos que le precedieron, ya que en nuestra Catedral dicho motivo presenta un grado máximo de complicación y, en cierto aspecto, el mayor grado también de perfección.



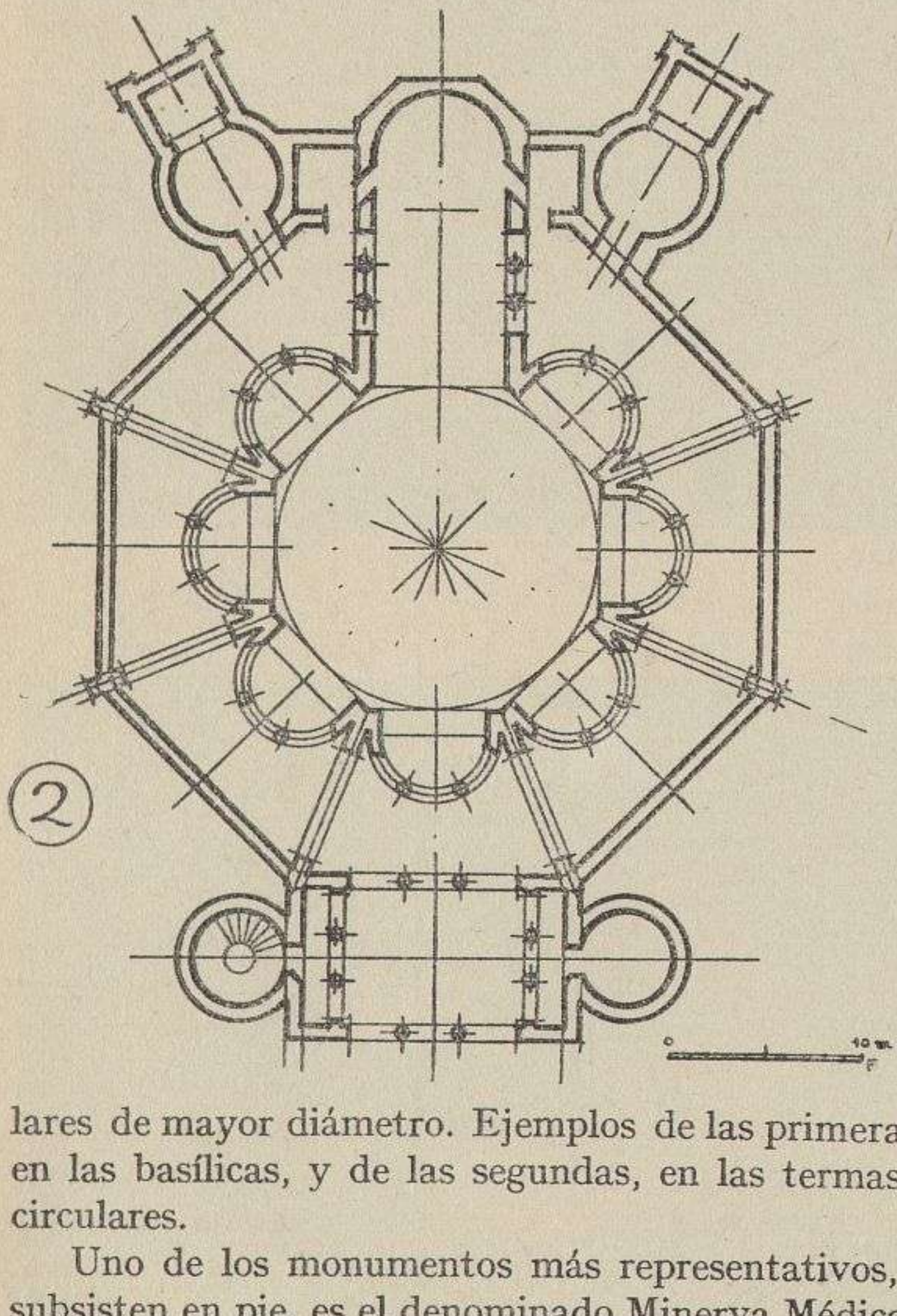
1

Un análisis completo de las formas absidales sería de gran interés, pero nos llevaría a la extensión de una historia de la Arquitectura religiosa, y por ello hemos de limitarnos a la cita de ciertos monumentos que eslabonadamente nos conducen al tipo que culmina en la Catedral de Toledo.

La forma absidal en la Baja Edad Media se desarrolla principalmente en Francia, pues en Inglaterra los monumentos góticos poseen una cabecera rectangular o ábside plano con un enorme ventanal, y en Alemania las formas absidales, después de un cierto esplendor durante el período románico, adoptan en la época gótica un aspecto muy alterado, según la clara expresión de Lampérez (1).

2015-MECD

Nuestro estudio estará, por tanto, limitado a la evolución y desarrollo de los ábsides propiamente dichos, de forma poligonal o circular, enfocando únicamente su composición, que nos es claramente expresada por sus plantas, y no entrando para nada en los sistemas de construcción ni en los materiales empleados, pues acerca de todo esto creemos existen ya en abundancia obras que pueden consultarse y, además, tales detalles estarían completamente fuera del carácter de la Revista en que este artículo se publica.



(2)

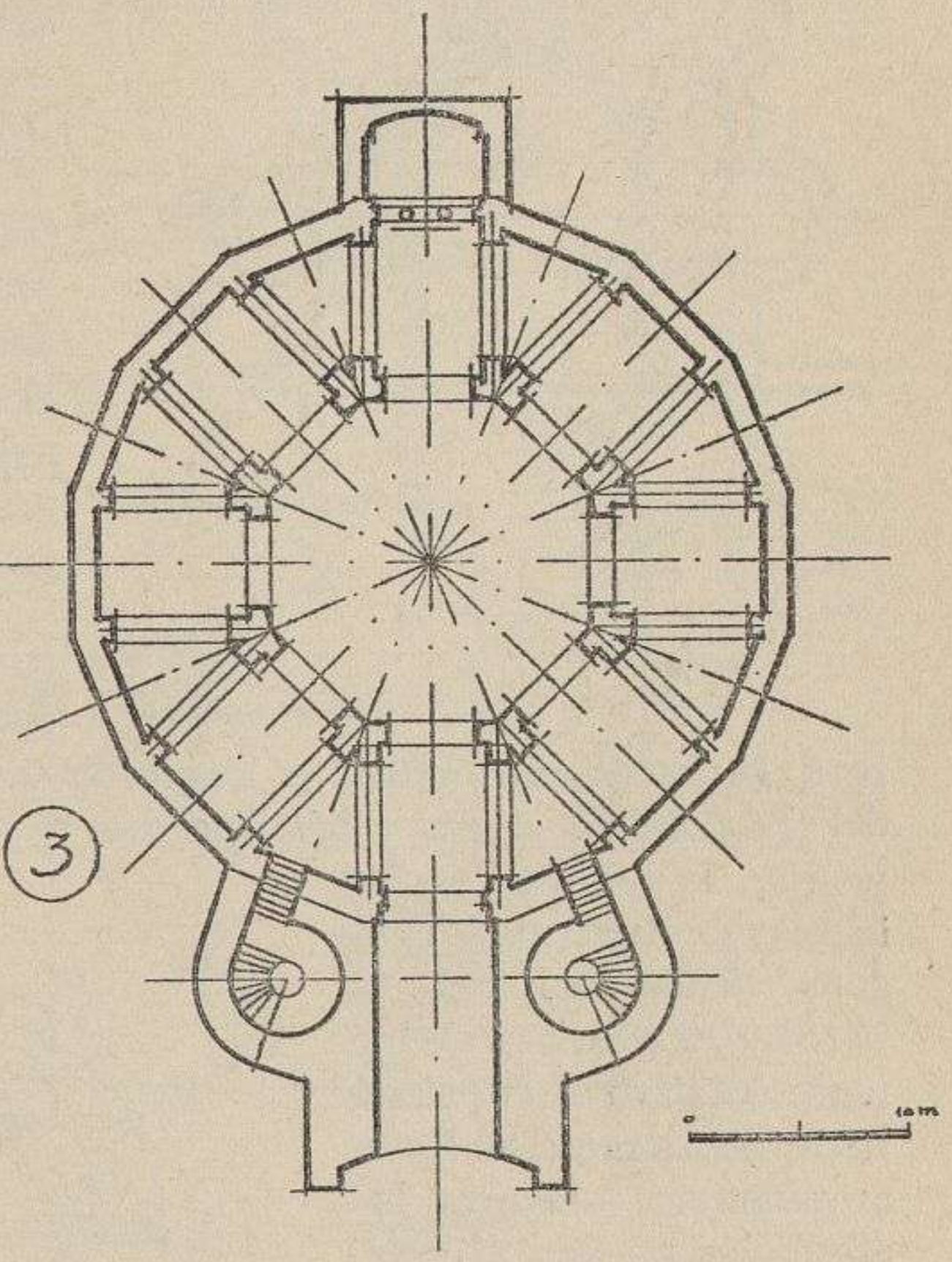
En las construcciones romanas de la época del Imperio, aparecen las formas absidales en las éxedras, o sean las plantas semicirculares adaptadas a las formas rectangulares o a otras circulares de mayor diámetro. Ejemplos de las primeras los encontramos en las basílicas, y de las segundas, en las termas y en los templos circulares.

Uno de los monumentos más representativos, cuyos restos aún subsisten en pie, es el denominado Minerva Médica en Roma (fig. 1), que hoy se considera como parte de una terma o ninfeo de la Villa Liciniana (hacia 266). La planta es un gran decágono regular de 23 m. de diámetro, cubierto con cúpula y circundado por éxedras menores adaptadas a sus lados. Estos elementos y las pechinas que aparecen para pasar de la planta decagonal a la circular, hacen

2015-MECD

que se considere este monumento entre los que inician más claramente el tránsito a la arquitectura bizantina (2).

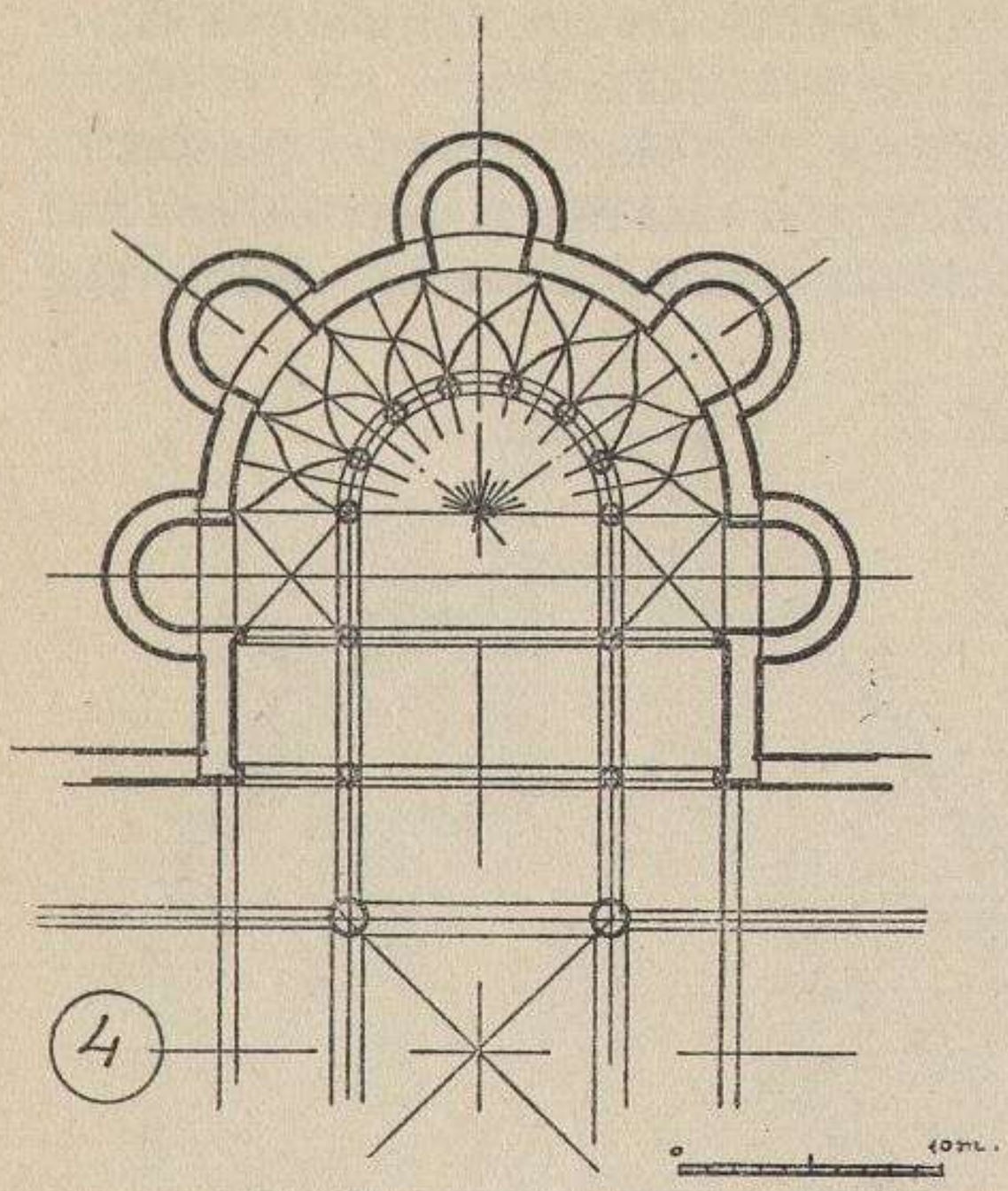
La arquitectura bizantina desarrolla plenamente las plantas de composición central con absidiolos; pero los muros de éstos, en lugar de ser cerrados, como en los monumentos romanos, suelen estar muy abiertos y sostenidos por pequeñas columnas, apareciendo además una galería que los envuelve. En estas galerías puede verse el germen de las girolas de las arquitecturas románica y gótica.



Las características citadas se manifiestan en Santa Sofía de Constantinopla, o tal vez con más claridad, en San Vitale de Rávena (hacia 550). La planta de este monumento (fig. 2) es un octógono regular, o sea la forma ochavada, que ha de perdurar en la historia de la arquitectura como la forma por excelencia para las composiciones poligonales o centradas. El tránsito de la planta octogonal a la circular es por pechinas, de modo análogo a lo ya visto en la Minerva Médica, y la galería circundante está cubierta por bóvedas de arista y lunetos.

Dentro del período prerrománico, el monumento de importancia capital es la Catedral de Aix-la-Chapelle (Aquisgrán) o Capilla Palatina de Carlomagno (hacia 800). En la planta (fig. 3) se ve cómo la galería que rodea el espacio central adquiere por su regularidad una importancia mayor que en los monumentos bizantinos. Además, la composición de esta galería presenta el mayor interés,

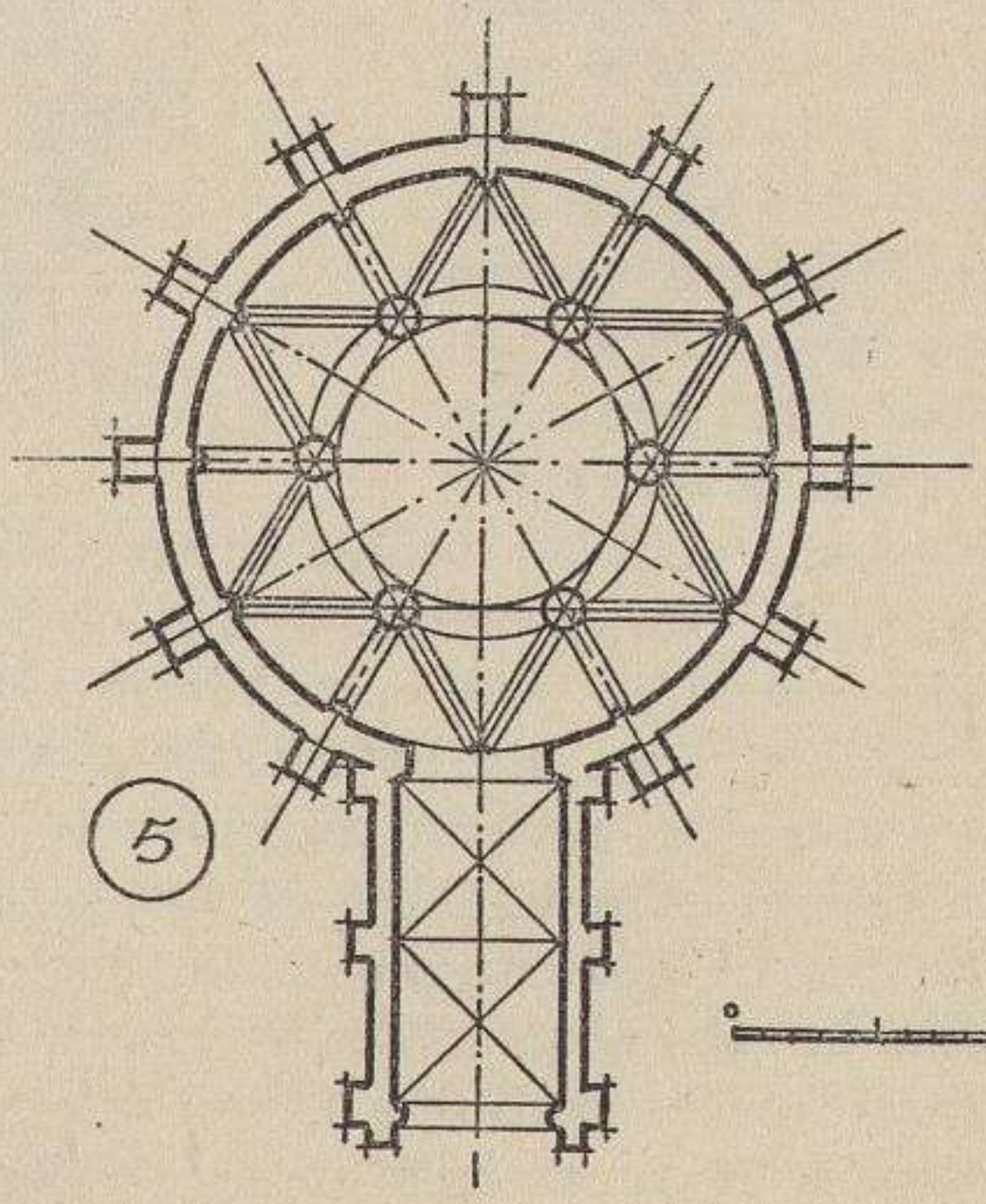
2015-MECD



apareciendo arcos fajones que dividen la bóveda en triángulos y rectángulos alternando, para lo cual el número de vértices del polígono exterior es el doble de los del polígono interior (16 y 8, respectivamente).

Solamente las Catedrales de Le Mans y Toledo presentarán varios siglos después, en sus galerías absidales o girolas, soluciones que equivalen por su perfección al monumento carolingio (3).

En el período románico (siglo XII), la forma absidal se adapta generalmente a la forma rectangular o longitudinal, siguiendo la evolución del tipo basilical clásico y cristiano. Los ábsides con girola y absidiolos (fig. 4) aparecen en las iglesias de Auvernia y Borgoña, siendo en España la Catedral de Santiago el tipo representativo de la primera de dichas escuelas. En la arquitectura románica, los absidiolos quedan al exterior, contrariamente a la arquitectura bizantina que, como se ha visto, los dispone en general en el interior de las plantas.

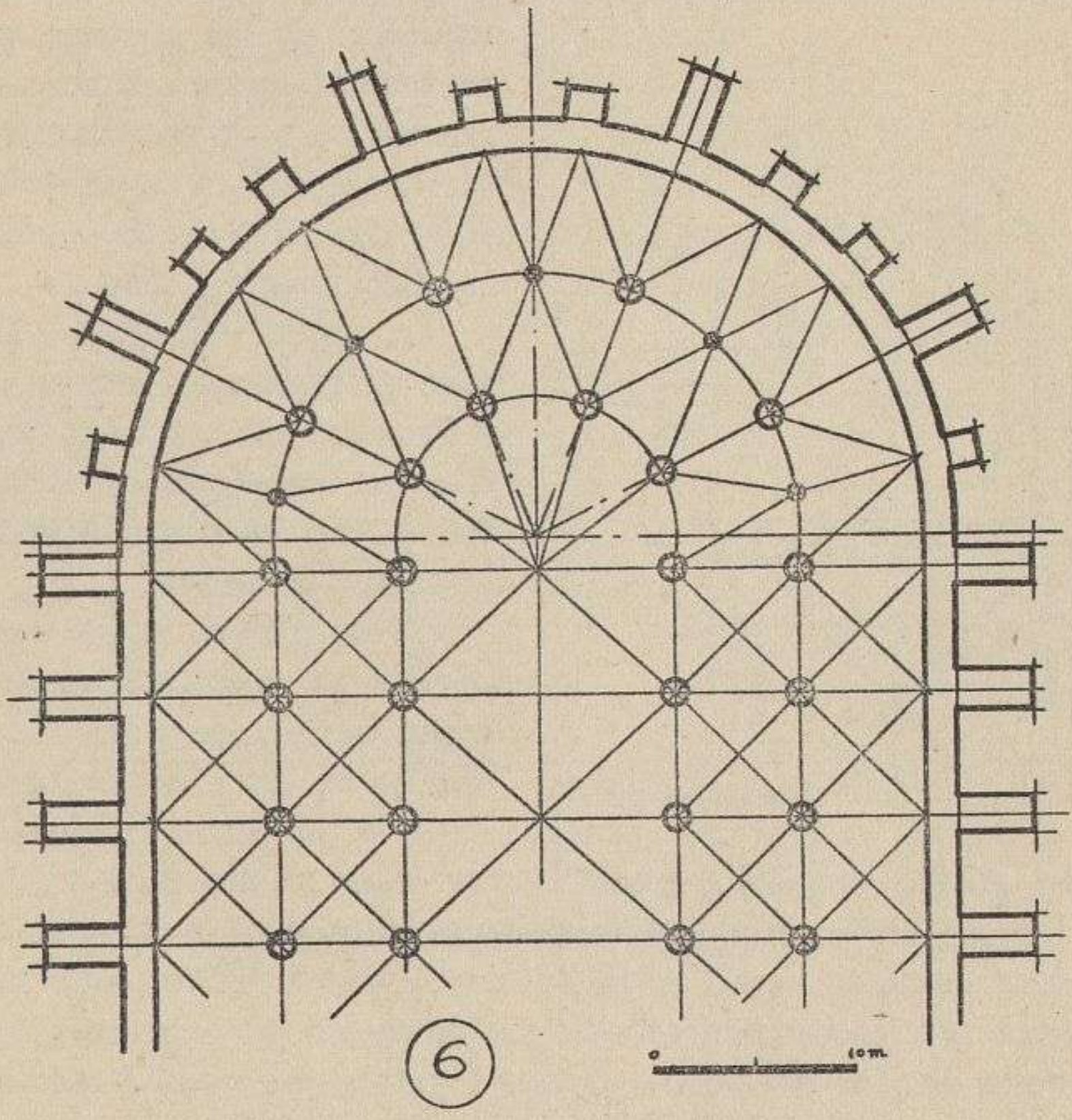


Perteneciente también a la época románica, un monumento ya desaparecido, el de los Templarios en París (4), presentaba una cúpu-

2015-MECD

la central circundada por una galería como en la Capilla de Carlomagno. Pero en la planta de aquél (fig. 5), la bóveda de dicha galería aparece descompuesta únicamente en triángulos, en vez de presentar la alternancia de triángulos y rectángulos del monumento carolingio.

La Catedral de Notre Dame de París (hacia 1200), dentro del



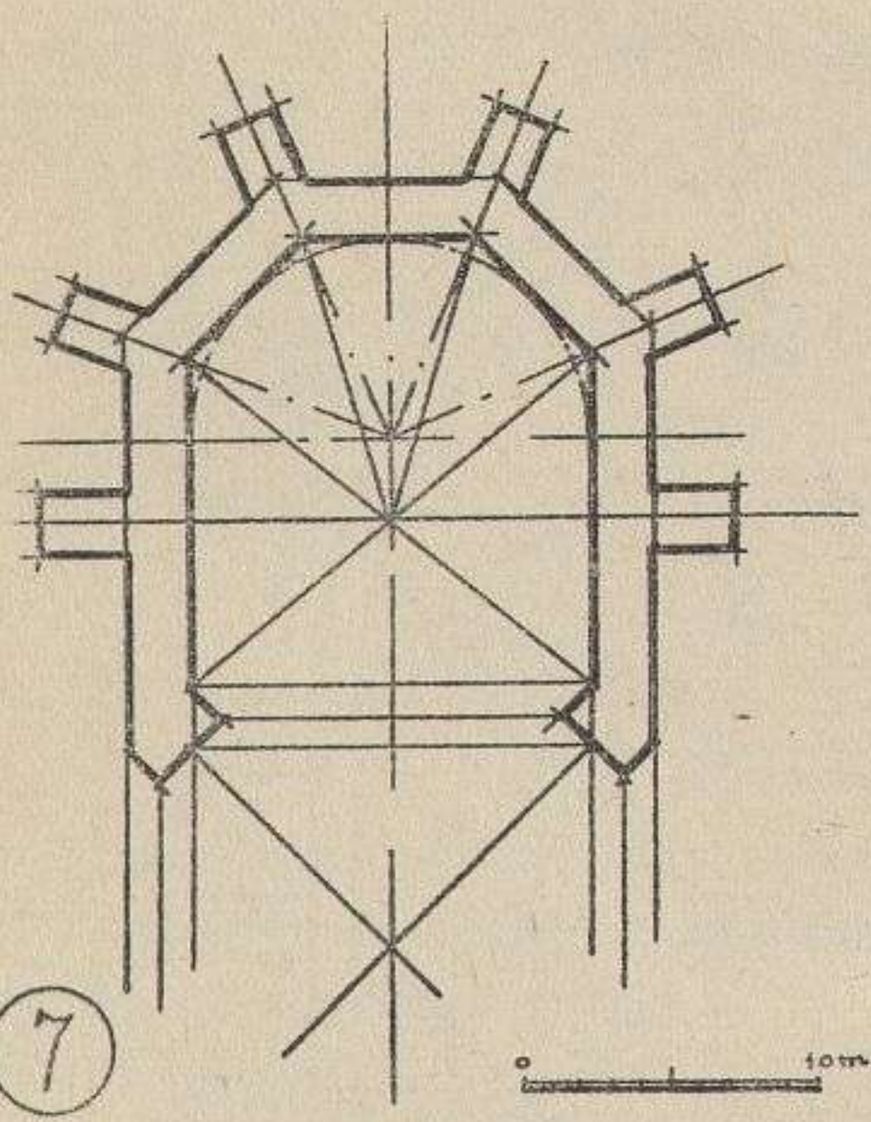
6

período gótico primario, presenta un ábside o cabecera de máxima perfección. Su composición (fig. 6) consiste en el casquete central rodeado por una doble galería o girola, cuyos arcos fajones la descomponen únicamente en triángulos de análoga manera a lo observado en la figura 5. Pero este precedente no llega ni con mucho a poder evitar la sorpresa que nos produce, el que en los primeros pasos del arte gótico se haya producido una solución tan perfecta, de uno de los problemas más complejos que llegaron a plantearse los arquitectos de la Edad Media, o sea el de las dobles girolas, pues las

2015-MECD

soluciones precedentes que vemos en Chartres y en nuestra Catedral de Avila tienen el carácter de meros tanteos y su trazado no posee la corrección que se observa en los ejemplos que vamos presentando.

El ábside de París presenta una característica frecuente en los ábsides franceses, que es la de ser de forma ultrasemicircular o en herradura, debiendo además observarse que, mientras los nervios radiales en las girolas pasan, en efecto, por el centro, no ocurre así para los nervios del casquete absidal, cuya clave o punto de concurso queda a una cierta distancia del centro.



(7)

La razón del empleo del ábside ultrapasado parece ligada a la conveniencia de poder graduar el desarrollo del perímetro y con ello la amplitud de los intercolumnios.

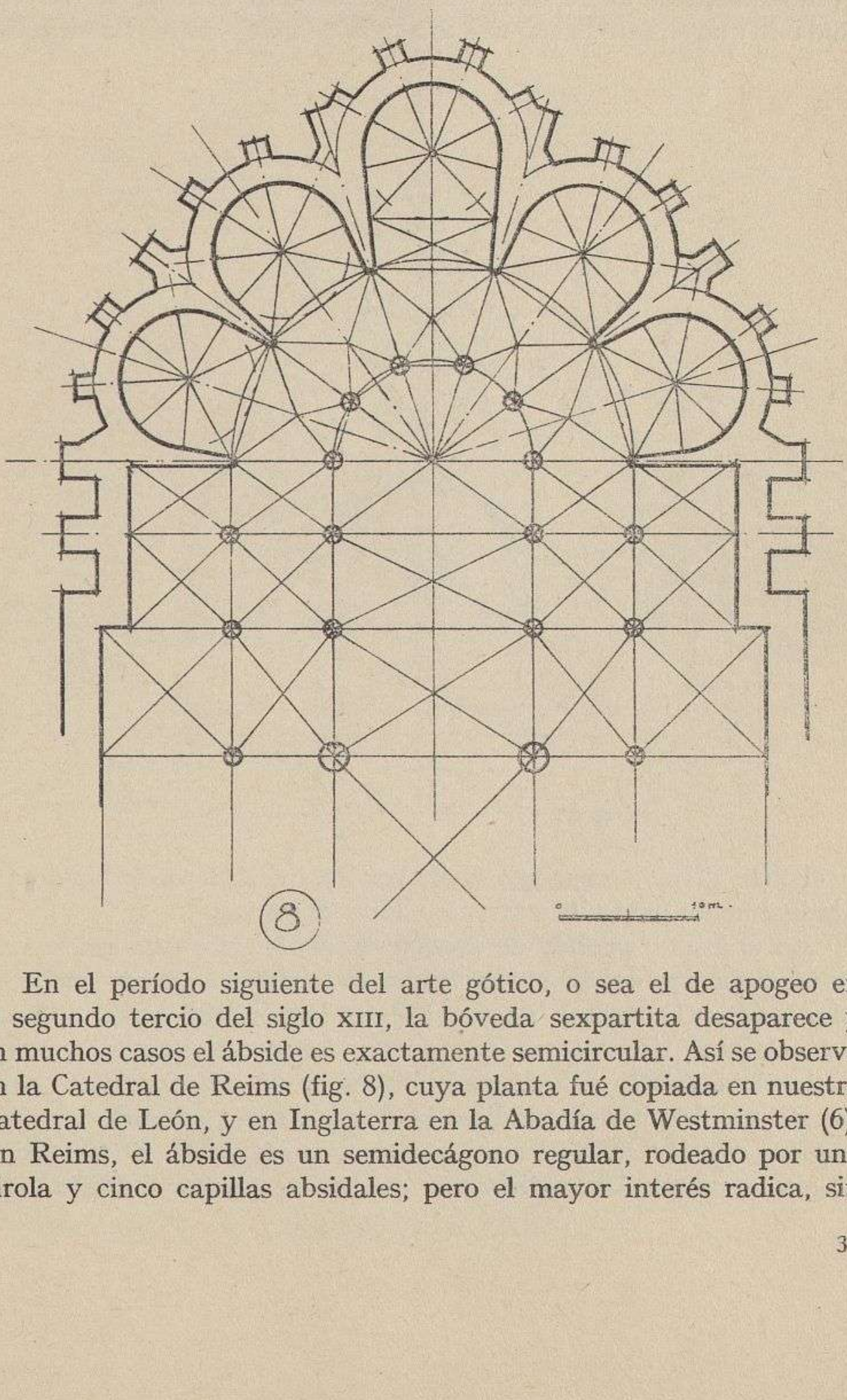
El empleo de la bóveda sexpartita es indudablemente una consecuencia de la forma absidal, pues en Notre Dame de París y en otros muchos ejemplos del gótico primario, puede verse cómo medio tramo justo de dicha bóveda sirve como contrarresto al empuje en la clave del ábside, y en otros casos, como en la iglesia de Rieux (Champaña) (fig. 7), la bóveda sexpartita penetra de tal modo en el casquete absidal, que puede decirse que entre ambos forman una unidad indivisible.

Así, pues, en el principio del siglo XIII, en la Isla de Francia la forma absidal y la bóveda sexpartita son elementos coexistentes, mientras en las escuelas del Arte gótico que no admiten la forma absidal (Inglaterra, por ejemplo), tampoco se presenta la bóveda sexpartita.

Viollet le Duc, en su *Diccionario* (5), aduce para las bóvedas sexpartitas únicamente razones constructivas dentro de la escuela normanda (siglo XII). Sin negar la posibilidad de tal origen, debemos observar que en los monumentos normandos de Francia apenas existen dichas bóvedas, y que los grandes monumentos anglo-

2015-MECD

normandos carecen de ellas en absoluto, lo que nos hace pensar que la teoría de Viollet despoja a la escuela de la Isla de Francia de un motivo que la pertenece por completo.

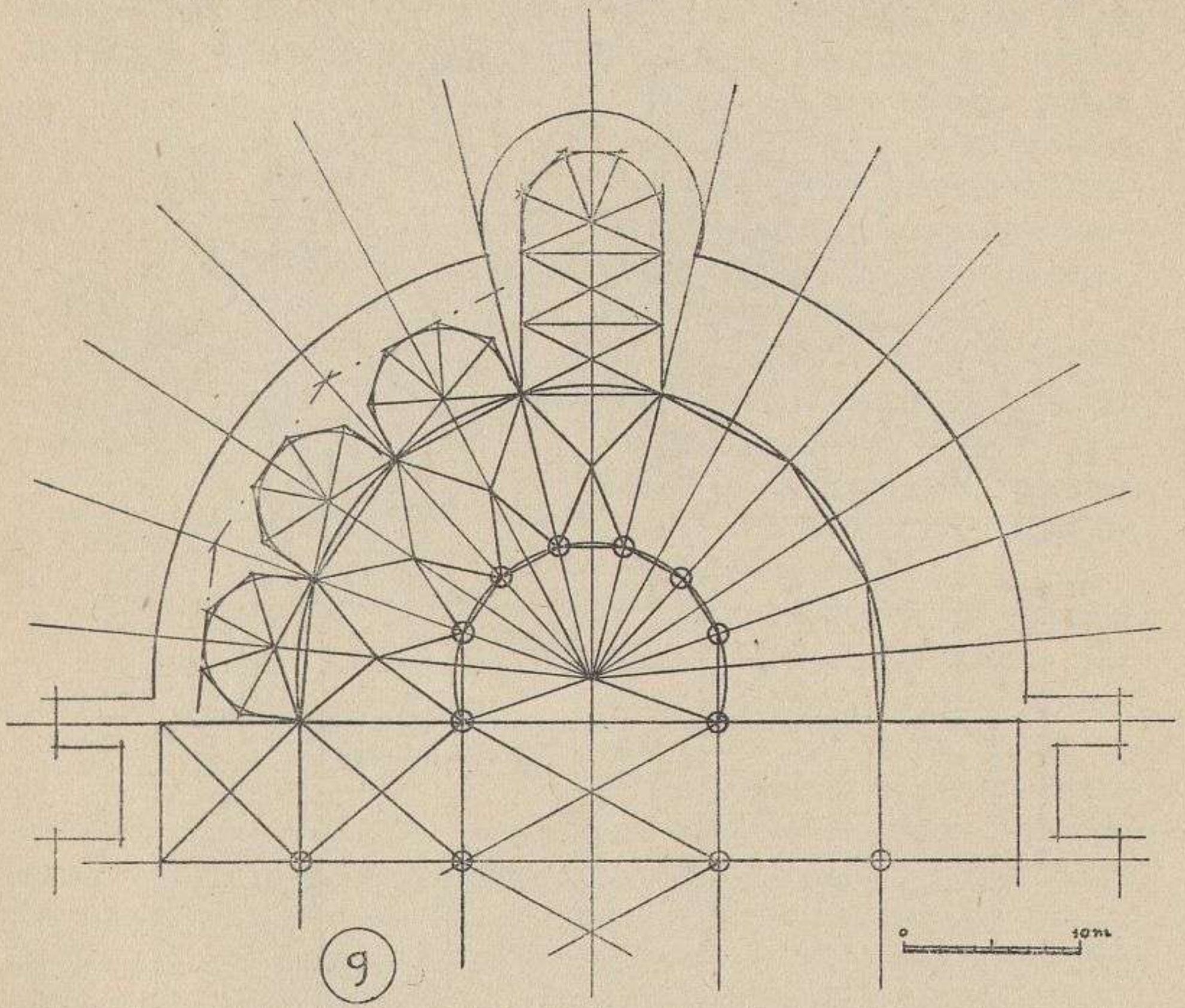


8

En el período siguiente del arte gótico, o sea el de apogeo en el segundo tercio del siglo XIII, la bóveda sexpartita desaparece y en muchos casos el ábside es exactamente semicircular. Así se observa en la Catedral de Reims (fig. 8), cuya planta fué copiada en nuestra Catedral de León, y en Inglaterra en la Abadía de Westminster (6). En Reims, el ábside es un semidecágono regular, rodeado por una girola y cinco capillas absidales; pero el mayor interés radica, sin

2015-MECD

duda, en los tres tramos rectangulares que siguen hacia el crucero. De ellos, el primero comprende los dos nervios que contrarrestan el empuje de la clave del ábside, y los otros dos tramos aumentan gradualmente su abertura hasta llegar al tramo del crucero. No hay duda de que en esto existe una analogía de matiz entre el arte gótico



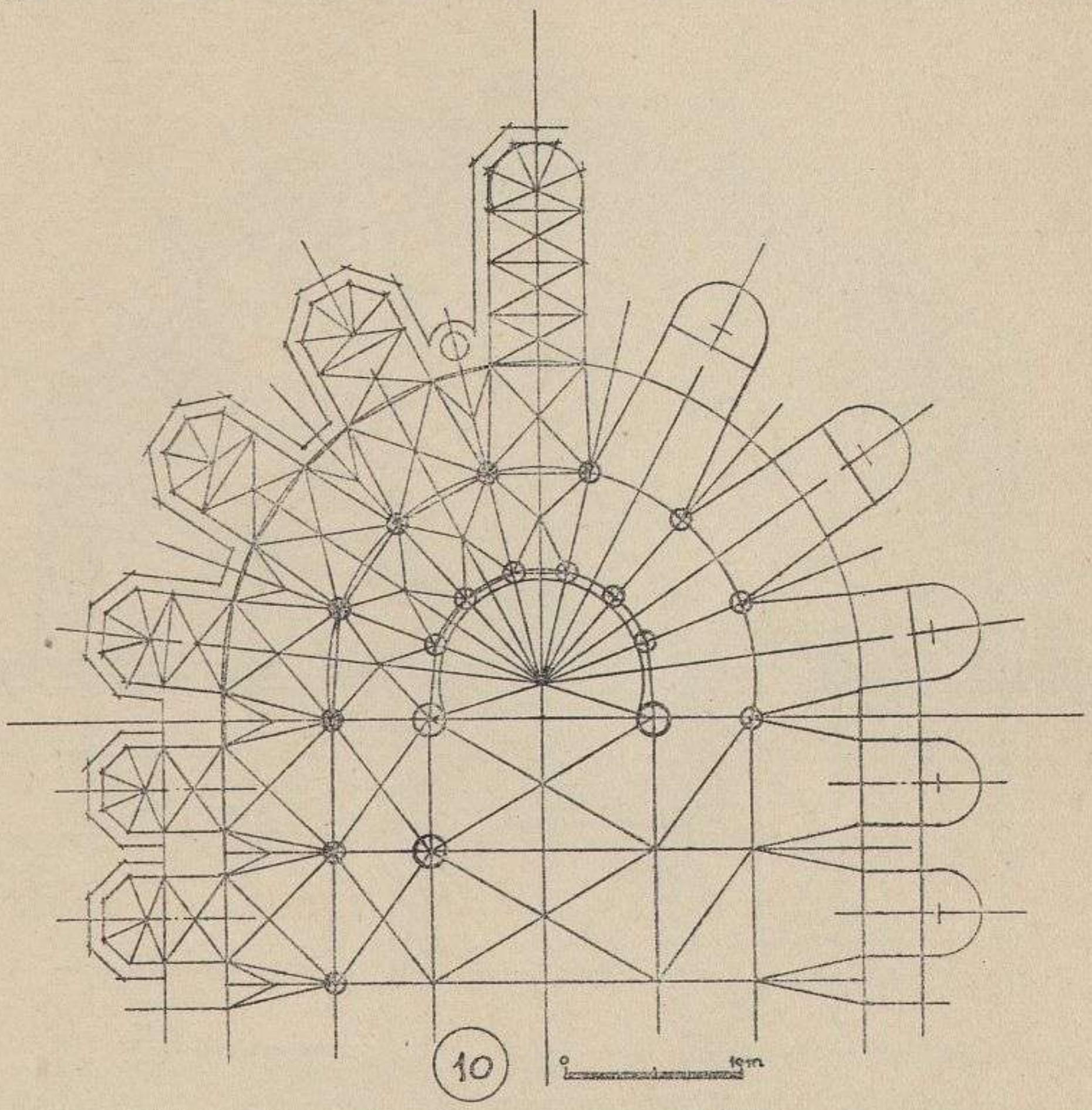
9

y el arte griego, en cuyas fachadas los intercolumnios aumentan gradualmente desde los extremos hacia el centro.

En el mismo período de apogeo del arte gótico también se continúa el empleo del ábside de forma de herradura, como, por ejemplo, el de la Catedral de Amiens (fig. 9). Pero en este caso, tal forma está claramente motivada por quedar los nervios de contrarresto de la clave dentro del casquete absidal, y no exteriormente, como en Reims. Se observa también la girola sencilla rodeada por siete capillas cuyo trazado presenta una mayor sequedad. El trazado de la girola cumple la condición de que ha de quedar limitada exte-

2015-MECD

riormente (o sea en las embocaduras de las capillas) por una línea quebrada regular, mientras en el interior, o sea en los pilares del ábside, los intercolumnios extremos son mayores que los restantes. El centro del ábside y su clave coinciden en un mismo punto, lo que vimos no ocurría en Notre Dame de París.

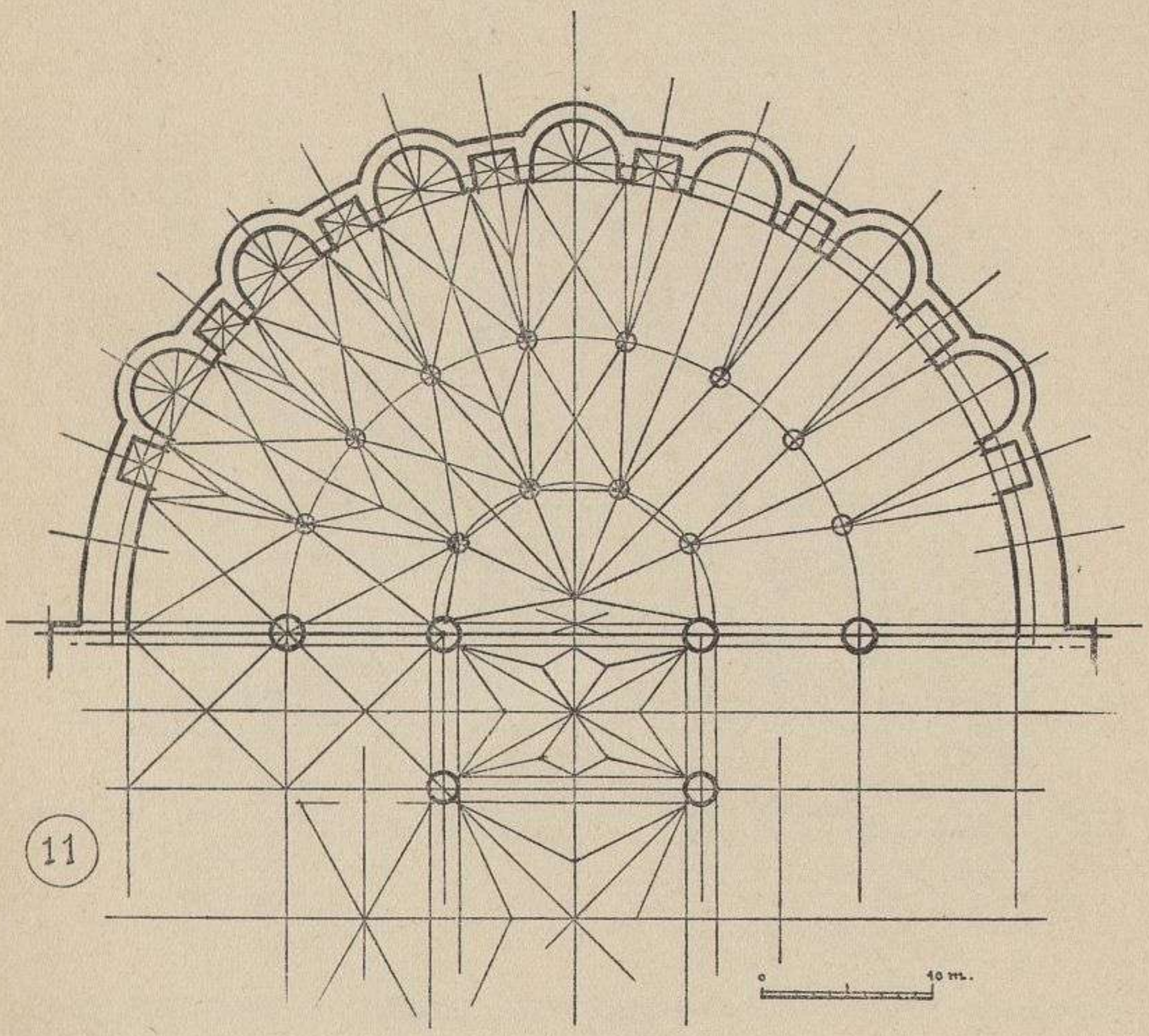


La doble girola empleada con gran perfección en Notre Dame, no presenta otro ejemplo que pueda comparársele, si no es el de la Catedral de Toledo (hacia 1230). Pero antes de estudiar el ábside de la Catedral española, debemos ver el de la Catedral de Le Mans (hacia 1220) (figura 10). El casquete de este ábside y la primera girola constituída por tramos trapeciales, presentan el mismo aspecto que en Amiens; pero en la segunda girola aparecen tramos triangulares que alternan con los de forma cuadrangular.

2015-MECD

Reaparece así en el arte gótico la disposición ya observada en la Capilla Palatina de Carlomagno.

Pero en la Catedral de Toledo (fig. 11), la unidad que alcanza la composición es mucho más perfecta que en Le Mans, ya que en Toledo tanto la girola interior como la exterior siguen idéntica ley

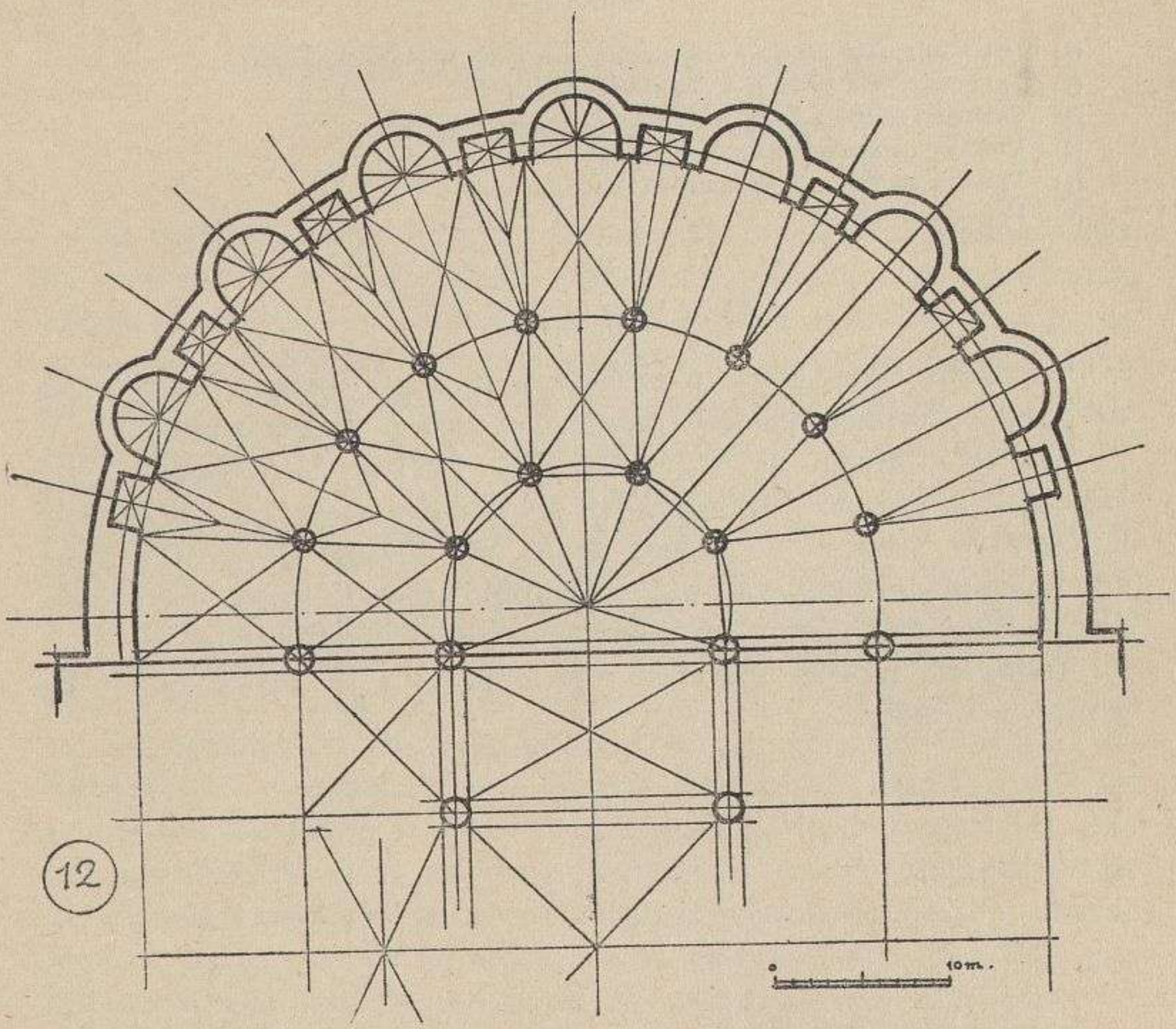


11

de composición, o sea la alternancia de triángulos y cuadriláteros. El ábside de la Catedral de Toledo pertenece, por tanto, por su composición a la Escuela de la Isla de Francia, pero constituye un tipo cuyo valor no es ni siquiera igualado por los de París o de Mans. Sin embargo, el haber empleado una forma estrictamente semicircular, llevando la clave del ábside a un punto interior del casquete y a cierta distancia del centro geométrico, ha dado lugar a que existan ciertas anomalías en el trazado, como son, en primer lugar,

2015-MECD

que los tramos triangulares no sean isósceles ni en el casquete del ábside ni en la primera girola que le envuelve, y en segundo lugar, que los ejes radiales de los tramos de las girolas no estén exactamente en prolongación y presenten ligeros quebrantos en el semicírculo de apoyos intermedio.



12

Es evidente que tales anomalías son en gran parte imperceptibles para el observador que se sitúa dentro del monumento, y no merman para nada el grado de maestría de la composición; pero no es menos cierto que disminuyen la perfección del trazado, ya que las diferencias pequeñas sobre los planos, que no se perciben claramente, son siempre motivo de entorpecimiento durante las obras.

A título de curiosidad damos en la figura 12 el trazado que responde a la composición del ábside de Toledo, pero empleando la forma ultrasemicircular que hace desaparecer las anomalías ya seña-

2015-MECD

ladas. Este trazado sigue las normas que nos indican los ábsides de Amiens y Le Mans, o sean los precedentes más inmediatos de la evolución cuyo ejemplo final y más definitivo se llegó a producir en nuestro país.

NOTAS

(1) LAMPÉREZ: *Historia de la Arquitectura Cristiana*. «Manuales Gallach.»
(2) FLETCHER: *A History of architecture*, «Batsford.»
(3) CALZADA: *Historia de la Arquitectura Española*, «Labor.»
(4) VIOLLET LE DUC: *Dictionnaire de l'Architecture*.
(5) VIOLLET LE DUC: *Dictionnaire de l'Architecture*.
(6) FLETCHER: *Ob. cit*.

ADVERTENCIA

Todas las figuras que presentamos han sido simplificadas a fin de que las formas absidales aparezcan con la mayor pureza.

Así, en el ábside de Notre Dame de París se ha prescindido de las capillas, que son consideradas por Viollet como un aditamento lamentable, y en el de Toledo se ha prescindido de las múltiples adiciones posteriores, haciendo en cambio aparecer las quince pequeñas capillas que, según Lambert, existieron primitivamente.

Todas las figuras aparecen reproducidas a la misma escala de 2 mm. por metro.

2015-MECD

Dibujos de maestros andaluces

por Enrique Lafuente Ferrari

El interés por los dibujos de maestros antiguos españoles sólo ha comenzado a tomar algún volumen ostensible en los últimos veinte años, pudiendo datarse de una manera aproximada a partir de la lujosa publicación de Mayer. Es cierto que el verdadero punto de partida de todo estudio sobre nuestros dibujos ha de remontarse más allá, a la aparición del Catálogo de los fondos de la Biblioteca Nacional, obra estimable e importantísima para su tiempo del benemérito D. Angel Barcia. El libro de D. Angel (1) apareció antes que ninguna otra gran colección del mundo hubiera dado a luz una obra semejante. Los detractores sistemáticos del Cuerpo de Bibliotecas y Museos que tanto abundan entre nosotros, deberían tener en cuenta hechos como éste — que no es, por fortuna, tan excepcional — para ser más justos con la labor meritoria de instituciones tradicionalmente desatendidas por el Estado y por los estudiosos (2). Claro es que este volumen, falto de ilustración gráfica y publicado antes de que la extensión y perfeccionamiento de los medios mecánicos de reproducción hubieran realizado el avance logrado en lo que va de siglo, no ha podido tener, por ello, una influencia que hubiera, en realidad, merecido. Por otra parte, el trabajo realizado en treinta años exige una revisión de estas catalogaciones; mas una revisión a fondo, siendo necesaria, no es todavía posible. Se ha hecho poco todavía en materia de precisar atribuciones, y casi ninguna labor monográfica por maestros o por series. Esta menuda tarea crítica es previa a todo intento de renovar la catalogación del importante fondo de la Nacional, y por ello

---

(1) *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1906).

(2) No estará de más hacer notar que los investigadores extranjeros suelen casi unánimemente desconocer la existencia del *Catálogo* de Barcia, hasta el punto de que en la biblioteca de uno de los estudiosos contemporáneos más ilustres, especialista en dibujos de maestros antiguos y formada de más de 30.000 volúmenes, faltaba ejemplar de nuestro *Catálogo*, hasta que hube de dárselo a conocer a uno de sus colaboradores.

2015-MECD

el trabajo más útil que puede acometerse para facilitar en su día esa empresa, es el de ir logrando precisiones parciales (1).

Existe, es cierto, el amateur puro de dibujos, pero no cabe duda que el estudio de los apuntes de nuestros maestros presenta su aspecto de mayor interés cuando se considera como una aportación al conocimiento de nuestra escuela de pintura. Establecer relaciones entre los dibujos y las obras de arte, ver ya en germen en los pequeños bocetos sobre el papel los problemas de la creación artística, perseguir en ellos la evolución y transformación de composiciones que los talleres se transmiten, he aquí la efectiva contribución que el estudio de los dibujos de los maestros puede aportar a la historia del arte.

Intento en estas páginas delimitar unas cuantas precisiones de este tipo, referidas todas ellas a dibujos de maestros andaluces.

DIBUJOS DE FRANCISCO PACHECO

Uno de los pintores españoles que más dibujaron, que más ponderaron la utilidad y aconsejaron la práctica del dibujo, fué sin duda el maestro Pacheco, hombre docto y trabajador más que genial y espontáneo. En su *Arte de la Pintura*, en el que tantas confesiones nos hace respecto a su manera de trabajar, nos ha dejado párrafos en que nos habla de su afición al dibujo y de su manera de preparar un cuadro por medio de estos diseños (2).

Siempre hay que pensar que aunque en España los artistas dibujaran menos que en otros países, el hecho de habernos llegado pocos dibujos de maestros españoles era achacable en buena parte al descuido y a la falta de coleccionistas. Sólo así puede explicarse que no exista un número considerable de dibujos de Pacheco. Se han perdido indudablemente muchísimos apuntes del maestro, incluso alguno que por la importancia que él mismo le concedía y por la materia en que estaba realizado, parece que debía haber sido guar-

(1) Para la historia de las colecciones de dibujos que contribuyeron a formar el fondo de la Nacional, véase el prólogo del citado *Catálogo*. Un resumen histórico del conocimiento de los dibujos españoles y de su bibliografía, publiqué en la introducción al *Catálogo de la Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI al XIX) del Gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional* (Madrid, Octubre 1934), celebrada con ocasión de la Conferencia Museográfica Internacional reunida en Madrid en esa fecha.

(2) Libro tercero, cap. primero, págs. 5 y sigtes. del tomo II de la edición Cruzada.

2015-MECD

dado celosamente; un ejemplo es aquel diseño en vitela del que Pacheco mismo dice que era «el debujo mio de mayor reputacion», representando la Degollación de San Pablo, composición realizada en 1593 «para pintar en cierta competencia» (1). Sin duda existen más dibujos de Pacheco de los que hoy están a él atribuídos (2). Como hombre ecléctico, nacido en época de transición, sin una personalidad fuerte, sus dibujos no tienen ese estilo definido e inconfundible que delimita siempre la producción de un gran artista. Basta revisar las reproducciones de dibujos de Pacheco que se incluyen en el tomo III de la publicación de Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, para darse cuenta de la falta de unidad de sus diseños. En realidad, esto mismo podría decirse de sus pinturas.

Se daba, pues, el caso curioso de que en la más importante colección de dibujos españoles que existe, la de nuestra Biblioteca Nacional, sólo figura catalogado bajo el nombre de Pacheco un solo dibujo, y eso por ser tan característico como que es una hoja del *Libro de retratos* (3). Hay más, y estas notas se proponen dar a conocer por ahora otros dos que ofrecen, por motivos distintos, interés positivo para el conocimiento de Pacheco dibujante.

---

(1) *Arte de la Pintura*, t. I, pág. 232 de la edición Cruzada. Condena Pacheco, y su condenación prueba que el caso no era infrecuente en artistas españoles, el hecho de que haya pintores que se lancen a pintar sin haber hecho dibujos preparatorios ni esbozo alguno. Censura concretamente «el consejo licencioso, el cual permite al pintor envestir con el cuadro de figura o historia y comenzar a dibujar lo que ha pensado, en el lienzo o tabla, sin más prevención: opinión seguida del venerable monje cartujo P. Luis Pascual, y favorecida de algunos, si bien expuesta a conocidas desigualdades y descuidos». Pacheco se refiere aquí al P. Luis Pascual Gaudín, cartujo catalán del que Ceán vió aún pinturas en algunos monasterios españoles. No deja de ser curioso recordar que en la larga lista de *valientes* pintores españoles, decididos arremetedores del lienzo sin gusto por el dibujo, habría por derecho propio que poner a otro pintor cartujo, a Fray Manuel Bayeu, el cuñado de Goya, cuya fogosidad de ejecución es citada con censura repetidas veces por Jovellanos en sus cartas de Mallorca. El método de estos «empastadores y manchantes», según frase del propio suegro de Velázquez, no podía ser aprobado por gentes de educación clásica como, con la diferencia correspondiente a sus épocas, lo fueron Jovellanos y Pacheco.

(2) Hago, naturalmente, excepción del famoso *Libro de Retratos*.

(3) N.º 444 del *Catálogo* de Barcia. Es el retrato de un poeta que Asensio suponía ser Rojas Zorrilla o Moreto. Lo reprodujo Mayer en sus *Dibujos originales de maestros españoles*, Leipzig, 1920. Por cierto que por un lapsus curioso de los que son tan frecuentes como tan desesperantes para el que los comete, dejé de citar esta hoja de nuestra Colección al hacer resumen de lo que se conserva del *Libro*, en una nota de mi trabajo, *Los retratos de Lope de Vega*. Hay que añadir que en la importante colección del Instituto Jovellanos de Gijón no hay ningún dibujo atribuído firmemente a Pacheco; Moreno Villa, en *Catálogo*, sólo le cita con motivo de la atribución, hipotética para él mismo, de un dibujo a pluma y aguada representando un Portal de Belén, n.º 646.

2015-MECD

Aunque posterior en fecha, el más importante y curioso es, sin duda, el que reproducimos en la figura 1. Se hallaba catalogado entre los anónimos del siglo XVII, con el título de *Un enfermo* y el n.° 673. Es un pequeño apunte procedente de la Colección Carderera (258 × 205 milímetros), ejecutado a lápiz negro con toques de clarión. El papel ha sido preparado con un tono amarillento oscuro; esta preparación ha sido causa de que al secarse se haya contraído el papel y haya formado las arrugas que pueden apreciarse en la reproducción (1).

El apunte nos interesa por ser estudio para un trozo del cuadro pintado en 1616 para el Hospital de San Sebastián de Alcalá de Guadaira, que representa al Santo convaleciendo de sus heridas (2). La coincidencia puede comprobarse comparando el fragmento (figura 2) con el dibujo. Mas de esta comparación resaltan diferencias curiosísimas bien ilustrativas de la posición estética y de los prejuicios artísticos del maestro de Velázquez.

Me he ocupado en otro lugar (3) con alguna extensión de la representativa significación de Pacheco, de sus titubeos y compromisos entre su formación de manierista y su vocación vergonzante de hombre gustador del natural. Colocado a caballo sobre dos épocas, asistiendo a la crisis evolutiva del arte europeo y español hacia el barroco, sus pinturas y sus escritos se hallan plagados de contradicciones internas que se ejemplifican de modo singular ante la comparación entre esta hojilla de papel dibujada en Octubre de 1615 y el cuadro que terminó en el año siguiente.

Justi había hecho ya observar que la pintura de Alcalá de Guadaira era un verdadero «cuadro de hospital». En efecto, Pacheco,

(1) Hablando Pacheco en el cap. 1.º del Libro III de su obra, de los procedimientos de dibujo, habla entre ellos del «papel teñido de cualquier color, que sirve de media tinta, al albayalde con goma con que se realza, como se ven muchas cosas de valientes y usó nuestro Vargas y maese Pedro» (pág. 7 del tomo II de la ed. Cruzada). También habla de su costumbre de usar de «dibujos pequeños, el mayor en pliego abierto de marca mayor» (ídem íd, pág. 17).

(2) El cuadro se reproduce en la «Historia del Arte Labor», t. XII, entre las ilustraciones de mi estudio sobre *La pintura española del siglo XVII;* véase pág. 459 y n.º 459 del Catálogo crítico. Por un error en el pie de la lámina se llama Lucina en vez de Santa Irene a la mujer que asiste al mártir. Pacheco consultó — como él tenía siempre por costumbre — la manera de representar este asunto con el maestro Francisco de Medina, su amigo; en su *Arte* (libro III, cap. XIV) nos dió del lienzo una detallada descripción; véase t. II, pág. 289 y sigtes. de la edición Cruzada.

(3) En el citado estudio publicado en la «Historia del Arte Labor», tomo XII; véase el capítulo titulado «Los antecedentes y las teorías en la escuela española», especialmente las páginas 73 y sigtes.

2015-MECD

llevado de su impulso naturalista, ha ido — y el dibujo lo prueba — a tomar apuntes para su pintura a un hospital. He aquí el lecho bajo, de pobreza hospitalaria, y al enfermo sentado, con su taza de tisana y el camisón entreabierto. El paciente es un hombre joven con la demacración de la dolencia, labios y ojos abultados, pelo revuelto y faz tan característica, que no hay duda de que algún médico amateur de los que suelen tener gusto por estas cosas, sería sin duda capaz de darnos un diagnóstico bien probable. El realismo, el verismo de Pacheco es bien patente al ponerse a dibujar en la sala de una casa de misericordia, estudiando cuidadosamente los pliegues de las mantas e incluso detallando aparte un trozo del lecho (ángulo superior izquierdo). Más aún: ha tomado notas de color de los paños y mantas que constan apuntadas con lápiz en el mismo dibujo. Mas vayamos al cuadro para ver cómo se ha transformado el apunte. En silueta y actitud, Pacheco se muestra fiel a su dibujo; el lecho, la posición del enfermo, las manos, la taza, hasta los pliegues de la camisa y de las mantas, han sido respetados con fidelidad. Se ha perdido, no obstante, no poco de la sencillez naturalista del dibujo; los pliegues son más secos, más rígidos; las sombras son algo artificiosas, todo se amanera un tanto, se estiliza, y el lecho y la figura pierden dimensión a lo ancho para ganarla a lo alto, buscando una cierta elegancia de silueta que el natural no conoció. El realismo espontáneo de Pacheco ha sufrido, aun en un cuadro que pretende ser de una intimidad naturalista casi excesiva, la elaboración impuesta por sus resabios de hombre del XVI (1).

Hemos dejado para lo último la más importante transformación que el modelo ha sufrido al ejecutarse el lienzo. El hombre que está en el lecho no es ya un adolescente enfermizo e imberbe, sino un varón entrado en años de faz demacrada, pero correcta y con barba completa; además, la expresión de simple debilidad doliente en el dibujo se ha cambiado en una devota actitud de sacrificio. Los motivos de este cambio quedan explicados perfectamente si atendemos a un párrafo del propio Pacheco en que nos dice: «Pintarlo (a San Sebastián) varón de cuarenta años o más, es puesto

(1) Otra modificación verificada en la pintura es la introducción, en primer término, de la silla con la ropa del santo. Esta composición del Santo en el lecho fué repetida con las variantes exigidas por un asunto muy distinto, en el cuadro de Valdés Leal representando a San Ignacio enfermo recibiendo la aparición de San Pedro, lienzo conservado en el Museo de Sevilla.

2015-MECD

en razón, porque fué primero valeroso soldado, por donde mereció ser capitán de la primera cohorte del Emperador (cargo que no se daba a mancebos, sino a varones de ilustre sangre.)» Es decir, un nuevo prejuicio, ahora un escrúpulo iconográfico y erudito, triunfa del natural una vez más; Pacheco, que probablemente pensó pintar al santo según el modelo del dibujo, rectificó, juicioso, en provecho de la propiedad histórica, al oír la opinión del maestro Medina (1).

Además de este curioso dibujo y de algún otro de la Colección de la Biblioteca, hay uno que es preciso restituir a Pacheco. Me refiero al torso desnudo, dibujado a pluma, que con el n.° 370 del Catálogo de Barcia estaba atribuído a Herrera *el Viejo* y que reproducimos en la figura 3. Para el propio Barcia era ya dudoso; un estudio detenido de él hacía ver que el rasgueado de la pluma era muy distinto de los dibujos seguros de Herrera ejecutados con este procedimiento. Herrera emplea rayas rectas y paralelas que modelan a trazos cortos, y nunca las curvas acentuadas y caligráficas con que está realizado este torso. Estos motivos todavía no bastante firmes para decidirme a la atribución a Pacheco en Octubre de 1934, me hicieron incluirle (número 24 del Catálogo) en la Exposición de esta fecha, con un interrogante en la atribución a Herrera; posteriormente, la opinión de D. Manuel Gómez-Moreno, comunicada verbalmente, me convenció de la justeza de la atribución a Pacheco que aquí se hace (2). El modelo del dibujo parece ser una estatua antigua que recuerda al torso del Belvedere, pero me inclino a creer, cosa bien conciliable con los procedimientos de Pacheco, que está copiada de otro dibujo o de un grabado.

Va también este dibujo, como el anterior, minuciosamente fechado «*a 14 abril 1595*». Esta escrupulosidad datadora casi equivale a una firma de Pacheco. Su precisión en este sentido es bien

(1) Este prurito de propiedad en la representación de San Sebastián sugerido por humanistas del XVI, fué en realidad poco atendido por los pintores; recuérdese que Ribera y tantos otros españoles e italianos pintaron joven e imberbe al mártir cristiano. Una excepción es, por ejemplo, el bigotudo y rubio santo que pintó Carreño en el lienzo del Prado (n.º 649 del Catálogo actual). En todo caso, los iconografistas siguieron repitiendo el consejo de no representar joven al Santo; así lo hace aún el P. Interian de Ayala en el t. II, libro V, cap. IV de su *Pintor cristiano y erudito*.

(2) El dibujo lleva por detrás un medallón oval con Venus y Adonis; lamento que por dificultades de la anormal situación actual no pueda incluir reproducción de este reverso. El papel del dibujo mide 261 × 175 mm. Mayer, en su *Sevillaner Malerschule*, cita este dibujo al tratar de Herrera: «No es de gran calidad — dice —, pero podría ser de la juventud del artista.» En cambio, cree desde luego que no es de Herrera el dibujo del reverso.

2015-MECD

curiosa; gusta de apuntar día, mes y fecha en que realiza sus dibujos (1). Así, puede verse que de los 10 diseños del maestro que se reproducen en el tomo III de *Dibujos españoles* (números CXCIII a CCII), ocho están así fechados. Extraña más aún esta manera de datar en las pinturas; también Pacheco la usó en varios casos. Recordemos que el retrato de caballero de la Colección Cook, que Mayer reproduce en su *Sevillaner Malerschule* (lám. XIX), está firmado «Franco Pacheco 30 Julio 1625», y una Concepción que existe en una colección madrileña lleva asimismo la rúbrica «Franco Pacheco 9 de Marzo 30». Esta costumbre de datar le acompañó durante toda su vida, como lo muestra la comparación de las fechas de estos cuadros citados con el dibujo de que aquí nos ocupamos, obra de juventud realizada cuando el artista tenía treinta años.

SOBRE UN DIBUJO ATRIBUIDO A HERRERA «EL VIEJO»

Hemos mencionado antes los dibujos a pluma de Herrera *el Viejo*, con su técnica de trazos cortos, rectos o ligeramente ondulados, muy característica y recordando el trabajo del grabador. Herrera lo fué, como es sabido. La base cierta de este conocimiento de los dibujos de Herrera son los dos apóstoles que conserva el British Museum (S. Bartolomé y Santo Tomás) y el S. Andrés de nuestra Biblioteca (2). Todos tres están firmados y fechados en 1642. El más próximo a estos diseños seguros es sin duda la cabeza de viejo rapado, fuerte estudio de actitud de dolor violento que reproducimos en la figura 4. Se trata de una pieza de la Colección de la Biblioteca Nacional, n.° 372 del Catálogo de Barcia; procede de la Colección Madrazo y mide 315 × 250 mm.

Este anciano que eleva sus ojos expresando más bien sufrimiento que entrega espiritual, y creído por Barcia *estudio para un santo o apóstol*, es un trozo naturalista notable, digno ciertamente, por su fuerza y por su manera de estar ejecutado, de la mano del maestro sevillano. Probablemente es suyo y nadie hasta ahora ha dudado

(1) Alguna vez se encuentra esta precisión de data en dibujos de otros maestros; recuerdo varios ejemplos en dibujos atribuídos a Murillo (el San José publicado en *Dibujos españoles*, número CDXIV, y dos estudios de la Kunsthalle de Hamburgo dados a conocer por Mayer).

(2) En *Dibujos españoles*, t. III, se reproducen el Santo Tomás (n.º CCVII) y el S. Andrés (número CCVI). De este último hay reproducción a mayor tamaño en la obra de Mayer y en mi trabajo de la «Historia del Arte Labor», t. XII, lám. XLIX.

2015-MECD

de ello (1); pero lo que merece atención en este dibujo es la fuente de donde está tomado, ya que sobre ser sumamente curiosa, plantea algunos problemas no exentos de interés.

La comparación del dibujo con el busto en bronce del Museo Arqueológico Nacional que reproducimos en las figuras 5 y 6, en dos diferentes puntos de vista, no deja lugar a dudas respecto a la relación que existe entre el diseño y la escultura. Esta cabeza de agonizante que desde el primer momento nos parece desprovista de expresión cristiana es, y así se ha considerado siempre, un Séneca moribundo, tema grato al Renacimiento y representado alguna vez en tiempos del barroco por tan grande pintor como Rubens (2). Las dificultades que conlleva la actual situación de nuestro país me han impedido obtener una fotografía del bronce desde el mismo punto de vista adoptado para el dibujo; reproduzco por ello dos aspectos de la escultura para que la comparación sea más aproximada. No creo que puedan observarse diferencias notables — acaso los tendones del cuello menos acentuados —, pero en todo caso siempre podrían ser explicadas como interpretaciones del dibujante. De lo que no cabe duda es que éste u otro — acaso este mismo — bronce ha sido visto por el artista para ejecutar a pluma su diseño (3).

Establecida esta curiosa relación, no hay manera de evitar un recordatorio de la historia de la catalogación de este bronce, porque la aceptada actualmente viene a ser reforzada en cierto modo por la comparación con el dibujo.

De la escultura del Museo Arqueológico se ocupó Villaamil y Castro en una de las aparatosas monografías del *Museo Español de Antigüedades* (4). Allí diserta profusamente sobre la pieza; pero al tratar de su clasificación y procedencia, se limita a recoger lo que sobre ella se había dicho en anteriores publicaciones (5), esto

(1) MAYER: *Die Sevillaner Malerschule*, pág. 143, lo considera posiblemente del maestro.

(2) Cuadro de la Pinacoteca Antigua de Munich (Klassiker der Kunst, n.º 44). El cuadro está pintado tomando por modelo para la cabeza un busto antiguo de mármol negro que estuvo en la Villa Borghese y hoy en el Louvre. Rubens lo dibujó repetidas veces; se cree hoy que la cabeza representa un pescador africano.

(3) Cabría también pensar que el dibujo ha podido hacerse ante un grabado; las dimensiones del diseño no lo hacen probable; pero, en todo caso, aunque hubiera este intermediario, la relación con la escultura existe.

(4) *La cabeza de Séneca; escultura en bronce que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional*, tomo VII, pág. 433. Se reproduce el bronce a lámina entera en litografía dibujada por J. Nicolau.

(5) En los *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo*

2015-MECD

es: que la cabeza fué hallada en las excavaciones de Herculano y que Carlos III la trajo a España y la regaló a la Biblioteca. Por su parte, se limita a hacer notar que no ha hallado nada que justifique la citada procedencia.

Nada nuevo añadió el *Catálogo del Museo Arqueológico* de 1883, en el que se incluye el bronce con el n.° 2.941 y se dan las medidas (altura, 0,33, es decir, casi la misma que el dibujo).

Mas en tanto, Hübner había estudiado las colecciones de Madrid y publicado su conocido estudio (1), en el que no menciona para nada entre los bronces antiguos la supuesta cabeza de Séneca, que por su importancia no podía pasarle desapercibida. En realidad, aunque no le cita, Villaamil había probablemente aludido a Hübner al decir de la cabeza que era «un antiguo monumento escultórico notabilísimo, represente o no a Séneca y proceda o no de las excavaciones de Herculano»; pero, sobre todo, lo cree antiguo «y no obra del Renacimiento, cual algunos lo han considerado...»

Probablemente Hübner, en comunicación verbal con los arqueólogos de Madrid, lo rechazó como antiguo y lo estimó como obra del Renacimiento, dejando por este motivo de incluirlo en su libro. La autoridad de Hübner en esta materia es demasiado fuerte para estimar el juicio de Villaamil y la coincidente nota del Catálogo de 1883 como otra cosa que como una obstinación catalogal basada sin crítica en la tradición de la Biblioteca Real.

La opinión de Hübner no tomó, pues, estado oficial hasta un artículo de Mélida publicado en *Historia y Arte* (2). Mélida afirma rotundamente que el bronce no es antiguo, que la pátina es artificial y que no hay fundamento alguno para afirmar que vino de Herculano, ni siquiera para decir que fué Carlos III quien lo trajo a España (3).

---

de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid, por D. Basilio Sebastián Castellanos (Madrid, 1847), y en la *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional, publicada siendo Director del mismo el Excmo. Sr. D. Antonio García Gutiérrez* (Madrid, 1876), que fué escrita por Rada y Delgado.

(1) *Die Antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862.

(2) *La cabeza de Séneca, bronce del Museo Arqueológico Nacional*, t. 1.°, p. 149 y sigtes.

(3) Estas conclusiones son recogidas en la *Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 1917) y en la *Guía* de D. Francisco Alvarez-Ossorio. En ellas se incluye la cabeza citada con la fecha correspondiente: siglo XVI. Como es natural, el bronce no es citado por Raymond Thouvenot en su *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid. I. Bronzes grecs et romains*, París, 1927.

2015-MECD

Es evidente que si este bronce hubiera sido descubierto y traído a España en el siglo XVIII, nos veríamos en gran apuro para explicarnos su coincidencia con un dibujo español de la primera mitad del XVII, a menos de suponer que otro ejemplar—nunca señalado—hubiera existido en nuestro país antes que el del Museo Arqueológico. Aceptada la idea de que se trata de una obra del XVI, y rechazada la procedencia tradicionalmente aceptada, se hace posible que el bronce mismo, un vaciado, dibujos o grabados de él, fuesen conocidos en Sevilla y sirvieran para este apunte naturalista, que no hay inconveniente, a mi juicio, en seguir atribuyendo al desgreñado y enérgico Herrera, artista tan significado por su afición a lo violento y que tan por derecho propio ha de figurar siempre entre lo que un querido maestro mío llama con frase gráfica «la veta brava del arte español».

CUESTIONES SOBRE DIBUJOS DE MURILLO

El interés por la delimitación de lo seguro y por la crítica de las atribuciones, sube de punto en lo tocante a los dibujos, cuando se trata de las primeras figuras de nuestra pintura nacional. Los casos son distintos para cada maestro. De Ribera, por ejemplo, siendo tan gran dibujante, se conservan pocos dibujos atribuídos, aunque algunos pueden considerarse bastante seguros. De Velázquez, fuera del Cardenal Borja de la Academia y de alguno más, todo es discutible. De Zurbarán no hay nada hasta ahora que pueda achacársele, no ya con certeza, sino ni aun con probabilidad.

El caso de Murillo es muy otro. Se conserva un cierto número de dibujos de indiscutible carácter murillesco, pero en este grupo la precisión no es nada fácil. En primer lugar, por el hecho de que la influencia de Murillo fué muy extensa, por el gran número de imitadores que le rodearon, por el eco tan amplio que las composiciones del maestro tuvieron. Si se repasan los dibujos que se le atribuyen, se observa no ya una gran variedad de técnicas, cosa que no sería nunca obstáculo para creerlos de la misma mano (lápiz negro, lápiz rojo, combinación de ambos, pluma, aguadas de muy diverso tipo...), sino, sobre todo, diferencias de calidad tan extraordinaria, que en muchos casos predisponen en contra de la justeza de la atribución. Ya Ceán Bermúdez nos advirtió en algunos casos

2015-MECD

de la facilidad con que se achacaban al maestro dibujos de otros artistas sevillanos; concretamente lo dice de Cornelio Schut *el Joven* y de Clemente de Torres (1).

En realidad, en lo que se refiere a Murillo, no sólo en cuanto a los dibujos — tema intacto —, sino en lo referente a sus pinturas, hay mucha labor crítica que realizar. Mayer decía en 1912, en el tomo dedicado al maestro en los Klassiker der Kunst: «La crítica científica de la obra de Murillo se encuentra en su puro comienzo.» Hay que confesar que no se ha avanzado demasiado en este sentido, pues si bien es cierto que la existencia de una considerable cantidad de pinturas suyas indiscutibles y documentadas afirmaría siempre de modo indudable la personalidad como pintor del gran Bartolomé Esteban, hay una amplia zona de penumbra entre «Murillo» y «murillesco», área en la que tiene mucho que trabajar aún la crítica y en la que apenas se ha laborado todavía.

Volviendo a los dibujos, haremos notar que Barcia, en su mencionado *Catálogo* de la Biblioteca, fué el único que generalizó un tanto sobre los dibujos del maestro, aunque él mismo se vió obligado a distinguir entre algunos dibujos a pluma, en los que «lo hecho con ésta es desmañado y a veces tan infeliz que echa a perder el dibujo y hace poner en tela de juicio su autenticidad» (2), y otros en los que «manejaba la pluma de muy otro modo». Barcia trata de obviar la dificultad, inclinándose a creer que los dibujos desmañados son *borroncillos* para cuadros, mientras que los más finos y acabados están pensados «como para dibujos». Un tanto sutil y quebradiza es esta distinción que, además, como veremos, está lejos de confirmarse en otros casos; pero lo que desazonaba sin duda a Barcia y le obligaba a sutilizar era, sin duda, el primer dibujo de

---

(1) De Torres dice: «Yo tengo algunos dibuxos suyos de lápiz y aguada, tocados con tal gracia, espíritu y corrección, que muchos inteligentes los han creído de Murillo.» Y de Schut: «Tengo algunos dibuxos suyos a la pluma y manchados con tinta de China, que se equivocan con los de Murillo; y hay muchos atribuídos a éste, que son de Schut.» Ya Moreno-Villa, en su *Catálogo* de Gijón, distinguió entre el lote de «Murillos» algunos de Schut (véase *Ob. cit.*, pág. 33). Es evidente que algunos aguafuertes de Schut, que en mi opinión son del joven, hay tipos murillescos. Por otra parte, creo que las obras de los dos Cornelios ejercieron positiva influencia en el grupo de grabadores sevillanos de su época. Se comprueba, por todo esto, una vez más, la conveniencia de tener elaboradas las monografías de los segundones, si se quiere arrojar luz sobre la silueta de los grandes maestros. Estas tareas menudas, tan subestimadas por los despreciadores de lo que llaman erudición, son imprescindibles si se quiere construir de verdad la historia artística de nuestro país.

(2) *Catálogo* citado, pág. 71.

2015-MECD

los que cataloga en su libro, que es precisamente el primero de los que he de ocuparme ahora (1).

Me refiero al dibujo considerado como estudio para la Multiplicación de los panes y los peces, el famoso cuadro de la iglesia del Hospital de la Caridad (2). Es apunte ya conocido, ya que Mayer dió una excelente reproducción a buen tamaño en su lujosa publicación; lo reproduzco, no obstante, aquí para su comparación con la pintura (figuras 8 y 9). La atribución es de Carderera; dudó de ella Rosell y dudó mucho D. Angel Barcia, que estimaba el apunte «feo y antipático» y lleno de cosas, «torpe y mezquinamente hechas». El fino sentido de D. Angel le hizo resistirse a aceptarlo por de Murillo; pero como, por otra parte, ofrece variantes con el cuadro y no parece copiado de la pintura, decidióse a incluirlo entre los auténticos, y no precisamente por el desaforado encomio que de este diseño hizo Lefort (3).

El dibujo en cuestión plantea problemas no rozados de verdadera importancia, problemas que yo no tengo la presunción de resolver, pero que creo deben ser ofrecidos a la discusión. En materia discutible como ésta, la excesiva y tajante seguridad en la exposición de las opiniones personales no es ni discreta ni elegante; no obstante, las sugestiones y las hipótesis de estudio son siempre eficaces en estas tareas críticas. Trataré de resumir los puntos de vista que me parecen de interés en torno a este diseño.

El dibujo no es, en modo alguno, murillesco; esto es lo que percibió Barcia agudamente. No es que deba negarse que es de Murillo; es que no cae ni siquiera dentro de lo que pudiéramos llamar *círculo o imitación de Murillo*. Si el dibujo no representase con cierta fidelidad la composición del cuadro del hospital sevillano, nadie hubiera pensado en el maestro de las Concepciones para atribuírselo. La atribución se ha basado, pues, en una semejanza exterior, nunca en

---

(1) De los dibujos atribuídos a Murillo, dijo Mayer en el referido tomo de los Klassiker, que «la mayor parte... no tenían nada que ver con el artista». Y añade que «de las piezas puestas bajo su nombre en la Biblioteca Nacional de Madrid, sólo una mitad es, en efecto, de su mano». No es mi intención revisar aquí todos los diseños de nuestra Colección atribuídos al maestro; pero reconozco que la afirmación de Mayer está bastante fundada, aunque acaso pudiera discutirse sobre el reparto de esas dos mitades.

(2) N.º 345 del *Catálogo* de Barcia; a pluma y aguada de sepia o bistre (311 × 600 mm.).

(3) LEFORT: *Murillo et ses élèves*, págs. 66 y 67. Barcia transcribe en cursiva con cierta ironía el juicio de Lefort, que maliciosamente atribuye a motivos de agradecimiento hacia Carderera, de cuya colección procede el dibujo.

2015-MECD

las cualidades plásticas del dibujo mismo (1). La composición es lo único que puede enlazar en una asociación legítima el diseño y el cuadro de la Caridad.

Pero el dibujo no es una copia de la pintura. Hay demasiadas variantes para que pueda pensarse que se ha copiado de ella o del boceto mismo del maestro. No entro ahora en detalles sobre las variantes, porque la comparación puede hacerse mejor en las figuras; en todo caso, D. Isidoro Rosell las indicó minuciosamente en una nota que Barcia publicó en su Catálogo (2).

Insisto, pues, en que las calidades del dibujo son lo más opuesto a Murillo; no se trata de denostarlo, como Barcia lo hizo, con los calificativos de *torpe* y *antipático*, sino de observar lo tosco y rudo de las figuras, la falta de dulzura en rostros y de elegancia en actitudes, dulzura y elegancia que son características del maestro y que, además, hallamos en el cuadro. Es que el dibujo es algo fuerte y brutalmente hecho, con desenfado y descuido totalmente alejados de lo habitual en Murillo. Pero esto no quiere decir demérito absoluto del dibujo, sino falta de exactitud en la atribución tradicional; obsérvese, por ejemplo, la figura del apóstol en pie, envuelto en el manto, a la izquierda; no puede decirse que aquella figura en el diseño carezca de seguridad y de aplomo, a pesar de la rudeza de las líneas que la configuran. El hombre está bien asentado sobre el suelo y su movimiento de avance no es nada falso. Lo mismo diríamos del personaje que, en el centro del cuadro, de espaldas, extiende su mano destacada sobre el horizonte; Murillo ha pintado una figura más elegante, menos pesada, pero no deja de tener fuerza la que en el boceto aparece. Obsérvese que las cabezas de los apóstoles, tan toscamente apuntadas en el dibujo, si han ganado elegancia han perdido fuerza; son en el diseño cabezotas redondas, greñudas, pero nada faltas de carácter y fiereza. Hasta en algún caso, el apóstol sentado a la derecha de Cristo, el que vuelve la cabeza accionando con las manos, podría decirse que ha perdido estéticamente, que se ha banalizado, si lo comparamos con el del cuadro. Por otra parte, la muchedumbre del fondo ha sido mucho mejor distribuída por Murillo, repartiéndola en grupos y no formando esa masa monó-

(1) Hay menos error de aproximación en atribuir a Murillo, por ejemplo, cosas *murillescas* de factura, aunque no sean suyas, que en basar una atribución en esta semejanza formal puramente conceptual y no plástica.

(2) Véanse páginas 71 y 72.

2015-MECD

tona y compacta de cabezas que aparece en el dibujo, lo que demuestra un embellecimiento general de la composición que va perfectamente con el sentido de selección y gracia del arte murillesco, pero que no parece haya surgido en un estado intermedio entre la ejecución del boceto y la del cuadro, si ambos fueran de la misma mano.

El paso de estas observaciones nos lleva de la mano a la tercera hipótesis que queríamos plantear y que va imponiéndose con fuerza al avanzar en la comparación. Si el dibujo no puede ser de Murillo, ni puede ser eco del cuadro, es decir, copia o interpretación de discípulo, no cabe sino pensar otra cosa: el dibujo, no es de Murillo, sino es *anterior* al cuadro de Murillo. Lo diremos con más precisión: todo parece indicar que el diseño, *que es de otra mano*, pudo ser utilizado por Bartolomé Esteban, quien *mejoró y embelleció una composición anterior*.

Esas notas de fuerza, de rudeza, esos tipos de apóstoles greñudos y de enérgica y ruda expresión, nos hacen pensar sin titubeos en otro maestro sevillano: en Herrera *el Viejo*. Mas, en realidad, este razonamiento que aquí exponemos es cualquier cosa menos una inducción sin base objetiva alguna. Que esta aproximación es lícita, que nos debemos inclinar a suponer que Murillo utilizó una composición anterior para el cuadro de la Caridad, puede comprobarlo cualquiera examinando la reproducción (fig. 7) que damos del gran cuadro de Herrera *el Viejo*, con el mismo asunto, y que, procedente de la Academia de San Fernando, ha estado algunos años colgado en la escalera del Palacio Episcopal de Madrid (1).

Olvidémonos ahora del dibujo y comparemos sencillamente el cuadro de Herrera con el de Murillo. Formato y dimensiones son muy semejantes en los dos cuadros (2); el tema es el mismo y la composición casi análoga. Herrera, menos barroco en composición que Murillo, establece aún en ella un cierto centro: el árbol, que inclinándose hacia la derecha trata de llenar un poco el espacio sobre la multitud que, de no hacerlo así, quedaría demasiado vacío. Cristo no ocupa el centro del cuadro, pero no está demasiado lejos

(1) Aludió ya a la relación entre estas dos obras, D. Elías Tormo, en una rápida referencia de su cartilla *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1929, pág. 125. El cuadro de Herrera figura en los viejos Catálogos de la Academia (1824, 1829) con el n.º 9, entre los de la sala 3 (véase pág. 22). El lienzo estuvo bastantes años almacenado en el Museo del Prado, según me comunica el Sr. Sánchez Cantón.

(2) El Herrera del Palacio Episcopal mide 3'30 × 5'40 metros; el Murillo de la Caridad, 3'35 × 5'50 aproximadamente.

2015-MECD

de él; el niño que ofrece la fuente con los peces se arrodilla para no atraer demasiado las miradas del espectador; los apóstoles forman un grupo sencillo, la atención y la diversidad se expresa más en los rostros que en las actitudes. A la derecha, en bajo, la multitud compacta y apretada. En el cuadro de Murillo, la composición — muy semejante en líneas generales, no hay más que observarlo — se ha diluído, se ha fragmentado; cumpliendo las tendencias progresivas del barroco, se ha fragilizado. Las diagonales se acentúan; Cristo se ha alejado más del centro, los apóstoles adoptan más animadas actitudes; el chiquillo está en pie; la masa de espectadores se ha repartido en grupos; uno de ellos ha llegado hasta el primer plano, como la cabeza de la gigantesca serpiente que la multitud constituye, según la frase de Justi (1). Permanece en el cuadro de Murillo una de las notas que más saltan a la vista en el de Herrera: la mano del apóstol en el centro del cuadro destacada sobre el paisaje.

Pues bien, introduciendo de nuevo el dibujo en la comparación, veremos que, en realidad, el diseño es como un eslabón entre los dos cuadros. En él aparece la cesta, el chico en pie, la nueva agrupación de personajes, pero el grupo principal es menos movido y sinuoso de silueta que en el cuadro de la Caridad, la distancia es menor entre este grupo y los espectadores de primer término; éstos son menos en el dibujo que en el cuadro y, sobre todo, la masa apelmazada de la multitud sigue con fidelidad sorprendente el patrón marcado por el cuadro de Herrera (2). Por otra parte, el horizonte es muy alto en el dibujo y más bajo en el cuadro de Murillo quien utiliza esta modificación para una de esas fugas espaciales en profundidad, de que ha hablado Wölfflin y que indican siempre una composición acentuadamente barroca.

Todo ello inclina a pensar que el dibujo es un nexo entre la composición del cuadro de Herrera y la del lienzo de Murillo y que, probablemente, al no desmentirlo los tipos ni la ruda técnica, puede tratarse de un diseño del propio Herrera utilizado por el maestro

(1) Justi, *Murillo*, Leipzig, 1892, pág. 62.

(2) Esta falta de habilidad en la presentación de los grupos numerosos de personajes, esta aglomeración de cabezas en los cuadros, es característica de Herrera *el Viejo;* recuérdese el grupo de los elegidos en el cuadro de *Juicio final* de la iglesia de San Bernardo de Sevilla (reproducido por Loga, pág. 173, y por mí en la obra citada, pág. 467), el *Capítulo de Franciscanos con San Buenaventura*, hoy en el Prado, o el fragmento de cuadro con la *Sagrada Familia*, en el Museo de Bilbao (rep. en mi libro, pág. 469).

2015-MECD

de las Concepciones. Pues hay que hacer constar que la comparación entre el dibujo de la Nacional y otros bastante seguros de Herrera *el Viejo*, ejecutados también a la aguada de sepia, apoyan con bastante firmeza esta aproximación; me refiero a los que posee el Museo del Prado y a otro de la Colección Boix que se reproducen en *Dibujos españoles*, tomo III, núms. CCVIII, CCIX, CCX y CCXII. Concretamente y refiriéndome a este último, puede observarse la manera de indicar algunos sombreados por medio de tres o cuatro rayas brevemente tocadas con la aguada. Véanse estos mismos procedimientos empleados en varios personajes del dibujo de la Biblioteca Nacional que comentamos; por ejemplo, en la manga derecha de Cristo, en la figura del apóstol que coge el cestillo de peces (San Pedro ?), etc., en el detalle que publicamos en la fig. 18.

Anotemos ahora para tenerlos en cuenta algunos datos oportunos. Herrera pintó en 1647 para el Palacio Arzobispal de Sevilla cuatro grandes composiciones con temas bíblicos y evangélicos que cita Ceán: *El maná, El milagro de las aguas, Las bodas de Caná* y *El milagro de panes y peces*. Se ve, pues, que dos de estos cuadros eran del mismo tema que las dos grandes pinturas de Murillo en la Caridad. No es, pues, atrevido suponer que al recibir Murillo el encargo estudiase en el Palacio citado los cuadros de Herrera, su paisano de la generación anterior, ya fallecido. Ahora bien: ¿cuál es el Herrera del Palacio Arzobispal? Justi, que conoció el que aquí publicamos y que dice haberlo visto en la escalera de la Academia, supuso que éste era el de la serie sevillana. Mas no era éste el único cuadro conocido de Herrera con el tema de la multiplicación de panes y peces. Pintó por lo menos otro más, ya que en el Museo de Amiens había un gran lienzo de este asunto que probablemente fué botín de guerra de algún general francés durante la guerra de la Independencia. En todo caso, este cuadro ya no existe. Mayer, que acaso lo conoció antes de su desaparición, lo cita en su *Historia* en el mencionado Museo picardo (1); pero desgraciadamente fué destruído en el bombardeo de Amiens durante la guerra europea; concretamente, el 28 de Marzo de 1918 (2). El cuadro ha fenecido sin ser fotografiado; el rastro, pues, está borrado y no me

(1) *Historia de la pintura española*, trad. esp., pág. 285.

(2) Agradezco aquí la amable información negativa que me ha proporcionado el conservador de dicho Museo. Véase Amedée Boinet, *Le Musée d'Amiens. Peinture* (en la serie *Collections publiques de France*, publicada por la Casa Laurens), París, 1928.

2015-MECD

es posible hacer ahora comparación alguna a base de esta pintura (1). Mayer suponía, probablemente con razón, que el cuadro que estuvo en Amiens era el procedente del Palacio arzobispal sevillano; quedaría por averiguar la procedencia del de Madrid (2). Pero queda firme que Herrera trató varias veces en gran formato este asunto, que el cuadro de Madrid es un precedente de la correspondiente pintura de Murillo en la Caridad y que el dibujo de la Biblioteca, de positivo carácter herreresco, tiene trozos muy semejantes (la multitud de la derecha) al Herrera de Madrid, junto a otros (el grupo de la izquierda) que tienen muy estrecha relación con el Murillo de la Caridad.

Bastarían estas precisiones para dar interés a la comparación. Murillo, pintor prodigiosamente fácil, artista de los que crean sin esfuerzo, *sin lágrimas*, pertenece a la generación de la madurez de un ciclo artístico: el gran siglo de la pintura española. Es el momento, que se da en toda escuela sazonada, en que el camino está ya abierto después de los esfuerzos de los precursores, en que los afortunados sucesores de los maestros geniales, de los *inventores*, hallan madura la cosecha para servirse de ella. Ellos perfeccionan, embellecen, pulen, seleccionan los modelos que han hallado hechos y que no hacen sino seguir. Nadie va a negar originalidad a la pintura de Murillo, pero es que sus creaciones tuvieron en muchos casos una base de que partir, una continuidad que afirman, base y continuidad con que no cuentan los iniciadores de las generaciones anteriores, un Herrera, un Zurbarán, un Velázquez.

No es ninguna novedad que el genio un tanto ecléctico de Murillo se sirvió del ejemplo de pintores anteriores a él. En composiciones o en paleta, Murillo se acuerda a ratos de Roelas, de Ribera, de Zurbarán, de los flamencos (3). En la lista de influencias aprovechadas por Bartolomé Esteban, anotada con ejemplos por Mayer,

(1) Mis noticias son, sin embargo, que la composición era muy semejante a la del cuadro de la Academia que aquí reproducimos, acaso idéntica.

(2) En el «Inventario de las pinturas del Palacio y salones del Alcázar de Sevilla pertenecientes a S. M. C. el señor D. José Napoleón», figura en la Sala 25, con el n.º 45, «un quadro de 6 vs de ancho y 4 de alto, el Milagro de Pan y Pezes». Como se sabe, en el Alcázar se concentraron las obras de arte de iglesias y conventos də Sevilla; como no se indica la procedencia de las pinturas, no sabemos si la aludida en el Inventario es la del Palacio Arzobispal u otra, y si puede ser la de Madrid o la desaparecida en Amiens. Véase *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla el año 1810*, por D. Manuel Gómez Imaz, Sevilla, 1896, pág. 86.

(3) Véase MAYER: *Historia*, trad. esp. págs. 315 y siguientes.

2015-MECD

no aparecía el nombre de Herrera. Las observaciones anteriores, sean o no compartidas en su totalidad, establecen un nexo entre los dos maestros sevillanos que, en realidad, hubiera sido extraño no hallar (1).

No deja de ser útil, en punto a las observaciones de Barcia sobre los dibujos a pluma y aguada de Murillo, comparar unos cuantos ejemplos de atribuciones al maestro para tratar de hacer algo de luz en este asunto. Publico aquí (figuras 10 y 11) dos dibujos ejecutados con este procedimiento que se conservan en la Colección Morgan y que tienen el carácter de esos *borroncillos* de que Barcia hablaba, por coincidir con cuadros conocidos del maestro.

El de la Concepción (2) está realizado con un plumeado a rasgos cortos y curvos muy ligeros; tanto la silueta de la Virgen como el grupo de angelillos y la nube, están muy graciosamente indicados (3). Las sombras están realizadas con rayado más amplio, combinándose con la mancha de bistre. Su carácter le hace absolutamente digno del maestro; lleva además la inscripción *Murillo ft*, que si no es firma, pudiera serlo. El tipo de la Concepción es el habitual en Murillo, aunque no coincide exactamente con ninguna de las conocidas; las manos cruzadas sobre el pecho como en la de Aranjuez y la de medio cuerpo, ambas en el Prado; pero, en cambio, la mirada en bajo, como la de Sevilla (Catedral) y la de Lord Landsowne. El grupo de angelillos es más semejante al de la Concepción de San Ildefonso (Prado); el grupo de los tres de la derecha es casi coincidente.

Con pluma y bistre está realizado también el *San Félix de Cantalicio con el Niño* (fig. 11), que coincide por su parte exactamente con el cuadro de Sevilla (4). La saya del santo y el zurrón en primer

(1) Algún otro rasgo pudiera hallarse en obras de Murillo, recordando cosas de Herrera. En las páginas siguientes concretaremos algún ejemplo.

(2) Se reproduce en facsímil en el libro *A selection from the collection of drawings by the old masters formed by C. Fairfax Murray*. London (s. a.), n.º 111. La colección pasó después a ser propiedad de J. P. Morgan. Procede de la Colección Holford.

(3) La comparación de estos angelillos rápidamente bosquejados con el dibujo —probable fragmento de una Concepción —, que se conserva en la Kunsthalle de Hamburgo, fechado en 1660 y muy acabado, parece dar la razón a Barcia en cuanto a su distinción entre los borrones y los dibujos terminados, aunque, en realidad, son muy pocos los que pueden citarse de este último caracter. El diseño lo publicó Mayer, véase «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», tomo XXVIII (1920).

(4) El dibujo figura reproducido en el libro anteriormente citado con el n.º 110. Se supone en el catálogo erróneamente que el representado es S. Francisco. Procede de la colección Reid.

2015-MECD

término están ligerisímamente delineados, casi sin sombras. En algún momento parece, ante estos trozos, surgir alguna duda respecto de si pudiera ser una copia; pero la maestría llena de gracia — la misma que hallamos en el lienzo, tan hermoso, con que está realizado el niño, que es el trozo más fino del dibujo, parece alejar toda sospecha. En todo caso, el dibujo es antiguo y la letra de la atribución también. He aquí, pues, dos borroncillos procedentes de colecciones diversas y muy semejantes entre sí, pero que se diferencian en absoluto de la ruda técnica del comentado diseño con la *Multiplicación de panes y peces*.

Si predomina la pluma en los dos anteriores, predomina la sepia o bistre en otros dos que reproducimos también (figuras 12 y 13). Uno de ellos es un apunte para una *Oración del huerto* (1). Se busca en él con la mancha de color un juego de luz y sombra eficazmente conseguido. El dibujo es, sin duda, murillesco, especialmente el ángel; creo, no obstante, que puede dejarse suspendida alguna duda sobre la certeza de la atribución. En todo caso, me inclinaría a creerlo un boceto de fecha avanzada dentro de la producción del maestro, pero especialmente interesante por no conocerse ningún cuadro de este asunto entre los seguros del maestro, en cuya obra son tan raras las representaciones de la Pasión. El único citado por Curtis es el del Museo del Louvre, que no se cree obra de Murillo. Es, sin embargo, de su círculo, y su composición es bastante semejante a la del dibujo, pero está invertida respecto de éste. No sería imposible que este diseño se relacionase con un cuadro perdido del maestro, aprovechado en la pintura del Louvre por un discípulo que Curtis creía pudiera ser Meneses Osorio (2).

La mayor soltura y libertad en el empleo de la mancha nos hacen suponer avanzado en fecha a este dibujo, y ello se comprueba con el *San José y el Niño* (fig. 13), ya publicado por Mayer y por Sentenach (3) como boceto del cuadro que el mismo Meneses ejecutó en los Capuchinos de Cádiz. La maestría y el cansancio a la vez de un viejo maestro se dejan notar en este verdadero borroncillo, muy abocetado (4), y que, sin embargo, se mantiene plenamente dentro de los

(1) Es el n.º 348 del *Catálogo* de la Biblioteca Nacional. Mide 250 × 173 mm. y procede de la Colección Carderera.

(2) Curtis: *Velazquez and Murillo*, n.º 195, pág. 196.

(3) Mayer, *Murillo* (Klassiker der Kunst), en la Introducción, pág. XXI; Sentenach, en sus artículos de *Historia y Arte*, t. 2.º, lám. pág. 73.

(4) *Catálogo* de Barcia, n.º 349. El dibujo mide 240 × 173 mm.

2015-MECD

tipos y la dignidad del arte de Murillo, delicado y suave hasta en estos rápidos apuntes. Por cierto que en esta composición Murillo parece inspirarse en otra de Cano, como lo prueba la comparación con el diseño del Museo del Prado publicado por Sánchez Cantón en *Dibujos españoles* (1). No solamente son semejantes los tipos, sino hasta el ropaje y el detalle del cestillo que lleva el niño en la mano. La distancia entre los dos maestros es, no obstante, clara. La tendencia a hacer la composición más elegante, más graciosa, es bien patente, es decir, el mismo proceso que indicábamos — allí más ostensible — al tratar del *Milagro de panes y peces*. La composición de Murillo es más ágil, más esbelto el tipo del San José; la figura se hace menos pesada al no llegar el manto al suelo en el diseño de Cano, en quien es frecuente el detalle de cubrir los pies de sus figuras. Hasta en un leve apunte se deja ver el mayor barroquismo de Murillo: movimiento de andar en las dos figuras, frente al estatismo de la composición canesca (2), acentuación de la diagonal — vara de S. José —, luz y sombras más vivas y horizonte de nubes en vez del paisaje de Cano. Queden, pues, estas indicaciones como una prueba más de la dependencia de Murillo de los maestros de la generación anterior.

Publicamos, por último, un dibujo de la Colección de la Biblioteca (fig. 15) que estaba atribuído por Barcia a Núñez de Villavicencio (3). Es un finísimo estudio a lápiz del que Barcia dijo sin más precisiones: «de un cuadro de Murillo». El diseño es un bosquejo a lápiz negro, de medio cuerpo de las figuras (falta alguna y otras sólo apuntadas) del bello cuadro del maestro que hoy está en la Colección Wallace (4) y que representa los *Desposorios de la Virgen*. El estudio de este apunte me hizo ver desde luego que la atribución a Villavicencio carecía de todo fundamento. De Villavicencio

---

(1) Tomo IV, n.º CCCI. No publico aquí reproducción, pero puede fácilmente consultarse la que allí se incluye. El dibujo es trozo de un retablo.

(2) Esta observación refuerza la idea de que no sea de Cano el apunte publicado en *Dibujos españoles*, tomo IV, n.º CCCLV, que allí se incluye justamente entre los dudosos.

(3) N.º 441 del Catálogo. Procede de la Colección Carderera. Dimensiones, 169 × 262 mm.

(4) A propósito de este cuadro podemos señalar una nota que aproxima otra vez a Murillo a Herrera *el Viejo*. Aparecen a veces en los cuadros de Bartolomé Esteban algunos tipos de mujer vieja que se asemejan de modo sorprendente a otros que Herrera pintó en sus obras. De una manera concreta se puede citar como ejemplo excelente la extraordinaria semejanza entre la Santa Ana del ya citado cuadro de Herrera, la Sagrada Familia del Museo de Bilbao, con la cabeza de la mujer de edad que aparece detrás de la Virgen en el cuadro de la Colección Wallace, al que aquí nos referimos.

2015-MECD

hay dibujos en la Biblioteca inspirados o copiados en Murillo, representando numerosas cabezas hechas a tinta de China, muy seguramente ejecutadas, pero de un carácter totalmente distinto. Con tinta de China está realizado otro dibujo de la misma colección, firmado por el mismo artista; otro diseño que Moreno Villa atribuye con bastante probabilidad a Villavicencio y que reproduce en su Catálogo de la Colección de Gijón (1), está ejecutado con aguada y lápiz y coincide en general con los de la Biblioteca, pero su empleo del lápiz es a trazos gruesos y, en todo, algo muy distinto del dibujo que publicamos.

La coincidencia con el cuadro pudiera hacer pensar en una copia, pero su carácter tan murillesco, tan sin titubeos, y su finura, son tales, que lo reputamos digno de ser atribuído al maestro. Por otra parte, hay alguna pequeña variante en la actitud de algunas figuras que aleja la idea de una copia: San José tiene más firme mirada en el dibujo que en el cuadro y está presentado algo menos de perfil y más cerca de los tres cuartos. En la pintura, el santo baja más los párpados y la cabeza, concentrando su atención en la desposada; la joven que está representada detrás de ella también parece más de perfil en el cuadro que en el diseño, variantes éstas que refuerzan la idea de tratarse de un dibujo original del maestro. En todo caso, hay más razón para atribuirle este dibujo que bastantes otros catalogados en la Colección de la Nacional y, además, el empleo del lápiz coincide con otros de los más finos diseños que se reputan por de Murillo (2). Todo inclina, pues, a creer que podemos devolver al maestro este boceto para una de sus más delicadas obras.

DIBUJOS DE ALONSO CANO

Es bien conocida la serie de dibujos de Cano con asuntos no siempre fáciles de interpretar, temas todos de la Crónica de las Ordenes de Franciscanos y Dominicos, que fueron ejecutados en

(1) Páginas 75 y 76, n.º 625, y reproducción en la lámina 43.

(2) Véase la cabeza de apóstol reproducida en *Dibujos españoles*, V, n.º CDXVI, o la Inmaculada en la misma obra, n.º CDXXI. En todo caso, el dibujo que reproducimos debe compararse con el diseño para un fragmento del Nacimiento de la Virgen, del Louvre, en la Kunsthalle de Hamburgo, estimado por Mayer como de mano del maestro y publicado en el «Boletín de Excursiones», t. XXVIII. El nuestro es, no obstante, mucho más fino y acabado.

2015-MECD

lienzos de claustro para el convento de Santo Domingo de Granada por un tal José Castillo. Son esbozos de dimensiones semejantes (de 130 a 145 mm. de alto por 110 a 112 de ancho), rematados en medio punto. Se publicaron en el tomo dedicado a Cano en *Dibujos españoles* (vol. IV), números CCCXXV a CCCXXXI. Era también conocido otro dibujo que emparejaba con los de esta serie, pero que no se incluyó en el tomo citado porque evidentemente no era de mano del maestro, aunque llevaba atribución a él. Este dibujo, acaso copia de mano del dicho José Castillo de un original del maestro, se conservaba en la Colección Boix y aquí se publica (fig. 17). Pero el diseño de Cano existe y aquí damos de él reproducción (fig. 16) junto a la copia citada. Representa un milagro del que existirá relato en alguna crónica religiosa (1): un joven tendido al pie de un altar, acaso un delincuente acogido al derecho de asilo de una iglesia, recibe la aparición de la Virgen sobre una nube rodeada de angelillos; María descubre su seno y alimenta con su leche al perseguido. Perseguido si interpretamos como cadenas o ligaduras las que yacen en el suelo junto a sus manos; si representan cuerdas de cilicio hay que pensar entonces que se trata de un devoto disciplinante cuya mortificación es premiada por la aparición de la Virgen. La diferencia de calidad entre los dos dibujos es patente; en el uno se echa de ver la seguridad del maestro, en el otro el carácter de copia se deja ver a todas luces.

Por último, publicamos aquí otro dibujo de Cano (fig. 18), hoy en la Colección Morgan (2), representando el *Descanso en la huída a Egipto*. La composición es bastante original por su sobriedad y por presentarnos a S. José de rodillas en adoración ante el Niño dormido, al que cambia de pañal la Virgen. Es muy bella y muy canesca la indicación de paisaje con los troncos del árbol en acusada diagonal. El dibujo se relaciona con otros de formato apaisado del propio Cano, en que el grupo principal se destaca sobre amplio horizonte de paisaje; compárese con el *Sacrificio de Isaac*, diseño del Museo del Prado publicado en *Dibujos españoles*, t. IV, n.° CCCXV.

(1) No me ha sido posible por las anormales circunstancias actuales, emprender una busca encaminada a hallar textos que identifiquen estos asuntos. El dibujo de Cano se conserva en la Colección Morgan y se publicó en el tomo ya citado con el número 109.

(2) Publicado con el n.º 126 en el libro *J. Pierpont Morgan Collection of drawings by the old masters formed by C. Fairfax Murray*. Vol. III, London, 1912, que es en realidad continuación, publicada ya a nombre del nuevo poseedor de los dibujos, de la obra que fué citada anteriormente para los otros diseños de Morgan. El apunte procede de la Col. Robinson.

2015-MECD

Cano es, como se ha hecho notar tantas veces, una excepción entre los pintores españoles por el gran número de dibujos que de él se conservan. En todas las colecciones suelen existir ejemplares del maestro que, por otra parte, aun empleando técnicas varias, define con gran precisión su estilo de dibujante. En cambio, la obra pictórica de Cano, bastante abundante también, no ha sido aún debidamente recogida y estudiada. El conocimiento de sus dibujos ha de ser una contribución preciosa para el que emprenda esa tarea tan necesaria. Cano, pintor, acaso obscurecido por su fama como escultor y por la silueta de los maestros que fueron sus contemporáneos, tiene en la escuela española un papel al que todavía no se ha hecho justicia. Con la movilidad a que le obliga su agitada vida, sus bruscos cambios de residencia, su fuerte personalidad que deja rastro notable en Sevilla, en Madrid y en Granada, Cano es un sembrador de ideas plásticas que tienen su fruto entre los pintores que le siguen. Enlace entre dos generaciones, difusor de novedades, creador él mismo, su arte representa un punto lleno de interés en la evolución de nuestra escuela. La publicación de un tomo con sus pinturas y el estudio evolutivo de su obra pictórica, no limitado al grupo de obras de siempre conocidas, enriquecería con puntos de vista nuevos la historia de nuestra pintura del XVII. Para ello, la gran cantidad de dibujos conocidos del maestro será un precioso auxiliar que nos falta en otros casos. Insisto en ello porque a lo largo de estas notas me he esforzado por hacer resaltar el atractivo de estas comparaciones entre los diseños de los maestros, y las obras ya realizadas como medio de sorprender facetas llenas de interés en el estudio de los problemas de nuestra historia artística.

2015-MECD

2015-MECD

Fig. 1.—Francisco Pacheco: Dibujo a lápiz con toques de clarión sobre aguada.

(Biblioteca Nacional, n.º 673, catalogado como anónimo.)

Fot. Moreno.

Fig. 2.—Francisco Pacheco: Fragmento del cuadro *S. Sebastián en el lecho, atendido por Santa Irene.*

(Alcalá de Guadaira.)

Fot. Arxiu Mas.

2015-MECD

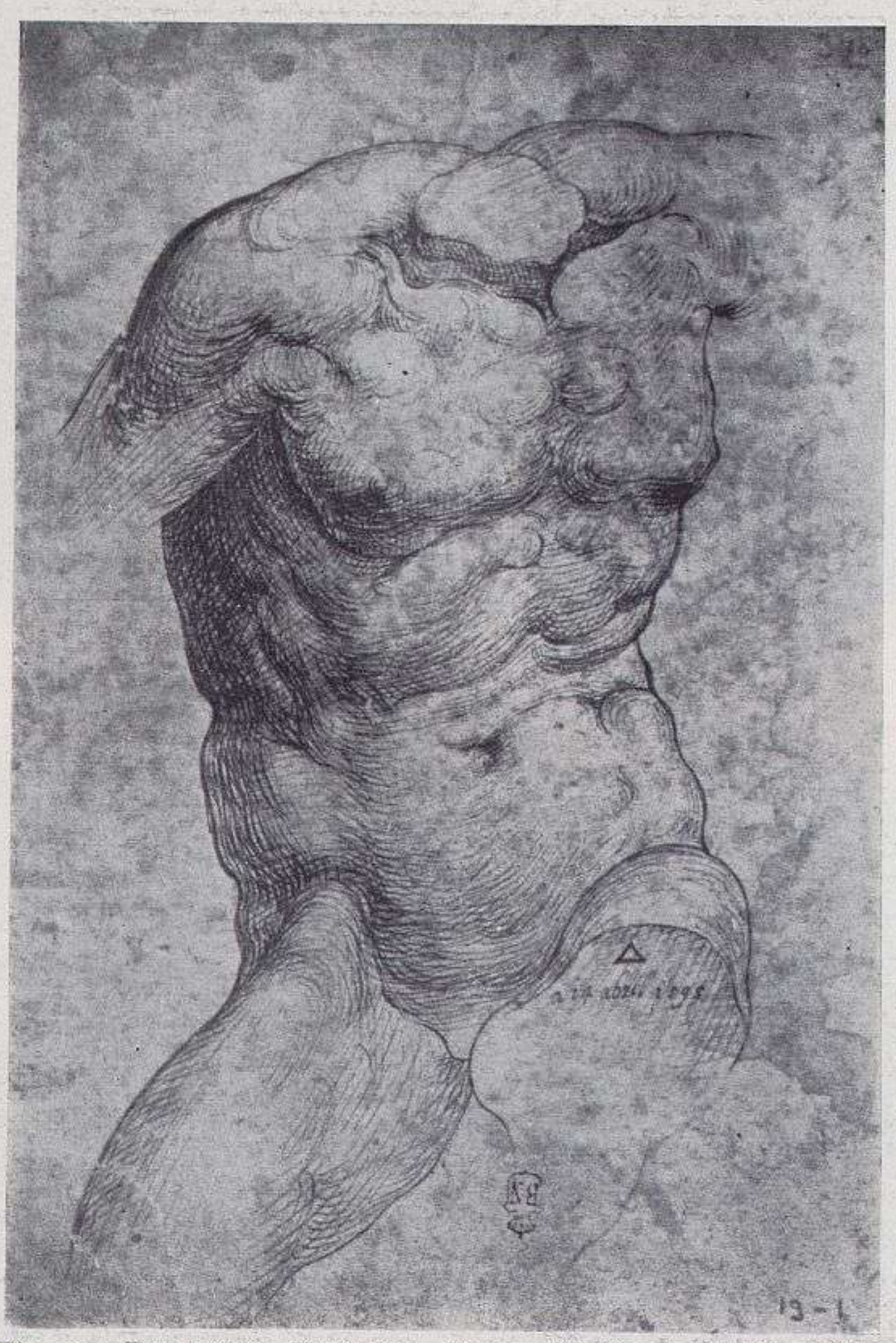


Fig. 3.—Francisco Pacheco: *Torso*. Dibujo a pluma, antes atribuído a Herrera *el Viejo*. (Biblioteca Nacional, n.º 370.)

Fot. Moreno.

2015-MECD

Fot. Moreno.

Fig. 4.—Herrera *el Viejo*: *Cabeza de viejo*. Dibujo a pluma. (Biblioteca Nacional, n.º 372.)

Figs. 5 y 6.—Cabeza llamada *Séneca moribundo*, bronce del Museo Arqueológico Nacional (Siglo XVI, pero creído un tiempo obra romana.) Dos aspectos de la escultura.

Fot. Rioja.

2015-MECD

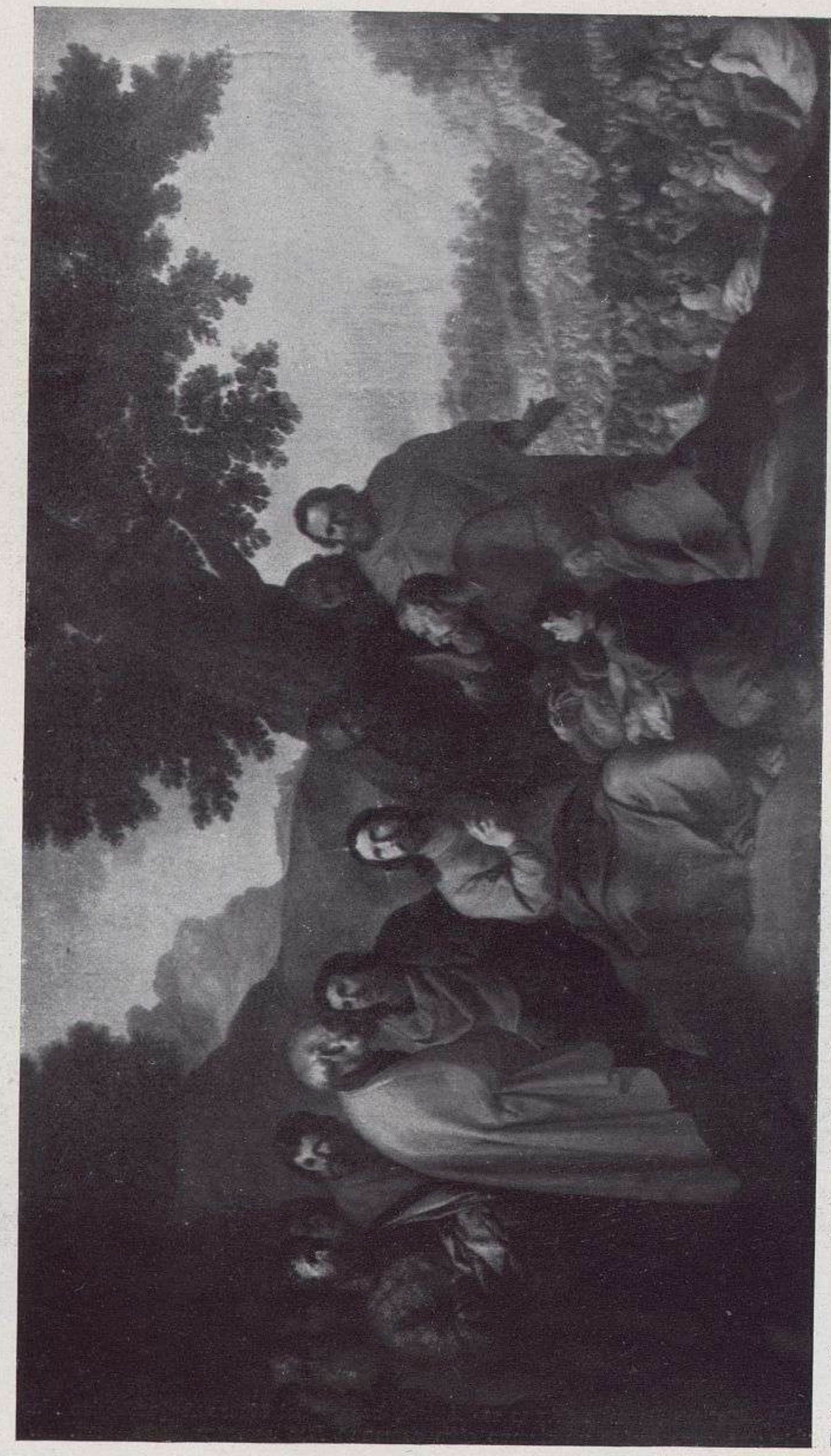


Fig. 7.—Herrera *el Viejo*: *El milagro de los panes y los peces*. Cuadro de la colección de la Academia de San Fernando, concedido en depósito al Palacio Episcopal de Madrid.
Fot. Vernacci.

2015-MECD

Fig. 8.—HERRERA *el Viejo* (?): *El milagro de los panes y peces*. Dibujo a pluma y aguada. (Biblioteca Nacional, n.º 345, atribuído a Murillo.)

Fig. 9.—MURILLO: *El milagro de los panes y los peces*. (Hospital de la Caridad, Sevilla.)

2015-MECD

Fig. 10.—Murillo: *La Concepción*. Dibujo a pluma y aguada. (Colección Morgan, Nueva York.)

Fig. 11.—Murillo: *San Félix de Cantalicio*. Dibujo a pluma y aguada. (Colección Morgan, Nueva York.)

2015-MECD

Fig. 12.—Murillo (?): *La oración del huerto.* Dibujo a pluma y aguada. (Biblioteca Nacional, n.º 348.)

Fot. Moreno.

Fig. 13.—Murillo: *San José y el Niño.* Dibujo a pluma y aguada. (Biblioteca Nacional, n.º 349.)

Fot. Moreno.

2015-MECD

Fig. 14.—MURILLO: *Los desposorios de la Virgen*. Fragmento central del cuadro de la colección Wallace, Londres.

Fig. 15.—MURILLO: Dibujo a lápiz. (Biblioteca Nacional, n.º 441, atribuído a Núñez de Villavicencio). *Fot. Moreno.*

2015-MECD

Fig. 16.—Alonso Cano: *Un milagro de la Virgen*. Dibujo a pluma y aguada. (Colección Morgan, Nueva York.)

Fig. 17.—Imitador de Alonso Cano (¿José Castillo?): Copia del dibujo anterior. (Colección Boix.)

Fot. Gómez-Moreno.

2015-MECD

Fig. 18.—Detalle del dibujo de la Biblioteca Nacional reproducido en la figura 8.

Fig. 19.—Alonso Cano: Descanso en la huída a Egipto. Dibujo a pluma y aguada. (Colección Morgan, Nueva York).

2015-MECD

Nuevas inscripciones de San Pedro de la Nave (Zamora)

por Joaquín M.ª de Navascués y de Juan

La iglesia de San Pedro de la Nave, cuyo origen visigótico dió a conocer el Sr. Gómez-Moreno (1), hubo de ser trasladada del lugar en que fué erigida a otro próximo, por haber de quedar aquél sumergido en las aguas de un embalse que allí construían los «Saltos del Duero» (2). El traslado, que se hizo en los años 1930 a 1932, ocasionó el descubrimiento de algunas novedades epigráficas que voy a reseñar aquí (3).

Inscripciones hispano-romanas.

Al desmontar la fábrica de la iglesia, aparecieron varias estelas funerarias utilizadas como material de construcción, rotas e incompletas las más de ellas, que unidas a otros pedazos encontrados en la casa del párroco (4) suman veinte, cinco de ellas con inscripción. En idénticas circunstancias aparecieron dos piedras más con sus correspondientes epígrafes. Las estelas contienen los elementos corrientes y típicos de este género de monumentos en el valle del Duero: ruedas de radios curvos, en número de seis o de doce, y estrías o arquitos dobles.

---

(1) Gómez-Moreno, Manuel: «Cat. Mon. de España». *Zamora*, Madrid, 1927, ps. 59 y sigts. Y antes: *San Pedro de Nave, iglesia visigoda*, en el «Bol. de la Soc. Castellana de Excursiones», 1906, p. 365.

(2) El traslado corrió a cargo del arquitecto D. Alejandro Ferrant. Sobre ello, consúltese la tesis doctoral de Emilio Camps, titulada *El arte hispano-visigodo*, próxima a salir a luz. En ella se encontrará también la bibliografía del monumento.

(3) La epigrafía anterior al traslado está en Gómez-Moreno: *Zamora*, ps. 66 y 67.

(4) Gómez-Moreno: *Ob. cit.*, p. 18.

2015-MECD

1. — Estela, de 34 cm. de ancha (Lám. I, 1). En la fotografía está cubierto con tierra el cuarto renglón.

E M I
L I A *N*
O A *N*
ILIAII

Emiliano Aniliani(?), omitida la palabra *filius* como es frecuente entre españoles. Gómez-Moreno, que vió el original, lee *Aniliani* o *Anili an(ni) I*. De todos modos, ni uno ni otro nombre aparece hasta ahora en nuestra onomástica.

2. — Gran estela, casi completa, de 54 cm. de ancha (Lámina I, 2). Su epígrafe dice:

D O C I O ΛA G
I L O N I S F
A/ L X V H·S·E
S·T·T·L·

Docio Magilonis f(ilius) an(norum) LXV. H(ic) s(itus) e(st). S(it) t(ibi) t(erra) l(evis). De otros *Docios* hay memoria en Trujillo y en Astorga (5). *Magilones* hay varios, correspondiendo su mayor densidad a las regiones leonesa y extremeña, y llegan, hacia Levante, hasta Navarra.

3. — Estela completa, de 70 cm. de alta (Lám. I, 3). La inscripción queda casi totalmente ilegible:

.....O R.
C·ALI[P]I....
F · A/ X V

4. — Estela, de 50 cm. de ancha (Lám. IV, 4). Rota por el segundo renglón del epígrafe, que dice:

Q·DOMIT
IO ———

5. — Estela, de 50 cm. de ancha (Lám. IV, 5). Rota por debajo del segundo renglón de su letrero. Dice:

PROCVL
O C A E N
.....

(5) C. I. L., II, 628 y 2633.

2015-MECD

Proculo Caen[i f(ilio)...]. *Caeno* es nombre indígena conocido en el valle del Duero y en el valle bajo del Tajo, extendiéndose hasta Cartagena y Celsa.

6. — Piedra, de 56 cm. (Lám. IV, 6), rota por el tercer renglón de su letrero, que dice:

ΛRQVIO
*t*ΛLΛIF
*a*NXXX

Arquio [T]alai f(ilius) [a]n(norum) XXX. *Arquio*, español, hay uno de Tarazona (6). *Arquius* lo hay en Trujillo, Braga, Valença do Minho, Astorga y Numancia (7). Una *Arquia* aparece en Conímbriga (8). *Talaus* aparece segunda vez aquí; la primera fué en Idanha-a-Velha, en donde consta un *Cumelius Talai filius* (9).

7. — Piedra, de 70 cm. de ancha (Lámina IV, 7), con epígrafe incompleto y de lectura muy incierta:

.... ıO .....
ΛL VIIOΛ Ƙ IΛ..
..ΛI IɅ VIICIV ...
...Ā D V M V .....
..Γ ..... M/ .....

Inscripciones cristianas.

Las tres inscripciones que vienen a continuación están grabadas en los sillares del monumento, en el interior del templo; se descubrieron al raspar la cal, que cubría las paredes, con motivo del traslado de la iglesia.

1. — Inscripción en el sillar que hay debajo de la imposta del arco de ingreso a la capilla mayor, al lado del Evangelio, en su cara que mira a la nave central. Es muy importante, no sólo por su contenido, un *horologio solar* según el estilo clásico de los pies de sombra, sino por constituir un nuevo elemento de juicio para acreditar la fecha asignada al monumento. Doy la fotografía y un dibujo,

(6) C. I. L., II, 2990.
(7) C. I. L., II, 632, 2433, 2435, 2458, 2465, 2633 y 2834.
(8) C. I. L., II, 377.
(9) «O. A. Portugués», t. XV, p. 44.

2015-MECD

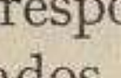
hecho sobre calco, que pretende sustituir con ventaja, creo, las acostumbradas transcripciones tipográficas, pues he querido que en él quedase señalado lo mejor posible el carácter epigráfico, dato por donde se puede llegar a fechar este interesante documento (Láms. II y III). Dice: + *Ianuarius et dicember. (H)o(ra) I et XI, p(edes) XXVIII. (H)o(ra) II et X, p(edes) XVIII. (H)o(ra) III et VIIII, p(edes) XIIII. (H)o(ra) IIII et VIII, p(edes) XI. (H)o(ra) V et VII, p(edes) VIIII. (H)o(ra) VI et VI, p(edes) VIII. F(e)br(uariu)s et nobember. (H)o(ra) I et XI, p(edes) XXVII. (H)o(ra) II et X, p(edes) XVII. (H)o(ra) III et VIIII, p(edes) XIII. (H)o(ra) IIII et VIII, p(edes) X. (H)o(ra) V et VII, p(edes) VIII. (H)o(ra) VI et VI, p(edes) VII. Martius...*

La cara del sillar en que está grabada la inscripción es irregular; mide 72 cm. a lo ancho y 43 a lo alto. La superficie que ocupa la escritura, sin contar la palabra *martius*, es de 207 mm. en ancho por 302 en alto, casi la tercera parte de la superficie de la piedra; y teniendo en cuenta que lo escrito está en el tercio izquierdo de ella, se entiende que los meses que faltan, distribuídos en idéntica forma, cabían en los otros dos tercios; pero el *horologio* quedó interrumpido en la palabra *martius*, someramente escrita, que iniciaba el segundo grupo de meses. Las letras de los nombres de los meses oscilan alrededor de los 15 mm. de altura; las demás no pasan de los 10.

El carácter epigráfico de la escritura encaja de lleno en el siglo VII, observándose la ausencia de tipos posteriores, como para las inscripciones de los capiteles de la misma iglesia hizo observar el señor Gómez-Moreno (10). Entre lo poquísimo que de epigrafía cristiana del siglo VIII tenemos en España, vemos introducirse, con carácter definitivo y como evolución final de la escritura visigótica, ya en el cuarto decenio del siglo, las formas típicas de nuestra letra capital en los siglos IX y X. La inscripción de Cangas de Onís (11), del año 737, en donde alternan las formas E y ∈, C y ⊏, entre otras, es un buen ejemplo de ello. Si el epígrafe de Lucena (12) puede ser atribuído al siglo VIII, y no a otro posterior como parece, tendríamos fijadas definitivamente, a partir del año 762 como fecha más

(10) *Zamora*, p. 60.
(11) HÜBNER: I. H. C., 384.
(12) HÜBNER: I. H. C., 128.

2015-MECD

antigua, las formas que han de dar el tipo corriente de la escritura posterior con la proporción y trazado que no tenían en la época visigoda, en la que si se encuentran algunas veces es por excepción y como ensayos que no lograron éxito. Dicho está, por consiguiente, que la comparación con los epígrafes del IX y del X, y con la capital manuscrita de esta época, hace rechazar toda posibilidad de haber sido escrito en ese tiempo el *horologio*, ya que, dominando en las referidas centurias las formas  , entre otras, sobre las C, E, T, es inverosímil que se escribiera el *horologio* con tanta abundancia de E y de T, sin que no sólo no haya vacilación de forma, sino que se advierte en todo momento un seguro clasicismo que desdice de todo lo mozárabe y cristiano de aquellos siglos y armoniza, en cambio, muy bien con la tradición clásica de los siglos anteriores.

Si con lo posterior a la conquista árabe no es posible la relación, hay, por el contrario, grandes semejanzas con los epígrafes del siglo VII, y aun con algunos del VI, no precisamente por la forma de la letra, anárquica durante todo este período, sino por cierto carácter propio del tiempo, que da sabor común a las inscripciones a él correspondientes. Tal es la terminación de los trazos rectos ensanchados en trapecio, figura en la que también se transforman los ápices clásicos de la A, M y N y el ángulo de la V, rasgos que igualmente aparecen, con gran regularidad y perfección de grabado, en los letreros de los capiteles del mismo templo. Son también típicos los ápices de la B, D, P y R prolongados hacia arriba y a la izquierda con igual grueso que los trazos.

En cuanto a la forma de las letras, la primera A de *Ianuarius* se encuentra repetida varias veces en una inscripción del año 682 (13), con la única diferencia de curvarse el travesaño hacia arriba en San Pedro de la Nave, y hacia abajo, sin llegar a revolverse tanto, en el ejemplo propuesto; caprichos más raros en la A ofrece el ara de Zambra del año 660 (14). La M, con la reunión de sus trazos centrales en uno solo, se da en epígrafes de los años 632, 641, 645, en dos del 649, 655, 661 y 662, también en dos (15). La O, cerrada

(13) «Bol. de la A. de la Historia», t. LIII, p. 141.—HÜBNER: I. H. C., 378.

(14) HÜBNER: I. H. C., 100.

(15) Los epígrafes del 649, en «Bol. de la A. de la Historia», t. LIII, p. 382. y t. LXV, p. 567. Los demás, en HÜBNER: I. H. C., 2, 65, 82, 175, 333, 31 y 99, respectivamente.

2015-MECD

en punta por abajo, se usa en los años 632, 661, 662 y 682 (16). Y en los mismos capiteles de San Pedro de la Nave, que añaden remates triangulares y se usan además las formas rombales, corrientes en lo visigótico, juntamente con las redondas y ovaladas. La R abierta de *Martius* se repite en inscripciones de los años 618, 649, 650, 655, 660, 661, en dos del 662, 665 y 682 (17).

Otra característica interesante de visigotismo en el *horologio* de San Pedro de la Nave lo encuentro en el uso de letras enlazadas por superposición coincidente de los trazos iguales, raro en tiempos posteriores a la conquista, cuando lo corriente es colocar letras unas encima de otras, sin enlace o uniendo sus trazos a uno vertical de alguna de ellas. Los enlaces de MA y ET del *horologio*, usados frecuentemente en lo clásico, perduran constantemente, así como en epígrafes fechados del siglo VII; los de VA y VS los he visto en letreros de los años 630 y 649 (18), el primero, y del 679 (19), el segundo; también he encontrado el de U uncial con S, en forma análoga, en epígrafe del año 641 (20); los de EM y BE no los he encontrado en otra parte; y, finalmente, las dos XX empleadas para cifrar el numeral *viginti*, unidas entre sí, son corrientes entre visigodos.

Quiero volver ahora sobre el enlace VS, que me sugiere alguna consideración útil para fijar más concretamente la fecha del *horologio*. La forma en que aparece la S, como prolongación recta del trazo derecho de la V, es igual a aquella en que he encontrado enlazada la S con la N en dos epígrafes de los años 641 y 650 (21), y con la A,

(16) La inscripción del 682, en «Bol. de la A. de la Historia», t. LIII, p. 141, y en HÜBNER: I. H. C., 378. Las demás, en HÜBNER: I. H. C., 2. 333 y 31, respectivamente.

(17) Las de los años 649, 662, una de ellas, y 682, en «Bol. de la A. de la Historia», t. LIII, ps. 382, 517 y 141, respectivamente; la última, también en HÜBNER: I. H. C., 378. Las otras, en HÜBNER: I. H. C., 380, 117, 175, 358, 31 y 325, respectivamente.

(18) HÜBNER: I. H. C., 142, y «Bol. de la A. de la H.», t. LIII, p. 382, respectivamente.

(19) HÜBNER: I. H. C., 299. Esta inscripción ofrece algunas anomalías; pero sólo quiero anotar las más interesantes: una, la de la fecha, en la que Hübner lee [*era*] *DCCLXVII*, ignoro con qué fundamento, pues la X con dos trazos curvos descendentes de lo alto de sus travesaños, por cada lado, más parece un capricho que complemento de la cifra; por ello creo, debe leerse [*era*] *DCCXVII* (año de Cristo 679). La otra anomalía se refiere al enlace VS, cuya forma se repite con entera exactitud en el primer renglón en el nombre *Adulteus* y al final del tercero, precedido de una R, lo que Hübner lee *r(equie)v(i)t*. No sé explicar esta anomalía; pero intentaría seguir considerando allí el enlace VS resolviendo la abreviatura, por ejemplo, así: *r(eq)v(ie)s(cit)*.

(20) HÜBNER: I. H. C., 65. En el facsímil que reproduce no se hace constar este detalle existente en la palabra *idus*. Lo he reconocido muy bien en una buena fotografía recogida por el Sr. Gómez-Moreno.

(21) HÜBNER: I. H. C., 65 y 117, respectivamente.

2015-MECD

dos veces, en este último año. Se me ocurre que esta forma de enlace se deriva, probablemente, de la adaptación del trazo vertical de la S cursiva a los trazos de la V y de la N; en la A, donde esa adaptación es imposible, se ha cortado por mitad la S y la parte superior ha sido colocada sobre el punto de unión del travesaño con el trazo derecho. Abona este juicio el uso de la S cursiva en epígrafes de los años 660, 662 y 679 (22). Considerado todo esto, y unidos a ello los datos cronológicos arriba referidos, me inclino a fechar el *horologio* de San Pedro de la Nave en la segunda mitad del siglo VII.

Respecto al *horologio* en sí, consiste en una tabla a dos columnas, con las horas en una de ellas, y en la otra las longitudes de las sombras que el cuerpo humano proyecta al sol en cada una de las horas de día, medidas en pies. Como esta longitud de la sombra varía en cada mes, se repiten las columnas de horas y pies de sombra para cada dos meses, reuniendo éstos por la igualdad de las longitudes de sombra, al modo como lo hacían los agrónomos romanos (23). Medida, pues, la sombra en un momento preciso del día, consultando la cifra resultante en la columna de pies del mes en curso, se obtiene horizontalmente en la columna de las horas la correspondiente al instante en que se hizo la observación. El procedimiento no es, naturalmente, perfecto, y el principio en que se funda se remonta a la antigüedad clásica, en donde la observación de la sombra del gnomon, cuya altura equivaldría a la estatura media del hombre (24), llevaría al vulgo a hacer la observación con la sombra del propio cuerpo, y así se trasmitiría en forma de costumbre a los tiempos sucesivos. Plinio, en su *Historia natural*, según cita de Ardaillón (25), dice que para conocer la hora es preciso medir la longitud de la sombra humana, y esta receta la recoge, en el siglo IX, el monje Wandalberto de Prün, el cual compuso un *Horologium* (26) en forma poética precedido de un prólogo en el que dice:

Horarum iam texemus in ordine metas,
humani ignari monstrat quas corporis umbra.

(22) Los epígrafes del 660 y 679, en HÜBNER: I. H. C., 100 y 299, respectivamente. El del 662, en «Bol. de la A. de la Historia», t. LIII, p. 517.

(23) ARDAILLON, E., en el art. *Horologium*, del «Dic. des Ant. grec. et rom.», de Daremberg.

(24) ARDAILLON, E., en el mismo artículo.

(25) En el mismo artículo.

(26) *Horologium per duodecim mensium punctos.* Lo publica MIGNE en su *Patrologie latine*, t. CXXI, col. 631-634.

2015-MECD

Entre Plinio y Wandalberto tenemos hoy el *horologio* de San Pedro de la Nave, atestiguando la aplicación del principio y su continuidad a través de la época visigótica en España, y resultando las tablas cristianas más antiguas de las conocidas, según los datos publicados y recogidos por Ferotin (27). Queda fuera el fragmento marmóreo de Itálica que trae Hübner (28), donde apenas se lee la palabra *horologium*, y nada más, referente a estos indicadores horarios. Ferotin publicó tres, sacados de otros tantos manuscritos españoles, procedentes de Silos, de los años 1052, 1067 y 1072 (29); y hace referencia al de Wandalberto y a otros tres anglosajones de los siglos X, XI y XII (30).

El de San Pedro de la Nave y los Silenses constituyen un grupo homogéneo, sin diferencias esenciales: la misma agrupación de meses, según la igualdad de la longitud de sombras en ellos, comenzando las tablas por los de sombras más largas: Enero y Diciembre (31). Dentro de cada grupo bimensual, la misma organización de horas y de pies de sombra en columnas, y la misma abreviatura de la palabra *hora:* una O con un punto dentro. En la columna de las horas se agrupan éstas de dos en dos, por la igualdad de sus pies: I y XI, II y X, y así hasta la VI, que en San Pedro de la Nave, por razones, acaso, de simetría, se repite de este modo: *VI et VI*. Esta es una de las diferencias con los silenses; otra está en la abreviatura de la palabra *pedes*, hecha con una P y S sobrepuesta en los horologios mozárabes y con una P con punto dentro del ojo en el de San Pedro de la Nave. Estas pequeñas diferencias, insignificantes al parecer, las considero de gran importancia para reforzar los argumentos epigráficos, antes expuestos, que me han llevado a fechar la inscripción en época visigótica, pues en el uso armónico de las abreviaturas de *hora* y *pedes*, empleadas más que como tales, como signos convencionales propios de las tablas, y en la simétrica

(27) «Mon. Ecc. liturg.»: *Le liber ordinum*, París, 1904, apéndice V.

(28) I. H. C., 63.

(29) Ms. B: *Ritual* de Silos, del año 1052. Ms E: *Comes* de París, del 1067, antes de Silos. Ms F: *Etimologías* de París, del 1072, antes de Silos.

(30) FEROTIN: *Ob. cit.*, col. 532-533.

(31) Wandalberto, en el prólogo de su *Horologium*, explica la organización de estas tablas y comienza diciendo así respecto a la agrupación de los meses:

Janua nunc anni est Janus, finisque December,
hos menses pariter solis rotat orbita punctos...

Luego se ocupa de las horas:

Mense omni prima undecimae conjungitur horae...

2015-MECD

repetición de la hora VI, en el *horologio* visigótico, veo un sentido artístico diferente del que acusan los de los códices y del que éstos se apartan tan por completo, que aun se excluye toda posibilidad de copia directa, lo que separa, por consiguiente, su cronología. A ello añadiré todavía una razón más: según datos proporcionados por los mismos códices, el horologio de San Pedro de la Nave es perfecto, al paso que los de Silos están hechos con descuido o con inexperiencia. El horologio que trae el *Comes* contiene, distribuída al pie de cada grupo de meses, la siguiente fórmula: *Tolle decem, tolle IIII^or, tolle III, tolle duos, tolle unas, et inuenies orarum rationem* (32), lo cual no es sino la proporción matemática en que de hora en hora disminuyen y aumentan los pasos de sombra en el transcurso del día. A esta proporción, cuya fórmula se distribuye caprichosamente en el horologio del *Comes*, no se ajusta ninguno de los tres silenses, observándose, en cambio, escrupulosamente en los meses que nos ha legado el epígrafe de San Pedro de la Nave; coinciden, además, aquéllos en un mismo error que no se da en éste: los de los códices marcan para la hora II y X de los meses de Enero y Diciembre, XVII pies, mientras el de San Pedro marca correctamente, según la fórmula, XVIII. Si las fechas de la confección de todos ellos fuera próxima, o si estuvieran copiados, sería natural que no se observaran estas diferencias y se cayera en los mismos errores.

En relación con el horologio de Wandalberto, también resulta más perfecto el visigótico, pues en aquél, parecido en su hechura a los españoles, la proporción entre los pasos de sombra resulta de 11, 2, 2, 2, 2, más apartada de la realidad que la española 20, 4, 3, 2, 1.

Los anglosajones difieren en su hechura de los españoles, porque sólo consignan las horas III y IX, y VI con sus pies correspondientes; en cambio, y a pesar de alguna inexactitud, corresponde su proporción u *horarum ratio* a la fórmula española. Uno de ellos, el de la abadía de Jumieges, hace constar en cada grupo de meses las horas de duración de la noche y del día.

Finalmente, desde el punto de vista gramatical hay que señalar el uso de *Dicember* y *Nobember* por *December* y *November*.

2. — En el ángulo izquierdo del crucero, en la tercera hilada, al lado izquierdo, en letras de 12 a 22 cm. de alto, se lee: *Martinu(s)*, en donde no hay otra particularidad que anotar que el uso de la T

(32) FEROTIN: *Ob. cit.*, col. 532.

2015-MECD

Entre Plinio y Wandalberto tenemos hoy el *horologio* de San Pedro de la Nave, atestiguando la aplicación del principio y su continuidad a través de la época visigótica en España, y resultando las tablas cristianas más antiguas de las conocidas, según los datos publicados y recogidos por Ferotin (27). Queda fuera el fragmento marmóreo de Itálica que trae Hübner (28), donde apenas se lee la palabra *horologium*, y nada más, referente a estos indicadores horarios. Ferotin publicó tres, sacados de otros tantos manuscritos españoles, procedentes de Silos, de los años 1052, 1067 y 1072 (29); y hace referencia al de Wandalberto y a otros tres anglosajones de los siglos X, XI y XII (30).

El de San Pedro de la Nave y los Silenses constituyen un grupo homogéneo, sin diferencias esenciales: la misma agrupación de meses, según la igualdad de la longitud de sombras en ellos, comenzando las tablas por los de sombras más largas: Enero y Diciembre (31). Dentro de cada grupo bimensual, la misma organización de horas y de pies de sombra en columnas, y la misma abreviatura de la palabra *hora:* una O con un punto dentro. En la columna de las horas se agrupan éstas de dos en dos, por la igualdad de sus pies: I y XI, II y X, y así hasta la VI, que en San Pedro de la Nave, por razones, acaso, de simetría, se repite de este modo: *VI et VI*. Esta es una de las diferencias con los silenses; otra está en la abreviatura de la palabra *pedes*, hecha con una P y S sobrepuesta en los horologios mozárabes y con una P con punto dentro del ojo en el de San Pedro de la Nave. Estas pequeñas diferencias, insignificantes al parecer, las considero de gran importancia para reforzar los argumentos epigráficos, antes expuestos, que me han llevado a fechar la inscripción en época visigótica, pues en el uso armónico de las abreviaturas de *hora* y *pedes*, empleadas más que como tales, como signos convencionales propios de las tablas, y en la simétrica

(27) «Mon. Ecc. liturg.»: *Le liber ordinum*, París, 1904, apéndice V.

(28) I. H. C., 63.

(29) Ms. B: *Ritual* de Silos, del año 1052. Ms E: *Comes* de París, del 1067, antes de Silos. Ms F: *Etimologías* de París, del 1072, antes de Silos.

(30) FEROTIN: *Ob. cit.*, col. 532-533.

(31) Wandalberto, en el prólogo de su *Horologium*, explica la organización de estas tablas y comienza diciendo así respecto a la agrupación de los meses:

Janua nunc anni est Janus, finisque December,
hos menses pariter solis rotat orbita punctos...

Luego se ocupa de las horas:

Mense omni prima undecimae conjungitur horae...

2015-MECD

repetición de la hora VI, en el *horologio* visigótico, veo un sentido artístico diferente del que acusan los de los códices y del que éstos se apartan tan por completo, que aun se excluye toda posibilidad de copia directa, lo que separa, por consiguiente, su cronología. A ello añadiré todavía una razón más: según datos proporcionados por los mismos códices, el horologio de San Pedro de la Nave es perfecto, al paso que los de Silos están hechos con descuido o con inexperiencia. El horologio que trae el *Comes* contiene, distribuída al pie de cada grupo de meses, la siguiente fórmula: *Tolle decem, tolle IIII^{or}, tolle III, tolle duos, tolle unas, et inuenies orarum rationem* (32), lo cual no es sino la proporción matemática en que de hora en hora disminuyen y aumentan los pasos de sombra en el transcurso del día. A esta proporción, cuya fórmula se distribuye caprichosamente en el horologio del *Comes*, no se ajusta ninguno de los tres silenses, observándose, en cambio, escrupulosamente en los meses que nos ha legado el epígrafe de San Pedro de la Nave; coinciden, además, aquéllos en un mismo error que no se da en éste: los de los códices marcan para la hora II y X de los meses de Enero y Diciembre, XVII pies, mientras el de San Pedro marca correctamente, según la fórmula, XVIII. Si las fechas de la confección de todos ellos fuera próxima, o si estuvieran copiados, sería natural que no se observaran estas diferencias y se cayera en los mismos errores.

En relación con el horologio de Wandalberto, también resulta más perfecto el visigótico, pues en aquél, parecido en su hechura a los españoles, la proporción entre los pasos de sombra resulta de 11, 2, 2, 2, 2, más apartada de la realidad que la española 20, 4, 3, 2, 1.

Los anglosajones difieren en su hechura de los españoles, porque sólo consignan las horas III y IX, y VI con sus pies correspondientes; en cambio, y a pesar de alguna inexactitud, corresponde su proporción u *horarum ratio* a la fórmula española. Uno de ellos, el de la abadía de Jumieges, hace constar en cada grupo de meses las horas de duración de la noche y del día.

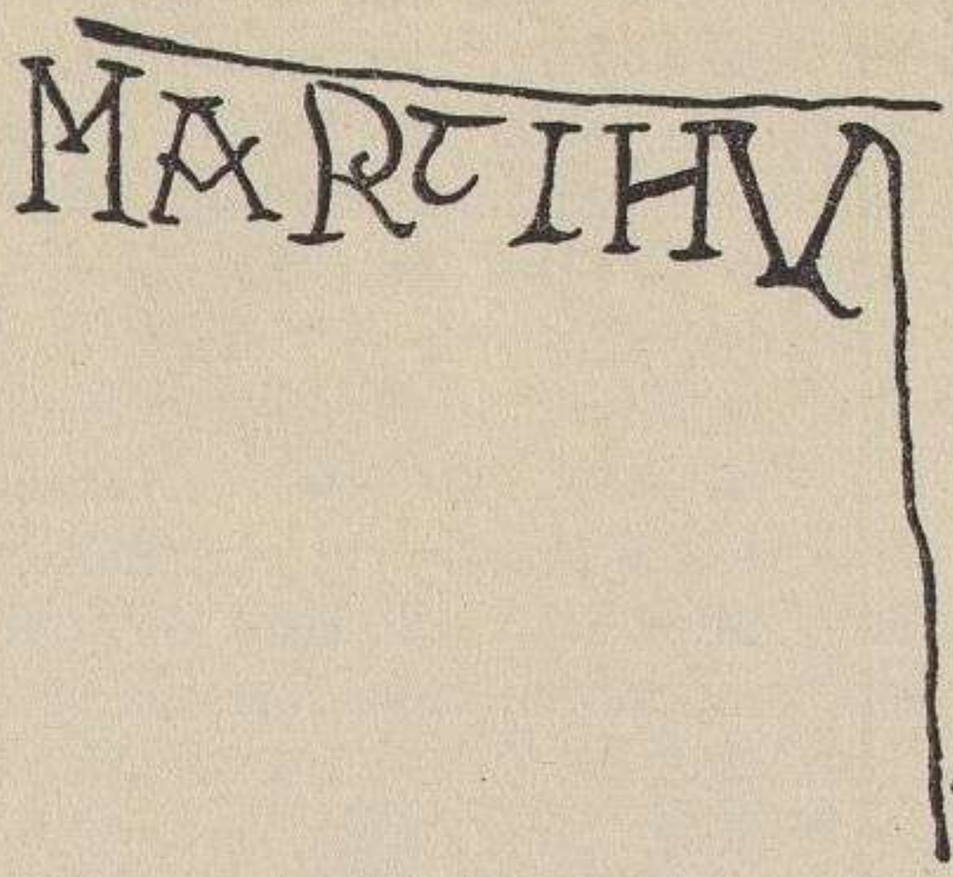
Finalmente, desde el punto de vista gramatical hay que señalar el uso de *Dicember* y *Nobember* por *December* y *November*.

2. — En el ángulo izquierdo del crucero, en la tercera hilada, al lado izquierdo, en letras de 12 a 22 cm. de alto, se lee: *Martinu(s)*, en donde no hay otra particularidad que anotar que el uso de la T

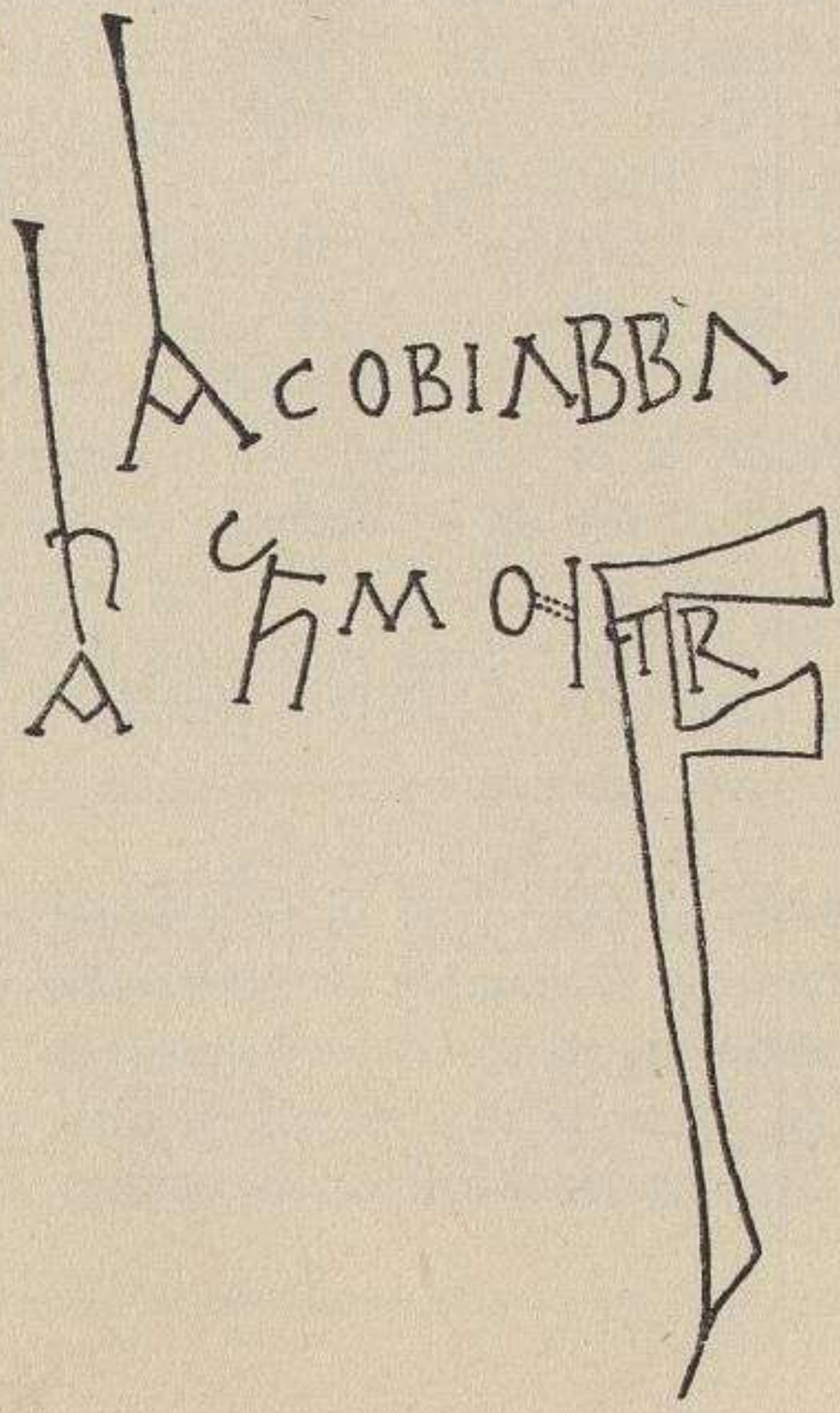
(32) FEROTIN: *Ob. cit.*, col. 532.

2015-MECD

uncial y la supresión de la S final. El letrero está enmarcado con dos rayas, la una por encima, y la otra por el lado derecho cayendo de la V.



3. — En la cuarta hilada a la derecha del arco toral, hay otro letrero escrito en dos renglones, del que doy este calco, hecho fielmente sobre una buena fotografía aunque mala para reproducir:



2015-MECD

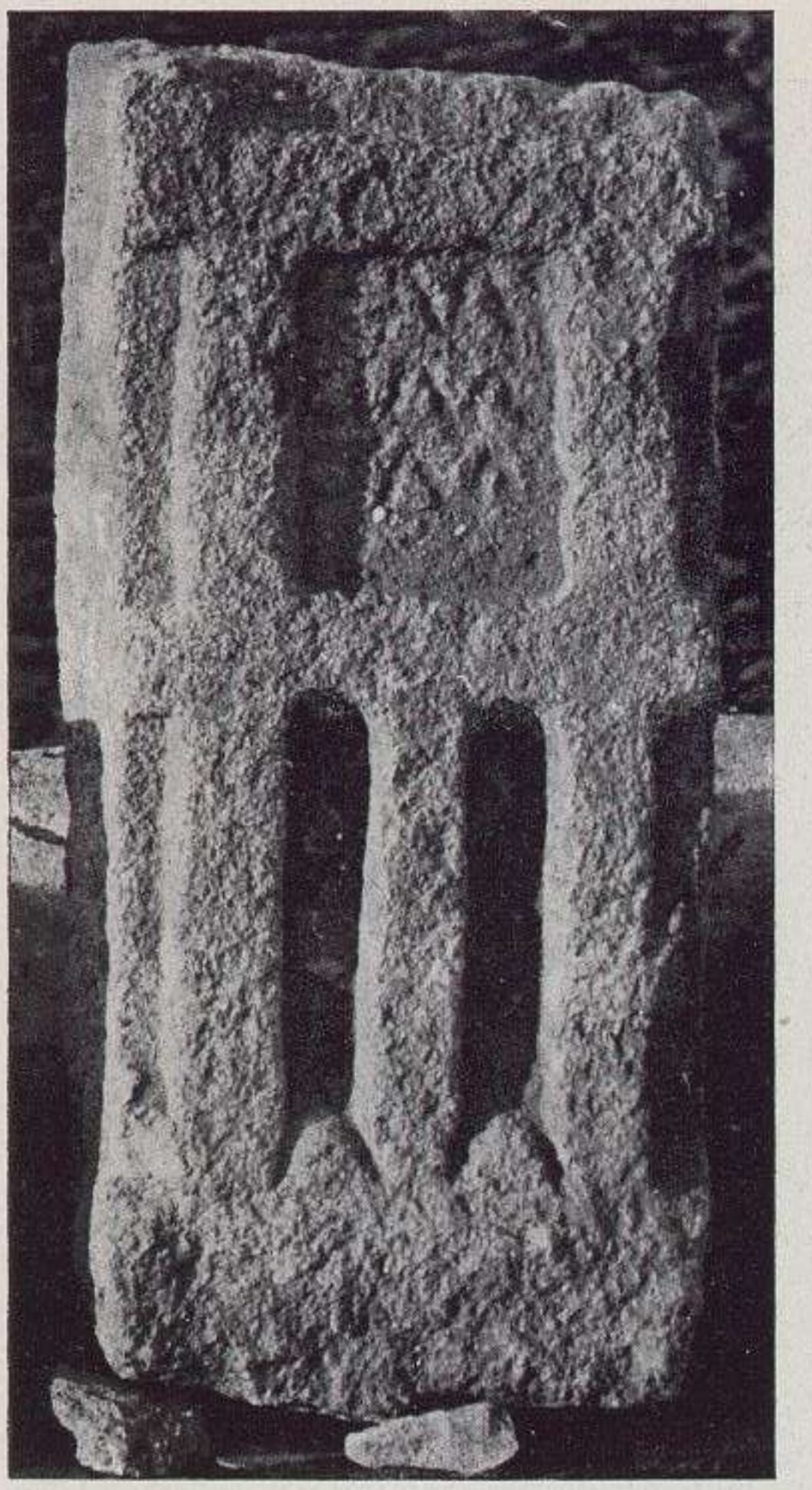
La longitud del primer renglón es de 14 cm. El letrero resulta de interpretación oscura y difícil; la lectura *Iacobi abba* está clara, pero no así su sentido, no sólo por la falta de reglas gramaticales que relacionen una con otra palabra y que podrían ser explicadas por el desconocimiento o el descuido de ellas, como en tantos otros epígrafes, sino por la dificultad de lectura que entraña el segundo renglón, en el que no llego a leer cosa razonable; empieza la duda ya con las primeras letras, en las que no acierto a distinguir cuál sea la que hay enlazada con la *I* que hay sobre la *A*, y no sé si se trata de *In* o *Ih;* aumenta la dificultad en el grupo siguiente, que queda indescifrable para mí; luego no sé si la *O* está enlazada con *N*, por ser dudoso el trazo transversal, o, más bien, seguida de *I;* termina el renglón con otro grupo de tres letras, una gran *F* y sobrepuestas a ella ꟻ y *R* de igual tipo que las restantes del letrero, de las cuales no cabe seguridad de que hayan de leerse juntas, pues la *F*, dadas sus proporciones, pudo ser trazada con independencia del resto de la inscripción y aun quizá antes. En estas condiciones no sé qué explicación dar de todo ello; al Sr. Gómez-Moreno le ocurre si será, acaso, un texto enigmático semejante a algunos que él ha visto en códices de la época.

Los dos letreros últimos son contemporáneos de los que con los números 141, 142 y 143 publicó el señor Gómez-Moreno en su *Catálogo de la Provincia de Zamora* (33), fechables en los siglos X al XI, acreditando documentalmente en la misma iglesia el carácter epigráfico tan diferente que se reconoce entre ellos y los epígrafes de los capiteles y del *horologio* antes estudiado.

(33) V. nota (1).

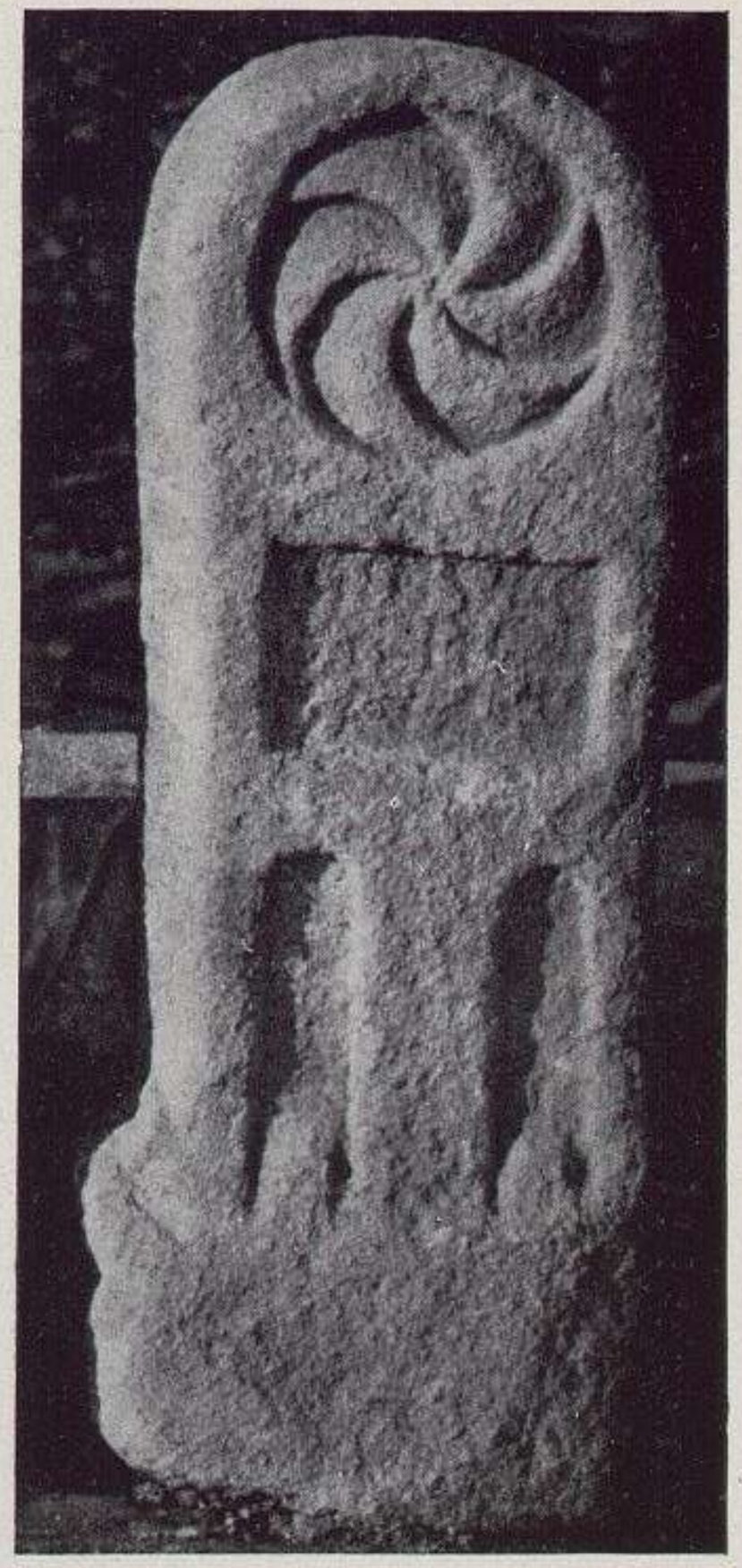
2015-MECD

2015-MECD



1

2



3 (Fotos Ferrant).

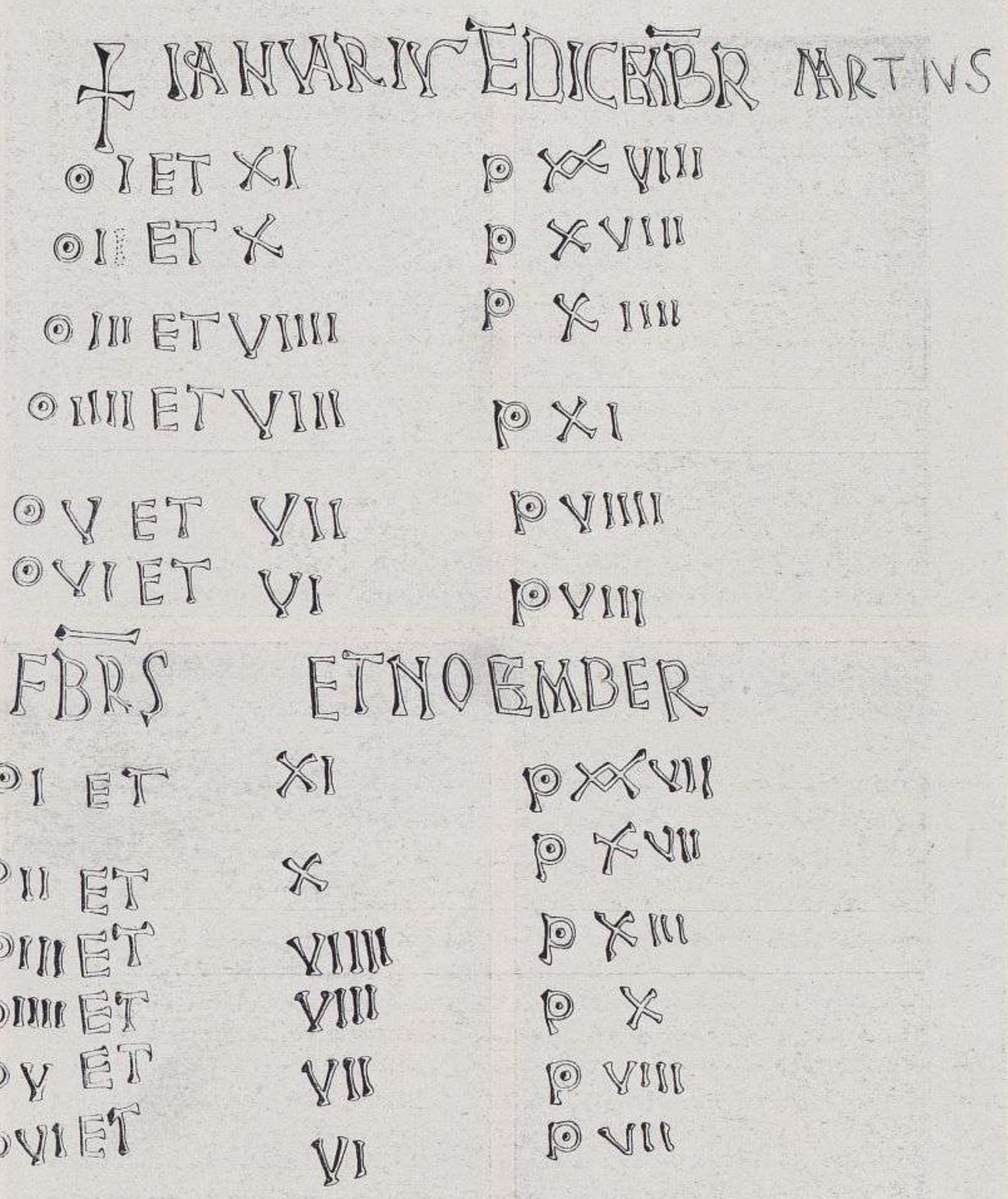
Estelas hispano-romanas de San Pedro de la Nave (Zamora).

LÁMINA I

2015-MECD

Horologio visigótico de San Pedro de la Nave (Zamora). (Fot. Camps.)

2015-MECD



Horologio visigótico de San Pedro de la Nave (Zamora).

Dibujo sobre calco. A la mitad del natural.

2015-MECD

4

5

6

7

Estelas e inscripciones hispano-romanas de San Pedro de la Nave (Zamora).

Fotos Ferrant).

2015-MECD

VARIA

El Obispo Pazos, el cronista Morales y el pintor César Arbasía.

Creo que sigue inédita una nota firmada por Ambrosio de Morales que copié, hace ya muchos años, del Ms. 5785 (fol. 125), de la Biblioteca Nacional. El apunte es sabroso, y aun picante, si bien las noticias no en todo desconocidas. Dice así:

«La Iglesia Mayor de Córdoba y su Cabildo comenzaron algunos años ha a labrar capilla para Sagrario, en donde solían tener librería; y aunque es capilla, tiene tres naves y es cubierta de bóvedas. Adornáronla con buenos jaspes por de dentro y fuera y diéronle tres puertas, una mayor en medio y dos a los lados donde pusieron unas rexas y en la del medio las armas del Obispo Don Fray Martín de Cordova en cuyo tiempo aquello se labraba.

»Venido el Obispo Don Antonio de Pazos mandó dar priesa en acabar ricamente el Sagrario y por un pintor piamontés llamado Cesar Erbasia se doraron y pintaron las bóvedas con un cielo de ángeles y las paredes con los Santos Mártires de Córdoba, dando yo los subjetos para pintura y escriptura. Con esto quedó la capilla tan rica y hermosa que no hay otra cosa tal en España. Pusiéronse algunos escudos con armas del Obispo y su nombre, porque también dió cosa de 200 ducados para ayuda de la obra; y pasóse allá el Santísimo Sacramento con gran solemnidad.

»El Obispo determinó luego enterrarse en aquella capilla y cuando se solaba mandó labrar de ladrillo un hueco y aderezar una gran losa negra para cubierta. El mismo se hizo su epitafio, que se esculpiese en ella, cristiano, modesto y agudo. Dice así:

D. O. M.
Antonius de Paços episcopus de futura vita
cogitans vivens sibi et successoribus volentibus. P.
Anno M. DLXXXVI (1).

«(Es suyo todo el epitafio, sin que haya en él una sillaba mía; ingenio y latín tenía para más que esto.)»

»El epitafio se estaba esculpiendo cuando enfermó y murió y el Cabildo lo dexó enterrar allí libremente y cubrieron el hueco de prestado. Agora el Cabildo no dexa poner la losa sin una gran dotación y no se puede hacer. Así se quedará *obscura humo contectus* y darán la riquísima capilla a quien se la dotare

(1) Gómez Bravo: *Catálogo de los Obispos de Córdoba*, Córdoba, 1778, suprime las palabras »successoribus volentibus».

2015-MECD

como quisiesen. A mí me hace esto grandísima lástima.—*Ambrosio de Morales.*»

El apunte claro y sentido muestra el espíritu valiente del Cronista en defensa de su amigo el Obispo, a quien había dedicado los últimos cinco libros de su *Crónica* en 1584, y que por haber muerto pobre no podía alcanzar sepultura proporcionada a sus méritos. Que no fueron cortos: Don Antonio Rodríguez Mouriño de Pazos — conocido más bien por su último apellido —, natural de Pontevedra, fué notabilísimo jurisconsulto y varón de suma prudencia; estudió en Bolonia y hasta 1560 no recibió las órdenes sagradas que le llevaron en 1578 a la Silla de Avila y desde el 20 de agosto de 1582 a la de Córdoba; por sus dotes políticas lo elevó Felipe II a la Presidencia del Consejo de Castilla; murió el 28 de junio de 1586. Según papeletas que vió Ceán, la decisión de la pintura del Sagrario se tomó en Cabildo el 8 de agosto de 1563.

Arbasia, o Arbasía, había nacido en Saluzzo hacia 1550; en 1579 pintaba en la Catedral de Málaga; de allí pasó a Córdoba; regresó a Italia, constando su estancia en Roma el año de 1595, y murió el 5 de febrero de 1607; no en 1614, como dijo Ceán. También hay discrepancia entre lo dicho por él respecto de la venida a España de Arbasía y lo que afirma Pacheco: mientras éste asegura que lo trajo Céspedes, «su grande amigo», el año que se perdió Don Sebastián, que fué el de 1575» (FUENTES, t.° II, p. 48), aquél lo da como pintando con los Perolas en el Palacio de Santa Cruz del Viso en 1566.

Las pinturas del Sagrario de Córdoba se conservan; mas ya Ponz escribía (t.° XVII, Carta 1.ª, n.° 17) que no podía reconocerse cabalmente el mérito de Arbasia por estar muy retocadas.

S. C.

El supuesto retrato de Gabriel Murillo, «clérigo».

La identificación del más hermoso retrato pintado por Murillo debe comenzar a estudiarse sobre bases más firmes que hasta ahora.

La figura simpática y señoril del mozo clérigo, gala del Palacio de Liria, se tiene, de antiguo, como de un hijo del pintor: primero, se creyó era Gaspar, que al morir su padre estaba ordenado de menores; después — y por deducciones de D. Angel M.ª Barcia en el *Catálogo* (1911) de la espléndida colección — se adscribió a Gabriel, el primogénito,

Que no podía ser Gaspar, fué fácil probarlo: el retrato lleva la fecha de 1680 y dice que el retratado tenía entonces veinticinco años, cuando aquél no llegaba a los veinte, por cuanto había nacido en 1661, a 2 de octubre.

Gabriel, en cambio, había venido a este mundo en 1655, y si bien no constaba que hubiese sido ordenado, faltaba la contraria certeza, hoy obtenida ya.

En *El Tiempo*, diario de Bogotá, del 12 de julio de 1936, publicó G. Hernández de Alba un documentado artículo sobre la residencia en Santa Fe de Gabriel Murillo.

Una escritura de 17 de abril de 1679 — esto es, del año anterior al del re-

2015-MECD

trato — demuestra que era a la sazón Corregidor de Naturales del partido de Ubaque, por nombramiento de Don Francisco de Castillo de la Cuadra, Gobernador y Capitán general del Nuevo Reino de Granada.

A mayor abundamiento, otra escritura de 20 de setiembre de 1681 nos lo hace ver concertando su matrimonio: por cierto que los cónyuges gozaban de ciertos medios de fortuna.

El investigador bogotano promete otro artículo con noticias de Gabriel Murillo hasta 1700. Este número de *El Tiempo* no ha llegado a ARCHIVO; mas, para el problema del retrato ya no interesarán sus aportaciones.

Sin vanagloria — no hay motivo para ella — he de recordar que en mi catálogo (n.° 88, p. 70, de la 2.ª ed.) de la *Exhibition of Spanish Paintings* que se celebró en Londres en la Royal Academy, en 1920-1, si bien no me atreví a discutir la identificación tradicional, indiqué que sólo se basaba sobre la coincidencia en los años que en 1680 tenían el clérigo retratado y Gabriel Murillo; y aun más, sin subrayar su importancia, describí el escudo que se ve en el lienzo y enumeré los apellidos de la mujer del pintor — Cabrera de Sotomayor y Villalobos —, para que los conocedores de armas y linajes sevillanos inquiriesen con tales datos la verdadera identificación. Pero estas notas, como otras de aquel Cataloguillo — en más de una acepción, desdichado —, quedaron perdidas y olvidadas, hasta para mí mismo.

El escudo es partido: en la mitad izquierda tiene dos palomas; la otra mitad, partida a su vez, muestra un león rampante y una sirena con un espejo en la mano. No soy conocedor de la heráldica ni menos de la historia nobiliaria sevillana; mas, sin duda, el escudo no tiene que ver con los apellidos Murillo, Cabrera, Sotomayor y Villalobos, de armas bien notorias: y eso que advertí en 1920, tímidamente no hice más que insinuarlo.

No creo difícil que un especialista, como Don Miguel Lasso de la Vega, podrá darnos sin gran trabajo la solución al problema iconográfico del admirable retrato. Seguramente el joven clérigo se apellidaría Palomeque, en la *Nobleza de Andalucía* de Argote de Molina, fol. 179, de la primera edición, se confirma que este linaje tiene por armas dos palomas; el león concreta poco y la sirena no se encuentra en los escudos de la obra citada. En la heráldica gallega la sirena representa a los Mariños de Lobera.

S. C.

Los cuadros que «vió» en los Países Bajos Juan Calvete de Estrella (1548-50)

Pocos libros españoles del siglo XVI causan mayor decepción al lector interesado por la historia del arte, que el voluminoso en que se narra *El felicísimo viaje del muy alto Príncipe Don Felipe... desde España a sus tierras de la baxa Alemania, con la descripción de todos Estados de Brabante y Flandes* (Amberes, 1552; hay reimpresión de 1930 en los volúmenes VIII y IX de la nueva serie de «Bibliófilos españoles»).

2015-MECD

No puede darse relato más rico en pormenores ya históricos de cada país, ya descriptivos de los festejos con que celebraban la entrada del futuro soberano; no se omite el más fútil detalle de los arcos y «espectáculos», ni se ahorra mención de cinta o perifollo en los trajes de los caballeros justadores o de los «eschevinos» y consejeros de localidades humildes. No faltan breves, aunque sabrosas, precisas notas topográficas; pero carece casi en absoluto de referencias a obras de arte — se habla al pasar de alguna iglesia o de algún palacio, se cita alguna serie de tapices; se describen dos o tres sepulcros; mas, de pinturas, tan abundantes y excelentes en aquellas partes a la sazón, sólo pueden acotarse tres menciones. Conságranse a Gante treinta y ocho páginas, y ¡ni se nombra a San Bavón!

La primera mención se refiere a las cuatro tablas de la *Justicia de Trajano y sucesos de Erquenbaldo*, que adornaban la sala del Consejo de Bruselas: Calvete de Estrella las describe con puntualidad y copia sus letreros extensos. Eran obra de Van der Weyden, las elogian entre otros Alberto Durero y Van Mander y pertenecían al género de aleccionamiento de jueces, como las de Bouts, del Museo de Bruselas, procedentes de Malinas, y las de Gerard David, de Brujas. Desaparecieron en las guerras del siglo XVII y todavía se discute, un poco ingenuamente, si están fielmente reproducidas en los tapices de Berna. El texto de Calvete de Estrella es pieza fundamental en el pleito por su minuciosidad; pero ya ha sido utilizado por Pinchart y demás eruditos, que han estudiado el problema, que puede verse resumido por H. Hymans en nota a su edición de las *Vidas* de Van Mander (París, 1884, t.° I, p. 98-100), y por J. Destrée, en su *Roger de la Pasture vom der Weyden* (1930, t.° I, p. 133 y sigs.)

La segunda referencia es a una tabla que estaba en San Rombaldo de Malinas y dice así:

«... la iglesia de San Rumoldo... es... un edificio muy suntuoso y con ricos retablos de excelentes pinturas y entre las otras hay una tabla, en la cual está pintado el valeroso Duque Carlos de Borgoña sentado en un real trono en medio de los del Consejo Supremo de Flandes, vestidos de ropas largas de grana y otros delante dellos en pie, como Abogados, Escribanos y Procuradores. Son treinta por número los Consejeros que en aquella tabla están pintados» (t.° II, p. 106-7).

La tabla, desde luego, no existe; pero la descripción, a pesar de ser tan concisa, consiente, sin embargo, imaginar la escena representada, sencilla y severa y que es dable relacionar con otras análogas repetidas con más o menos variantes en algunos manuscritos; por ejemplo, la miniatura de un Capítulo de la orden del Toisón de Oro presidido por Carlos *el Temerario*, que adorna el manuscrito *Statuts et armorial de la Toison d'Or*, de la Biblioteca Real de La Haya, ejecutado, al parecer, entre 1468 y 1477. Se reproduce en la lám. XL de *La Miniature flamande*, de P. Durrieu (1921), y conviene casi en todo con la descripción de la tabla de Malinas hecha por Calvete de Estrella, quien probablemente creyó que los Caballeros del Toisón eran los miembros del Consejo de Flandes; la única diferencia estriba en que en la miniatura sólo hay un personaje de pie y no varios, y hasta esta confusión puede explicarse porque además de los treinta que forman semicírculo a derecha e izquierda del Duque de Borgoña, apare-

2015-MECD

cen otros tres, sin el collar de la orden, sentados en un banco llano, de espaldas y en primer término. Señala el Conde Paul Durrieu el escaso primor en la ejecución de la miniatura, lo cual apoya la hipótesis de que copia una pintura anterior o que de cerca la sigue, probablemente la que Calvete de Estrella admiró en Malinas. La composición, para refuerzo de lo expuesto, se repite con pocos cambios en la *Ordonnance* de 1473, del British Museum (lám. XXXIX de la obra citada), y aun para las *Concesie* de Carlos V en Gante pintó un aguazo el Barbalunga que recuerda la solemne disposición de los elementos de la antigua tabla; se conserva esta miniatura en la Biblioteca de Bruselas y fué publicada por Kurt Steinbart en su monografía: *Jan Cornelisz Vermeyen* (Warburg, 1930).

La tercera referencia a pinturas de Calvete de Estrella es más expresiva y elocuente.

El autor, por una vez, sale de su mutismo al entrar en San Nicolás de Amsterdam; justamente, para que deploremos más su desatención hacia los cuadros que de continuo hubo de ver en su viaje; he aquí lo que escribe:

«Hay una pintura del Misterio de la Pasión de Cristo que es la mejor que hay en todos los Estados de Flandes; hízola Juan Scorelio, canónigo de Utrecht, único en las pinturas por aquellas tierras» (t.° II, p. 295-6).

Descontemos los encarecimientos, explicables en un humanista como era Calvete de Estrella, y quedará un texto valioso para apreciar la estima que se hacía a la sazón del arte de entonces; el silencio sobre todo lo anterior manifiesta la posición de quienes henchidos, aun de lejos, por los ideales italianos, mostraban desdén por los pintores primitivos.

También la mención de Scorel pudo, en parte, producirse porque intervino en dar trazas para los arcos y espectáculos con motivo de la entrada del Príncipe, y quizá Calvete de Estrella hubo de tratarle.

El cuadro de San Nicolás de Amsterdam fué destruído en 1566 por los iconoclastas, según Van Mander; hoy sólo podemos adivinarlo a través de copias: una en la Colección Comter, de Amsterdam; otra en el Béguinage de la misma ciudad; otra, en fin, en el Museo episcopal de Harlem (1).

La segunda lleva una inscripción moderna en que se afirma que es el mismo original, salvado; afirmación inaceptable a todas luces.

El cuadro de San Nicolás era una de las más importantes pinturas de Scorel: las tres cruces aparecen como trabadas formando la proyección de sus travesaños una A mayúscula abierta; los ladrones quedan de espaldas, visibles en tres cuartos. Las Marías y demás testigos de la Crucifixión se agrupan hábilmente y la rebuscada composición y las figuras son, en un todo, reveladoras del «manierismo» italianizante que enfriaba la pintura de los Países Bajos a mediados del siglo XVI.

La relación con Scorel se prueba con otro pasaje: cuando habla (t.° II, página 241) del muro y fortaleza Britannica en la boca del Rin, escribe Calvete: "Trujo algunas piedras della a Bruselas Juan Scorelio, canónigo de Nuestra Señora de Utrecht, hombre doctísimo en pintura y architectura, el cual halló

(1) Véase G. J. HOOGEMERFF: *Jan Van Scorel peintre de la Rennaissance hollandaise*, La Haya, M. Nijhoff, 1923, p. 54-5.

2015-MECD

el año de mil y quinientos y cincuenta y uno la manera de hacer los diques y reparos perpetuos contra el ímpetu del mar" (1).

Lamentemos, una vez más, lo parco que se muestra Calvete de Estrella al hablar de las obras de arte anteriores a su viaje, en violento contraste con su irrestañable locuacidad al describir las fiestas de aquel triunfal recorrido del Príncipe que iba a reinar con el nombre de Felipe II.—S. C.

Sobre los retratos pintados por J. B. Oudry

Publicados en ARCHIVO (1934) los retratos de los *Condes de Castelblanco*, que pintó el famoso animalista, legados por D. Pedro Fernández Durán al Museo del Prado, pueden añadirse ahora algunas minucias referentes a estos cuadros, además de agradecer el folleto en que M. Jean Cordey — tan conocedor de Oudry como retratista — recogió, aceptándolas, las afirmaciones de mi artículo.

Se titula el folleto: *Quelques portraits d'Oudry à l'Etranger* y es tirada aparte del «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français» (1935).

Tres son las notas adicionales que hoy puedo aportar.

Una repetición, o copia, del retrato de la Condesa de Castelblanco — por única variante se observa la supresión del letrero y del escudo —, se hallaba a la venta en 1934 en la Casa de Wildenstein y se publicó en los meses de julio y agosto en las páginas de anuncios de la revista inglesa «Apollo». Tal vez fué un ejemplar pintado para la madre de la retratada, que vivió muchos años en la Corte de Francia. En el anuncio se reproduce como obra de Largillière y como retrato de la Marquesa de Dreux-Brezé.

En la separación de los retratos de Oudry de los de su maestro Largillière, ya se dijo cuán grandes eran las dificultades; sin embargo, creo que debiera ponerse a nombre del primero el de *M^me^ de Noirmont*, que figuró en el Catálogo de la llamada primera venta Sedelmeyer (París, 1907). Es el n.° 214; y en todo recuerda al de la Condesa de Castelblanco, hasta en la factura de las telas; como firma, las aves muertas bajo la diestra y el ciervo «aux abois» al fondo.

El artículo del Sr. Lasso de la Vega que identificó el retrato del Conde de Castelblanco, suministra abundantes noticias acerca de su persona y linaje, que se completan inesperadamente con la dedicatoria de un libro a la hija del Conde y de su segunda mujer, hermana de la retratada por Oudry: llamábase la dama D.ª María Benita de Rozas y Drumond y seguramente por haber costeado la impresión mereció del impresor zaragozano José Fort una larga dedicatoria genealógica al frente de la *Vida de la Venerable Madre Sor Teresa Margarita de la Encarnación en el siglo Doña Catalina Farnese;* su autor, Fr. Máximo de la Purificación, y su traductor, Fr. Roque Alberto Faci; su fecha, 1740, pues la fe de erratas es de octubre de este año. Es libro de amena lectura, porque

(1) HOOGEMERFF: *Ob. cit.*, págs. 90 y sigs., habla de estas actividades ingenieriles de Scorel (sin conocer el texto de Calvete de Estrella); dice que hay motivos para creer que inventó la draga.

2015-MECD

la niñez y juventud de la princesa monja estuvieron llenas de extrañezas. En él encontré, hace años, noticias sobre Fray Juan de la Miseria, el retratista de Santa Teresa, que constan en una segunda dedicatoria, suscrita por el traductor.

Pero, es en la primera, la que firma José Fort, en donde se refieren los antecedentes familiares de la hija de los Condes de Castelblanco. Fueron sus abuelos paternos Don Francisco de Rozas, natural de Rozas en el valle de Sova, y Doña Luisa Meléndez de la Cueva y Agama; casáronse en el Perú, pues allí estaba Don Francisco de Superintendente General: nada menos que siete hijos suyos se cruzaron alcantarinos; en el segundo, Don José — el retratado por Oudry —, recayó en 1706, por renuncia del mayor, Don Tomás, el Condado de Castelblanco, elevado a Ducado en 1717 «por merced de su Rey Jacobo III» de Inglaterra, quien además le otorgó «la dignidad de Duque de San Andrés, Marqués de Borland, Conde de Tordan, Vizconde de Bass, Barón y Señor de Yuría, junto con la de Par del Reyno de Escocia», según «lo enuncia el diploma o título de esta gracia».

Sobre el linaje de sus dos primeras mujeres — pues casó tres veces — da la dedicatoria noticias minuciosas que alcanzan a la XVII[a] generación en el apellido Drumond. Fueron sus padres Juan Drumond, Duque de Melford, y su segunda esposa Eufemia Wallace, hija del Barón de Craigie, que «vive aún en la Corte de París, este año de 1740».

Jactábase Don Bartolomé José Gallardo de leer los libros «abarrisco», sin saltar licencias, aprobaciones y dedicatorias; las minucias recogidas aquí en las que preceden a la *Vida de... Catalina Farnese*, como las aprovechadas de las mismas en 1918 para mi artículo: *Doña Leonor Mascareñas y Fray Juan de la Miseria*, prueban que debemos imitar en esto al gran bibliógrafo.

S. C.

2015-MECD

2015-MECD

BIBLIOGRAFIA

DU GUÉ TRAPIER, E.: *Daniel Urrabieta Vierge in the Collection of the Hispanic Society of America*. New York, 1936. Un vol. en 8.° de XC + 186 ps. + 25 láms. Encuadernado en tela.

Un catálogo más de la admirable fundación hispánica de M. Archer Huntington; ello basta para deducir el valor del libro en su depurada elaboración y grato aspecto. El tema es, además, sugestivo. El hoy más famoso que conocido ilustrador Urrabieta Vierge se nos muestra por veinticinco dibujos bien escogidos entre los 212 que minuciosamente se catalogan. La observación aguda de la realidad; la trasposición a épocas históricas de ambientes de Castilla la Vieja y de la Mancha; el poder interpretativo y de adaptación a los textos que ilustraba; la impresión de la luz meridional; la «gracia» expresiva se revela en los ejemplos reproducidos con fuerza suficiente para explicarnos la fama y boga alcanzadas por el artista madrileño en el París literario y artístico del último tercio del siglo XIX.

Nació en Madrid, en el n.° 30 de la calle de las Huertas, el 5 de marzo de 1851 y era hijo de un vulgar ilustrador y de la hija de un francés (Vierge). Desde 1864 estudió en la Academia de San Fernando, copió algún cuadro de Velázquez en el Prado, imitó algo a Goya y en 1870 marchó a París. Allí comenzó pronto a trabajar para *Le Monde Illustré*, bien con dibujos originales, bien redibujando e interpretando artísticamente croquis ajenos de sucesos actuales. Su vida es desde entonces la de un artista parisiense, con las gratas escapadas a su patria a buscar inspiración para sus ilustraciones del *Gran tacaño* de Quevedo — quizá su obra maestra — y del *Quijote* (1893), que ilustraron el libro de A. F. Jacacci, *On the trial of Don Quixote* (New York, 1896). Sería cansado y fuera de lugar seguir sus trabajos y triunfos como ilustrador de Víctor Hugo, de Chateaubriand, de Zorrilla, de Merimée, de Beaumarchais, etc., tal cual en el prólogo se pormenorizan. Como muchos saben, en 1881 sufrió un ataque de hemiplejia que le privó del movimiento a su brazo derecho y casi del todo de la palabra; también es conocido que, con fuerza de voluntad extraordinaria, aprendió a dibujar con la mano izquierda; y con ella trabajó durante los veintitrés años restantes de su vida fecunda: murió en Boulogne-sur-Seine el 10 de mayo de 1904.

Con la publicación que reseñamos, el gran dibujante madrileño cobra cierta actualidad ante generaciones que le ignoran. La ilustración del libro no ha sido nunca floreciente en España: y menos en nuestros días. Buena obra sería que, oficialmente, o por un editor, se publicase *El Gran Tacaño* ilustrado por Urrabieta. Nuestros clásicos se publican poco, y menos ilustrados debidamente

2015-MECD

— quizá una de las causas de su escasa difusión. Ya en el siglo XVI el Bachiller de Arcadía — probablemente el gran bibliófilo Don Diego Hurtado de Mendoza — escribía en su célebre carta: «A la verdad, un libro sin pinturas es como un templo de luteranos, que ni tiene crucifijo ni santo a quien volver los ojos.»

S. C.

GARCÍA CHICO, E.: *La orden franciscana en Medina de Rioseco*. Tirada aparte del «Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid»; 110 ps. + 4 hjs. con 51 fotograbados (planos, facsímiles de firmas y fotografías).

Es un estudio lleno de noticias y con algunas novedades acerca de las tres fundaciones: Nuestra Señora de la Esperanza de Valdescopero; Nuestra Señora de la Esperanza de la Observancia y la Concepción de Clarisas. Del primero sólo quedan unos muros, el tercero sufrió mucho cuando la francesada, la monografía se dedica por tanto en su casi totalidad al segundo, al gran edificio de San Francisco, rico todavía en obras de arte.

En unos concretos anales se sigue su historia desde la colocación de la primera piedra en 1492 hasta 1764. Para el estudio de las esculturas, tallas y reja utiliza diestramente los documentos conocidos — los altares de piedra que labró en 1535 Espinosa bajo la maestría de Andino; la reja de éste, colocada a fines de agosto de 1532; las estatuas orantes de bronce; los grupos de barro modelados por Juni en 1537, etc., etc. No faltan documentos inéditos, algunos referentes a obras perdidas, como los yesos de Jerónimo de Corral para la capilla de Sta. Isabel y el retablo para la misma que en 1524 contrató Juan de Valmaseda que, por cierto, quizá no esté del todo perdido, pues la imagen de la Santa titular que se reproduce en la página 87, puesta dubitativamente a nombre de Juni, pudiese tal vez atribuirse a Valmaseda con más motivo.

El retablo para Santa Clara contratado en 1593 por Pedro Bolduque, es lo más probable que no se llegase a labrar, ya que en 1662 se dan las condiciones para el existente, entre las que figura una que conviene subrayar: «es condición que la escultura... de las imágenes han de ser por los modelos de Grigorio Hernandez sacado por sus imagineros...» ¡Veintiséis años después de la muerte del gran escultor todavía se ordenaba la copia paladina de sus obras!

El trabajo del Sr. García Chico aporta otros datos de interés y curiosidad para quienes estudien la arquitectura y la escultura castellanas.

S. C.

WETHEY, H. E.: *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos*. Cambridge, Massachusets. Harvard University Press, 1936. Un vol. en 4.° mayor de XIV × 2 × 151 × 1 × 1 ps. × 79 láminas. En tela.

En varias ocasiones se ha reseñado la actividad hispanizante del grupo selecto de discípulos, directos unos y mediatos otros, y amigos del llorado Kingsley Porter, que en la Universidad de Harvard constituye en la actualidad el núcleo

2015-MECD

más fecundo de investigadores del pasado artístico español: entusiasmo, escrúpulo científico y medios abundantes caracterizan sus publicaciones.

En un conciso prefacio expone el autor, cómo las obras de Siloe, que dentro del gótico tardío sólo encuentran rival en las de Bourg-en-Bresse, apenas se han reproducido. El capítulo segundo esboza, harto brevemente, la influencia — dominación la llama con exceso notorio — del arte del Norte sobre la escultura española del siglo XV; recoge noticias acerca de la entrada de elementos, como los *putti*, que no cree forzoso reconocerles origen italiano; la estatua orante, de la que menciona como primer ejemplo las del Sepulcro de Alonso de Velasco en Guadalupe, contratado en 12 de setiembre de 1467, que casi coinciden con la no citada por Wethey de Don Lope de Barrientos († en 1469) del hospital de Simón Ruiz de Embito en Medina del Campo, que se ha considerado como cabeza de la serie. En el capítulo IV se resume claramente cuanto se sabe acerca de Siloe; añadiéndose tan sólo una nota, hasta ahora inédita, de los extractos del perdido *Becerro* de Miraflores; según la cual, Maestre Gil hizo los ángeles de dos caras — masculina y femenina — para remates de la reja de Fray Francisco de Salamanca que separaba los coros. Llega a fijar el nacimiento de Siloe hacia 1450 y su muerte hacia 1510; mas no encuentra fundamento para determinar su origen ni el de su apellido. Discretamente hace referencia al episodio lamentable de la vida apócrifa del artista. Estimo poco acertada la posición del autor al negar la identidad con Siloe del Maestre Gil que en 1498 presenta un proyecto para el retablo de la Catedral de Toledo; sea o no distinta persona del «Gil flamenco ymaginario» que en 1499 labra un escudo de Cisneros.

Tampoco acepta el autor la identificación mantenida por el Sr. Gómez-Moreno de Gil de Siloe con Maestre Gil de Emberres (Amberes?) (1), «gran entallador e ymaginador» que en 1501 es propuesto por Simón de Colonia para tasar el retablo de S. Pablo de Valladolid (ARCHIVO, 1934, p. 181-4). El argumento esgrimido en contra es endeble; pues se reduce al reparo de que siendo Siloe conocido en Valladolid, por haber labrado pocos años antes el retablo de S. Gregorio, ¿cómo había de llamársele con nombre desusado? La objeción no invalida la hipótesis, tan razonable; ni aunque se añada que los escultores de los Países Bajos abundaban en la Castilla de entonces, que en el Museo de Valladolid hay muestras de su escuela y que el retablo de S. Lesmes de Burgos es obra, probablemente, de un artista de Amberes...

Mayor acierto muestra el autor al sostener que Diego de la Cruz fué escultor, además de pintor.

En sucesivos capítulos describe y analiza minuciosamente las tumbas reales y la de Don Alonso de Cartagena. Acerca de ésta, plantea la discusión de la fecha y de su autor: en documentos de 1447 y 1449 se da por terminada, cuando Siloe quizá no había nacido; rechaza la explicación sugerida por Mayer de que

(1) De pasada, anotaré que no es absolutamente segura la interpretación de Emberres por Amberes. Por ser usuales entonces las formas Antuerpia, Anversa y, sobre todo, Anvers, sorprende el cambio de la sílaba inicial *Am* por *Em*, en palabra tomada al oído. Sin embargo, confieso que no puedo dar una localización que resulte preferible, pues no me atrevo a proponer la de Emmerich, cerca de Cleves; aunque, fonéticamente, daría en Castilla mejor Emberres que «Anvers» y, como se verá, artísticamente de estas tierras, y no de Flandes, parece originario Siloe.

2015-MECD

al basamento hecho entonces añadió Siloe la estatua yacente, porque ve en una y otro el mismo arte y su fecha no puede llevarse más lejos de 1475: aunque ambas partes pertenecen al mismo estilo y tiempo, advierte diferencias de factura que le inducen a atribuir a Siloe la estatua del Obispo; mas no el resto del sepulcro. Fecha el de Juan de Padilla entre 1500 y 1505, percibiendo en esta obra algún influjo de Vigarni. En la descripción del retablo de Miraflores (1496-9) revela conocimientos profundos en iconografía. En el Cap. IX se estudia el retablo del «Arbol de Jesé» (Capilla de Sta. Ana de la Catedral burgalesa), documentado en 1488-9 como de «los Maestros Diego de la Cruz y Maestre Guilles (Siloe) escultores»; partiendo de lo dicho por Weisse discrimina la intervención de cada cual y por los pormenores de la factura llega a caracterizar el personal estilo del primero, en contraste con el de Siloe, que le permite señalar su concreta colaboración en el retablo de la Cartuja. En el del «Arbol de Jesé» cree de su mano casi todo, excepto la Virgen con el Niño, la «Iglesia» y «la Sinagoga»: y considera obra característica la *Crucifixión*, que supone labrada en 1492.

Juzga el autor que la más bella obra de madera ejecutada en el taller de Siloe es el retablo de Sta. Ana en la Capilla del Condestable; la personal intervención de la gubia del maestro la descubre en las efigies de las cinco Santas y quizá en las de los dos Santos del banco; la Sta. Ana que para Bertaux era obra de los primeros tiempos de Siloe es, según Wethey, de plena madurez o más bien su última producción, que datará de 1500-1505; con la estatua de Padilla forma la pareja de sus obras más simpáticas, si no las más *ambitious*.

Sería prolijo recoger las observaciones, casi todas certeras, al clasificar las obras más o menos emparentadas con el estilo de Siloe — ve en la puerta que da al claustro de Burgos una producción de taller por dibujos del maestro, etc. —

El capítulo XIV ofrece el interés de investigar los orígenes del estilo de Siloe; merecería amplio extracto, si no fuese que conviene dejarlo para la consulta directa, pues está lleno de pormenores y detalles; así, por ejemplo, la comparación de las «Virtudes» de Miraflores con las obras de Driess Holthuys de Cleves (su documentada «Madonna» de la Catedral de Xanten, de 1496, es como pareja de la «Justicia» de la Cartuja). Todas las relaciones establecidas por Wethey conducen a filiar el arte de Siloe dentro del del Bajo Rin. Otras semejanzas observadas con esculturas de tierras de Cleves y Limburgo suministran otra fuente de procedencia, a menos que de ellas proviniese algún ayudante en las magnas tareas del maestro. Niega el autor el influjo directo del arte borgoñón sobre Siloe y su conocimiento del Renacimiento italiano. Llegado a este punto plantea, sin resolverlo, el problema de si fué español formado en los Países Bajos, o un extranjero que aquí recibió el influjo intenso de la escuela pictórica hispano-flamenca, evidente en muchas de sus obras; y concluye que Gil de Siloe fué sobre todo una personalidad de rasgos propios: «grande es un adjetivo inadecuado para él; fascinador, de inagotable inventiva en el adorno; técnico consumado...»; en suma, «un escultor del gótico florido que no tiene exacta contrafigura en ningún país».

La notable monografía, que queda recomendada a cuantos deseen conocer nuestra escultura del tiempo de los Reyes Católicos, va ilustrada con excelentes láminas.—S. C.

2015-MECD

C
IV - 26

MUSEO ARQUEOLÓGICO
BIBLIOTECA
NACIONAL

La pintura en Granada y Sevilla hacia 1500

Por Diego Angulo Iñiguez.

Un pintor flamenco en Granada.

Cuantos se dedican al estudio de la pintura flamenca conocen muy bien el vivísimo interés que tuvieron los españoles de los siglos XV y XVI por adquirir obras de aquella escuela. Nuestra Península, por su desgracia, ha sido, desde hace muchos años, el venero casi inagotable que viene surtiendo de tablas flamencas el mercado internacional. Las más de las veces esas tablas nada tienen de específicamente español; pero otras, el retrato del donante o lo nacional del tema plantean problemas henchidos de interés, tanto para la historia de la pintura española, como para la vida de los pintores flamencos. La tabla (0,54 × 0,78) de la colección Mateu de Barcelona, cuya reproducción acompaña a las presentes líneas, es un ejemplo típico de esto último, la huella elocuente del paso de un artista flamenco por tierras andaluzas.

La escena religiosa representada nada ofrece que sea exclusivamente español. Es una composición de clara ascendencia memlingniana: la Virgen con el Niño, en el centro, y dos ángeles músicos a los lados con largas túnicas blancas. Al fondo, una vista de ciudad. Pero la Virgen no reposa en rico trono, como es costumbre en el maestro de Brujas. Descansa en primer término, en medio del campo, sobre el tapete de flores de una pradera muy amplia que se extiende ante nosotros al pie de una sierra ingente. Una gran ciudad amurallada se recuesta en el valle que forman las dos primeras estribaciones, un poderoso castillo la domina desde un tercer monte más lejano, las montañas se suceden y, al fin, los picos más elevados aparecen cubiertos de nieve.

Quien está acostumbrado a ver las ciudades de Jerusalén de cúpulas fantásticas que sirven de fondo a los Calvarios de las

2015-MECD

tablas flamencas, rápidamente se da cuenta de que no se halla ante una de esas poblaciones caprichosas. Lo que nos dice el pintor es nada menos que la Virgen ha descendido a la ciudad de Granada y que se encuentra descansando en su vega. Cuando se pintó el cuadro hacía muy poco tiempo que la hermosa ciudad había dejado de ser mahometana, y el viejo artista llegado de Flandes nos refiere, con minuciosidad septentrional, que la Reina de los Cielos ha tomado posesión de todo aquello por lo que tantos años lucharan los castellanos: de la vega, de la ciudad, de Sierra Nevada. En suma, una alegoría histórica sentida con toda la poesía de un primitivo flamenco.

La presencia en la ciudad andaluza de un pintor de Flandes por las proximidades del año 1500, fácilmente sugiere el recuerdo de Isabel la Católica, que tan gran admiración profesó por las obras de aquellos maestros. Los nombres de Juan de Flandes, de Maestro Michel y quizá el de Melchor Alemán, acuden con rapidez a la memoria. Pero el estilo del primero es demasiado conocido para que no se descarte desde luego; el del maestro Michel, a juzgar por las obras que se le han atribuído recientemente, tampoco creo que permita atribuirle la tabla barcelonesa, y en cuanto a Melchor Alemán, si el apellido ha de tomarse como indicio del origen de su arte, hoy desconocido, el estilo absolutamente flamenco de la tabla no autoriza a pensar en él. Cabe, por último, citar a Pedro de Cristo, que residió en Granada de 1507 a 1530 (1); mas como no se conoce

(1) Gómez-Moreno: *Guía*, 457. Por documentos granadinos consta su actividad en los años de 1507, 1516, 1528 y 1530. (Weale: *Les Christus*, Bruges, 1909, 20.) Como esos documentos se han publicado con errores, incluyo a continuación la nota que de ellos me facilita con su acostumbrado desinterés D. Manuel Gómez-Moreno: 1507. «Se dieron mil maravedis a Pedro Cristo pintor por las condiciones que fizo de la pintura de los retablos.» Catedral, Libro de Fábrica. 1516, 15 de Febrero: «Mandaron librar a Pedro Xpo y Alonso de Salamanca pintores cinco ducados en que fue apreciado de manos un pendon grande que hizieron con las armas de la ciudad.» Ayuntamiento, Libro de Cabildos.

1528. «En 21 de junio de 1528 se bautizo Maria hija de Francisco Abençadara fueron padrinos Juan de Cerezo y Pedro de Xpo flamenco pintor.» San Ildefonso, Libro 1.º de bautismos.

1530. «Dieron a Petrus Xs pintor por renovar la sepultura de la buena memoria del primer arzobispo 15 ducados.» Catedral. Contaduria.

Además de esos documentos publicados por Weale, sólo tengo noticia de los dos siguientes, que han aparecido con posterioridad. Uno de ellos es de 1532, y debo también su conocimiento a la amabilidad de D. Manuel Gómez-Moreno. Consiste en los «Títulos de las casas principales que hoy son hospital de la Caridad y Refugio», y nos dice que en 1532 D. Juan de Alarcón, cazador mayor del rey de Portugal, había vendido las casas principales «e a las espaldas de la dicha casa le queda e tiene un solar e un sitio de una tarvea de teger almayzares

2015-MECD

ninguna obra suya segura, sólo puede citársele como un posible candidato. De todos modos, el retablo de la iglesia de San José de Granada, que le atribuyó Gómez-Moreno, fundándose exclusivamente en su estilo flamenco, no creo que pueda ser de la misma mano que la tabla barcelonesa, si bien existen bastantes analogías que parecen delatar la influencia de nuestro pintor en el maestro granadino. La Virgen de la colección Mateu es puramente flamenca, mientras que en el retablo ese estilo ha sufrido una intensa transformación española, hasta el punto de poder considerársele como el eslabón de enlace entre los flamencos que visitaron la ciudad recién conquistada y la escuela de miniaturistas y pintores de retablos que allí se formó en la primera mitad del siglo XVI. Tanto del retablo citado como de la Virgen que, procedente del pueblo de la Zubia, posee hoy la Casa Harris de Londres, espero poder ocuparme en un próximo artículo.

* * *

La vista de Granada que sirve de fondo a la escena, además del valor que posee como testimonio de la estancia de su autor en la pintoresca ciudad andaluza, ofrece cierto interés para su historia por ser, tal vez, su más antigua representación posterior a la conquista. Anterior a ella, existe la pintura mural de la Sala de las Batallas del Escorial, copia hecha en el siglo XVI de un original de tiempos de Juan II; pero el primer plano completo y fidedigno de Granada es la *Plataforma* de Ambrosio de Vico, cuya lámina no abrió Heylan hasta principios del siglo XVII (1).

A este plano, y a la *Guía de Granada* de Gómez-Moreno, remito a quien desee comprobar las identificaciones que propongo. Aunque no pretendo hacer un estudio detenido de la representación de la ciudad, y mucho menos entrar en los problemas que pueda suscitar para su historia monumental, la describiré con cierto detalle

---

que alinda por una parte con las dichas casas principales e con casa de Francisco de Alarcon e por la otra con huerto de D. Alonso Vanegas e por la otra parte con casas de Pero Xpo e la calle sin salida que entra en la calle de Avenamar.»

El otro documento se refiere a una escultura de la Virgen que debía entregarle en Sevilla Jorge Fernández, y que en vano le requirió por poder en 1516. (MURO. *Artífices sevillanos. Documentos Hist. Arte Andalucía*, IV, 1932, 49.)

(1) Una reproducción del plano de Vico, a mayor tamaño que la aquí publicada, puede verse en la edición de los *Anales de Granada*, de Henríquez de Jorquera, hecha en 1934 por el Sr. Marín Ocete.

2015-MECD

como la mejor prueba de que no se trata de una pintura hecha de memoria.

Comienzo por la parte central de la muralla, que aparece en primer término, es decir, por la puerta que se ve detrás de la cabeza de la Virgen, que es seguramente la de Bibarrambla. Como consta que fué demolida en 1515 y no se reconstruyó hasta 1610, quizá permita fechar la pintura antes de ese año. Da paso a un barrio que se encuentra separado de la ciudad por una segunda muralla, cuya arteria principal se denominaba ya en el siglo XVI calle de Mesones. En esa segunda muralla interior se advierte otra puerta que debe de ser la de las Orejas, donde se colocaban los miembros de los malhechores de ciertos delitos. La plaza de Bibarrambla a que se comunicaba se dibuja al fondo, y, tras ella, la mezquita mayor con su alminar.

A la derecha de la puerta de Bibarrambla, el entrante de la muralla corresponde a la parte por donde el Darro sale de la población hacia el campo, esto es, a la rambla que dió nombre a la puerta. Siguen dos cubos, y el tercero encuadra la Puerta de Bibataubín a que prendiera fuego el Gran Capitán y que se conservó en pie hasta principios del siglo XVI. Las grandes torres que surgen a su lado son las del fuerte castillo perpetuado en el cuartel todavía allí existente.

La muralla comienza a subir con rumbo a Torres Bermejas, y, apenas iniciado el ascenso, se le une por la derecha la que protegía el barrio de la Antequeruela. En ésta, cerca ya del borde del cuadro, aparece la Puerta del Pescado. El muro de la ciudad misma continúa hacia el fondo, remontando el monte Mauror, hasta llegar a Torres Bermejas, el «castillo de gran valía» del bello romance de Abenamar. En el cabezo inmediato de la derecha, una torre de escasa importancia permite localizar el Corral de los Cautivos, y más allá, continuando en la misma dirección, ya casi fuera de la tabla, se divisa otra torre mucho mayor que debe de corresponder al sitio ocupado por la huerta del Convento de los Mártires que dibujó Vico en su *Plataforma*.

Desde Torres Bermejas la muralla se dirige a la izquierda, partiendo de ella dos muros que atraviesan el valle para unirse a la Alcazaba. La muralla de la ciudad, pasada la unión de esos dos muros, continúa en el mismo sentido, atraviesa el Darro, y, al iniciar la subida del Albaicín, se divide en dos. La del fondo, que se

2015-MECD

dibuja claramente sobre el campo, es la Cerca de Don Gonzalo, y la torre que se levanta en su punto más elevado será, probablemente, la del Aceituno. La otra, que más en primer término marcha también hacia la izquierda, se oculta en su primera parte tras las casas del barrio del Albaicín, pero después tuerce rápidamente y, ya bien visible, endereza hacia nosotros reforzada por varias torres, la principal de las cuales corresponde a la Puerta Nueva, o Arco de los Pesos. Más abajo se une con la prolongación de la Cerca de Don Gonzalo que desciende después de haber rodeado por la izquierda el típico barrio granadino. La puerta que se abre a la derecha de ese punto pudiera ser la de Elvira, mientras que la de la izquierda corresponde al campo de la Merced y no figura ya en la *Plataforma* de Vico.

Fuera del recinto de la ciudad, detrás de las alas del ángel que toca el laúd, se dibuja un gran torreón unido a otra muralla. Como parece coincidir con el actual emplazamiento de San Juan de Dios, o con el de San Jerónimo, tal vez, será parte de la gran fortaleza del Campo del Triunfo que se extendía desde la ermita del Cristo de la Yedra hasta cerca de San Jerónimo. La importante edificación, que, entre los árboles, aparece más en primer término, no sé si cabría relacionarla con el Alcázar de Genil; en cambio, a la derecha se dibuja con toda claridad el puente sobre el río de este nombre.

Después de todo lo dicho, no es difícil señalar cuál sea la Alhambra. Las grandes torres de la Alcazaba se levantan en un extremo del monte Assabica dominando el Bosque de la orilla del Darro, y a lo largo de la cumbre perforan la muralla la famosa Puerta Judiciaria y la de Siete Suelos.

La casa que surge entre la arboleda, al fondo del Bosque de la Alhambra, es casi seguramente la que Hoefnagel (1) denominaba en 1564 «Casa del moro rico», y que sin nombre figura también en la *Plataforma* de Vico, es decir, el Carmen llamado del Gran Capitán.

Por último, tras el monte Assabica en que se levanta la Alhambra, nos presenta nuestro anónimo pintor el Generalife, y, aún más al fondo, el Cerro de Santa Elena con dos edificaciones, una de grandes proporciones con vistas al Darro, que quizá sea el Palacio de Daralharosa, y otra de menos entidad a la derecha.

Después de este cotejo entre la pintura flamenca y la estampa

(1) *Civitates Orbis Terrarun.*

2015-MECD

de principios del siglo XVII, se comprenderá el subido interés de la tabla de la colección Mateu. Confiemos en que los especialistas en aquella escuela nos descubrirán algún día el nombre de este viejo admirador de la ciudad nazarita.

LA VIRGEN DE JUAN SÁNCHEZ DE CASTRO, DE LA COLECCIÓN MUNTADAS DE BARCELONA.

A Juan Sánchez de Castro se le conoce muy deficientemente. De sus dos obras seguras que llegaron hasta nuestros días, la Virgen de Gracia de la Catedral de Sevilla y el San Cristóbal de la iglesia de San Julián de la misma ciudad, sólo se conserva ya la primera. La pintura mural del San Cristóbal, firmada y fechada en 1484, que se encontraba extraordinariamente repintada, pereció inédita. Su gran tamaño y la proximidad a uno de los pilares de la nave impidieron hacer una buena fotografía, y el reciente incendio del templo ha terminado con lo poco que, a través de tantos repintes, podía adivinarse del estilo del maestro. La Virgen de Gracia es, por tanto, aunque le faltan grandes trozos, la única base firme que poseemos para reconstruir la obra del viejo pintor sevillano; pero hasta ahora, sólo se ha publicado de ella una pequeña reproducción del conjunto.

Con tan pobres medios de información no es fácil conocer a Sánchez de Castro, y se explica que pueda haber pasado inadvertida la Virgen con el Niño (0,86 × 0,52) de la colección Muntadas de Barcelona, en cuyo catálogo (1) figura como de escuela catalana.

La atribución creo que puede hacerse con bastante seguridad. Quien la compare con la Virgen de Gracia convendrá en ello sin el menor escrúpulo. El rostro del Niño, que aparece en idéntica posición en ambas tablas, se repite con diferencias casi imperceptibles. La misma falta de dominio de la perspectiva le hace dibujar el ojo derecho de frente y en forma tal que podrían superponerse. La cabeza de la Virgen se encuentra en otra posición; mas a pesar de esto y de que en la tabla barcelonesa es más correcta y más blanda de modelado, la analogía es perfecta: véase, por ejemplo, la típica manera de dibujar la boca. La forma de plegar el velo, aunque

(1) *La Colección Muntadas*, Barcelona, 1931, n.º 36, pág. 52.

2015-MECD

menos exagerada en lo que tiene de más característico, y trazada con más gusto, es también evidentemente la misma.

La diferencia más notable es su mayor finura de ejecución. El oro desempeña en ella un papel importante, pues tanto el fondo como el manto son de damasco de oro y el mismo metal cubre los nimbos; pero mientras que en la tabla sevillana esos nimbos, las coronas, las cenefas y, en general, cuanto es de oro, a excepción de los damascos, está labrado de relieve, aquí aparecen en plano. Los hermosos letreros al destacarse sobre intenso color mate contribuyen poderosamente a realzar el valor decorativo de la tabla.

Así como la colección Muntadas permite incluir en el reducidísimo catálogo del celebrado maestro sevillano una nueva obra, el Museo de Vich nos ofrece un argumento más para negarle el Salvador que posee en Sevilla el Sr. Sánchez Dalp. Si la firma que tiene no fuese a todas luces falsa y su estilo el flamenco del segundo cuarto del siglo XVI, la existencia de otro ejemplar (1) de este mismo estilo, y desde luego sin firma, en la colección ausonense, sería una razón más para convencernos de ello.

(1) En la colección de postales del Museo es la núm. 7 de la serie E.

2015-MECD

2015-MECD

Fig 1.—La Virgen con el Niño, y la ciudad de Granada al fondo.

Barcelona. Colección Mateu.

2015-MECD

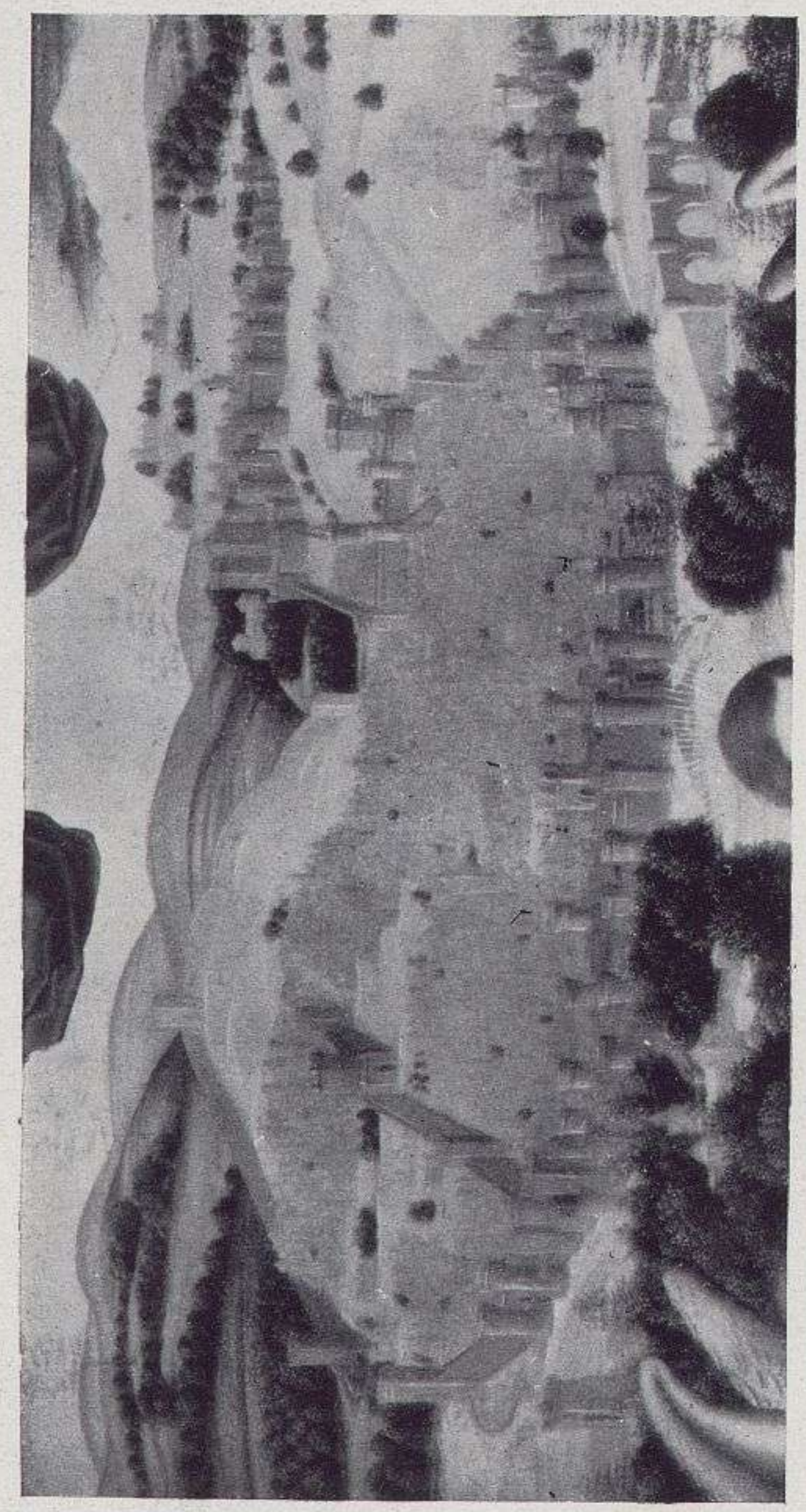


Fig. 2.—Vista de Granada que sirve de fondo a la Virgen de la colección Mateu.

2015-MECD

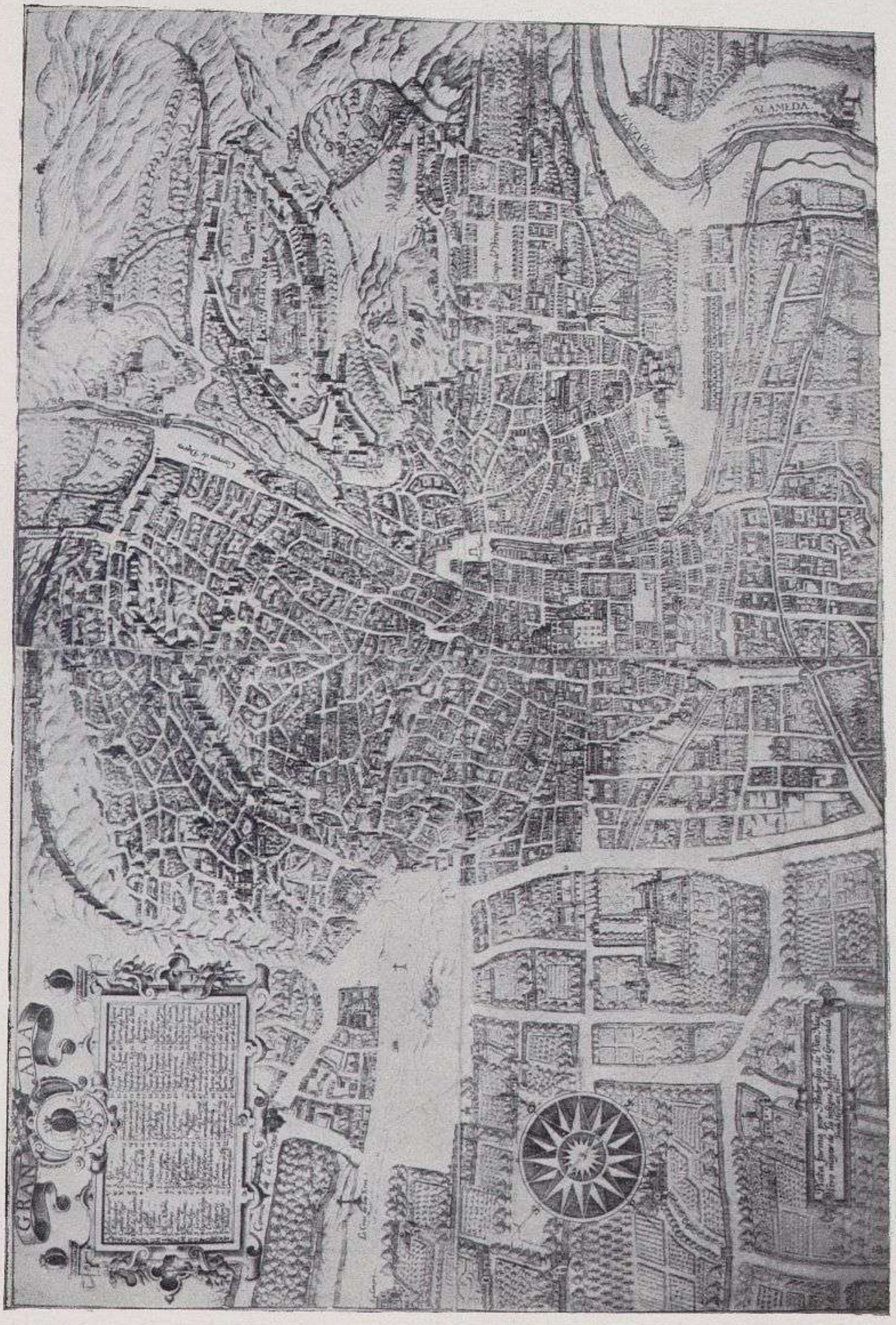


Fig. 3.—*Plataforma* de Ambrosio Vico, grabada por F. Heylan.

2015-MECD

Fig. 4.—Virgen de la Leche, por Juan Sánchez de Castro.

Barcelona. Colección Muntadas.

2015-MECD

Decoraciones hispánicas

II

Broches de cinturón de bronce damasquinados con oro y plata

por Juan Cabré y Aguiló

Ilustraciones por María de la Encarnación Cabré Herreros.

Preámbulo. En 1928 publicamos la primera parte del avance al estudio general de las placas rectangulares de cinturón de bronce, formando una serie de las decoradas con acanaladuras, troquelados y grabados de un burilaje muy fino y carácter netamente hispánico, pero de un acentuado recuerdo jónico arcaico, cuyo estilo y carácter hispánico ostentan a la vez determinados restos arquitectónicos, que asimismo se reprodujeron en el aludido artículo.

La mayor parte de aquellas placas de cinturón proceden de Andalucía: siete, del Santuario ibérico de la Cueva de los Jardines (Despeñaperros, Santa Elena, Jaén); una, de Alcudia, Elche (Alicante); una, del Cerro del Amarejo, Bonete (Albacete), y una, de Cabrera de Mataró (Barcelona); y como también los restos arquitectónicos se hallaron absolutamente todos en el Sur de España, es lógico suponer que ese arte de los broches y esculturas tuvo su origen en Andalucía, tal vez hacia la segunda mitad del siglo VI o principios del V antes de J. C., conservando su carácter específico durante mucho tiempo hasta pleno siglo IV o principios del III antes de J. C., según estudios y excavaciones posteriores a la publicación del aludido artículo.

Las referidas excavaciones que han aportado placas de tipo andaluz con decoración de acanaladuras y burilaje muy fino, son: las del poblado de La Bastida, Mogente (Valencia) y de la necrópoli de

2015-MECD

Casa del Monte, Valdeganga (Albacete), realizadas por el Sr. Ballester Tormo, y las efectuadas por nosotros en la necrópoli de La Osera, Chamartín (Avila).

Durante el período del damasquinado con oro, plata y cobre sobre hierro en las armas de los indígenas de la Península Ibérica, de finales de la Segunda Edad del Hierro (de las que poseemos numerosos ejemplares, con gran variedad y riqueza de modelos), las placas de cinturón de bronce de tipo andaluz (de forma rectangular con dos aletas en la cabecera de la pieza macho flanqueando el garfio del enganche), se damasquinaron asimismo (debido muy probablemente a que eran complementarias de la indumentaria de los guerreros que usaban espadas y puñales damasquinados), siendo sin duda alguna de mucho agrado y aceptación, tanto entre los iberos con faicatas del Sur, Levante y Este de España, como por los otros pueblos indígenas del interior con espadas de antenas y puñales denominados de la Cultura de Miraveche—Monte Bernorio—Las Cogotas.

He aquí el área de expansión en la Península ibérica de esas placas damasquinadas que estudiamos ahora, también con el carácter de mero avance a un estudio más completo acerca de las placas de cinturón de la Edad del Hierro en toda la Península:

Andalucía: 1.—Cueva de los Jardines, Despeñaperros, Santa Elena (Jaén), figs. 1 a 5, 15, 23 y 26. 2.—Necrópoli de Tugia, Peal de Becerro (Jaén), figs. 14 y 32. 3.—Túgi, Galera (Granada), figura 31. 4.—Baria (2), Herrerías (Almería).

Sur de Portugal: 5.—Necrópoli de Salacia, Alcácer do Sal, figuras 22 y 30.

Levante: 6.—Necrópoli de La Albufereta (Alicante) (3). 7.— Bolbaite (Valencia) (4). 8.—Castillo de los Morcones, Bicorp (Valencia), fig. 11. 9.— Despoblado de La Bastida, Mogente (Valencia), figs. 16 y 28. 10.—Despoblado de San Miguel, Liria (Valencia), figura 51. 11.—Salzadella (Castellón de la Plana), fig. 9.

Cataluña: 12.—Despoblado de San Miguel de Sorba, Montmayor (Barcelona) (5). 13.—Despoblado de Puig Castellar, Santa Coloma de Gramanet (Barcelona) (6). 14.—Despoblado del Tossal de les Tinalles, Sidamunt (Lérida), fig. 68. 15.—Provincia de Gerona? (7).

Aragón: 16.—Despoblado de San Antonio de Calaceite (Teruel), figura 39. 17.—Despoblado del Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel),

2015-MECD

figuras 62 y 63. 18.—Necrópoli de Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza), figs. 19, 38, 40, 65 y 67.

Castilla: 19.—Numancia, Garray (Soria), fig. 66. 20.—Despoblado de Izana (Soria), fig. 59. 21.—Necrópoli de Gormaz (Soria),

Fig. I.—Distribución en la Península Ibérica de las placas de cinturón de bronce, rectangulares, con acanaladuras y grabados finos y damasquinadas con oro y plata.

figura 58 (8). 22.—Necrópoli de Quintanas de Gormaz (Soria) (9). 23.—Necrópoli de Uxama, Osma (Soria), fig. 69 (10). 24.—Necrópoli del Altillo de Cerropozo, Atienza (Guadalajara), figs. 48 y 49. 25.—Necrópoli de Las Horazas, Atance (Guadalajara), figs. 37 y 64. 26.—Necrópoli de Carabias (Guadalajara) (11). 27.—Necrópoli de Higes (Guadalajara), fig. 10. 28.—Necrópoli de La Olmeda (Guadalajara), fig. 18. 29.—Toledo, fig. 57. 30.—Necrópoli de Las Cogotas, Cardeñosa (Avila), fig. 52; 31.—Necrópoli de La Osera,

2015-MECD

Chamartín (Avila), figs. 6, 7, 17, 21, 24, 25, 27, 29, 33, 34, 35, 36, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 54 y 56. 32.—Paredes de Nava (Palencia), figs. 60 y 61.

Procedencia desconocida: Las placas de las figs. 8, 12 y 55.

Gráficamente aparecen localizadas las anteriores estaciones arqueológicas mediante un punto en el mapa que reproducimos en la fig. I, donde además se indican con un triángulo los sitios en que se hallaron las placas de la serie andaluza publicadas en nuestro primer artículo. Ahora bien: debemos indicar, para no inducir a error, que el triangulito más al norte, que se refiere a Miraveche, no representa un sitio con placas de tipo andaluz, sino tan sólo grabadas.

Procederemos ahora a la descripción parcial de los gráficos que integran este estudio, reservando para el final del mismo exponer breves comentarios acerca del estilo que impera en los ejemplares, técnica de sus damasquinados y cronología relativa; pero antes hay que hacer presente que la ordenación de los mismos gráficos está supeditada, como a simple vista se destaca, a indudables organizaciones artísticas, de las cuales destacaremos en la descripción los elementos decorativos que mayormente las caracterizan, ordenación con pretensiones de un cierto orden cronológico, no absoluto, y tomando como base de cronología las localidades arqueológicas y ajuares funerarios de donde proceden las placas, así como la propia tipología de las mismas y sus temas ornamentales.

Pero antes de entrar de lleno en la descripción de las figuras que ilustran este artículo, hemos de hacer constar que la mayoría de las placas no conservan íntegro su damasquinado de plata e incluso muchas de ellas lo han perdido totalmente, quedando tan sólo rehundidos los dibujos, que primitivamente se cubrieron con chapa de plata, que ha podido fundirse en la pira funeraria, cuando la pieza procede de sepultura, o en el fuego destructor de la ciudad, si fué encontrada en despoblado, así como por la acción del tiempo que muchas veces ha perjudicado también al bronce. En muchos casos las placas aparecen deformadas y rotas intencionadamente para inutilizarlas cuando habían de acompañar a un ajuar funerario. Por todo esto, el ideal sería reproducir en cada caso la fotografía del estado actual y juntamente su reconstrucción; pero como ello excede a nuestros límites de publicación, optamos generalmente por las reconstrucciones, porque pueden dar idea más exacta del

2015-MECD

arte que imperaba en estos productos tan típicos de los pueblos indígenas de nuestra Península, haciendo constar siempre en tales gráficos si se trata de una reconstrucción, a base firme, indudable, o si es con carácter hipotético. Tan sólo en un caso, en la fig. 22, este carácter de hipótesis aparece latente y con muchos grados de verosimilitud. En los demás, respondemos siempre de su organización artística y lo hipotético se ciñe a pequeños detalles complementarios, por ejemplo en las figs. 7, 9 y 10, cuyos detalles hubiéramos resuelto o interpretado con fidelidad, si hubiéramos tenido a la vista los ejemplares originales de los dos últimos y si el primero de ellos no presentara tan mala conservación.

SERIE 1.ª

Figs. 1 a 5. Caracteriza esta 1.ª serie, integrada tan sólo por cinco piezas pasivas o hembras, el pequeño tamaño de ellas, cuyo ancho varía de 48 a 54 mm., y es el que predomina en la serie de placas con acanaladuras, troquelados y grabados comprendidas en el artículo mencionado de ARCHIVO. La decoración forma líneas de puntitos o intermitentes, como si fueran ejecutadas con ruedecilla, y los damasquinados de plata aparecen con cierta timidez, en minoría con los grabados y a base de eses y rosetas de cuatro hojas, perfiladas o contorneadas con varias líneas de imperceptibles estrías. La mayoría de las piezas sólo tienen un taladro de enganche rectangular, y de los cinco ejemplares de la serie parece ser el más antiguo el núm. 1, por su escotadura central en la cabecera, análoga a la del broche núm. 12 del artículo anteriormente citado, y por sus dos laterales que afectan una especie de aletas.

Proceden todas del Santuario de la Cueva de los Jardines, Despeñaperros, Santa Elena (Jaén), y figuran en el Instituto de Valencia de Don Juan. Miden: 48 por 45; 48 por 33; 45 por 46; 77 por 48; 57 por 54 mm., respectivamente.

SERIE 2.ª

Figs. 6 a 14. A nuestro juicio, su conjunto está íntimamente ligado, en el orden artístico y cronológico, con la mayoría de las placas del Sur de España grabadas y con lacerías. En unas y otras

2015-MECD

preside un común criterio de organización y que, tal vez debido a los procedimientos distintos, ofrece diversas modalidades, y una de ellas puede ser la terminación de sus cintas con grabados en hojas acorazonadas o de yedra, que ostentan damasquinados de plata. El hecho de que la casi totalidad de estas placas provenga del interior de la Península, unido a que sus decoraciones no manifiestan un sentido tan profundo del estilo jónico arcaico predominante en los ejemplares del Sur (sobre todo por sus roleos acanalados, palmetas y otros motivos puramente clásicos), nos lleva a pensar que estos broches de cinturón deben ser obra de talleres indígenas del interior, que conocieron indudablemente los productos artístico-industriales de las gentes de Andalucía y Levante. Asimismo parece indudable que, dentro del conjunto de las placas con damasquinados, éstas de la serie 2.ª son las que artísticamente están más cerca de las hispánicas primitivas con acanaladuras y grabados.

Los ajuares funerarios de las sepulturas donde ellas se encontraron, corresponden a la segunda mitad del siglo V o principios del IV antes de J. C., según iremos viendo.

Fig. 6. Necrópoli de La Osera, Chamartín (Avila), sepultura 193. Miden: alto, 84 y 86 mm.; ancho, 70 y 72 mm. Museo Arqueológico Nacional.

El ajuar de esta sepultura apareció entre mucha tierra negra y ceniza, en un simple hoyo de un conglomerado muy duro granítico, que los naturales del país llaman «guija». Se hallaron varios fragmentos de la urna cineraria, de forma indeterminada; restos de dos calderos de bronce, uno de ellos muy aplanado, como brasero, y con ambas asas terminadas, según tipo conocido púnico, en manos humanas; un bocado de caballo de arco redondo; un embrace de escudo, ambos de hierro, y una fíbula de bronce muy rota.

Bibl. J. CABRÉ AGUILÓ y M. DE LA E. CABRÉ HERREROS: *Datos para la cronología del puñal de la cultura de «Las Cogotas»*, ARCHIVO ESP. DE ARTE Y ARQ., Madrid, 1933, núm. 25, lámina XI.

Fig. 7. Necrópoli de La Osera, sepultura 907. Miden: alto, 100 y 99 mm.; ancho, 72 y 74 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de esta sepultura: un caldero de bronce, en forma de cono truncado con las asas decoradas con espirales y trenzas en relieve; el apéndice superior de un casco de bronce, del tipo que llama Déchelette «céltico», representado por algunos ejemplares en la Península

2015-MECD

Ibérica, como los de Quintana Redonda (Soria), en la Academia de la Historia; Alcaracejos (Badajoz); Cabeça de Viamonte, entre Alter-do-Chão y Monforte de Alemtejo (Portugal); Tugia, Villaricos, etc.; una fíbula de arco, de bronce, incompleta; una espada de antenas con empuñadura redonda, que estuvo damasquinada con zonas circulares, y su vaina ostenta curiosos calados de espirales; un dardo de 74,5 cm. de longitud, doblado; dos puntas de lanza, con el nervio central muy acusado y de sección semicircular; restos de embrace de escudo; un bocado de caballo con arco y otras piezas de arreo de caballo.

Indudablemente este broche (tan mal conservado que nos hemos visto en la precisión de reconstruirlo hipotéticamente para nuestro gráfico) parece obra del mismo artista o taller que el de la figura precedente.

Fig. 8. Procedencia desconocida. Mide: alto, 85 mm.; ancho, 64 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 9. Sepulcro de Salzadella (Castellón de la Plana). Mide: alto, 96? mm.; ancho, 78? mm. Museo de Arqueología de Barcelona.

Ajuar del sepulcro a que pertenece: una urna cineraria de barro parduzco, lisa, con pie y borde alto; punta de lanza y cuchillo curvo, de hierro, y un brazalete de bronce, clasificado por Bosch Gimpera como del siglo v antes de J. C.

Bibl. J. Colominas Roca: *Els enterraments ibérics dels Espleters a Salzadella*, «Anuari de l'Inst. d'Est. Cat.», vol. VI, 1915-20.—Pedro Bosch Gimpera: *Geschichte des Kunstgewerbes*, por Th. Bossaert, t. I, Berlin, 1928, pág. 158, 2.—Idem: *El Arte en España. Guía de la Sección de España primitiva del Museo del Palacio Nacional.* Exposición Internacional de Barcelona en 1929, pág. 109, núm. 5762.

Fig. 10. Necrópoli de Higes (Guadalajara). Se ignoran sus dimensiones y dónde se halla. Este gráfico es una reconstrucción hipotética de sus damasquinados de plata a la vista de un dibujo (en el que la placa pasiva aparecía invertida) publicado en «Semanario Español», Madrid, núm. 29, 21 de Julio de 1850. En el artículo que acompaña al dicho dibujo se expone que D. Francisco de Paula Nicolau Bofarull hizo breves excavaciones en Higes, descubriendo grandes losas de piedra arenisca y pizarra, colocadas de canto formando una especie de callejón; en sus bases aparecían ollas con cenizas de guerreros, y bajo estas urnas, armas y varios adornos de alambre que supone mujeriles. Concretando más, alude a

2015-MECD

«una infinidad de ollas o urnas cinerarias, alfanjes, lanzas, dagas y bocados», algunas de cuyas urnas, al parecer, existen en el Museo Arqueológico Nacional procedentes de los antiguos fondos. «Semanario Pintoresco» reproduce la placa de cinturón, cinco urnas, tres fusayolos, una hoja de puñal, varias lanzas, un cuchillito afalcatado, unas tijeras incompletas, etc., y asimismo lo reprodujo en 1891 Estacio da Veiga en su obra *Antiguidades Monumentaes do Algarve*, tomo IV, págs. 270-71, lám. XXXIII, núms. 6 a 24, al tratar de la necrópoli de Alcácer do Sal.

El Marqués de Cerralbo hizo en 1912 excavaciones en la misma necrópoli, descubriendo muchas sepulturas, cuyo dato más moderno, en lo que afecta a la cronología de la placa que reproducimos, lo constituyen espadas de antenas con empuñadura de sección elipsoidal (13).

Fig. 11. Castillo de los Morcones, Bicorp (Valencia). Mide: alto, 101 mm.; ancho, 90 mm. Museo Botet en Valencia, por donativo de D. Francisco Polop, de Játiva. Sin más datos.

La decoración de esta placa a todas luces responde a la de las piezas hembras de las figuras 6 y 7. En ella no vemos las líneas a buril que rodean los damasquinados de plata en aquéllas, quizá debido a que dicha placa sea un poco más moderna, o simplemente porque pasaron desapercibidas al autor del primitivo dibujo.

Fig. 12. Sin localidad determinada. Mide: alto, 78 mm.; ancho, 66 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Del mismo estilo que la anterior, pero de un arte más degenerado.

Fig. 13. Palencia. También se ignora su procedencia fija, quizá de Paredes de Nava, en donde se hallaron muchos objetos de la Segunda Edad del Hierro, existentes en el Museo de Antropología de Madrid y Arqueológico Provincial de Palencia. Mide: alto, 95 mm.; ancho, 82 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 14. Necrópoli de Tugia, hoy Toya, junto a Peal de Becerro (Jaén). Mide: ancho, 74 mm. Museo Arqueológico Nacional.

En Tugia, según las excavaciones clandestinas realizadas por D. Tomás Román Pulido, médico de Villacarrillo, de las que procede esta placa, se han encontrado muchas cráteras italiotas con figuras rojas y blancas sobre fondo negro, nueve de ellas adquiridas por el Museo Arqueológico Nacional. Además, un lekito aribabalesco, decorado con una esfinge en rojo sobre fondo negro y varios kálices. (Véase A. García Bellido: *Los hallazgos griegos en España.*

2015-MECD

Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo. Madrid, 1936, págs. 104-5.)

Una de las cráteras se halló en la célebre cámara sepulcral publicada en nuestro artículo de ARCHIVO, núm. 1, 1925, fig. 15, titulado: *Arquitectura hispánica. El sepulcro de Toya.*

El proceder esta placa de Tugia, localidad netamente andaluza, puede explicar la presencia en su ornamentación de elementos más clásicos que en otras de la misma serie, como son los meandros de su recuadro.

SERIE 3.ª

Figs. 15 a 19. Elemento principal característico de su organización decorativa son eses en sentido horizontal en la cabecera de la pieza activa y otras en el campo de las piezas macho y hembra, siendo las más antiguas de este lote las que ostentan mayor riqueza ornamental complementaria de troquelados y líneas de cincelados diminutos.

Fig. 15. Santuario de la Cueva de los Jardines, Despeñaperros, Santa Elena (Jaén). Col. J. Cabré. Mide: alto, 68 mm.; ancho, 59 mm.

Fig. 16. Esta placa presenta como singularidad unos circulitos troquelados, en gran parte, encima de la misma plata. Procede del despoblado de La Bastida de «Les Alcuses», Mogente (Valencia). Colección Ballester Tormo, en Albaida.

El Sr. Ballester Tormo la cita en una nota bibliográfica acerca de nuestro artículo *Decoraciones hispánicas*, publicado en «Archivo de Prehistoria Levantina», I, 1928, pág. 240, manifestando que fué descubierta en un nivel que indiscutiblemente pertenece a los últimos días del despoblado, en el que abunda la cerámica campaniense y escasos tiestos de la helenística con figuras rojas. Del mismo yacimiento procede una placa pasiva de cinturón existente en el Museo del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación Provincial de Valencia, que responde al mismo modelo de la fig. 1 de este artículo, pero ornamentada con dos recuadros de acanaladuras, puntitos y ovas, la cual mide 58 por 81 mm.; además, tres fragmentos de placas distintas, uno de ellos enganche de pieza activa, de idéntico tipo que el de la fig. 6, y los otros dos con acanaladuras dentro de una organización decorativa imposible de interpretar.

Fig. 17. Hallada por nosotros en la sepultura 551 de la necró-

2015-MECD

poli de La Osera, durante la campaña oficial de excavaciones de 1933.

En el ajuar de dicha sepultura aparecieron: una *falcata*, una lanza y el embrace de un escudo, todo ello de hierro, y un pendiente de oro, del tipo llamado de «morcilla». Además, la urna cineraria, hecha a torno, de barro rojizo, de forma de cono truncado y con gollete. Mide: alto, 94 mm.; ancho, 85 mm.

Fig. 18. Procede de las excavaciones del Marqués de Cerralbo en la necrópoli de La Olmeda (Guadalajara) y figura en el Museo Arqueológico Nacional, como otros broches similares de la necrópoli inmediata del pueblo de Carabias. La pieza activa del broche mide 84 mm. de alto por 72 mm. de ancho, y la hembra, 72 mm. de alto.

Este modelo de broche de cinturón corresponde a la etapa más moderna de las dos necrópolis de La Olmeda y Carabias, ya que cuantos broches se hallaron en ambas coinciden tipológicamente con los taladrados de uno o varios garfios, iguales a los reproducidos por nosotros en la lám. X, 1 a 5, del artículo *Datos para la cronología del puñal de la cultura de «Las Cogotas»*, ARCH. ESP. DE ARTE Y ARQ., núm. 25, 1933.

Fig. 19. Descubierta también por el Marqués de Cerralbo en la necrópoli de Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza). Hállase en el Museo Arqueológico Nacional. Mide: alto, 93 mm.; ancho, 72 mm.

En la necrópoli de Arcóbriga predominan las espadas típicas de La Tène I y II, pero también se hallaron en ella algunas falcatas y bastantes espadas de antenas, en su mayoría de hoja pistiliforme, de finales del siglo IV o del III a. de J. C., una de ellas con damasquinados de plata y cobre en su empuñadura (12).

SERIE 4.ª

Figs. 20 a 29. El carácter específico de su organización decorativa estriba en el enlace o, mejor dicho, continuidad entre los damasquinados en forma de eses o ces de la cabecera de la pieza activa, colocados en sentido horizontal, y las eses verticales del resto de la placa, encuadradas generalmente por una franja con ovas. Encabezamos la serie con un juego completo de placas que, a pesar de carecer de damasquinados, parece sirvió de prototipo inmediato

2015-MECD

para ella. Dicho bronce se decora con ces y eses enlazadas mediante acanaladuras y a la vez con líneas de puntitos, y su técnica y modelo coinciden con las placas de las figs. 1, 3 y 7 del artículo citado.

Fig. 20. De la necrópoli de la Casa del Monte, Valdeganga (Albacete), excavada y estudiada por el Sr. Ballester Tormo (14), en cuya colección de Albaida existe, juntamente con otra de igual procedencia en la que no se ve la decoración. Este juego de placas lo data el Sr. Ballester hacia fines del siglo IV al III a. de J. C., por la circunstancia de haber aparecido muy cerca de él cerámica campaniense y helenística con figuras rojas, decadente, y una espada de antenas casi atrofiadas terminadas en bolas.

En el Museo Arqueológico Nacional figura una placa hembra similar en forma y decoración a la del anterior juego. Procede de las excavaciones de Bofarull en Higes (Guadalajara). Mide: alto, 56 mm.; ancho, 78 mm.

Fig. 21. Descubierta por nosotros en la sepultura 251 de la necrópoli de La Osera. Mide: alto, 91 mm.; ancho, 68 mm.

Esta sepultura estaba adosada a una de las grandes piedras que constituían los cimientos de un túmulo circular, y su ajuar funerario se componía de la urna de barro tosco en forma de maceta, muy rota, y las siguientes armas de hierro, colocadas entre piedras pequeñas: una espada de antenas, con empuñadura de sección elipsoidal, clavada de punta, con su vaina recubierta por un lado con una chapa de hierro, en mal estado de conservación; un bocado de caballo, de mucho castigo, con una pieza en arco de medio punto; el embrace del escudo; una fíbula de bronce circular, de tipo hispánico, y un fragmento de la placa hembra del broche de cinturón, damasquinada con una S.

Fig. 22. De la necrópoli de Alcácer do Sal, cerca de Setúbal (Sur de Portugal), que excavó Vergilio Correia. En poder del Doctor D. Francisco Gentil, en Lisboa, propietario del terreno de esta localidad arqueológica. Mide la pieza hembra 76 mm. de alto por 81 mm. de ancho.

La sepultura 9, en la que se encontró, contenía, según Correia, un vaso grande indígena, dos cráteras de tipo «oxibafon» con figuras rojas sobre fondo negro, tapadas las tres urnas con páteras, tazas largas y tiestos completamente fragmentados, y sobre la mayor, un paquete de hierros conglomerados por la oxidación, entre los que se reconocían: una falcata doblada, dos puntas de

2015-MECD

lanza, el embrace de un escudo, bocados de caballo y una placa de cinturón. Despegadas, dos fíbulas circulares y tres placas de cinturón de bronce; un juego de ellas es el reproducido en la fig. 30.

Debemos hacer presente que a la pieza activa de este broche le falta la mitad superior, por lo que su gráfico tiene el carácter de reconstrucción hipotética, y difiere de la que se publicó en el aludido artículo de ARCHIVO, fig. 8, porque entonces se carecía de placas similares a ella.

Bibl. VERGILIO CORREIA: *Fechos de cinturão da Necrópole de Alcácer do Sal*, Coimbra, 1925, figs. 1 y 2.

Fig. 23. Santuario de la Cueva de los Jardines. Museo Arqueológico Nacional. Miden: alto, 77 y 64 mm.; ancho, 64 y 61 mm.

Bibl. I. CALVO y J. CABRÉ: *Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)*, Mem. núm. 22 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid, 1928, lám. XXVIII.—J. COLOMINAS ROCA: *Els enterraments ibérics dels Espleters a Salzadella*, «Anuari de l'Inst. d'Est. Cat.», Barcelona, 1915-20, vol. VI, fig. 425, 2.

Figs. 24 y 25. Necrópoli de La Osera, Chamartín (Avila). Miden: alto, 78 y 87 mm.; ancho, 64 y 81 mm.

Proceden de ciertas excavaciones clandestinas realizadas por los vecinos de Chamartín en 1932, de las que D. Antonio Molinero tuvo la suerte de recuperar cuanto hallaron, donándolo al Museo Arqueológico Nacional.

Bibl. J. CABRÉ AGUILÓ, A. MOLINRO PÉREZ y M. DE LA E. CABRÉ HERREROS: *La Necrópoli de La Osera*, Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, Madrid, 1932, tomo XI, págs. 42 y 43, figs. 14 y 15.

Fig. 26. Santuario de la Cueva de los Jardines. Mide: alto, 71 mm.; ancho, 64 mm.

Durante algunos años, a partir de las excavaciones oficiales que en este santuario efectuaron I. Calvo y J. Cabré, algunos vecinos de Santa Elena hicieron trabajos y rebuscas clandestinas por todo el Collado de los Jardines, encontrando numerosos bronces, que por lotes vendieron a particulares y a varios Museos nacionales. Entre las placas de cinturón halladas de este modo figuran todas aquellas que en el artículo citado se supuso que procedían de un yacimiento desconocido de la provincia de Jaén, y las de nuestras figuras 15 y 26, adquirida la última por el Museo Arqueológico Nacional.

2015-MECD

Fig. 27. Necrópoli de La Osera. Sepultura 775. Mide: alto, 95 mm.; ancho, 71 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Integraban el ajuar de esta sepultura: la urna cineraria, a torno, de barro gris oscuro, con gollete ancho sobre un casquete de contorno ovoide; una espada de antenas, clavada en el suelo de punta, y metida por una de las anillas de un curioso bocado de caballo del que formaban parte el enganche de la barbada y la serreta; dos puntas de lanza de cuatro mesas, también clavadas, y el juego de placas de cinturón, con su pieza hembra muy doblada, por lo que todavía no se ha podido interpretar su decoración damasquinada.

Fig. 28. Despoblado de La Bastida, Mogente (Valencia). Está incompleta, faltándole parte de su cabecera con el enganche. Hállase en el Museo del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación Provincial de Valencia y mide de ancho 74 mm.

Según el gráfico que de esta placa exponemos, con el carácter de reconstrucción de sus damasquinados de plata, representa, por hoy, la pieza cumbre de esta serie, y sus motivos ornamentales, al contrario que en las placas precedentes, se destacan por reserva, esto es, sobre el fondo natural de bronce de la placa, pasando a ser chapeado lo que antes era el metal de fundición de la pieza. Este mismo hecho se repite varias veces en la fase final de otras series de placas.

Fig. 29. Necrópoli de La Osera. Sepultura 712. Miden: alto, 115 y 113 mm.; ancho, 96 y 97 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Constaba su ajuar de la urna cineraria, a torno, de perfil de semielipse, pero con base plana, decorada con dos franjas, la superior cerca del borde de la boca, con estampillados que encierran una cruceta, y la otra, también con los mismos troquelados, debajo de la cual aparece una serie de muñones repujados, bordeados con las anteriores estampillas; una espada de antenas con empuñadura de sección elipsoidal y vaina casi completa, revestida de planchas; dos puntas de lanza, muy largas, de cuatro mesas; un bocado de caballo, de arco, y un freno, de camas casi rectas; una fíbula de bronce semicircular, etc.

Hemos colocado esta pieza al final de la serie, no solamente por presentar la singularidad de carecer de las eses que ostentan los demás ejemplares en la cabecera de la pieza activa, sino también por parecernos la más moderna, dato que se comprueba por ser la empuñadura de la espada de sección elipsoidal.

2015-MECD

SERIE 5.ª

Figs. 30 a 32. Esta serie aparece en relación inmediata con la precedente, respecto a sus elementos decorativos; pero ellas añaden el motivo clásico de las postas en la franja del recuadro. Las eses de la serie anterior evolucionan a modo de tallos serpeantes de yedra, probablemente por influjo de las decoraciones de la cerámica ibérica coetánea, o quizá, de los damasquinados de las falcatas. En dos placas de la misma serie subsisten las lazadas en forma de abrazadera puntiaguda uniendo las eses horizontales de la cabecera, que tanto carácter imprimían a los ejemplares de la serie 4.ª Por último, parece que se trata, por los precedentes anteriores y por localizarse en zonas geográficas genuinamente hispánicas, de edad afín entre sí, hacia finales del siglo IV o principios del III antes de J. C.

Fig. 30. Necrópoli de Salacia, Alcácer do Sal (Sur de Portugal). Miden: alto, 100 mm.; ancho, 85 mm. Colección Dr. Gentil, de Lisboa.

Descubierta en la misma sepultura que la fig. 22 y publicada por V. Correia en su artículo citado, figs. 3 y 4.

Fig. 31. Necrópoli de Túgi, Galera (Granada). Mide: alto, 94 mm.; ancho, 71 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Figuraba con fragmentos de unas cinco placas más, de igual forma, en la colección de F. de Motos, adquirida por el Museo Arqueológico Nacional, y las obtuvo dicho señor de las excavaciones clandestinas que hicieron los rebuscadores de tesoros antes de las oficiales de 1918, realizadas por J. Cabré y F. de Motos, los cuales publicaron una Memoria titulada *La necrópoli ibérica de Túgi, Galera (Granada)*, Mem. núm. 25 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid, 1920, citando en la pág. 77 esta placa y los restos de las otras.

Como datos cronológicos de dicha necrópoli podemos citar: varios restos arquitectónicos reproducidos en nuestro artículo de ARCHIVO; algunas cajitas cinerarias de piedra, una de ellas con pinturas policromas, relacionadas con otras clásicas del Sur de Italia; un fragmento del asa de un jarro de bronce, con una cabeza de Sileno; algunas cráteras griegas e italogriegas, procedentes quizá también del Sur de Italia, dos de ellas de carácter ático y de buena época y arte, que por la delicadeza de su dibujo en negro sobre

2015-MECD

rojo recuerda las del siglo V a. de J. C. (Véase J. Cabré: *Objetos exóticos de la necrópoli de Túgi*, «Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones», Madrid, 1919-20.)

Fig. 32. Necrópoli de Tugia. Mide: alto, 118 mm.; ancho, 116 mm. Museo Arqueológico Nacional.

SERIE 6.ª

Figs. 33 a 46. Caracterizan esta serie de placas que hasta hoy es la más numerosa de las damasquinadas, unos círculos concéntricos ocupando casi toda la superficie de la pieza activa.

Variantes: A. La pieza macho, con círculos concéntricos dentados y sin dentar, que alternan entre sí, dentro de un recuadro que por cabecera ostenta las dos eses horizontales de las series precedentes. La pieza complementaria o hembra conserva las dos eses en sentido vertical, ya sencillas o dobles, como en muchos ejemplares de las series anteriores. (Figs. 33 a 35.)

B. La pieza hembra decorada con franjas de recuadros idénticos a los que enmarcan los círculos concéntricos de la pieza activa. (Figura 36.)

C. En la pieza hembra figuran, en lugar de eses, semicírculos o dos tercios de círculos concéntricos. (Figs. 37 y 38.)

D. Ausencia de las dos eses, que en las variantes precedentes aparecían colocadas horizontalmente en la cabecera de la pieza activa. Aumenta el número de botones con carácter ornamental. La pieza hembra conserva la decoración de la variante C. (Figuras 40 a 45.)

Durante el período de desarrollo de la variante D, se opera en uno de los extremos periféricos del área de éstas un fenómeno muy curioso, consistente en que el pueblo de la cultura pura de Miraveche, que según su propia necrópoli damasquinaba maravillosamente con la técnica del embutido con hilos de plata y cobre sobre hierro sus puñales y tahalíes, no había, a lo que parece, llegado a conocer los procedimientos del chapeado con láminas de plata sobre bronce, y cuando hace placas rectangulares imitó con el repujado y troquelado la organización ornamental de los damasquinados de las placas coetáneas, como parece demostrar la de la fig. 42 de la misma necrópoli.

2015-MECD

Datos cronológicos. El de máxima antigüedad de la variante A se deduce de que algunas piezas se hallaron en ajuares de guerreros sin las ollas cinerarias de costumbre, sino con un recipiente de cobre o bronce, de forma de brasero, que hacía las veces de urna y en cuyas asas se ven dos manos humanas, recordando las de los braseros del tesoro de La Aliseda y de una sepultura de Los Alcores, y acompañaban a tales broches espadas de antenas de hoja pistiliforme. Como dato de modernidad, tenemos que en las necrópolis de Atance y Arcóbriga, de las que proceden las placas figuras 37, 38 y 40, predominan las espadas rectas y largas de La Tène, y que la placa fig. 47 fué descubierta en una sepultura con puñal doble globular.

Mientras se desarrollaba el proceso artístico industrial de esta serie, los indígenas del interior de la Península Ibérica debieron conocer las placas típicas de La Tène, y quizá tendiendo a imitar su forma estrecha y alargada, recortaron alguna de sus propias placas rectangulares, como parece deducirse de los ejemplares de La Osera (figs. 46 y 47), que así se acercan más a las placas caladas de la misma época, de las que encontramos un ejemplar en un túmulo de Azaila y hay otro de la necrópoli de Uxama, núm. 24551 del Museo Arqueológico Nacional, fig. 69, con la particularidad este último de utilizar como pieza hembra una placa rectangular que todavía conserva restos de damasquinados con plata, habiendo aparecido en la misma sepultura un puñal doble globular, como el de la placa recortada, fig. 46 de La Osera, que por otra parte pudo sufrir muy bien la modificación tomando por modelo a los clásicos tahalíes de la cultura de Miraveche, que adoptados de lleno en todo el interior de la Península, se utilizaron como broches de cinturón hasta La Tène muy avanzado.

Figs. 33 y 34. Sepultura 427 de la necrópoli de La Osera. Miden: alto, 111 y 94 mm.; ancho, 86 y 78 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de la sepultura 427: urna cineraria de barro negruzco, dos lanzas con arista central, hoja de cuchillo afalcatado, filete de caballo, el embrace de un escudo y unas trébedes, todo ello de hierro; y de bronce: una fíbula circular y las placas de cinturón.

De la misma necrópoli procede otro juego de placas, similares por completo a las figs. 33 y 34, halladas en la sepultura 1125. Mide la pieza activa: alto, 123 mm.; ancho, 86 mm. El ajuar de su

2015-MECD

sepultura constaba de un caldero de cobre, por urna cineraria, aplastado y atravesado por una espada de hoja pistiliforme, cuya vaina tenía las planchas de su revestimiento completas, y el embrace del escudo.

También otro juego de placas con la misma organización decorativa y tal vez obra del mismo taller que las dos anteriormente citadas, se encontró en la sepultura 934, en cuyo ajuar había también un brasero de cobre o bronce con manos humanas en las asas; dos puntas de lanza, de cuatro mesas; el embrace del escudo, un bocado de caballo y pinzas de hierro. Mide la pieza macho: alto, 90 mm.; ancho, 79 mm.

Fig. 35. Sepultura 395 de la necrópoli de La Osera. Mide: alto, 80 y 59 mm.; ancho, 63 y 66 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de la sepultura 395: urna cineraria de barro a torno con gran gollete, una punta de lanza semiplana con arista central decorada en su contorno por dos líneas paralelas y un bocado de caballo, de arco.

Fig. 36. Sepultura 403 de la necrópoli de La Osera. Miden: alto, 80 y 58 mm.; ancho, 68 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de la sepultura 403: urna de barro tosco, negruzco, en forma de cuenco; embrace de hierro del escudo, que estaba junto a la urna, y dentro de ella las dos placas pegadas por la oxidación.

Fig. 37. Sepultura 29 de la necrópoli de Las Horazas, Atance (Guadalajara). Mide la pieza activa: alto, 97 mm.; ancho, 77 mm. Museo Arqueológico Nacional, Col. Cerralbo.

El ajuar funerario de esta sepultura era muy pobre, reduciéndose a la urna, a torno, de forma redonda y con pequeño gollete; un fusayolo de barro, ocho fragmentos de hierro, uno de ellos correspondiente a un cuchillo, y una cuenta de collar de bronce.

Fig. 38. Necrópoli de Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza). Miden: alto, 109 y 104 mm.; ancho, 74 mm. Museo Arqueológico Nacional, Col. Cerralbo.

Carecemos de datos acerca de su ajuar funerario.

En el Instituto de Valencia de Don Juan, de Madrid, existe una placa de cinturón de la colección Chicote de Valladolid, activa, que pertenece a la misma fase de la fig. 38, aunque tiene en su parte central siete círculos concéntricos y conserva parte de sus damasquinados con plata.

Fig. 39. Despoblado ibérico de San Antonio, Calaceite (Teruel).

2015-MECD

Excavaciones por Bosch Gimpera, costeadas por el «Institut d'Estudis Catalans» de Barcelona. Museo de Arqueología de Barcelona.

Según Bosch Gimpera, la cerámica helenística y los tipos de espadas de La Tène II dan la fecha para San Antonio el siglo III antes de J. C.

En la misma localidad se encontraron otras placas rectangulares, incompletas, y sin limpiar, y dos tipos distintos de broches de cinturón. También, una hebilla indudablemente *visigótica*.

Bibl. Bosch Gimpera: «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», Barcelona, 1915-1920, pág. 660, fig. 504.—Idem: *Las últimas investigaciones arqueológicas en el Bajo Aragón y los problemas ibéricos del Ebro y de la Celtiberia*, «Revista Histórica», 1918. Tirada aparte, lám. IV.

Fig. 40. Necrópoli de Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza). Miden: alto, 90 y 76 mm.; ancho, 78 mm. Museo Arqueológico Nacional, Col. Cerralbo.

Fué publicada, con todo el ajuar funerario a que pertenece, por el Marqués de Cerralbo en su conferencia del Congreso de Valladolid, celebrado por la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Véase el tomo II, lám. XII, Conferencias de las Secciones. Debemos llamar la atención sobre el ajuar de esta placa, pues, como se aprecia perfectamente en dicha lámina, es indudablemente femenino, dato que, aunque poco frecuente, prueba que las placas rectangulares de este tipo, damasquinadas, las usaron no sólo los guerreros, sino también las damas, y a este propósito recordamos que una de las figuras femeninas de las esculturas de Osuna, en el Museo del Louvre, ostenta una placa de cinturón muy ornamentada con roleos, detalle comprobado por el Sr. Mergelina.

Fig. 41. Necrópoli de La Osera. Miden: alto, 97 y 83 mm.; ancho, 82 mm. Museo Arqueológico Nacional, donativo de D. Antonio Molinero Pérez.

Se halló en las excavaciones clandestinas a que nos hemos referido al tratar de las figs. 24 y 25, a cuya bibliografía nos remitimos.

Esta placa presenta la singularidad de haber estado damasquinada con plata por ambos lados, debiendo ser en el reverso tan sólo con una lámina lisa, pues carece de dibujo.

Fig. 42. Necrópoli de Miraveche (Burgos). Mide la pieza activa: alto, 135 mm.; ancho, 95 mm. Col. Darío Chicote, en Valladolid.

Su organización decorativa con troquelados y repujados, es una verdadera versión de los damasquinados de las placas coetáneas,

2015-MECD

como se comprueba con los gráficos que la acompañan, figs. 40 y 41 y otras de la misma serie.

Bibl. JUAN CABRÉ AGUILÓ: *Tipología del puñal de la cultura de «Las Cogotas»*, ARCHIVO ESP. DE ARTE Y ARQ., 1931, núm. 21.—J. CABRÉ AGUILÓ y M. DE LA E. CABRÉ HERREROS: *Datos para la cronología del puñal de la cultura de «Las Cogotas»*, ARCHIVO, 1923, núm. 25, lámina XII.

Fig. 43. Sepultura 762 de la necrópoli de La Osera. Mide: alto, 94 mm.; ancho, 80 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de la sepultura 762: urna de barro tosco negruzco de forma elipsoidal, con base plana y gollete; dos puntas de lanza, una de ellas larga y estrecha, de nervio redondo y la otra más corta y ancha con arista central; una fíbula de bronce, de tipo derivado de La Certosa, con un solo gallón central en el arco y pie en ángulo recto terminado con un cuadrilátero.

Fig. 44. Sepultura II, túmulo C, zona I de la necrópoli de La Osera. Mide: alto, 86 mm.; ancho, 78 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de su sepultura: dos vasijas de barro negro a mano, la una de forma troncocónica con gollete y la otra de cuenco, las cuales estaban colocadas invertidas y debajo de ellas los huesos humanos incinerados, entre tierra negra; una copa de cobre repujada con bandas de ondas y gallones, rota; el juego de broches de cinturón, cuya pieza activa, muy bien conservada, ofrece la rareza de que sus damasquinados de plata están sobredorados, la pieza hembra, fragmentada; unas trébedes de hierro, un morrillo de íd., de 27 cm. de longitud; una badila de 63 cm. de largo con una anilla en su mango, unas grandes pinzas o tenazas de 29 cm. de longitud, un pincho o atizador de fuego, de sección rectangular, de 63 cm.; una hoja de cuchillo pequeño, unas tijeras, de 14 cm., todo ello de hierro, y una afiladera de cuarcita.

Fig. 45. Sepultura 1189 de la necrópoli de La Osera. Mide: alto, 100 mm.; ancho, 93 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de la sepultura 1189: urna cineraria de barro tosco en forma de maceta, a mano, con oquedades cerca de la base; espada de antenas de hoja pistiliforme, punta de lanza con arista central, y embrace de escudo, todo ello de hierro. Las armas estaban clavadas en el suelo verticalmente.

Fig. 46. Sepultura LXI de la zona IV de la necrópoli de

2015-MECD

La Osera. Miden: alto, 96 y 61 mm.; ancho, 55 y 53 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de esta sepultura: urna cineraria de barro negro espatulado, con decoración de oquedades ribeteadas con líneas incisas, la cual tenía en su interior dos pequeños cuencos del mismo barro, uno liso y otro con oquedades verticales; una espada de antenas con la empuñadura mal conservada, dos puntas de lanza, cortas, y restos de embrace del escudo, todo ello de hierro.

Fig. 47. Sepultura 1297 de la necrópoli de La Osera. Mide: alto, 106 mm.; ancho, 44 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Ajuar de esta sepultura, que se hallaba en el centro de un túmulo y formando un bloque muy compacto: urna cineraria de barro tosco, a mano, en forma de maceta. De hierro: dos puñales, uno de ellos del tipo de Alcácer do Sal y el otro doble globular (sin su empuñadura); cuatro puntas de lanza de doble bisel; embrace del escudo y un gran umbo del mismo, dos serretones, dos bocados de caballo y otras piezas de arreo. Las armas, clavadas verticalmente en el suelo, y el umbo cubriendo todo el lote de objetos.

SERIE 7.ª

En realidad, esta serie 7.ª se podría agrupar muy bien con la variante A de la serie anterior. Pero en la parte central de los círculos concéntricos de la pieza activa, interviene un nuevo elemento decorativo, que le da mucho carácter y por el que puede ser considerada como serie independiente. Este motivo es la cruz de cuatro brazos o swástica, estilizada mediante la terminación floral de los brazos.

Figs. 48 y 49. Sepultura 16 de la necrópoli del Altillo de Cerropozo, Atienza (Guadalajara). Mide la parte conservada de la pieza activa: alto, 80 mm.; ancho, 76 mm. Museo Arqueológico Nacional.

La reproducción fotográfica, fig. 48, tiene por objeto dar a conocer su estado actual y llamar la atención sobre el granulado que aparece en los rehundidos o caja para el damasquinado con plata, cuya reconstrucción se expone en la fig. 49.

Ajuar de la sepultura de esta placa: urna cineraria a torno, de barro rojo; espada de antenas atrofiadas y hoja pistiliforme con gran parte de su vaina, ostentando damasquinados con hilos de plata

2015-MECD

en la empuñadura y en las placas de embocadura e intermedias de las cañas de la vaina; dos puntas de lanza, una de ellas de forma de hoja de laurel y la otra de contorno ondulado; el embrace del escudo; tres hojas de cuchillo, una de ellas afalcatada; un bocado de caballo de camas liriformes; un freno de íd. de camas rectas; dos camas de otro bocado curvadas y algunos otros objetos, todo ello de hierro. De bronce: una fíbula de tipo derivado de La Certosa. Se publicó esta sepultura en la Memoria núm. 105 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades: J. Cabré y J. Juderías: *Excavaciones en la necrópoli celtibérica del Altillo de Cerropozo, Atienza (Guadalajara)*, Madrid, 1930, láms. XVII, XVIII y XX-4.

La necrópoli de Atienza se data entre el siglo IV a. de J. C. y el I de la era cristiana, y esta sepultura corresponde al siglo III a. de Jesucristo.

Fig. 50. Sepultura LV, de los túmulos de la zona IV de la necrópoli de La Osera. Mide: alto, 88 mm.; ancho, 82 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Esta sepultura estaba en el centro de un túmulo redondo, el de mayor diámetro de la zona IV de la necrópoli; su ajuar, a 50 cm. de profundidad, formaba una masa compacta y se componía: de una espada de antenas de hoja pistiliforme, del mismo tipo que la citada anteriormente de Atienza, a cuya vaina pertenece una placa rectangular calada con cuatro discos; cuatro puntas de lanza con arista central aguda, perfiladas con dos líneas paralelas cerca del borde; una pieza de doma de caballo, de camas rectas; un bocado de íd., de camas curvadas; una pequeña serreta, del tipo predominante en la necrópoli de Las Cogotas, y otras varias piezas de arreo de caballo, y el embrace de un escudo circular, que tendría un diámetro de 28 cm., todo ello de hierro. De bronce, unas pinzas. Además, otros objetos de metal aun no determinados.

Indudablemente la sepultura de este túmulo es coetánea de la de Atienza de la placa figs. 48 y 50, y ello nos ha inducido a colocar aquí esta pieza pasiva, que no sepamos si por su macho debiera o no figurar en ella, pero su técnica de chapeado y dibujo por reserva es aparentemente afín de la susodicha, recordando también mucho a las figs. 62 y 63 de Azaila.

Fig. 51. Despoblado de San Miguel, Liria (Valencia). Mide: alto, 128 mm.; ancho, 70 mm. Museo del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación Provincial de Valencia.

2015-MECD

San Miguel de Liria es famoso en el campo de la Arqueología ibérica, por su cerámica pintada con escenas humanas, motivos geométricos e inscripciones ibéricas, de un carácter que aunque netamente hispánico, recuerda mucho a la del Sur de Italia, de Apulia y más bien a la llamada de Daunia, clasificada del siglo II antes de J. C., en el Museo de Nápoles.

Bibl. ISIDRO BALLESTER TORMO: *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su Museo en el pasado año de 1934.* Tirada aparte de la Memoria Oficial de la Secretaría de la Diputación, correspondiente a este año. Valencia, 1935.

Esta placa presenta como particularidad la lengüeta de su parte inferior con dos taladros para los clavos que sujetarían la correa del cinturón.

Fig. 52. Sepultura 730 de la necrópoli de Las Cogotas, Cardeñosa (Avila). Mide: alto, 129 mm.; ancho, 82 mm. Museo Arqueológico Nacional.

En su ajuar solamente se encontró: la urna cineraria de barro a torno, de perfil redondeado y con gollete; una pequeña punta de lanza, de cuatro mesas con su regatón, y un doble punzón de sección cuadrilátera, todo ello de hierro. De bronce: el pie de una fíbula del tipo derivado de La Certosa, con especie de torrecillas en las cuatro esquinas y diminutos troquelados de círculos.

Bibl. JUAN CABRÉ AGUILÓ con la colaboración de M. DE LA E. CABRÉ HERREROS: *Excavaciones de «Las Cogotas», Cardeñosa (Avila). II. La Necrópoli.* Mem. 120 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid, 1932, lám. LXXVIII.

SERIE 8.ª

Símbolos quizá solares, determinados por triquetras, swásticas y ruedas de varios rayos, hasta el número de ocho, como a la vez representaciones de la figura animal y en algunos casos de la humana, son los caracteres ornamentales específicos de la serie 8.ª

Su desenvolvimiento, en general, es de muy baja época, desde el siglo III al I a. de J. C., y su apogeo opinamos que coincidió con el de la cerámica pintada, estilizada de Numancia.

Pertenecen los ejemplares de placas que la integran a los pueblos del interior de la Península, que usaban, por entonces, espadas de antenas, muy atrofiadas, con empuñadura de sección elipsoidal,

2015-MECD

ya puñales de la cultura de «Las Cogotas-Monte Bernorio-Miraveche» o bien de empuñadura doble globular. Un solo ejemplar fué descubierto en territorio puro ibérico, en la acrópoli del Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel), que data del siglo I a. de J. C.

Generalmente la decoración de las placas damasquinadas de esta serie se destaca por reserva, técnica que ya fué adoptada en algunas series anteriores, pero en menor escala.

Los dos ejemplares con que se encabeza la serie carecen de damasquinados, pero ostentan los mismos símbolos solares.

El tamaño de las placas suele ser mayor que el de las series anteriores, a veces de proporciones exageradas y casi inverosímiles.

Fig. 53. Sepultura 60 de la necrópoli de Miraveche (Burgos). Miden: alto, 132 y 105 mm.; ancho, 85 mm. Museo Arqueológico de Burgos.

Los Sres. Monteverde y Martínez Burgos, de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos, efectuaron en 1935 excavaciones oficiales en esta necrópoli, descubriendo muchas sepulturas singularísimas, que hemos tenido la fortuna de ver, merced a su amabilidad.

Tal necrópoli tiene su origen, de una manera indudable, a fines de la Primera Edad del Hierro, revelando por tanto en sus primeras etapas un carácter típico hallstattiense. Por estar inédita esta necrópoli no podemos extendernos en datos concretos acerca de ella, adelantando tan sólo, por lo que se refiere a la placa de la figura 53 (cuya reproducción ha sido autorizada por sus descubridores), que la figura de jabalí o verraco que en su pieza pasiva aparece grabada, es una de tantas muestras del culto totémico o mágico que aquel pueblo parece que tributó a dicho animal durante todo el desarrollo de su cultura hasta la época de La Tène.

Respecto del ajuar de la sepultura en que apareció el broche, constaba: de un puñal, de tipo similar al descubierto en la sepultura 1359 de la necrópoli de Las Cogotas, reproducida en la lámina LXIX de la Memoria núm. 120 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades que publicamos acerca de esta necrópoli; dos puntas de lanza, una de ellas con nervio de sección semicircular y la otra de cuatro mesas; un regatón y un umbo de escudo, todo ello en hierro. De bronce: dos fíbulas, de tipo derivado del de La Certosa. Aparecieron también trozos de la urna cineraria de barro tosco negruzco, a mano, decorada con grandes triángulos incisos.

2015-MECD

Esta placa de Miraveche, que pertenece a los finales de la Cultura denominada provisionalmente por nosotros de «Las Cogotas-Miraveche-Monte Bernorio», se hermana en cuanto a su técnica decorativa con la que reprodujimos en la fig. 42, de la misma localidad arqueológica, que con sus repujados y troquelados decíamos que era una versión de los motivos decorativos de las placas de la variante D de la serie 6.ª, como ésta lo es, a nuestro modo de ver, de las restantes damasquinadas de la serie 8.ª

Fig. 54. Sepultura XVII de la zona III de la necrópoli de La Osera. Mide: alto, 87 mm.; ancho, 81 mm. Museo Arqueológico Nacional.

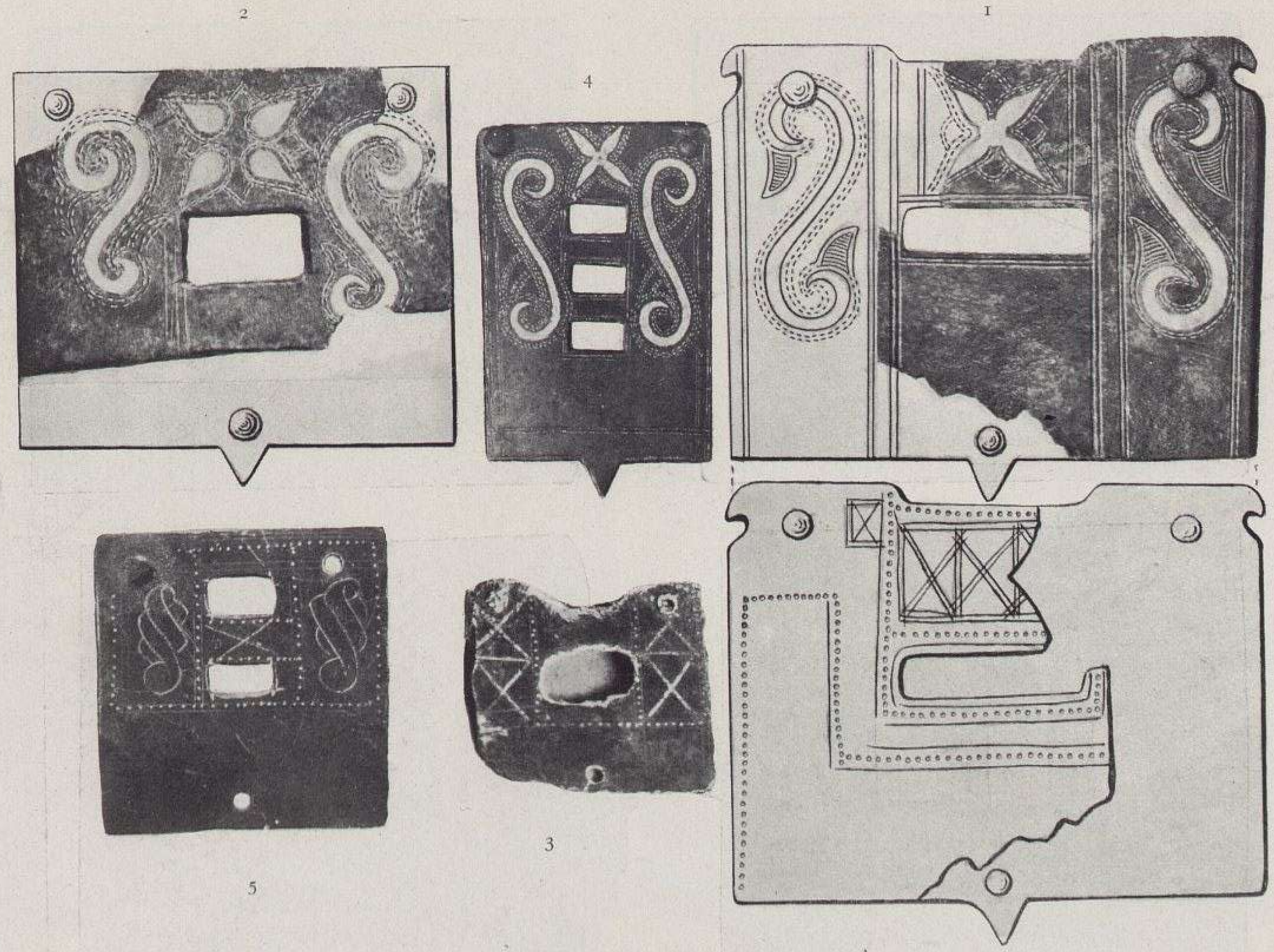
Esta sepultura apareció sobre el subsuelo de conglomerado granítico, formando un rodal, de 70 cm. de diámetro, de tierra negra y carbones, que calcinaron el suelo, por lo que se supone que la cremación funeraria debió de realizarse en el mismo lugar. La placa de cinturón se hallaba sobre una espada de antenas con empuñadura de sección elipsoidal, doblada y clavada en la pedriza; junto a ella, dos puntas de lanza, también clavadas, y otros restos informes de cobre y hierro. El ajuar carecía de urna y los restos humanos calcinados se veían revueltos con la tierra negra.

Fig. 55. Procedencia desconocida. Mide: alto, 68 mm.; ancho, 61 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 56. Necrópoli de La Osera. Mide: alto, 186 y 152 mm.; ancho, 156 mm., respectivamente, cuyo tamaño es el mayor conocido de estas placas de cinturón. Museo Arqueológico Nacional.

Apareció en el túmulo Z de la zona I, que tenía planta cuadrilátera, con la base formada por un tosco muro de mampostería, de unos 60 cm. de altura. Este túmulo encerraba tres sepulturas superpuestas y separadas entre sí con la siguiente estratigrafía: 1.°, nivel de tierra vegetal laborable, con un espesor de 30 cm.; 2.°, capa de empedrado con lajas de granito de diversos tamaños. Sobre este nivel apareció la sepultura más moderna, consistente en huesos humanos calcinados, encima de un pequeño lecho de tierra negra y con una sola punta de lanza ancha y corta, semiplana y sin aristas, acompañada de un corto regatón, ambas piezas de hierro; 3.°, estrato de arena con huesos incinerados y piedras pequeñas, en espesor de 50 cm., y en el centro apareció un ajuar funerario de guerrero integrado por: un puñal con frontón en el pomo, de tipo análogo y coetáneo a los descubiertos por Taracena en la sepul-

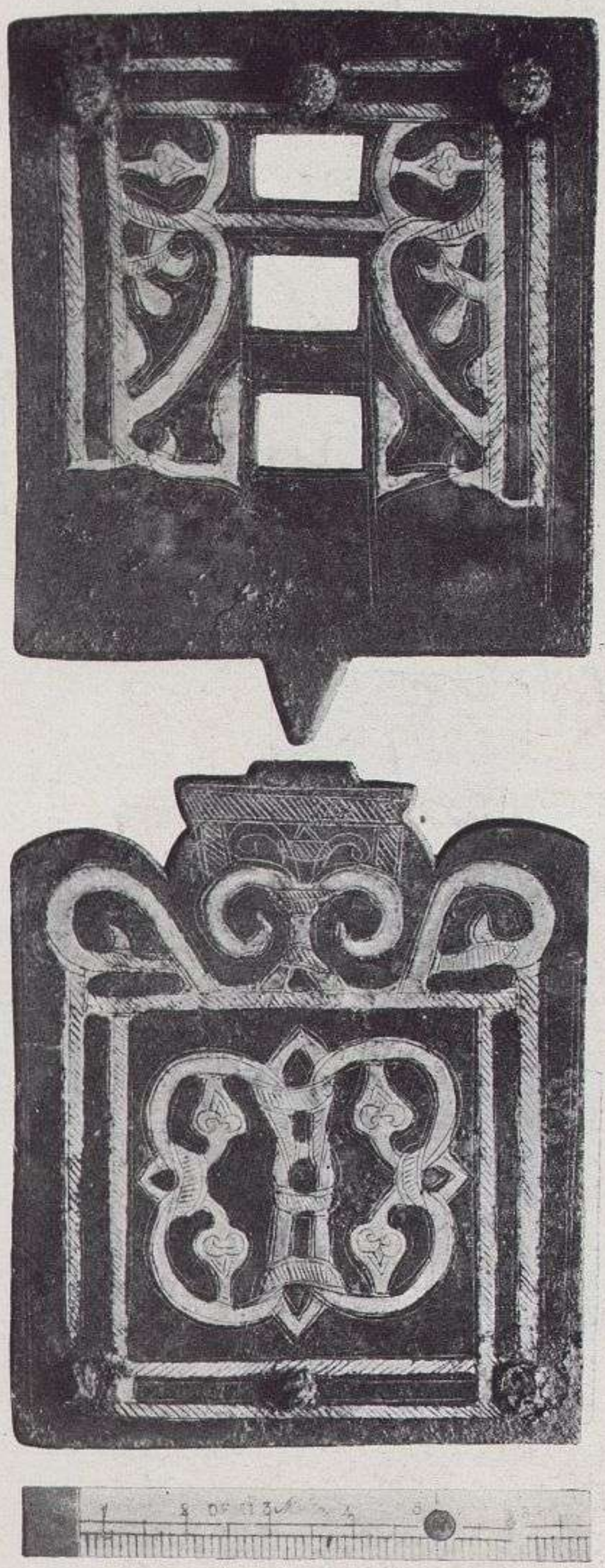
2015-MECD

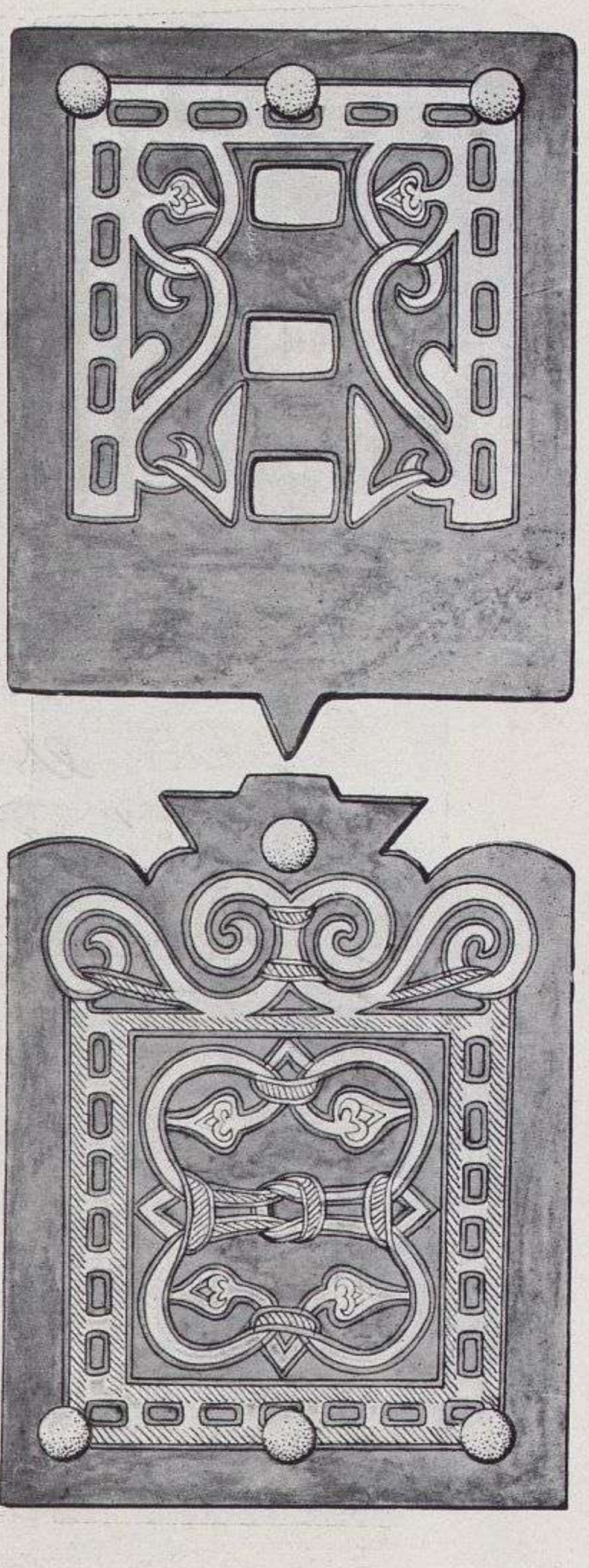


Figs. 1 a 5.—Placas de cinturón de bronce, algunas con damasquinados de plata, procedentes del Santuario de la Cueva de los Jardines, Despeñaperros, Santa Elena (Jaén).

Fots. J. Cabré, retocadas por M. de la E. Cabré.

2015-MECD



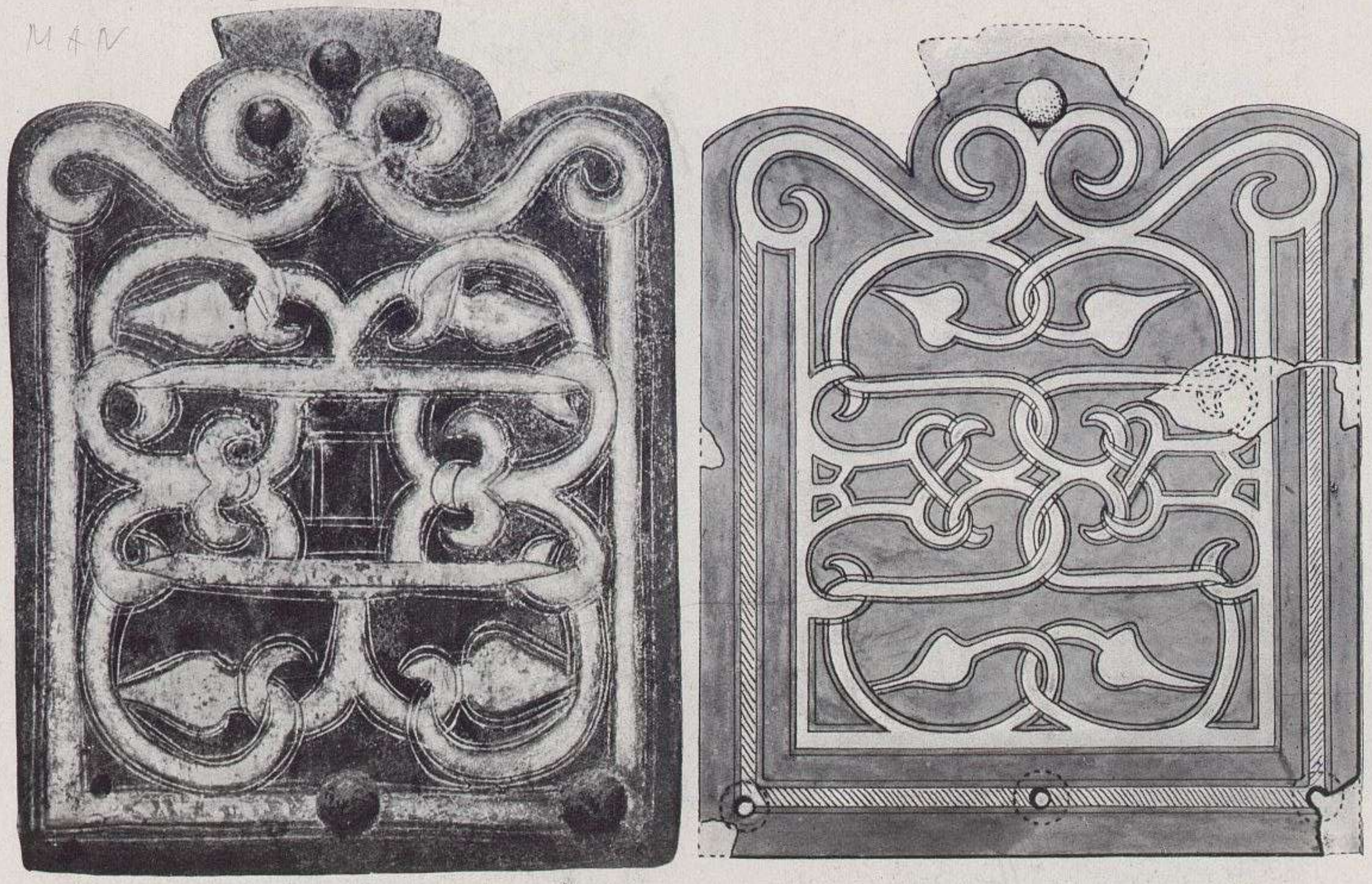


Figs. 6 y 7.—Placas de las sepulturas 193 y 197 de la necrópoli de La Osera, Chamartín (Avila).

Fot. J. Cabré. Reconstrucción hipotética por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

Prof. Tarradell
Sala II
MAN



Figs. 8 y 9.—Placas de bronce damasquinadas con plata: 8. Procedencia desconocida.—9. Sepulcro de Salzadella (Castellón de la Plana).

Fot. J. Cabré. Reconstrucción por M. de la E. Cabré.

LÁMINA III

2015-MECD

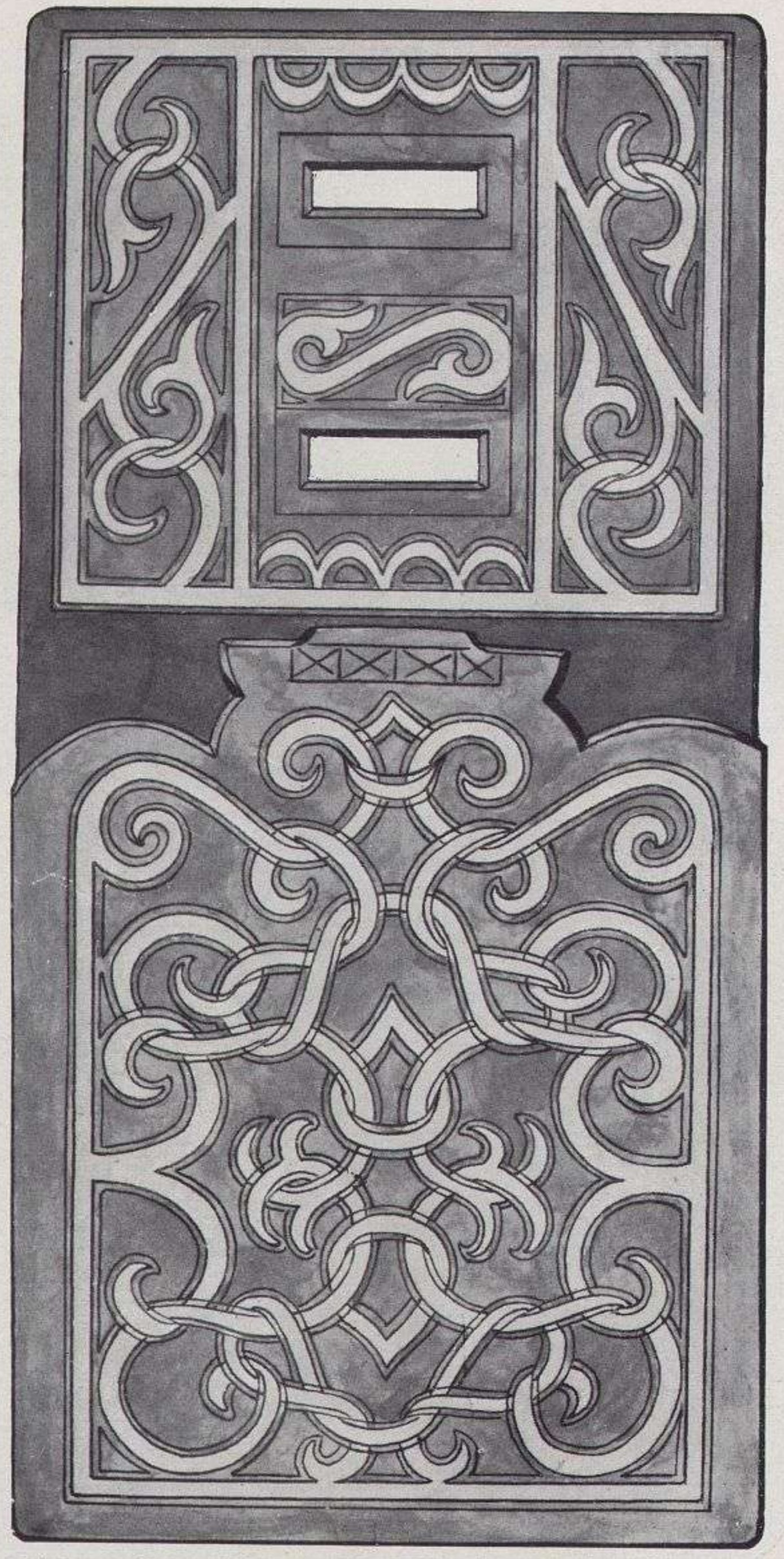


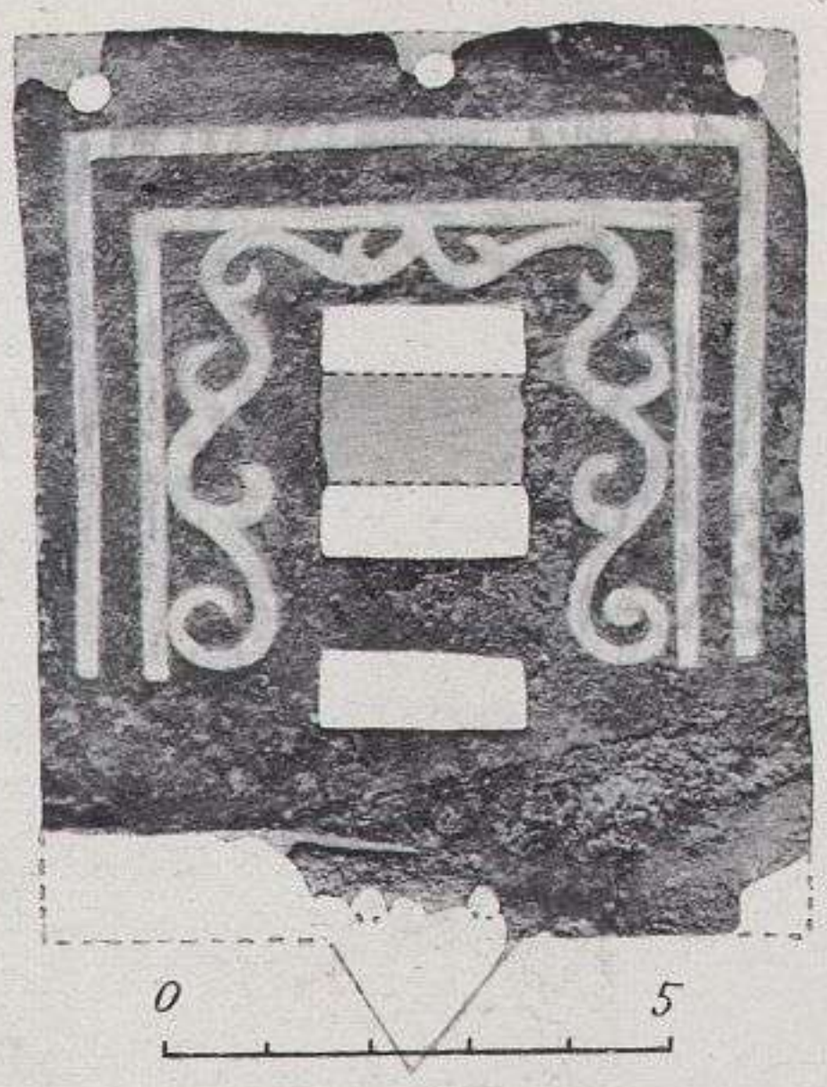
Fig. 10.—Placas de bronce damasquinadas con plata. Necrópoli de Higes (Guadalajara).

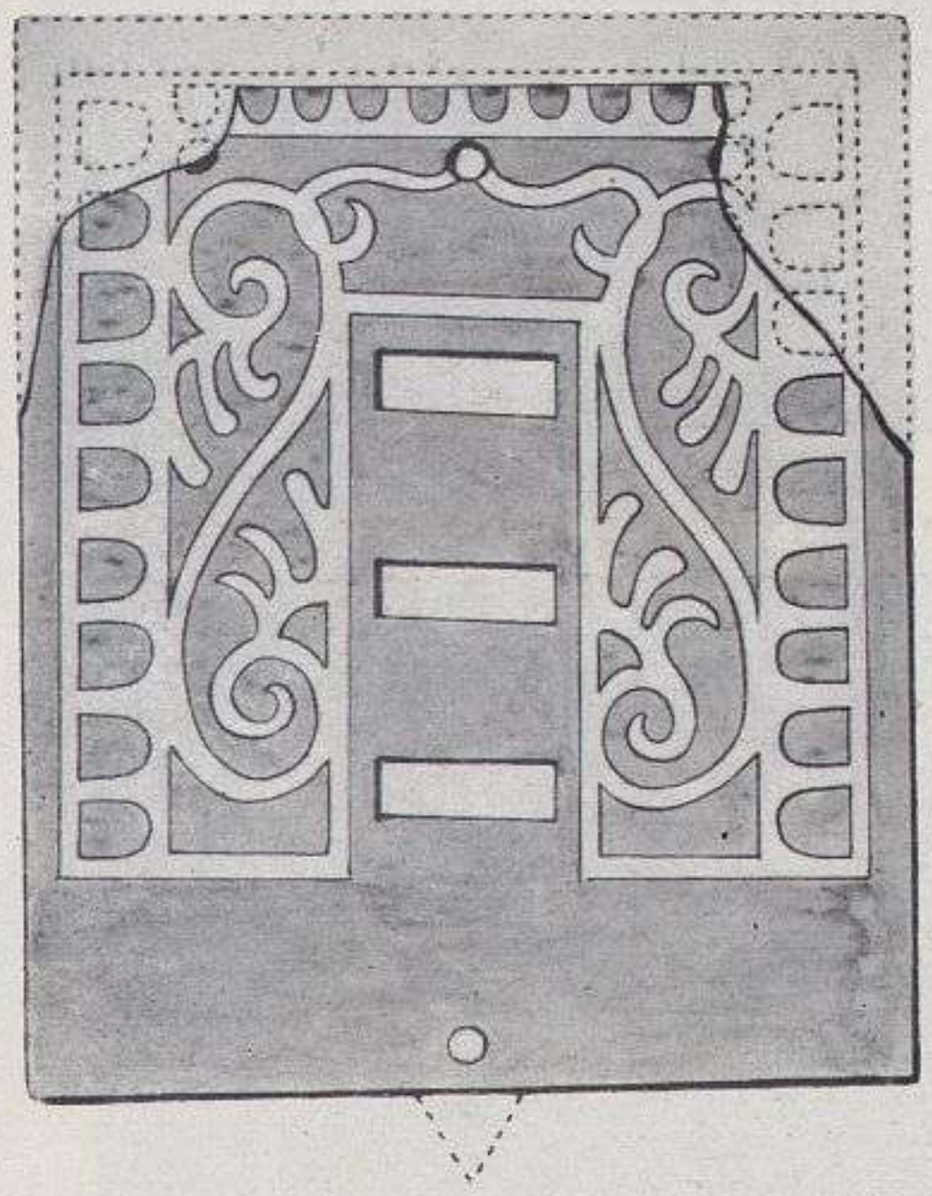
Reconstrucción hipotética por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

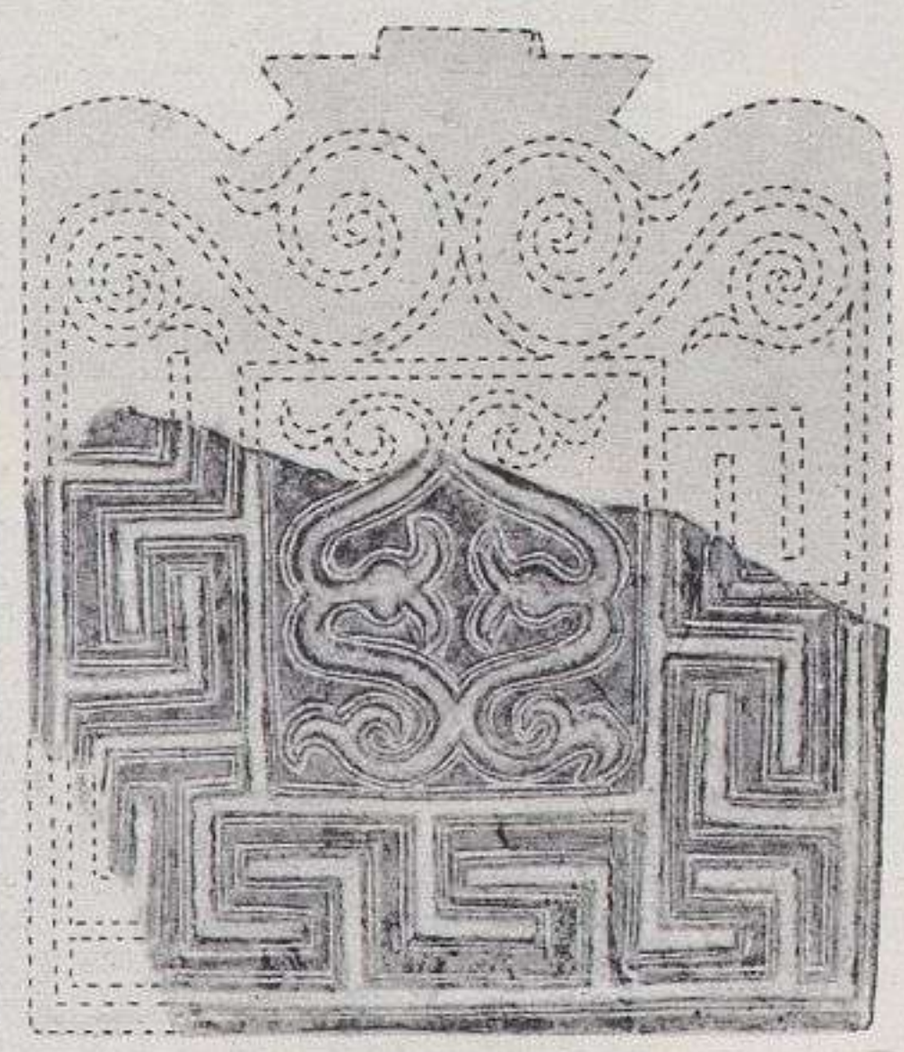
12

13





11

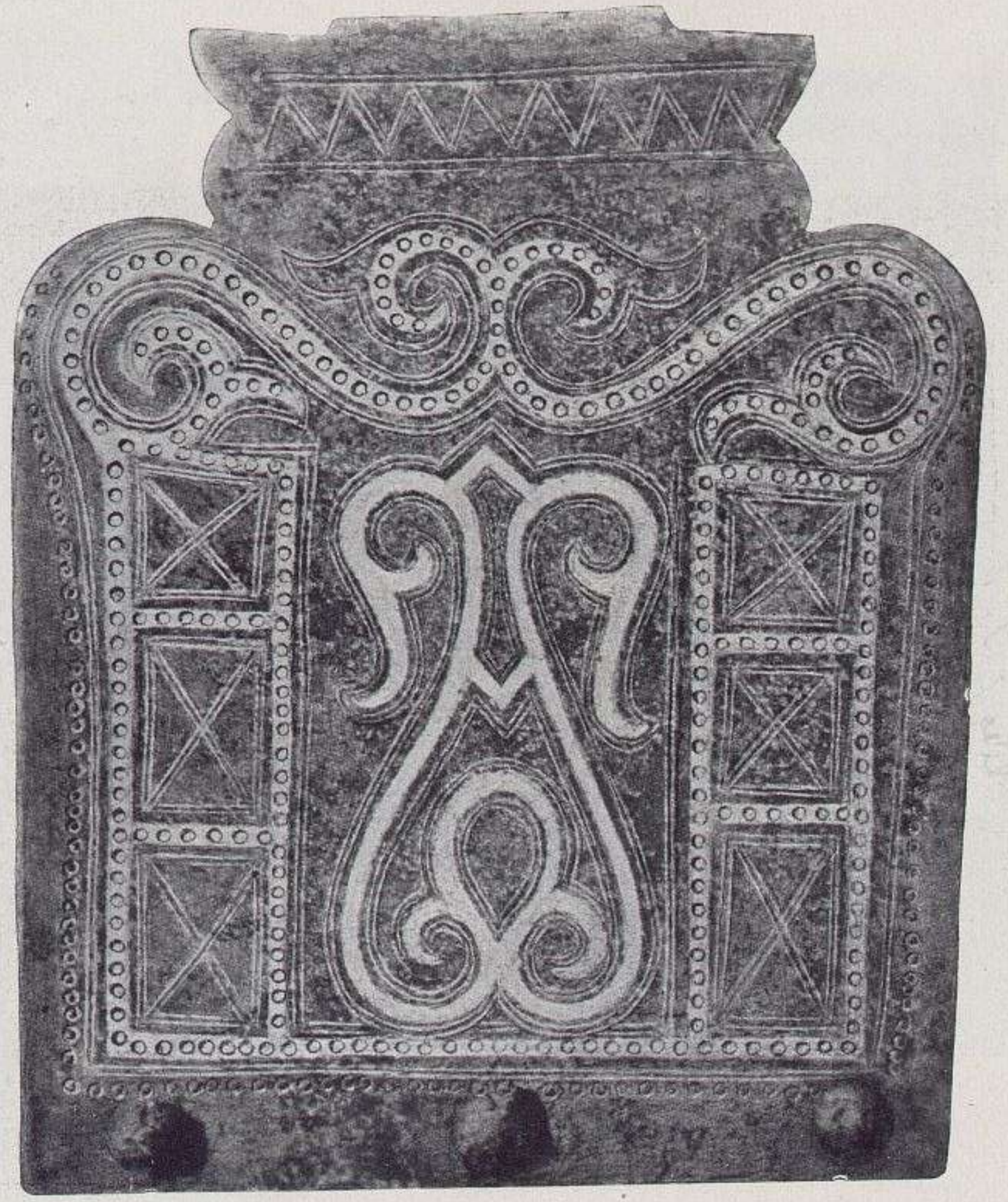


14

Figs. 11 a 14.—Placas damasquinadas con plata: 11. Castillo de los Morcones, Bicorp (Valencia).—12. Procedencia desconocida.—13. Palencia.—14. Necrópoli de Tugia, Peal de Becerro (Jaén).

Fots. Rioja. Reconstrucciones por M. de la E. Cabré.

2015-MECD



Figs. 15 y 16.—Placas con damasquinados de plata: 15. Santuario de la Cueva de los Jardines.—16. Despoblado de La Bastida de «Les Alcuses», Mogente (Valencia).

Fots. J. Cabré y X, retocadas por M. de la E. Cabré.

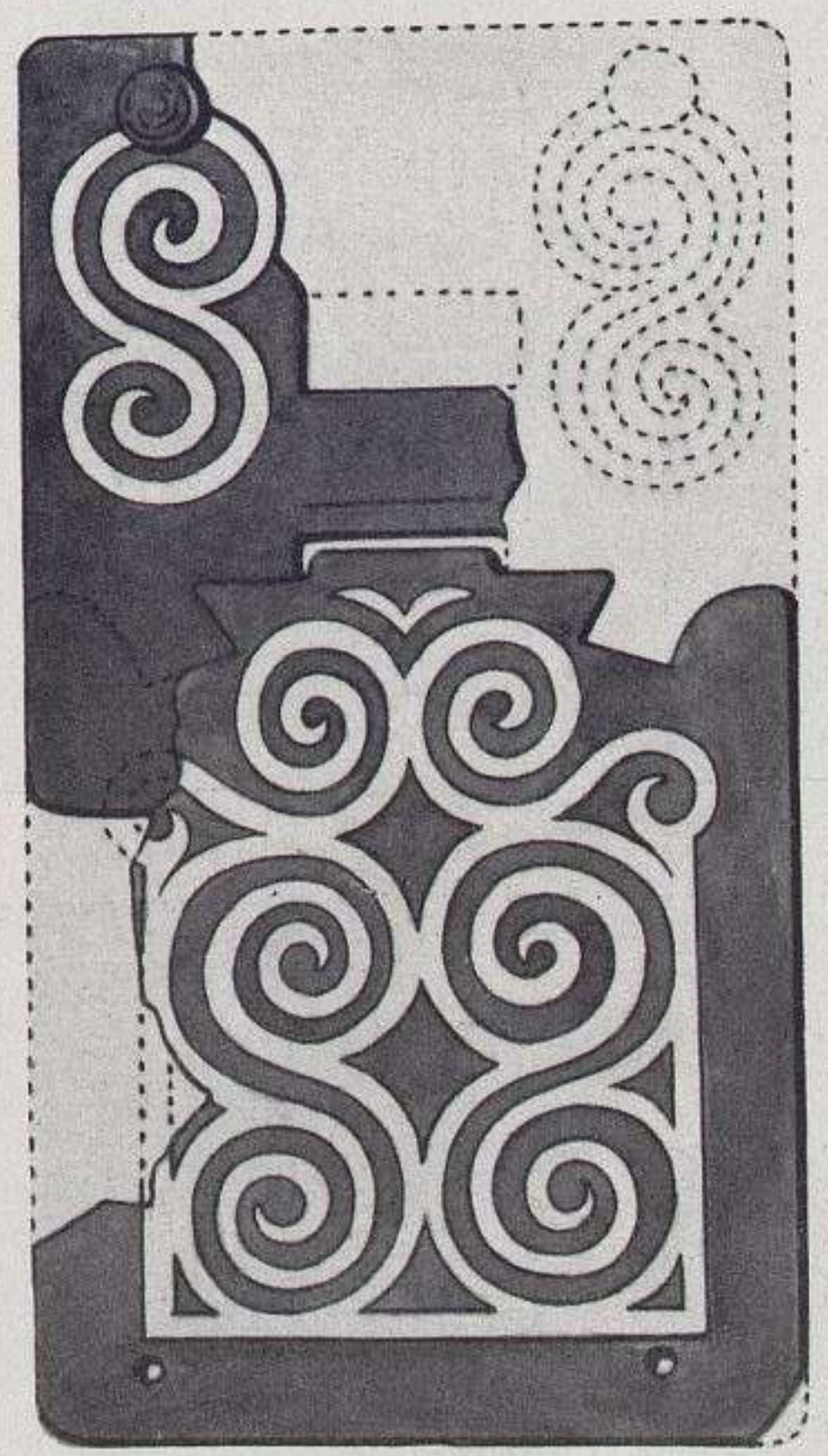
2015-MECD

Sala II
Expta. Puerta A.

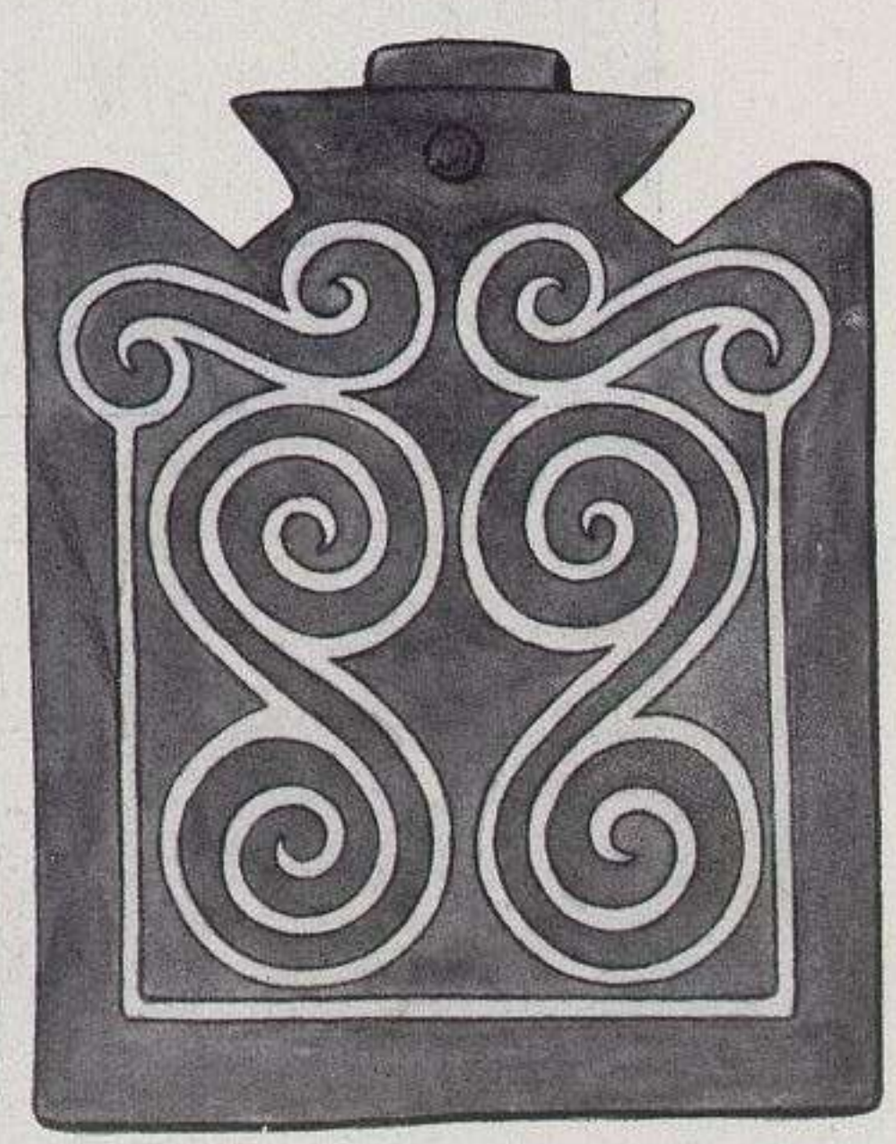
MAN

0 5
ESC CTROS

MAN ?



MAN



Figs. 17 a 19.—Placas de bronce damasquinadas con plata: 17. Sepultura 551 de la necrópoli de La Osera.—18. Necrópoli de La Olmeda (Guadalajara).—19. Necrópoli de Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza).

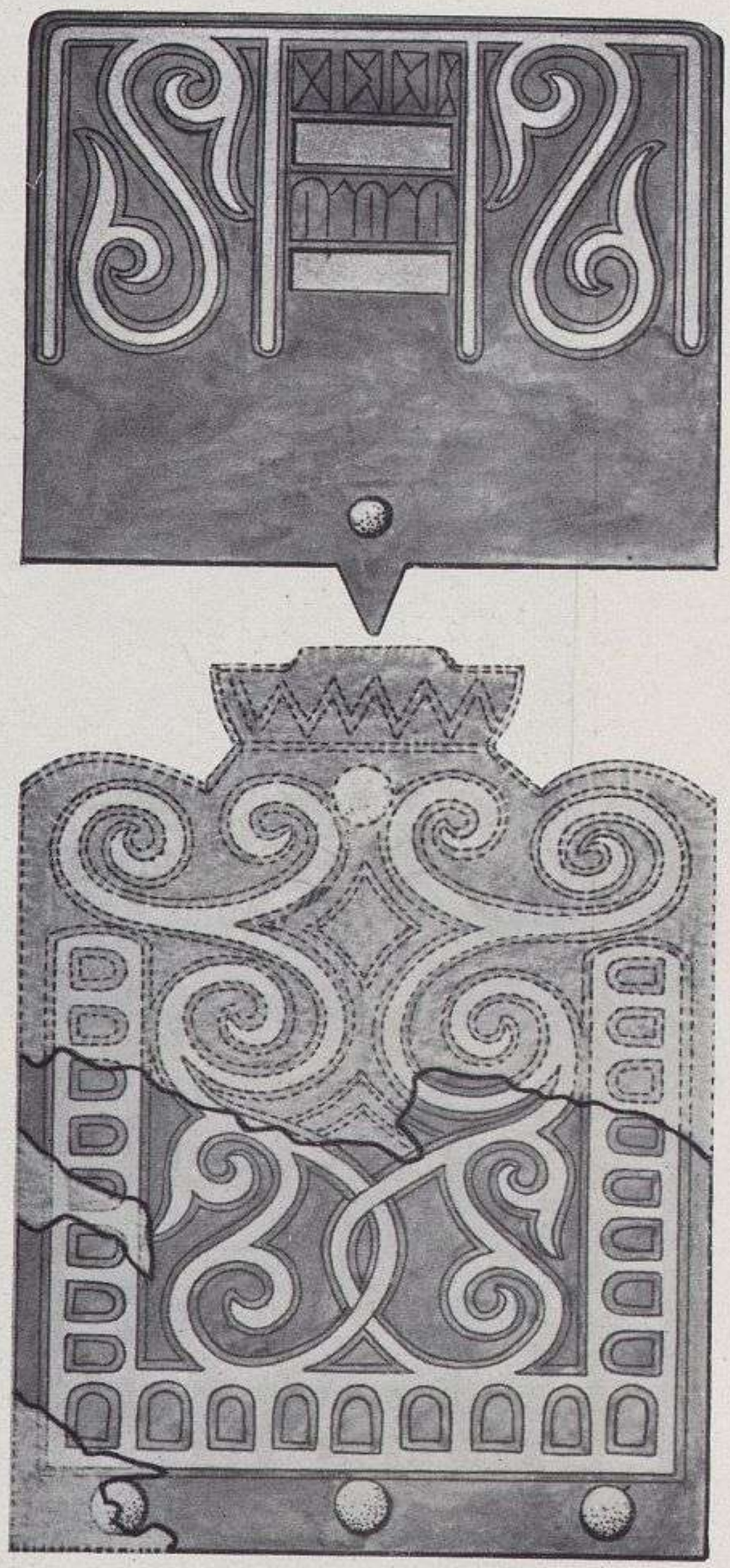
Fot. J. Cabré. Dibs. M. de la E. Cabré.

LÁMINA VII

2015-MECD

20

21



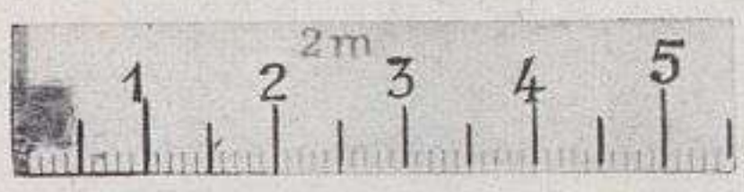
22

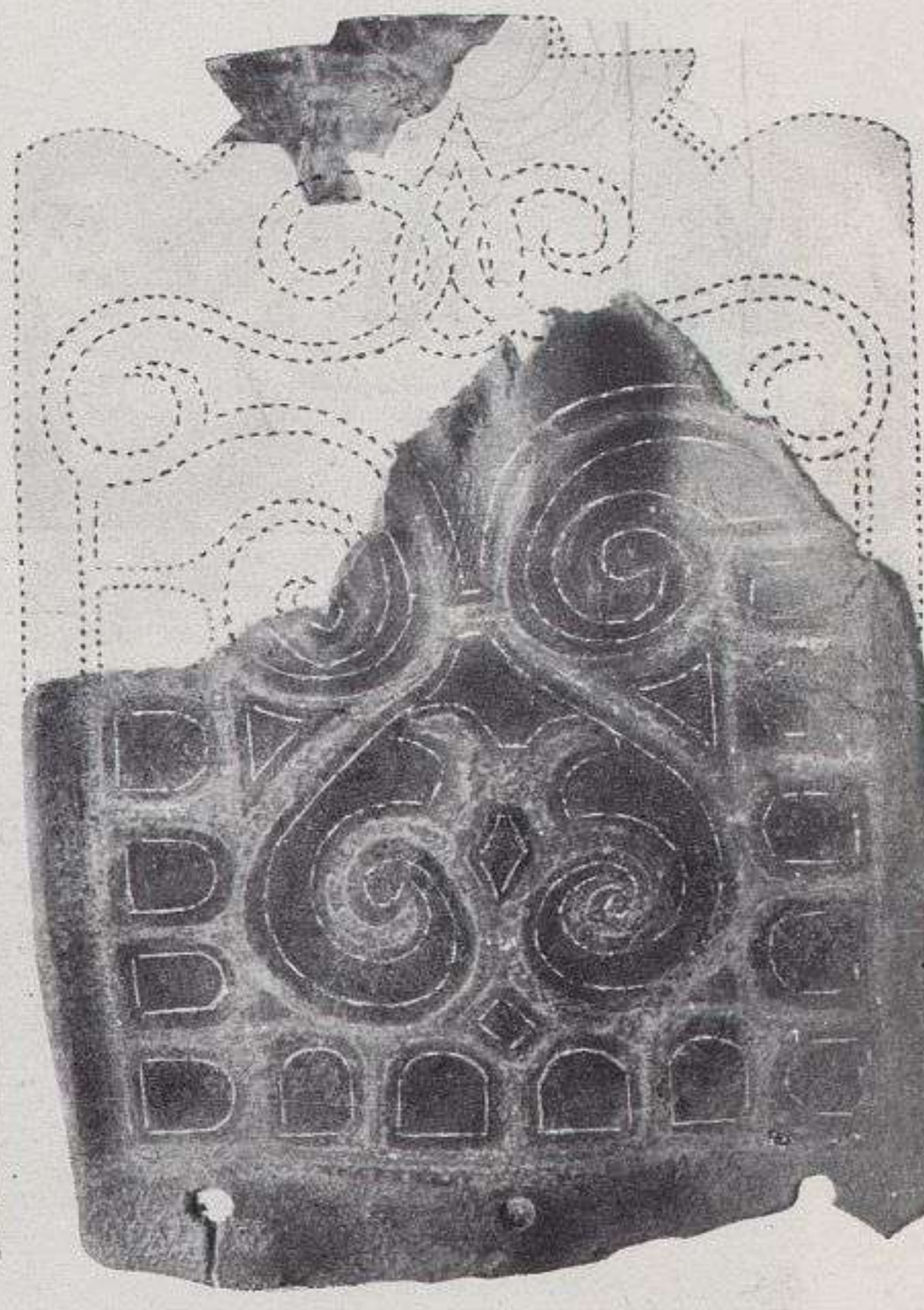
Figs. 20 a 22.—Placas de bronce grabadas y damasquinadas con plata: 20. Necrópoli de La Casa del Monte, Valdeganga (Albacete).—21. Sepultura 251 de la necrópoli de La Osera.—22. Sepultura 9 de la necrópoli de Alcácer do Sal (Portugal).

Fots. X. y J. Cabré. Dibs. de M. de la E. Cabré.

2015-MECD

24





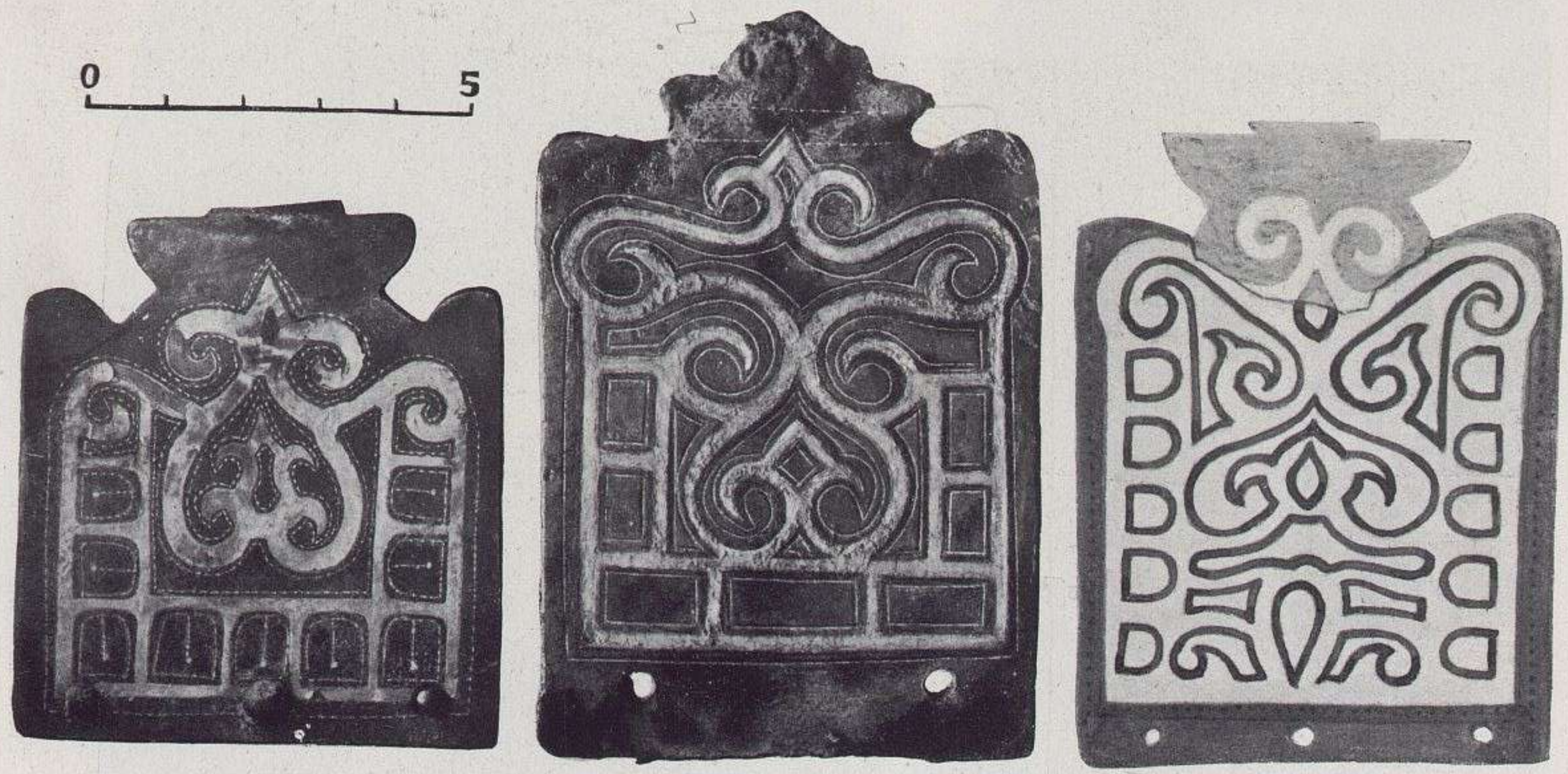
23

25

Figs. 23 a 25.—Placas de bronce con damasquinados de plata: 23. Santuario de Despeñaperros (Jaén).—24 y 25. Necrópoli de La Osera.

Fots. J. Cabré.

2015-MECD



Figs. 26 a 28.—Placas con damasquinados de plata: 26. Santuario de Despeñaperros (Jaén).—27. Sepultura 775 de La Osera. 28. Despoblado de La Bastida, Mogente (Valencia).

Fots. J. Cabré. Reconstrucción por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

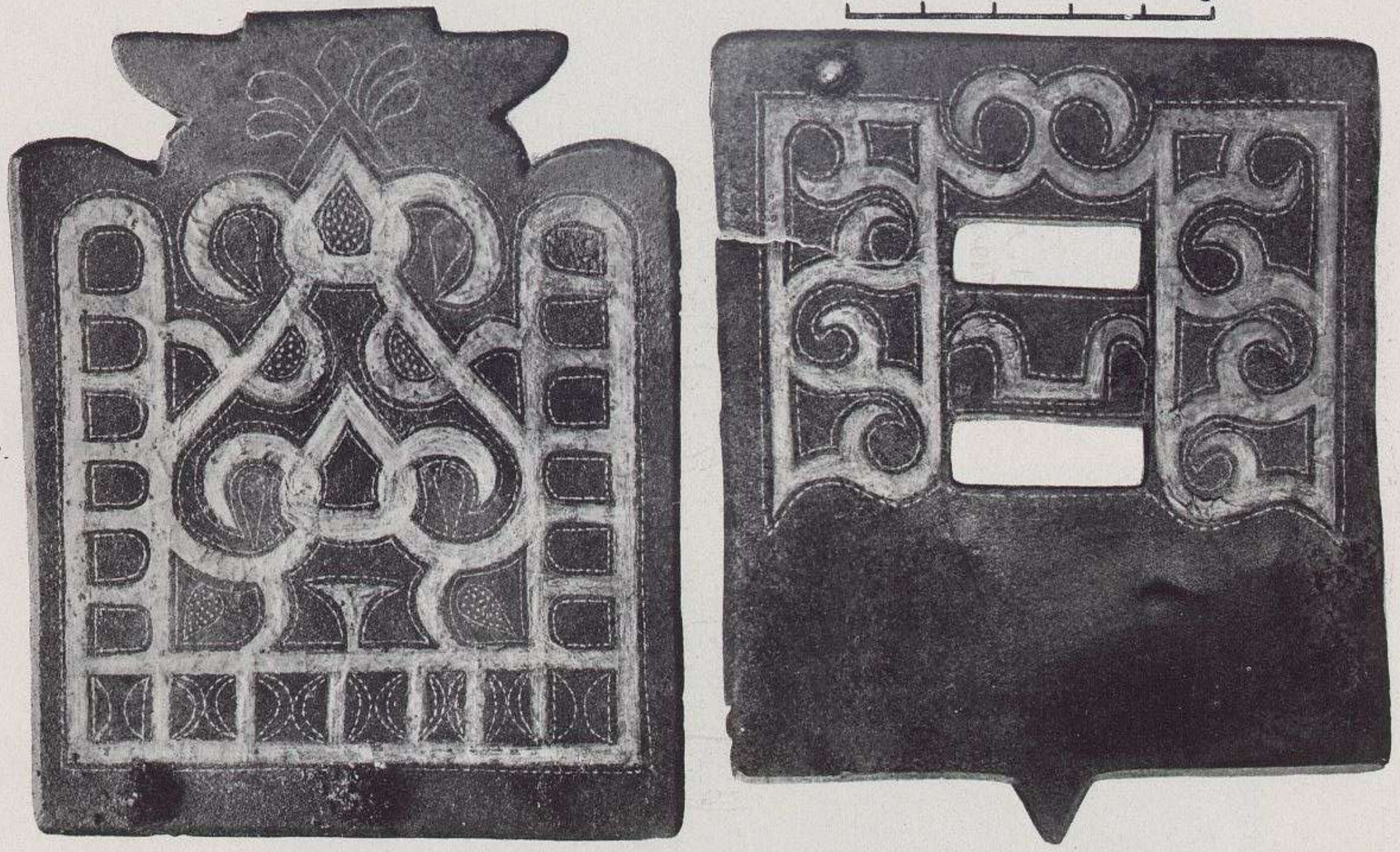
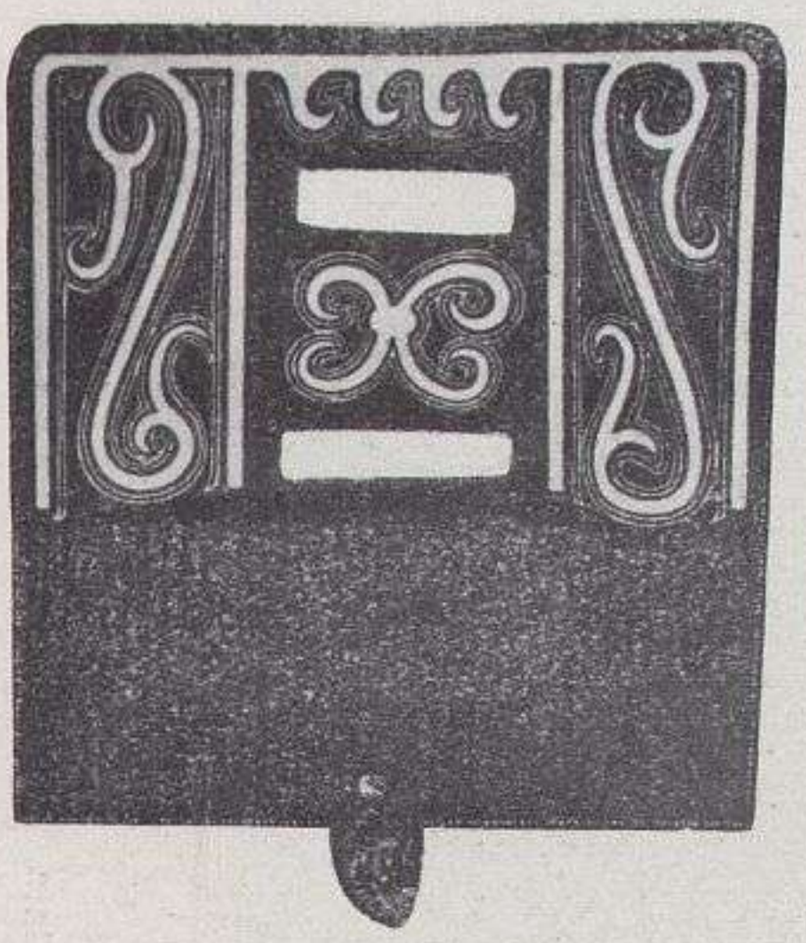


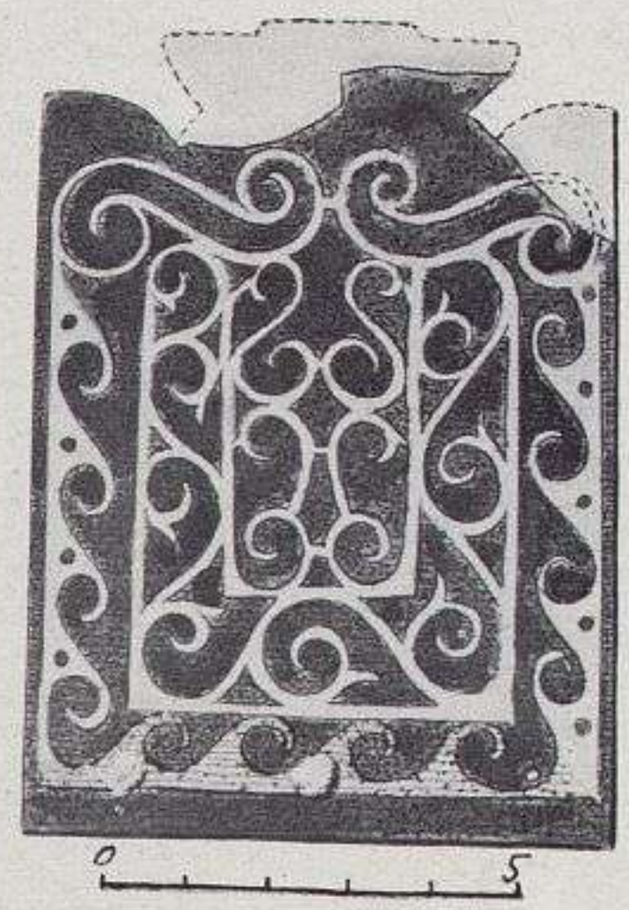
Fig. 29.—Broche de bronce damasquinado con plata. Sepultura 712 de La Osera.

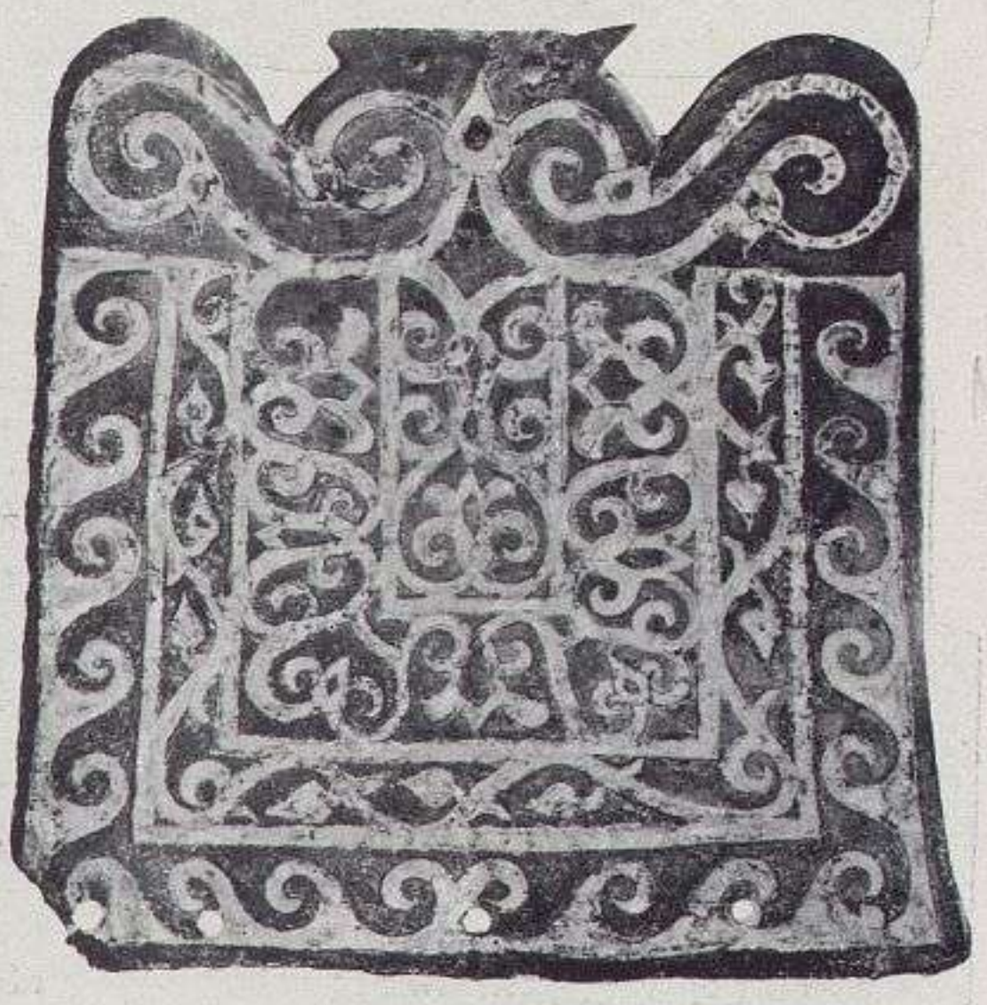
Fot. J. Cabré, retocada por M. de la E. Cabré.

LÁMINA XI

2015-MECD







30 32

Figs. 30 a 32.—Placas de cinturón con damasquinados de plata: 30. Sepultura 9 de la necrópoli de Alcácer do Sal (Portugal).—31. Necrópoli de Tútugi, Galera (Granada).—32. Necrópoli de Tugia, Peal de Becerro (Jaén).

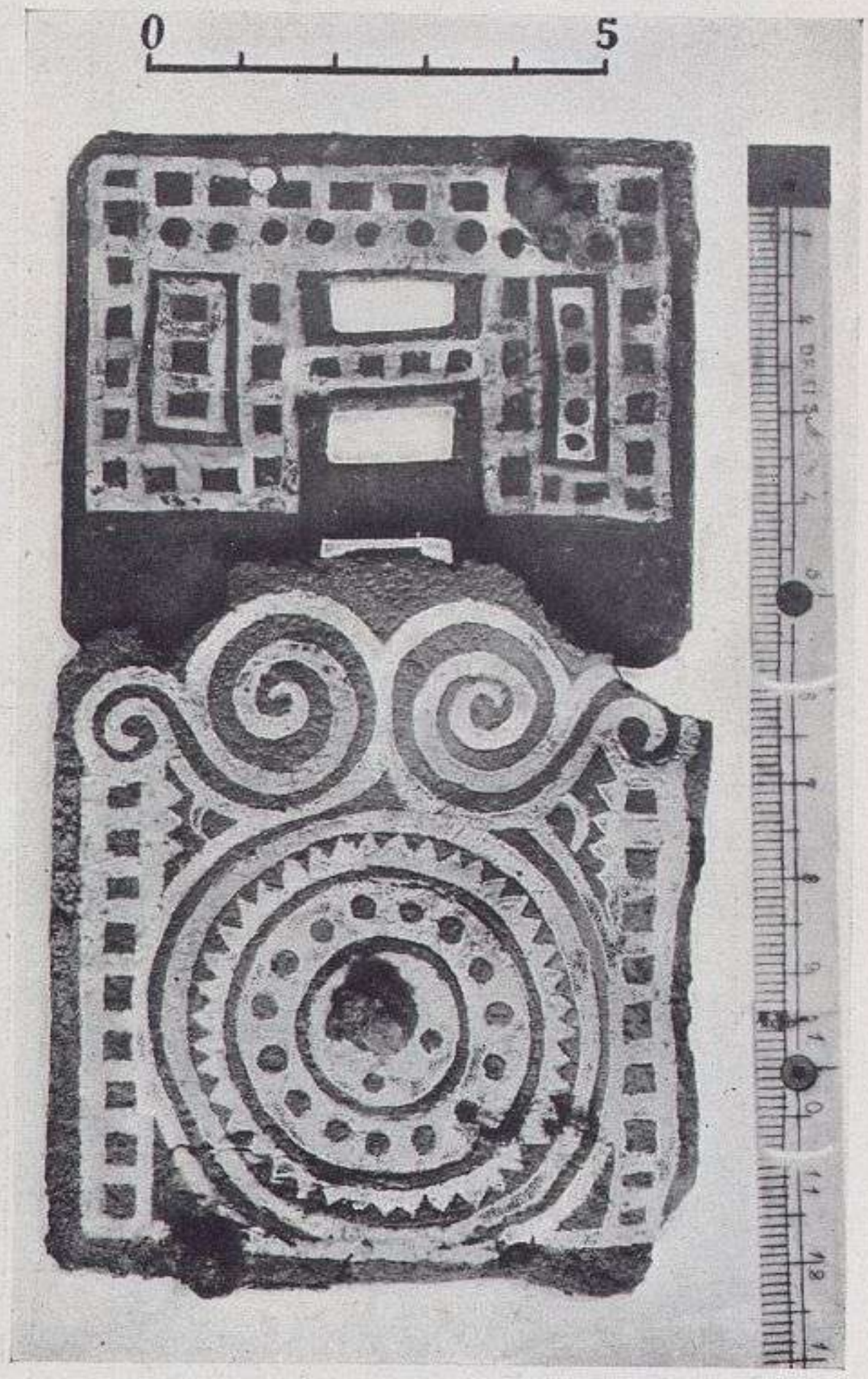
Según V. Correia y fot. y dib. de J. Cabré.

2015-MECD

Figs. 33 y 34.—Broche de cinturón damasquinado con plata, de la sepultura 427 de La Osera.

Fot. J. Cabré. Reconstrucción por M. de la E. Cabré.

2015-MECD



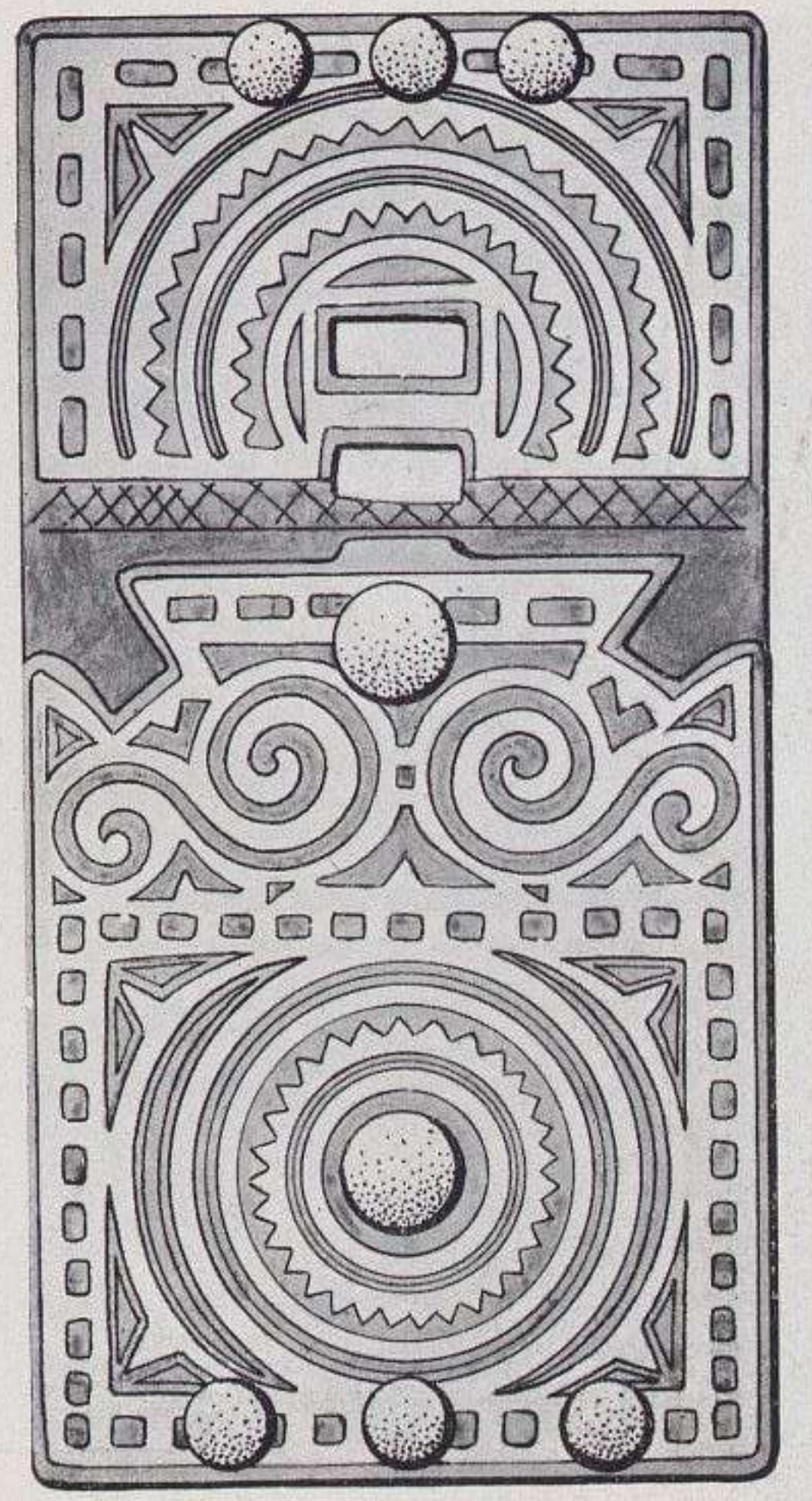
Figs. 35 y 36.—Placas con damasquinados de plata de las sepulturas 395 y 403 de La Osera.

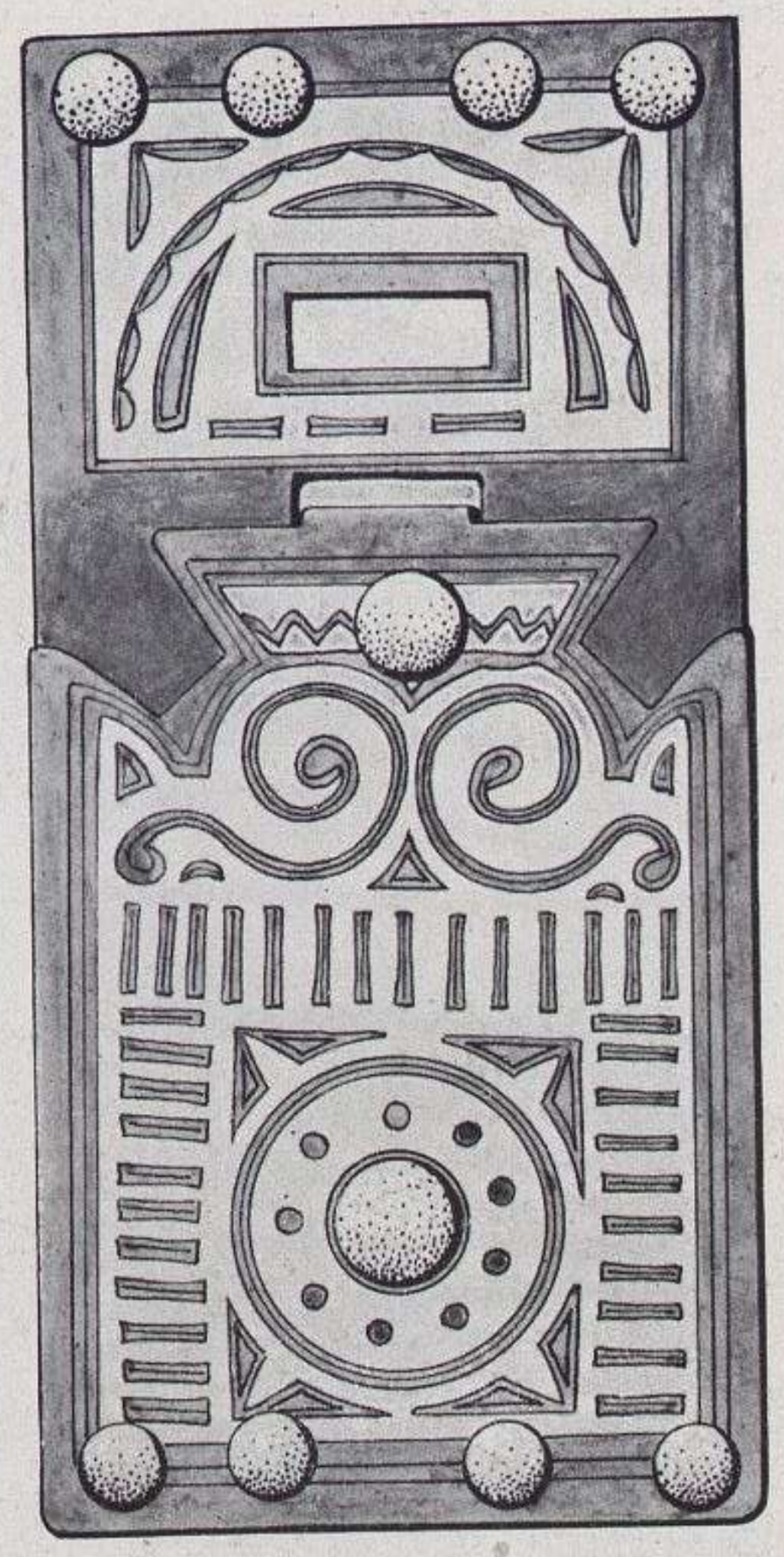
Fots. J. Cabré, retocadas por M. de la E. Cabré.

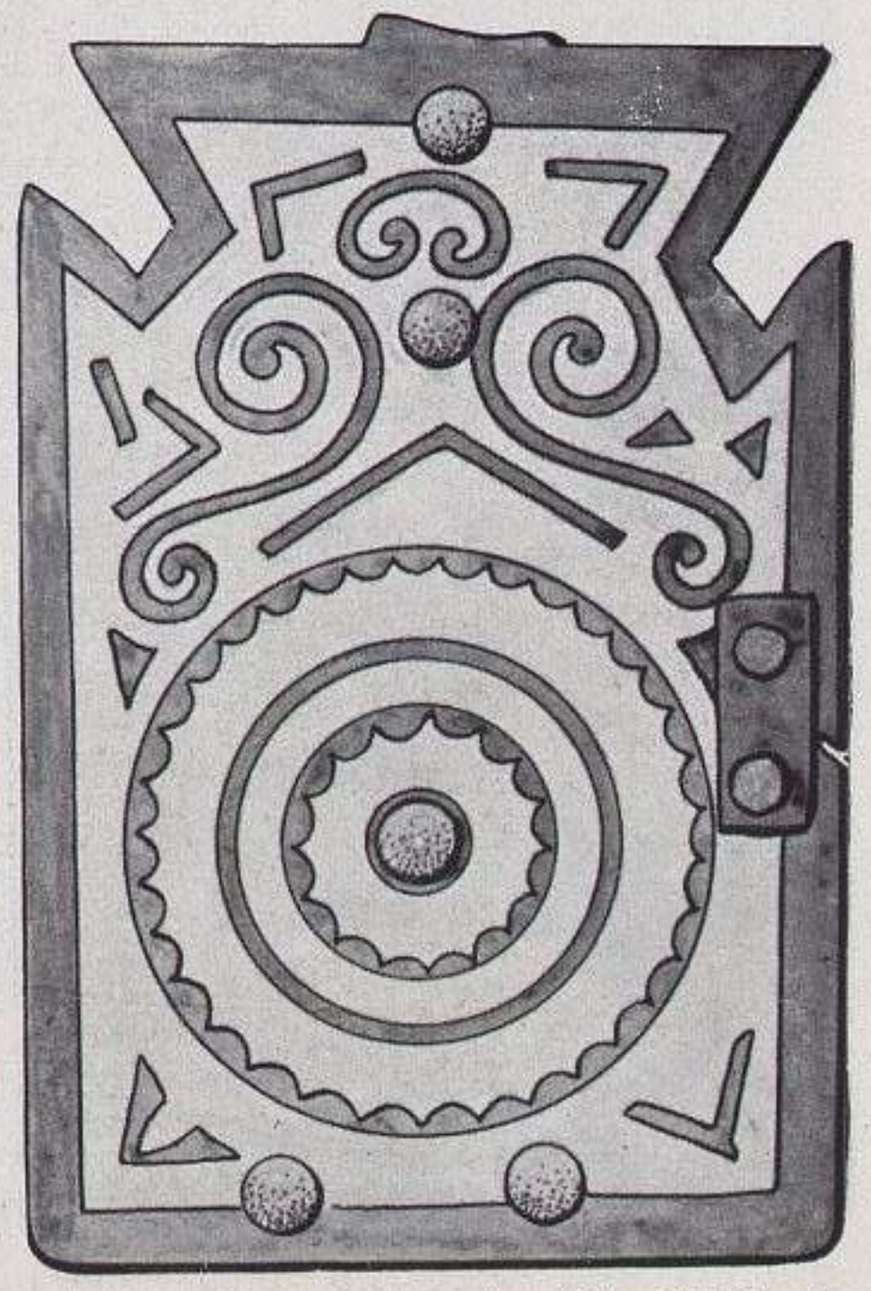
2015-MECD

Expta. Sala II
M.A.N. Puerta 4

Expta. id. (Sala Cerrada aparte)
M.A.N.







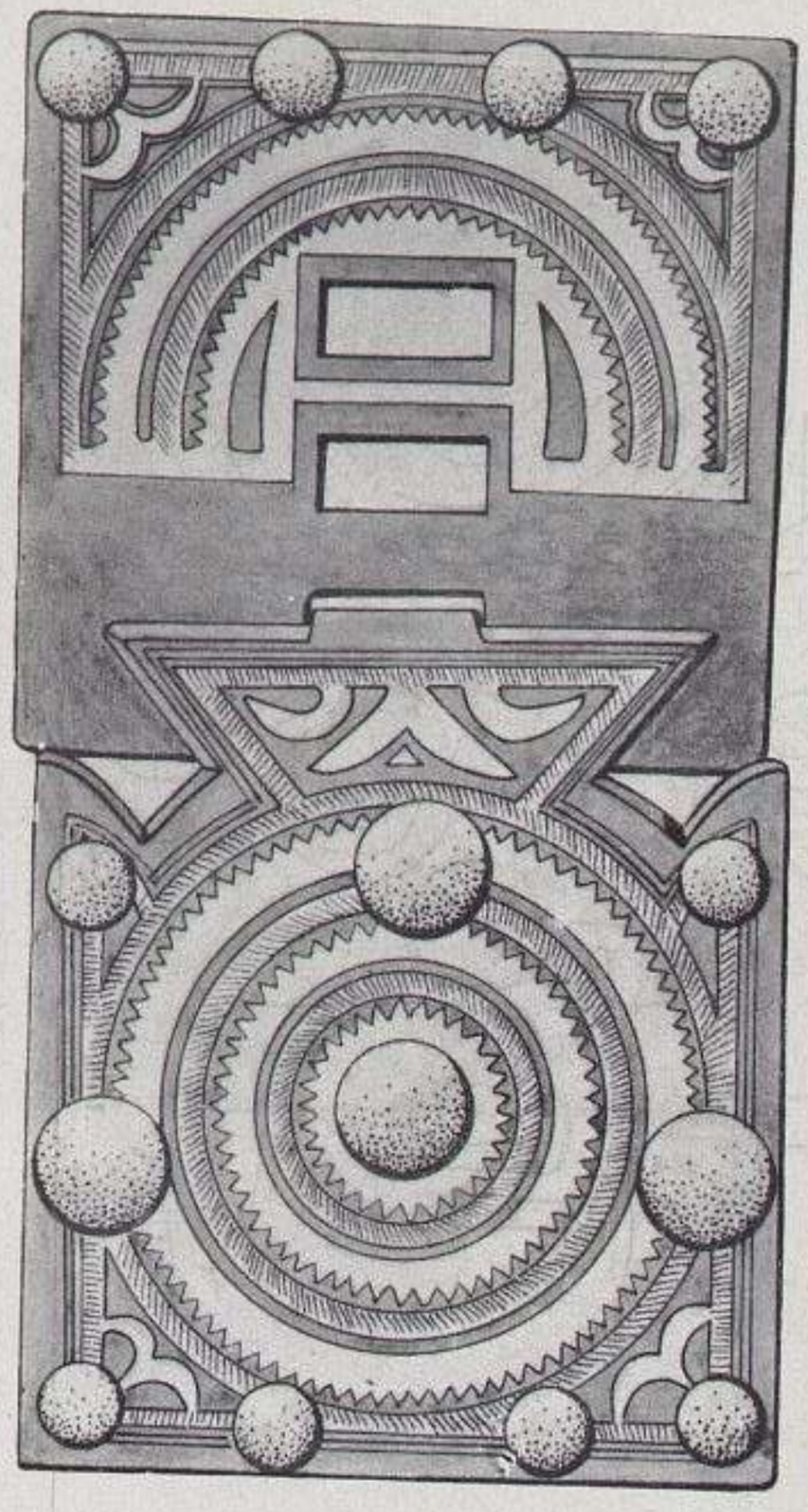
Figs. 37 a 39.—Placas de bronce damasquinadas con plata: 37. Sepultura 29 de la necrópoli de Las Horazas, Atance (Guadalajara). 38. Necrópoli de Arcóbriga.—39. Despoblado ibérico de San Antonio de Calaceite (Teruel).

Reconstrucciones por M. de la E. Cabré.

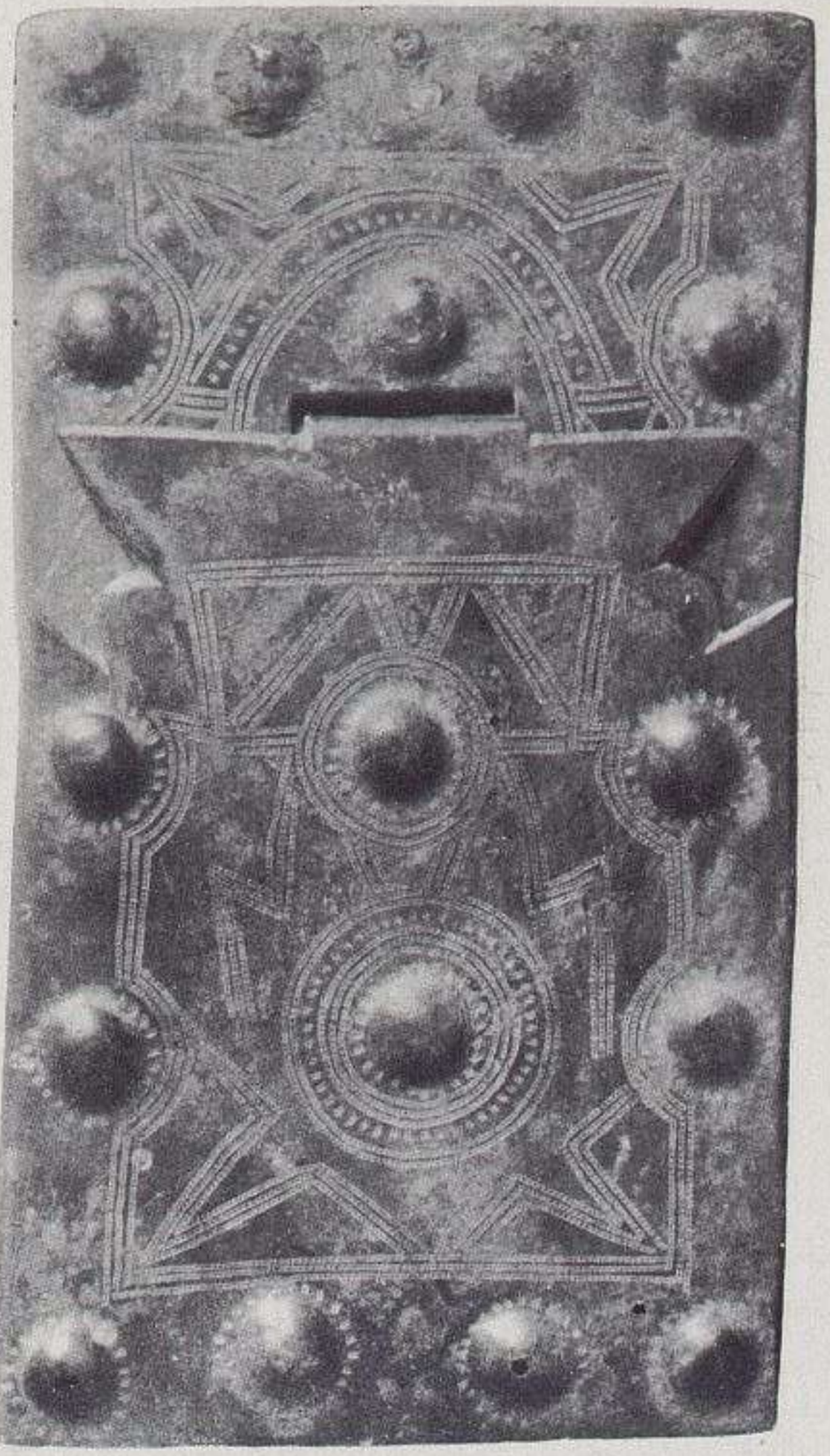
LÁMINA XV

2015-MECD

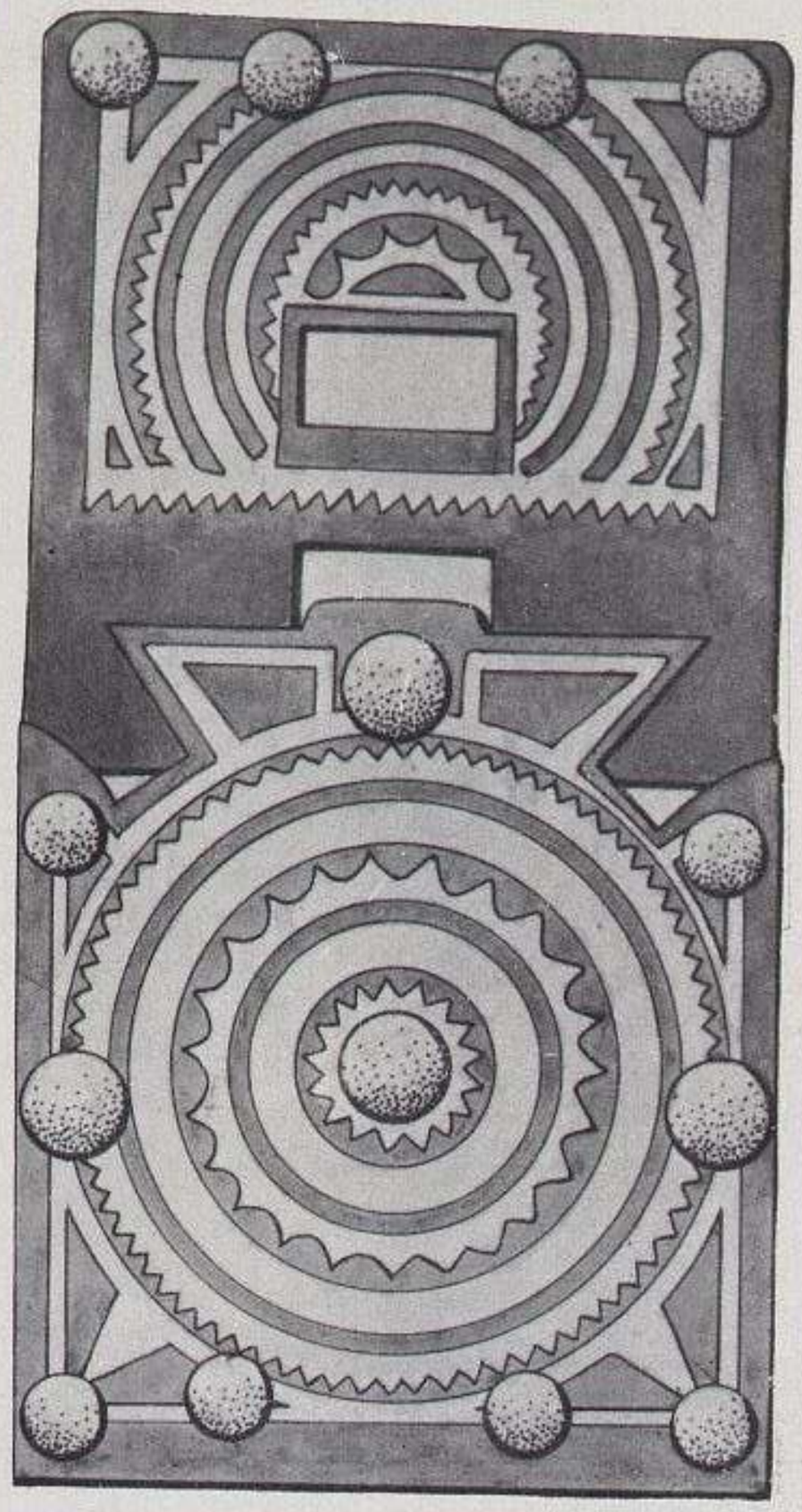
40



42



41



Figs. 40 a 42.—Placas de bronce damasquinadas con plata y con repujados y troquelados: 40. Necrópoli de Arcóbriga. 41. Necrópoli de La Osera.—42. Necrópoli de Miraveche (Burgos).

Reconstrucciones por M. de la E. Cabré.

LÁMINA XVI

2015-MECD

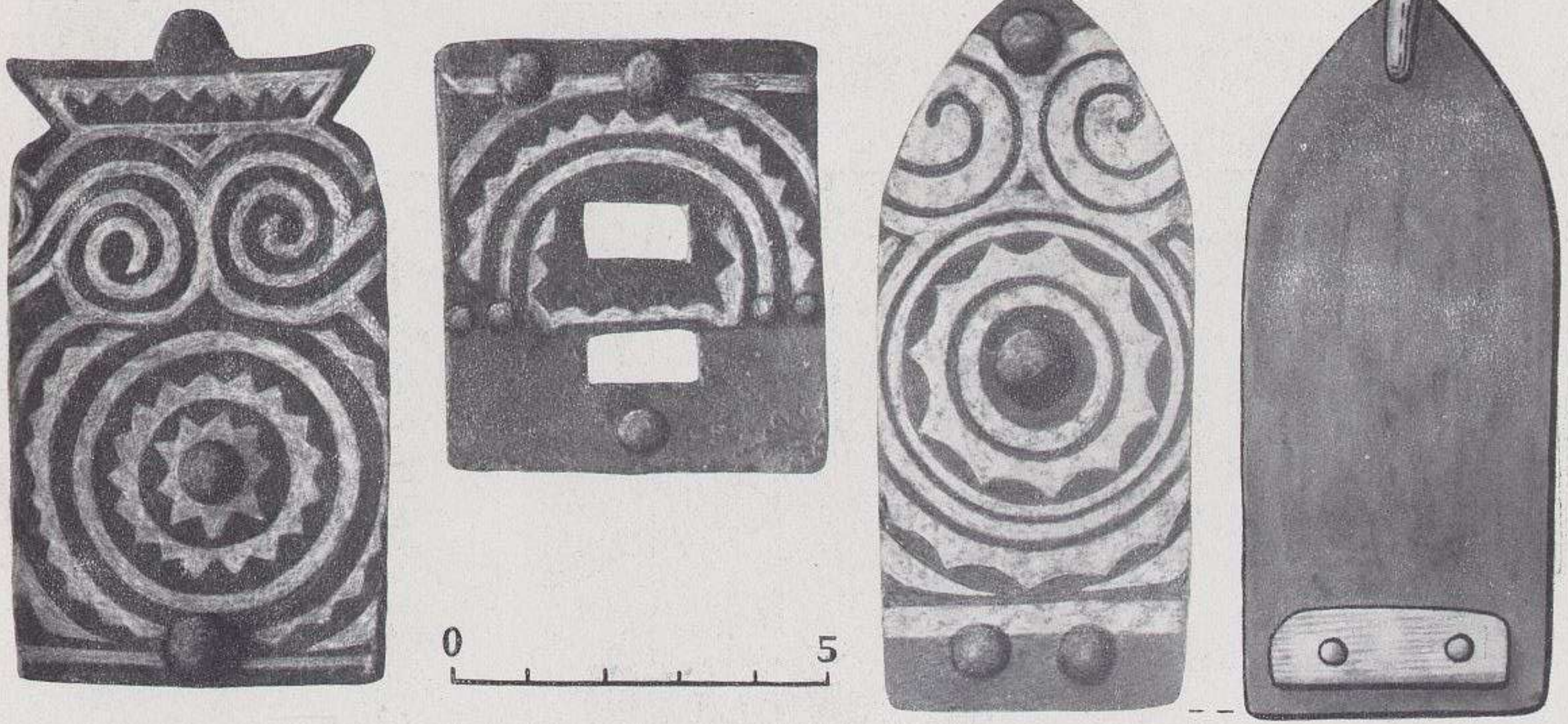
Figs. 43 a 45.—Broches de bronce con damasquinados de plata: 43. Sepultura 762 de La Osera.—44. Sepultura II, túmulo C, zona I, de La Osera.—45. Sepultura 1189, también de La Osera, Chamartín (Avila).

Fots. J. Cabré, retocadas por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

M K N

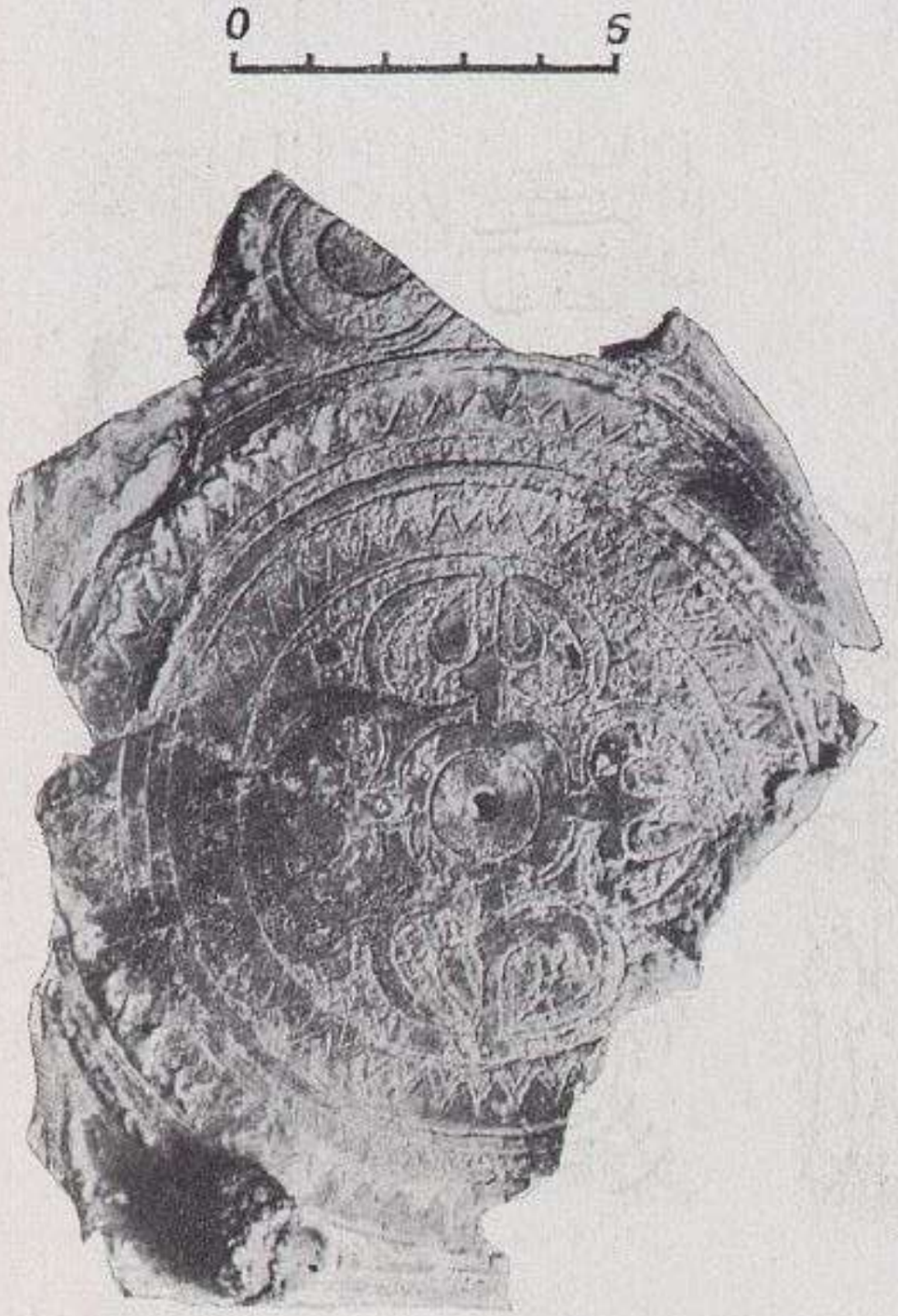
M K N

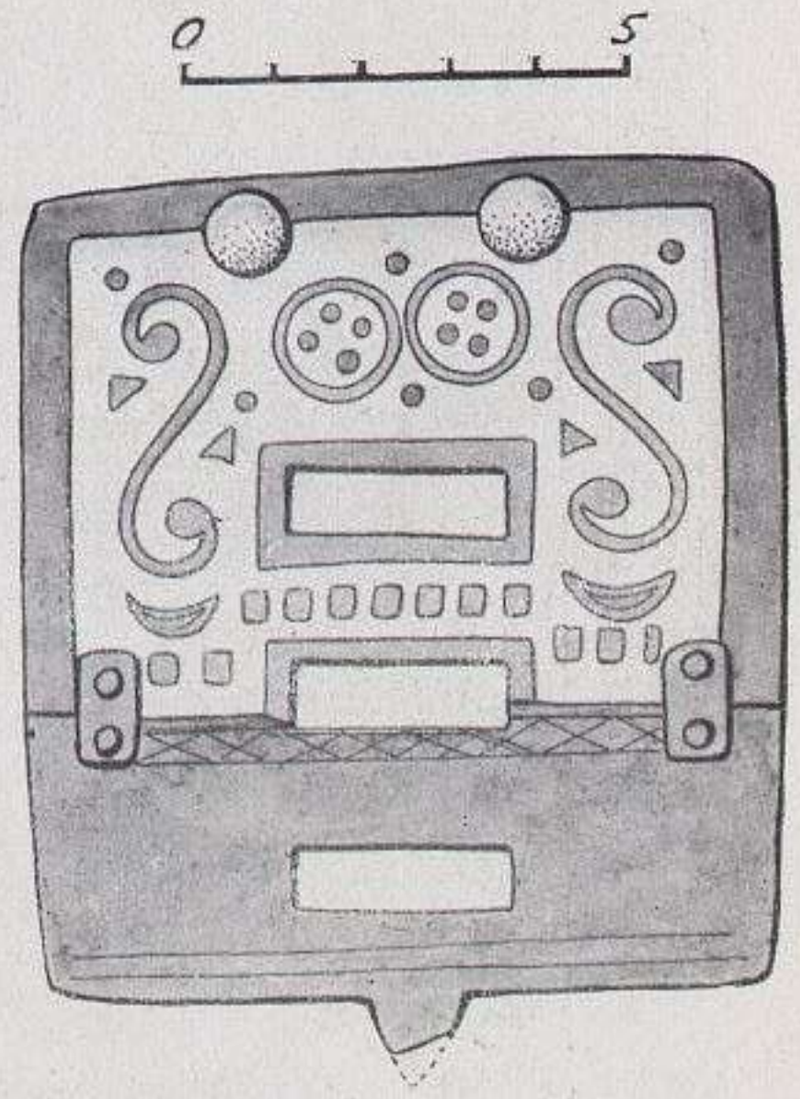


Figs. 46 y 47.—Placas con damasquinados de plata, recortadas posteriormente: Sepulturas LXI de la zona IV y 1297 de La Osera.

Fots. J. Cabré y reconstrucciones por M. de la E. Cabré.

2015-MECD



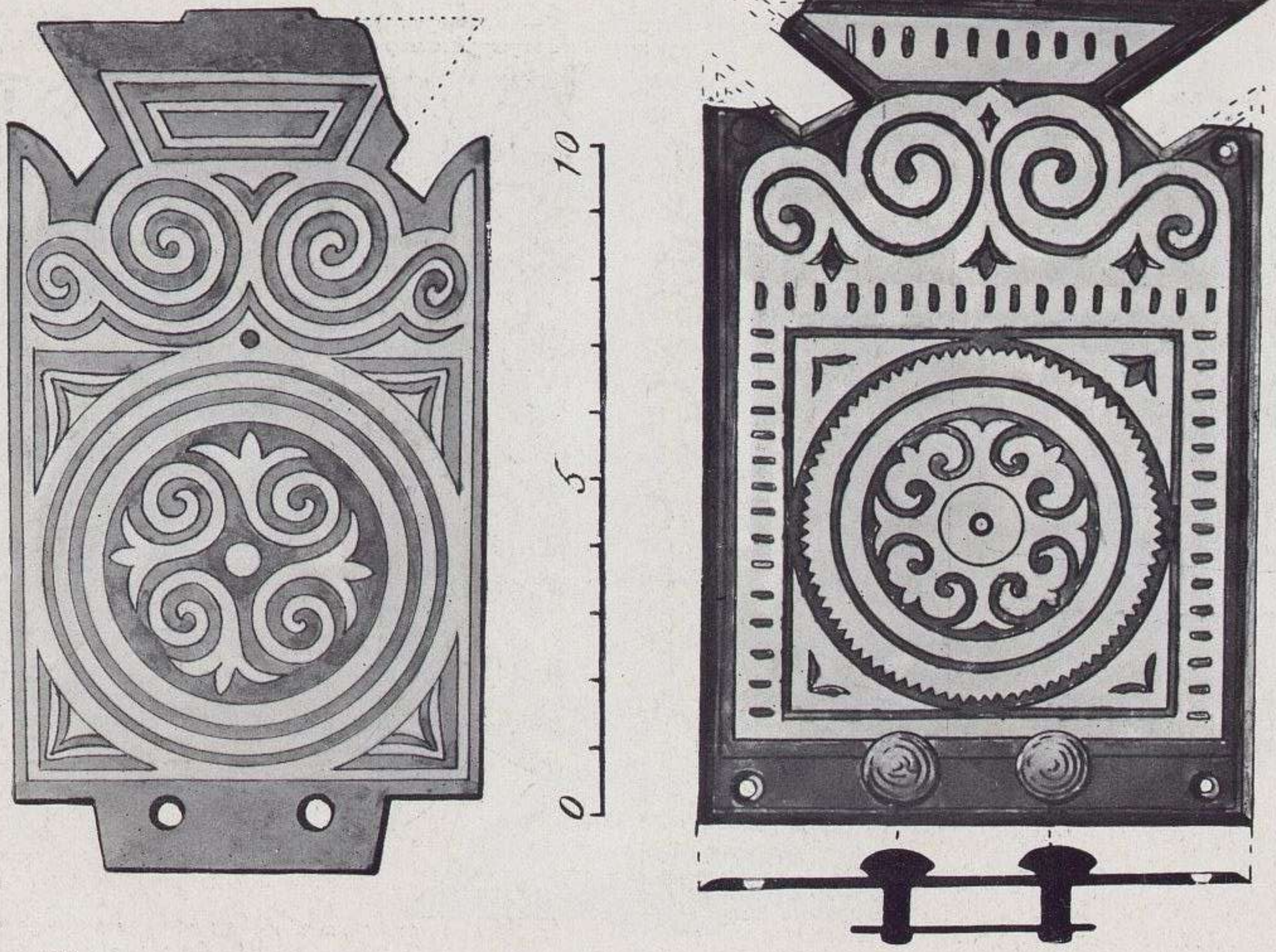


Figs. 48 a 50.—Placas de cinturón de bronce damasquinadas con plata: 48 y 49. Sepultura 16 de la necrópoli del Altillo de Cerropozo, Atienza (Guadalajara).—50. Sepultura LV, zona IV, de La Osera.

Fot. J. Cabré. Dibs. de M. de la E. Cabré.

2015-MECD

MHV



Figs. 51 y 52.—Broches de bronce damasquinados con plata: 51. Despoblado de San Miguel, Liria (Valencia).
52. Sepultura 730 de Las Cogotas, Cardeñosa (Avila).

Reconstrucciones por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

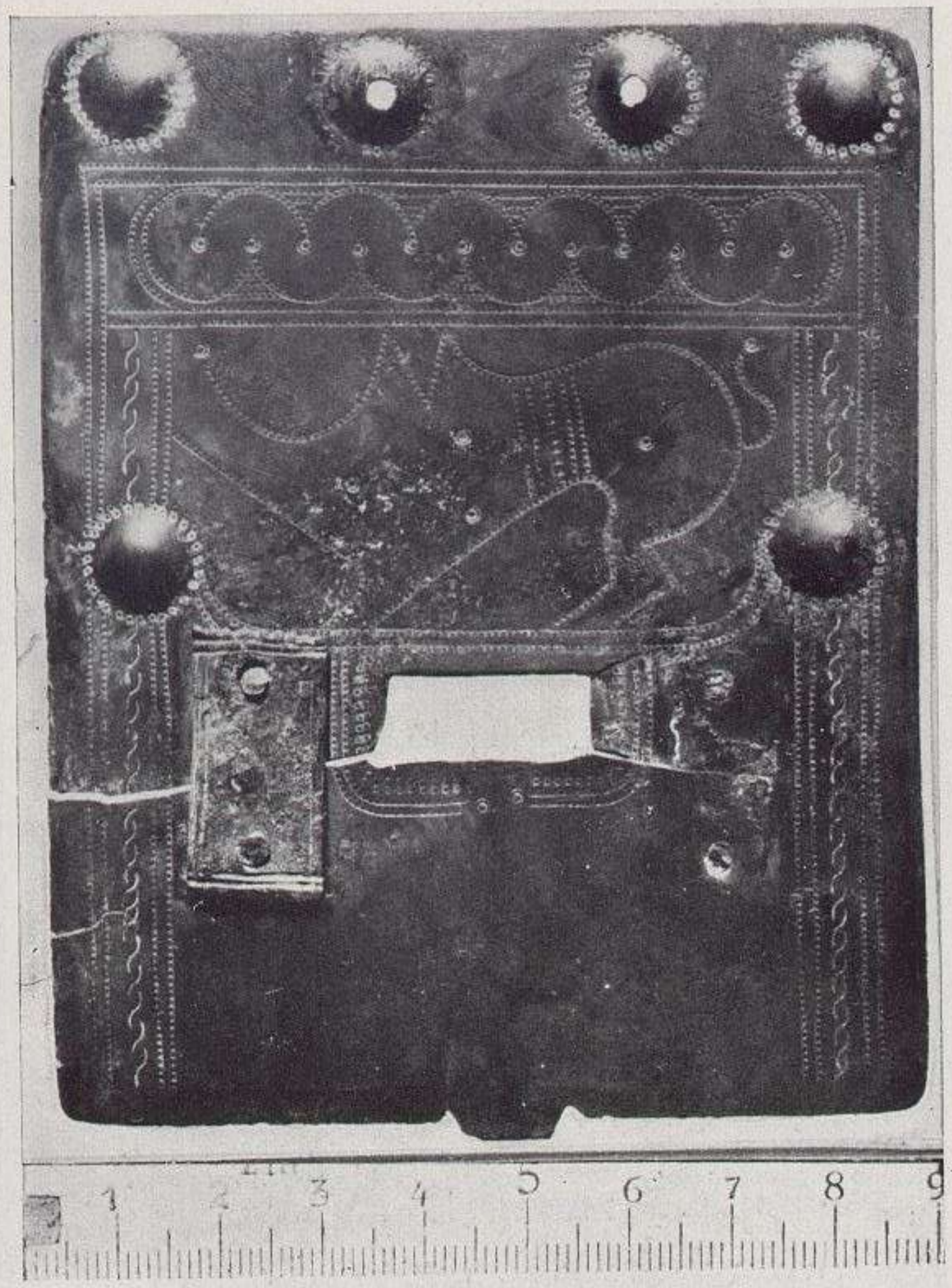
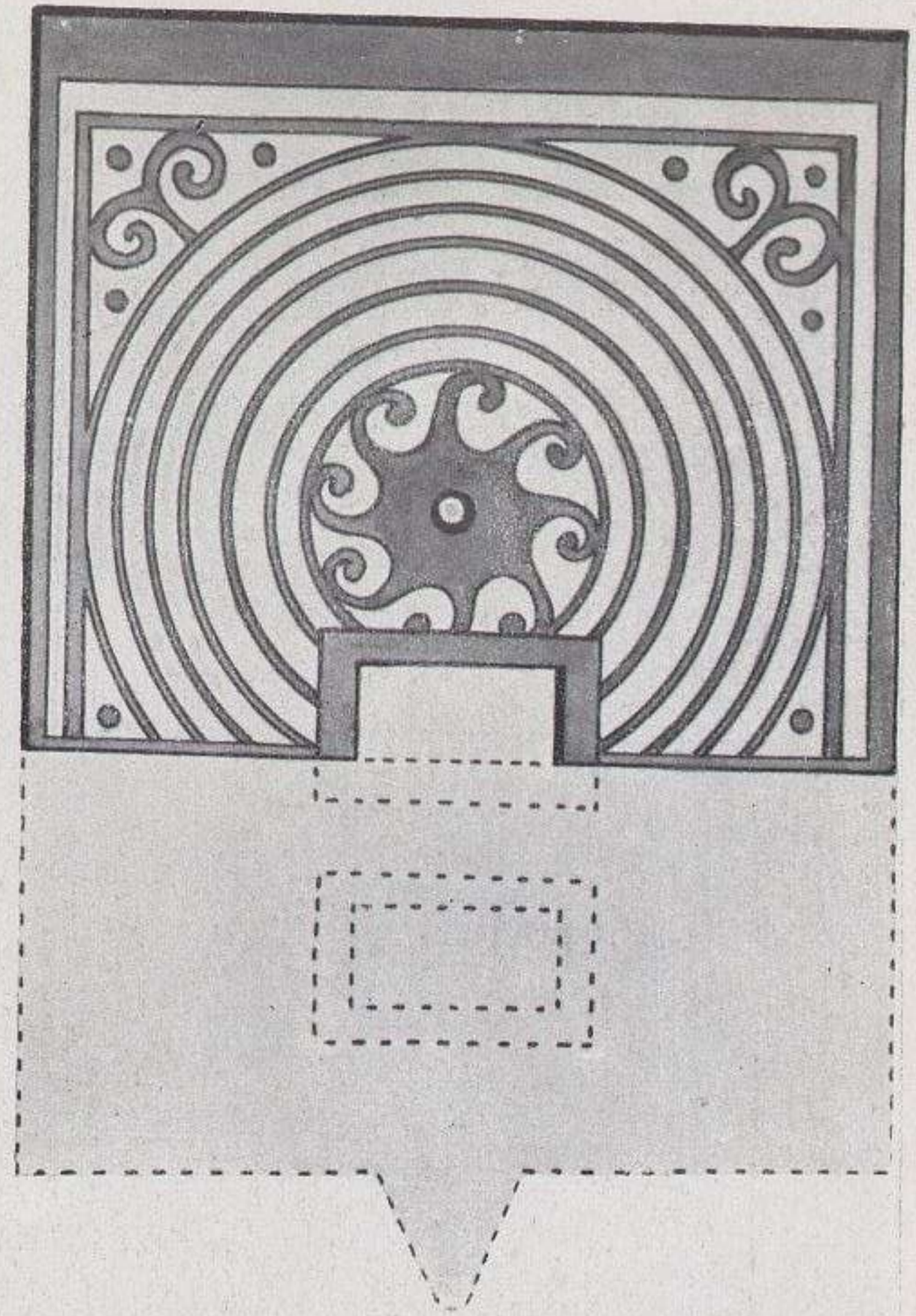


Fig. 53.—Broche de bronce con repujados y troquelados: Sepultura 60 de la necrópoli de Miraveche (Burgos).

Fot. J. Cabré.

LÁMINA XXI

2015-MECD



Figs. 54 y 55.—Placas de bronce con acanaladuras, estampillados, grabados y damasquinados con plata: 54. Sepultura XVII, zona III, de La Osera.—55. Procedencia desconocida.

Fot. J. Cabré. Reconstrucción por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

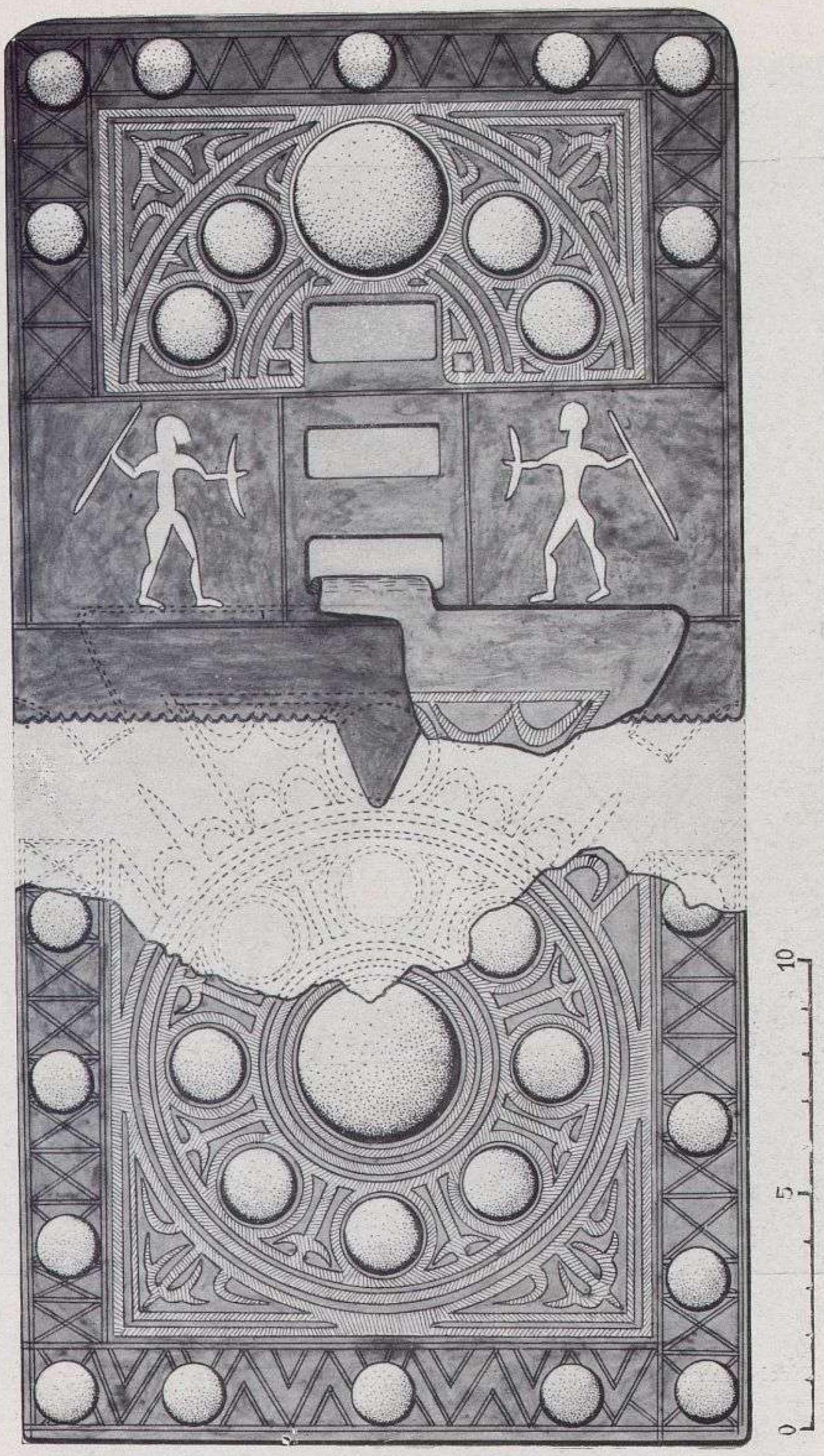


Fig. 56.—Broche de cinturón de bronce damasquinado con plata, del túmulo Z, zona I, de la necrópoli de La Osera.

Reconstrucción por M. de la E. Cabré.

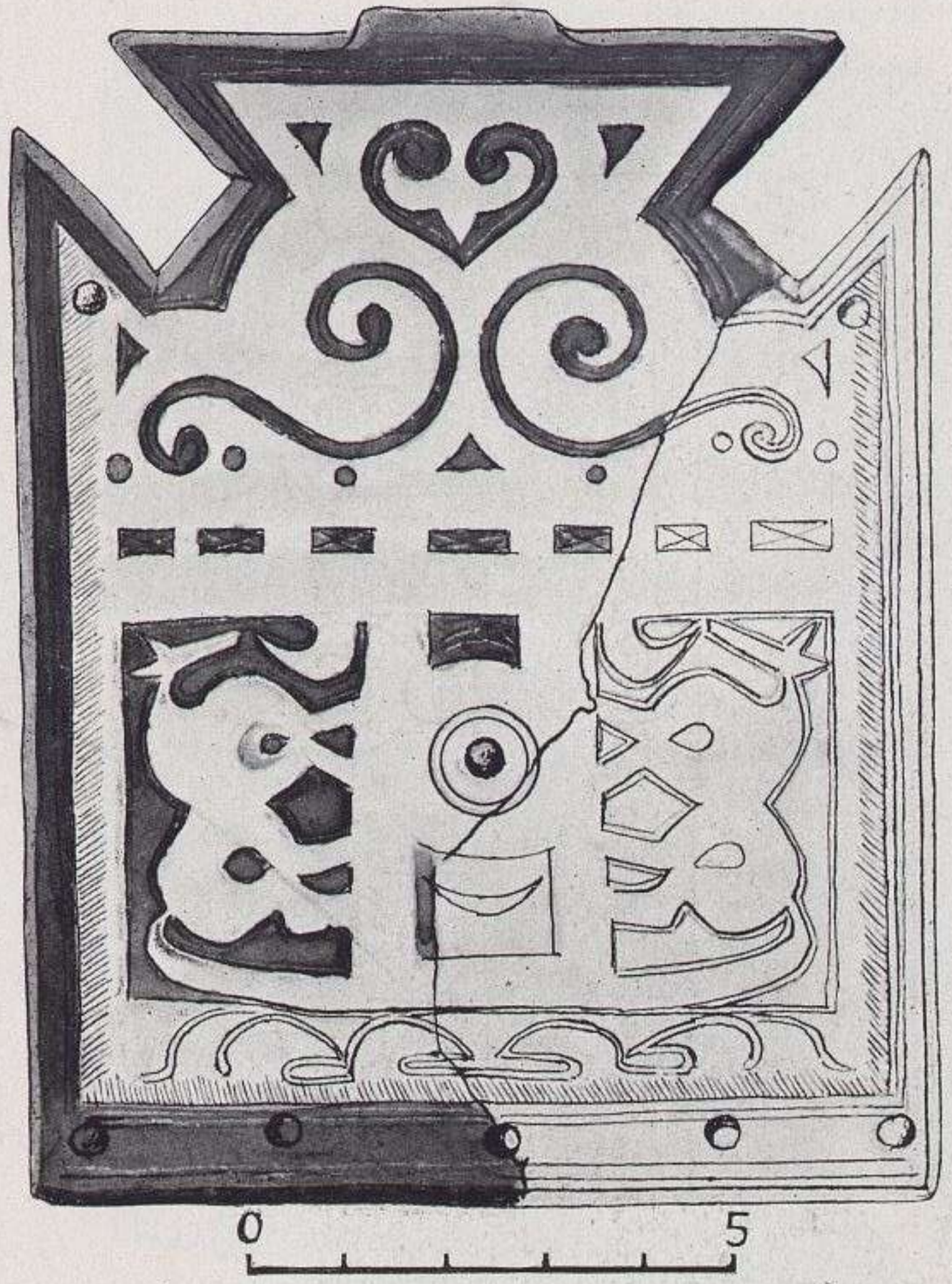
2015-MECD

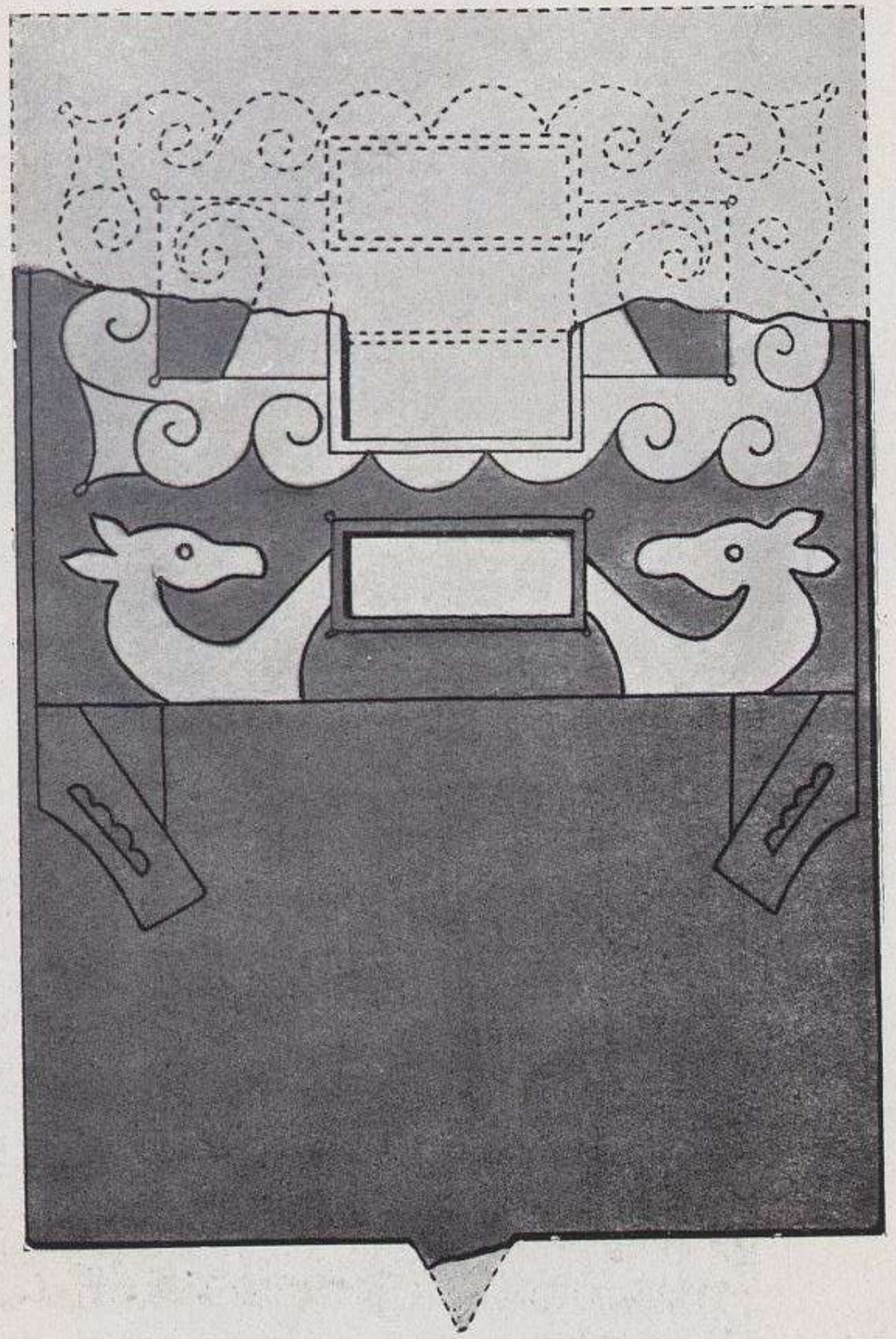
Fig. 57.—Broche de cinturón de bronce damasquinado con oro y plata. Provincia de Toledo.

Fot. J. Cabré, retocada por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

MAN

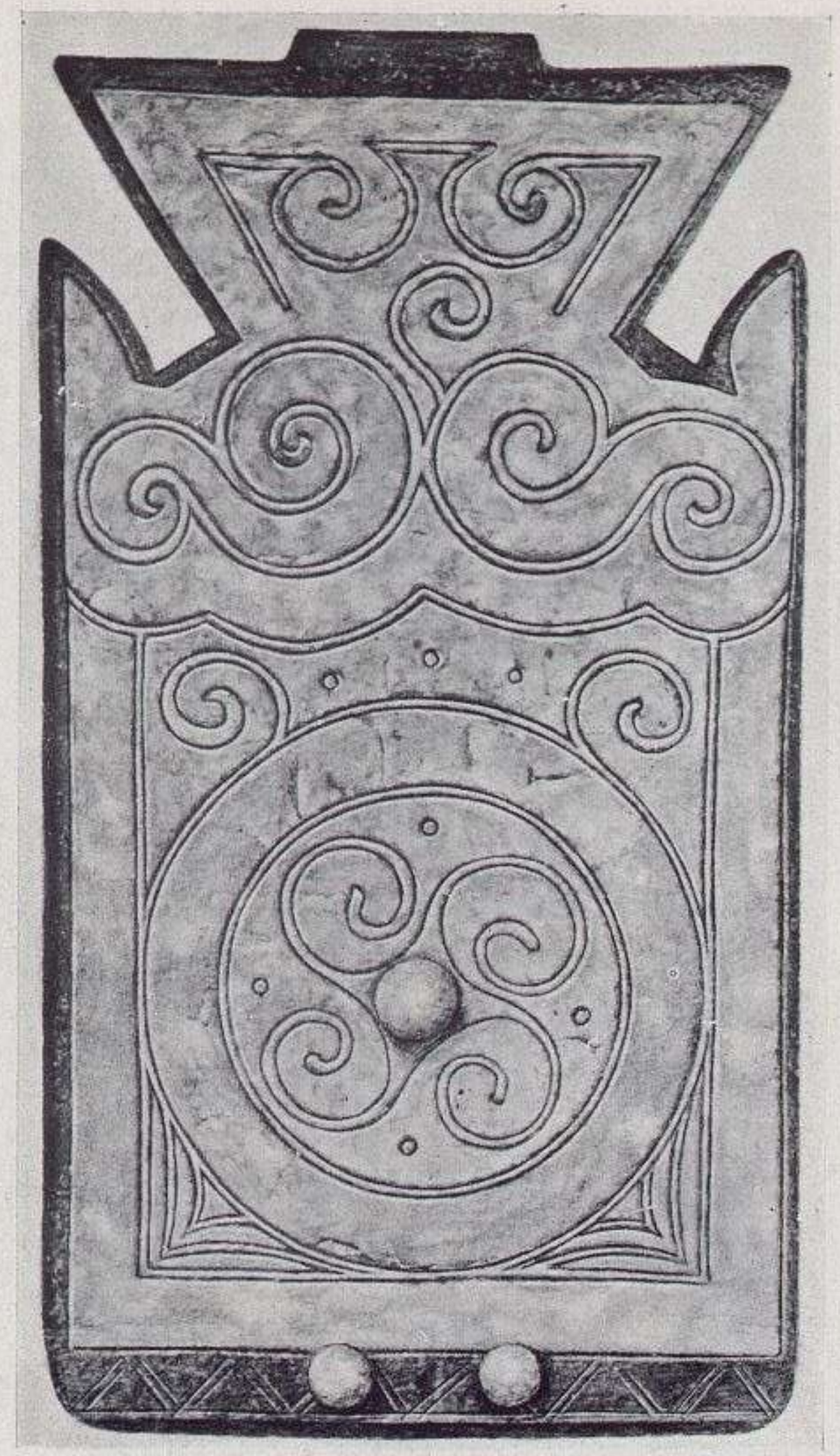




Figs. 58 y 59.—Placas de bronce damasquinadas con plata: 58. Necrópoli de Gormaz (Soria).—59. Despoblado de Izana (Soria).

Dibujos de J. y M. de la E. Cabré. El último de ellos, según B. Taracena.

2015-MECD

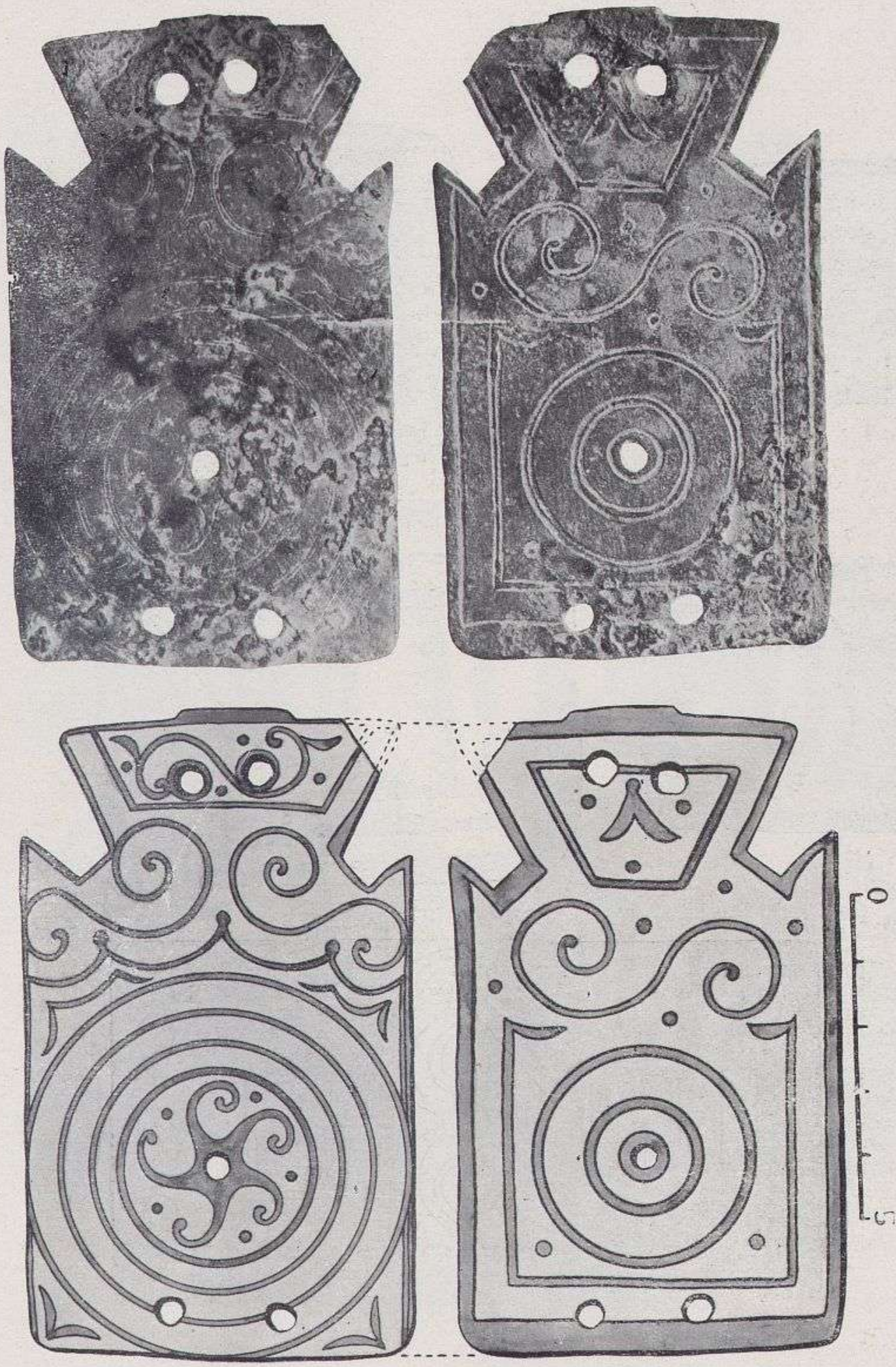


Figs. 60 y 61.—Broche de bronce damasquinado con plata: Estado actual y reconstrucción. Procede de Paredes de Nava (Palencia).

Fot. J. Cabré. Reconstrucción por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

Sala II. Vª 5.
MAN

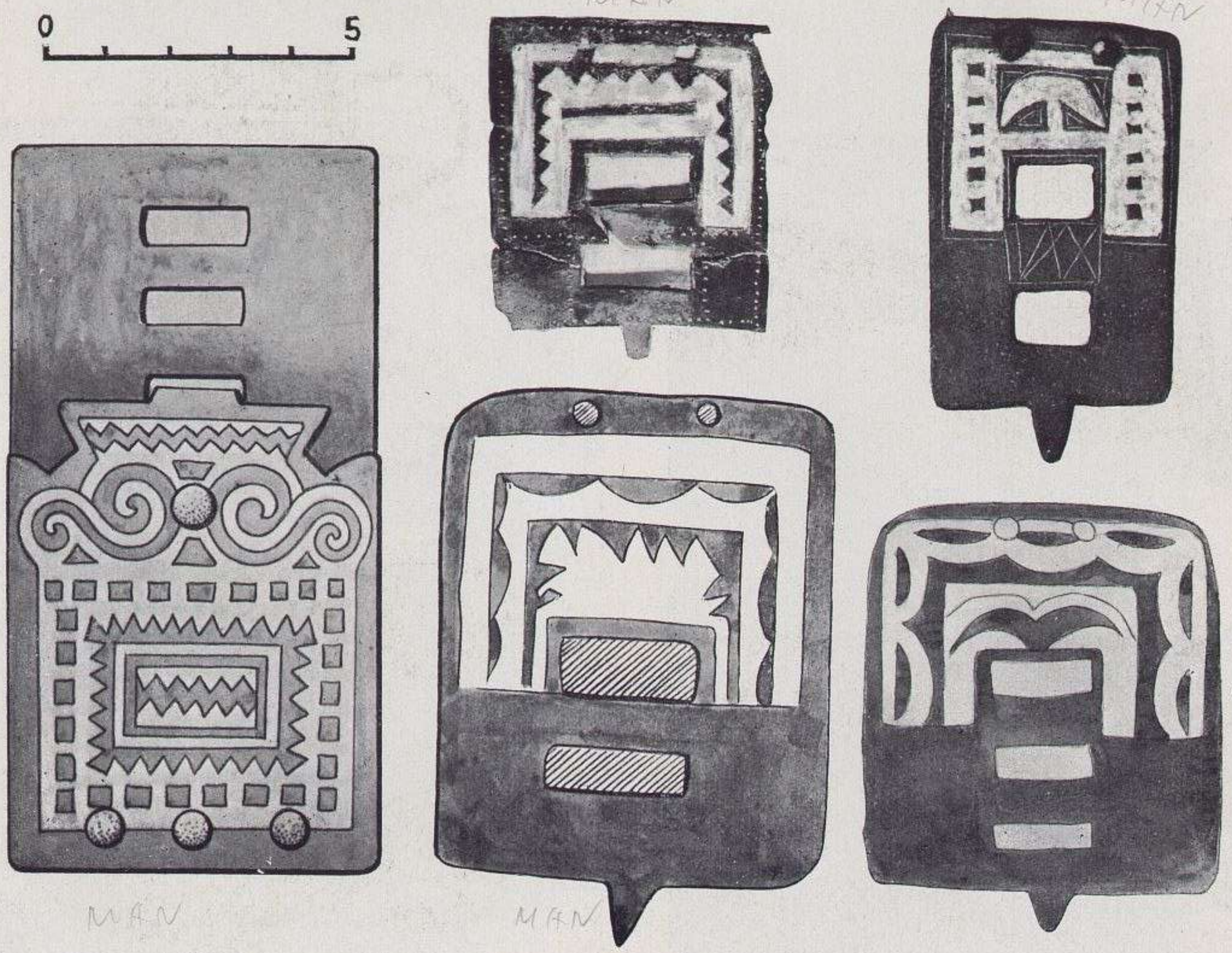


Figs. 62 y 63.—Anverso y reverso de una placa de bronce damasquinada con plata: Estado actual y reconstrucción. Acrópoli del Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel).

Fot. J. Cabré. Dib. de M. de la E. Cabré.

2015-MECD

Lám. I.ª 4



64 65 66 67 68

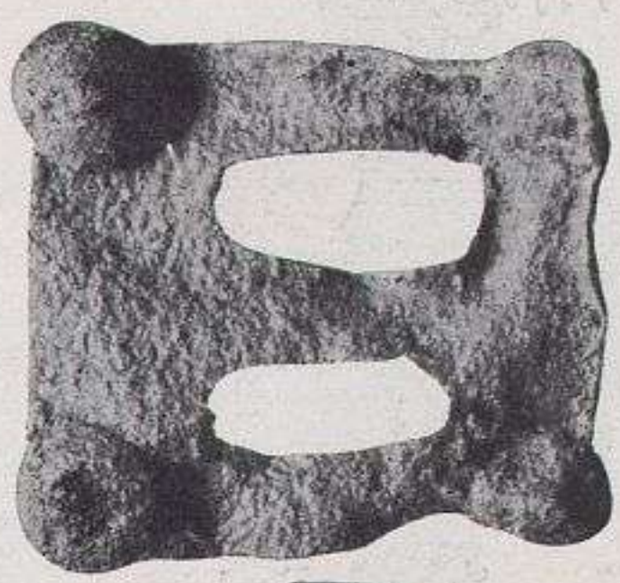
Figs. 64 a 68.—Broches damasquinados con plata: 64. Necrópoli de Las Horazas, Atance (Guadalajara).—65. Necrópoli de Arcóbriga.—66. Numancia.—67. Arcóbriga.—68. Despoblado del Tossal de les Tinalles, Sidamunt (Lérida).

Fot. J. Cabré. Reconstrucciones por M. de la E. Cabré.

2015-MECD

69

70



71

72

Figs. 69 a 72.—Broches de cinturón y hebilla de forma de «candado», de bronce, que sustituyeron a las placas rectangulares damasquinadas: 69. Necrópoli de Uxama.—70. Necrópoli de Gormaz.—71 y 72. Necrópoli de La Osera.

Fots. J. Cabré.

2015-MECD

Figs. 73 a 78.—Figuras votivas en bronce de guerreros, con las características placas de cinturón rectangulares de este artículo: Santuario de la Cueva de los Jardines, Despeñaperros, Santa Elena (Jaén).

Fots. Rioja.

2015-MECD

tura 42 de la necrópoli de La Mercadera (Soria), por Morenas de Tejada en las de Uxama y Gormaz, que se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional, y por nosotros en la sepultura 605 de Las Cogotas; un umbo de escudo de bronce, como el juego a que nos referimos de placas de cinturón; un bocado de caballo, una hachuela con abrazadera para el mango, ambos objetos de hierro, etc., etc. Todo el ajuar estaba cubierto por unas parrillas o tedero de hierro; y 4.°, nivel de tierra arenosa, análogo al anterior y de igual espesura que llegaba hasta el terreno firme de «guija». En él había, sin urna y entre tierra negra: restos incinerados de huesos humanos; un caldero muy roto, de bronce; un bocado de caballo y varias piezas de los arreos del mismo, destrozados; una hoja de cuchillo afalcatado, una punta de lanza con arista central, una espada de antenas, con empuñadura redonda, y su vaina también de hierro, rota.

Ya que hemos hecho resaltar el tamaño de la placa de cinturón de la sepultura intermedia del anterior túmulo, añadiremos que en el Museo Numantino de Soria existen las hembras de otros tres juegos de placas, dos de las cuales, números 10604 y 10605, miden respectivamente: alto, 145 y 156 mm., y ancho, 147 y 119 mm., cuyas dimensiones son las que más se aproximan, entre todas las de su género, a la referida de La Osera. Tales placas permanecen todavía sin limpiar, operación que hará ver si sus decoraciones se relacionaban con ésta de la provincia de Avila.

Fig. 57. Procedencia desconocida, pero de la provincia de Toledo. Mide: alto, 117 mm.; ancho, 92 mm. Col. Vda. de Rafael García Palencia, anticuario en Madrid.

Es la única placa de cinturón de este tipo que conocemos en España, que presenta damasquinados de plata y oro. De este metal precioso son: el fondo sobre el que se destaca la triquetra central; las dos hojas acorazonadas y el fondo de las dos ces horizontales insertas debajo de las hojas. Las dos figuras de animales en la pieza pasiva parecen obedecer al mismo tipo del verraco o jabalí de la placa de Miraveche, fig. 53.

Fig. 58. Necrópoli de Gormaz (Soria). Museo Arqueológico Nacional. Hállase incompleta y muy deformada. Mide la parte que de ella se conserva: alto, 122 mm.; ancho, 84 mm.

En la sepultura donde apareció la acompañaban: un puñal de los llamados de empuñadura doble globular, con su vaina, tipo que aparece en las ruinas de la destrucción de Numancia; una punta

2015-MECD

de lanza semiplana, con fina arista central, y una llave de tres dientes, todo ello de hierro. De bronce: una fíbula de La Tène con el pie vuelto tocando al arco. Excavaciones de Morenas de Tejada.

Fig. 59. Despoblado de Izana (Soria). Mide: alto, de la parte que se conserva, 100 mm.; ancho, 85 mm. Museo Celtibérico de Soria.

Blas Taracena y Aguirre la reprodujo en un grabado de línea en la Memoria núm. 86 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid, 1927, fig. 6, exponiendo en la pág. 19 del texto acerca de ella, que está «fundida y con adornos siluetados en relieve que figuran cabezas de caballo y zonas de ondas». Como le debe de faltar en absoluto la plata de sus damasquinados, quedó inadvertido que las partes de la decoración algo rehundidas servían quizá de caja para los damasquinados, por lo que opinamos que es preciso un nuevo estudio directo de la placa.

Cree el Sr. Taracena que Izana pereció por el fuego sin ser más habitada, a comienzos del siglo I a. de J. C., tal vez con las guerras sertorianas del año 75, y lo que mayormente caracteriza esta localidad es la enorme abundancia de cerámica celtibérica roja con pinturas figurativas en grado de simplificación mayor que las numantinas.

Figs. 60 y 61. De la provincia de Palencia, ¿Paredes de Nava? Número 26060 del Museo Arqueológico Nacional. Mide: alto, 230 mm.

De esta placa reproducimos una fotografía sin retoque alguno y una reconstrucción de sus damasquinados, hechos a base de una sola lámina de plata que debió de aplicarse sobre el bronce tal vez con un mástic, de efectos similares al mordiente de cola de oro, y en seco se procedería a trazar sobre ella la decoración con un buril oblicuamente, para que al rehundirse la plata se embutiera bien en la incisión del propio dibujo.

Bibl. FRANCISCO ALVAREZ OSSORIO: *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, segunda edición, Madrid, 1925, pág. 234, lám. 108.

Como nota a la descripción del damasquinado de esta placa, manifestaremos que en el Museo Arqueológico Nacional figura en el lote de objetos adquiridos a D. Tomás Román Pulido, como procedentes de Tugia, un fragmento de la cabecera de otra placa, que conserva parte de sus damasquinados de plata, de técnica similar a la de Palencia, pero mucho más rica, debido a que todos los espacios que hay entre las volutas, eses y círculos concéntricos están

2015-MECD

estriados sobre la misma plata con trazos paralelos entre sí y unas espiguillas o palmetas muy estilizadas. Dicho fragmento mide: alto, 69 mm.; ancho, 99 mm.

Figs. 62 y 63. Acrópoli del Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel). Mide: alto, 100 mm.; ancho, 60 mm. Museo Arqueológico Nacional.

La descubrimos en las excavaciones oficiales realizadas en 1918, en el nivel de cenizas y carbones de la destrucción de la acrópoli acaecida en el primer tercio del siglo I a. de J. C., cuando las guerras de Sertorio, a juzgar por dos tesoros de monedas autónomas.

Esta placa ofrece la singularidad de haber estado damasquinada por ambos lados, con la misma técnica que las precedentes, recordando sobre todo a las figuras 37 a 39, en las que la decoración aparece por reserva. De ella exponemos dos fotografías para ver su estado actual y dos dibujos con la reconstrucción de sus damasquinados.

SERIE 9.ª

Más bien que serie se podría denominar a este grupo de seis placas *Varia*, porque no presentan un carácter decorativo muy homogéneo entre sí, pero tampoco encajan de lleno en las series anteriores.

Estas placas, en conjunto, son de baja época, como se deduce de las localidades arqueológicas en que se han descubierto y por su misma degeneración artística.

Fig. 64. Necrópoli de Las Horazas, Atance (Guadalajara). Mide: alto, 78 y 64 mm.; ancho, 60 y 59 mm. Museo Arqueológico Nacional, Col. Cerralbo.

Se carece de los datos del ajuar con que se encontró. La pieza hembra debe de estar también damasquinada con plata, pero está muy recubierta de oxidación.

Fig. 65. Necrópoli de Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza). Mide: alto, 54 mm.; ancho, 45 mm. Museo Arqueológico Nacional, Colección Cerralbo.

Fig. 66. Numancia (Soria). Mide: alto, 89 mm.; ancho, 63 mm. Museo Numantino de Soria.

Fig. 67. Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza). Mide: alto, 71 mm.; ancho, 40 mm. Museo Arqueológico Nacional, Col. Cerralbo.

Fig. 68. Despoblado del Tossal de les Tinalles, Sidamunt

2015-MECD

(Lérida). Mide: alto, 68 mm.; ancho, 58 mm. Museo de Arqueología de Barcelona.

Este despoblado, por su cerámica, encaja cronológicamente con la cultura del siglo I a. de J. C., de Azaila.

Bibl. J. COLOMINAS y A. DURAN: *El Tossal de les Tinalles de Sidamunt,* «Anuari de l'Inst. d'Est. Cat.», Barcelona, 1915-1920, pág. 608.

SERIE 10

También mejor que serie se debe denominar a este nuevo lote de placas *Apéndice,* porque en realidad sólo la pieza hembra de uno de sus juegos completos ostenta todavía restos de damasquinados con plata, y los restantes ejemplares jamás tuvieron aplicaciones de oro y plata. La causa principal de reproducirlos se debe a indicar primeramente las infiltraciones de placas de cinturón de La Tène II y de tipo de origen galo en el campo de la metalurgia indígena del interior de España, al amparo quizá del comercio de las espadas largas y de hoja recta llamadas de La Tène, y en segundo término, el dar a conocer los modelos de broches de cinturón, que en la meseta central, en plena romanización, sustituyeron a los damasquinados con oro y plata. Debemos llamar la atención, que el modelo de la figura 72, en forma de «candado», en las necrópolis de incineración del pueblo germano perduran hasta el siglo III de nuestra era.

Fig. 69. Necrópoli de Uxama. Miden: alto, 54 y 75 mm.; ancho, 58 y 39 mm. Museo Arqueológico Nacional, núm. 24551, col. Morenas de Tejada.

Ajuar al que pertenece: espada de La Tène, doblada, conservando su vaina sin contera; dos puntas de lanza, regatón, cuchillo, fíbula de La Tène y puñal doble globular, todo ello de hierro.

Acerca de la pieza macho hemos de añadir que es de bronce, de importación de allende los Pirineos, y se utilizó en sentido invertido, para lo cual se le hizo un enganche en el talón, para utilizarlo con las dos escotaduras o taladros rectangulares de la pieza hembra, hallándose siempre en los ejemplares extranjeros dicho enganche en el extremo más puntiagudo, en el que al utilizar esta pieza por segunda vez, se le insertó un clavo de cabeza redonda, de hierro, que con otros dos en el arranque del talón o lengüeta sujetaban el extremo de la correa.

2015-MECD

Ante el aspecto de degeneración que presentan sus calados o, mejor dicho, de su organización, pertenece esta pieza a La Tène II y es coetánea de la espada que le acompañaba.

Fig. 70. Necrópoli de Gormaz. Miden: alto, 56 y 63 mm.; ancho, 60 y 30 mm. Museo Arqueológico Nacional, col. Morenas de Tejada.

La pieza macho se ornamenta con dos líneas y una cruceta de puntos repujados de reverso a anverso. La oxidación de la hembra impide ver si estaba decorada. Bronce.

El modelo de la pieza activa es el que pretendió imitarle recortándolo, el ejemplar de la fig. 47 de este estudio.

Fig. 71. Necrópoli de La Osera. Mide: alto, 83 mm.; ancho, 43 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Bronce. Se halló suelto, a más de un metro de profundidad, en la zona V de la necrópoli, cerca de un puñal doble globular que también carecía de ajuar funerario.

Es la pieza más completa de las de su género en España. Como ella se descubrió otra en la misma necrópoli, zona VI, junto a las murallas del tercer recinto del poblado.

Schulten denomina a un ejemplar análogo, pero más incompleto, «lengüeta de correa», «riemenzungen» (15), y parece que fué hallado en uno de los siete campamentos de Numancia, en el llamado «El Castillejo».

Fig. 72. Necrópoli de La Osera. Mide: alto, 72 mm.; ancho, 39 mm. Museo Arqueológico Nacional.

Bronce. Descubierto sin ajuar en la zona V.

Schulten (16) y Bosch Gimpera (17), respectivamente, han reproducido otro análogo de bronce, con su ajuar procedente de la necrópoli de Gormaz. Con él se hallaron: un puñal con el pomo de frontón, el centro del puño globular y vaina de chapa de cobre repujada; un pilum?, un cuchillo afalcatado y una punta de lanza, todo ello de hierro. En el despoblado de Langa de Duero (Soria) se encontró otro de bronce por Taracena Aguirre (18), el cual lo clasifica de pequeña «bulla».

CONCLUSIONES

Del cotejo de los ajuares funerarios a que corresponden las placas reunidas en este estudio, parece deducirse que en su mayoría pertenecieron a la indumentaria de guerreros, conocida en su aspecto

2015-MECD

general por las figurillas de bronce votivas de los santuarios hispánicos de Andalucía. En nuestras figs. 73 a 78 hemos elegido seis de estas estatuíllas de Despeñaperros, en las que se determina claramente la placa de sus cinturones. Sin embargo, nos consta que en algunos casos también eran llevadas por mujeres, como lo demuestra el ajuar funerario de la fig. 40, con la característica pieza de hierro terminada en horquilla, que serviría para sostener el velo de la cabeza, al ejemplo de las esculturas del Cerro de los Santos y otro tanto lo atestigua una escultura de Osuna, existente en el Louvre, que ostenta, como ya expusimos, una placa de cinturón ricamente grabada.

Tipológicamente, las placas de cinturón, de bronce, damasquinadas con plata y en algún caso con oro (únicas de su género en la Arqueología de la Edad del Hierro en toda Europa), se derivan de aquellas otras rectangulares del Sur de la Península que ostentan decoración incisa de estilo jónico arcaico. El prototipo de todas ellas nos parece encontrarlo en las placas de forma cuadrilátera con un pequeño garfio para enganche de una anilla, cuyos ejemplares no conocemos en Andalucía, pero sí muchos en el interior de la Península, en las provincias de Guadalajara y Soria (necrópolis de Clares, Garbajosa, Aguilar de Anguita, Carabias, Valdenovillos, Alpanseque, etc., etc.), las cuales se adornaban generalmente con zig-zags y círculos de relieve y con series de clavos. A su vez, estas placas tienen su arranque indudable en los broches con dos taladros y uno o seis garfios y decoración estampada a martillo, de los que se han descubierto en Andalucía, Aragón y Cataluña varios ejemplares, y en gran abundancia en el interior de la Península y hasta en el Sur de Francia, en localidades que, según Bosch Gimpera, son posthallstátticas.

El damasquinado de las placas rectangulares se inicia en la Iberia muy probablemente al mismo tiempo, o muy poco después de aplicarse para el adorno de las armas ofensivas, especialmente a las falcatas y espadas de antenas muy atrofiadas, ya de tipo de Alcácer do Sal, ya con hoja pistiliforme y puñales de frontón. Ahora bien, las falcatas ostentan indistintamente dos técnicas de damasquinado sobre su hierro: la del embutido de hilos de cobre, plata y oro, y la del chapeado de láminas de plata y oro sobre cajas, predominando esta última técnica en las falcatas con empuñadura en forma de cabeza de caballo. En cambio, las espadas de antenas,

2015-MECD

cualquiera que sea su tipo, así como los puñales de la Edad del Hierro de nuestra Península, tan sólo lucen embutidos de hilo de cobre y plata. Por tanto, es muy posible que el origen de los damasquinados con chapa de plata en las placas de cinturón se deba al modelo de las falcatas, habiéndose producido inicialmente en Andalucía, desde donde pudo irradiar al interior. Esto explicaría el que las placas en donde, a nuestro juicio, comienza a emplearse el damasquinado, que son las agrupadas en nuestras primeras series, recuerdan las que más en sus contornos a las andaluzas con grabados, no estando tampoco muy lejos de ellas por su organización decorativa, a base de lacerías, según el estilo artístico que en aquella región dominaba.

Los sistemas empleados para damasquinar las placas rectangulares son dos. El primero y más antiguo era en todo semejante al de las falcatas, rehundiendo a buril toda la decoración que se pensaba damasquinar, y dejando el fondo de la caja así obtenida un poco granulado o estriado, para que se pudiera adherir tal vez mejor el mástic sobre que se aplicaban las láminas de oro o plata. El segundo procedimiento no requería el dibujo previo sobre la superficie de la placa, bastando con pegar con un mordiente desconocido, pero de análogos efectos a los de la cola de oro, una lámina muy delgada de metal precioso, a veces del mismo tamaño de la pieza de bronce que se iba a damasquinar, y quizá una vez seco el mástic se trazaban con un buril los contornos de toda la organización decorativa, procurando que la incisión fuera en sentido oblicuo, para que las láminas de plata y oro quedasen definitivamente sujetas al bronce, y levantando después algunas partes del chapeado, en forma que la composición decorativa resultaba de plata u oro, sobre fondo de bronce o viceversa, o sea por reserva, dejando como fondo los metales preciosos, y en algún caso se ha respetado todo el chapeado de la placa, grabando simplemente la decoración encima. Con este sistema quedaba la plata tan sujeta al fondo grabado, que hoy día vemos cómo en muchas placas se ha perdido la chapa y sólo quedan a modo de hilos, dando la impresión falsa de una técnica por embutido, como en las espadas de antenas.

Referente al estilo de las decoraciones, hemos de admitir en las primeras series, sobre todo en la 2.ª, una supervivencia del estilo jónico de las placas con acanaladuras del Sur. Después, en las series decoradas a base de eses y círculos concéntricos, hay un sello del

2015-MECD

individualismo artístico regional, típico de los indígenas de la Península Ibérica, aunque impregnado del ambiente que predominaba en toda Europa bajo la cultura de La Tène, durante la cual se desarrolla todo el proceso industrial de nuestras placas damasquinadas, asimilación que se acentúa en alto grado en las placas de las últimas series, con representaciones figurativas y símbolos solares, íntimamente ligadas con el arte de la cerámica numantina y de Izana.

Por último, en cuanto a la cronología de los mismos damasquinados, según el estado actual de los estudios de la Edad del Hierro en la Península Ibérica, tiene por límites máximo y mínimo, el final del siglo V, o principios del IV, y el I antes de J. C. Los datos cronológicos más antiguos se obtienen: en Salzadella, con la cerámica hallstattiense degenerada; también por ajuares en un simple hoyo con braseros cuyas asas arrancan de manos humanas, en la necrópoli de La Osera; y vasos italiotas con figuras rojas y toques blancos sobre fondo negro, en las necrópolis de Villaricos, Alcácer do Sal, Tugia, La Bastida, etc. Los testimonios más modernos, ya del siglo I a. de J. C., se refieren a la acrópoli de Azaila.

Pero sospechamos, apoyados en muchos indicios arqueológicos, que no es esta la ocasión propicia para resolver el problema de la etapa final de las necrópolis por incineración, en la Edad del Hierro, del interior de la Península, con placas de bronce de cinturón damasquinadas. Se cree, como artículo de fe indiscutible, que tales necrópolis terminan en el primer siglo antes de J. C. con la romanización de nuestra Patria. Nosotros estamos convencidos de que la cultura romana apenas influyó en los pueblos indígenas del interior, un poco alejados de las vías romanas, y aun en aquellas ciudades romanizadas, como Arcóbriga, Uxama y Clunia, donde el pueblo indígena conservó, por lo menos hasta el siglo III d. de J. C., íntegramente sus ritos funerarios, usando armas y otros objetos de indumentaria idénticos a los de los siglos II y I a. de J. C., y mostrándose en general muy refractarios a lo que esencialmente caracteriza la cultura romana.

Sobre el anterior problema cronológico trataremos ampliamente en un nuevo estudio, en el que se podrá aportar como un documento comprobante de nuestra hipótesis, el testimonio de la pieza, figura 71, llamada por Schulten «dengüeta de corrëa», y la también reproducida en la fig. 72, en forma de «candado».

2015-MECD

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

(1) JUAN CABRÉ AGUILÓ: *Decoraciones hispánicas*, ARCH. ESP. DE ARTE Y ARQ., Madrid, 1928, núm. 11.

(2) LUIS SIRET: *Villaricos y Herrerías*, Memorias de la Real Academia de la Historia, tomo XIV, láms. XVI-46 y XVII, 52, 3. Dos juegos en alto grado de oxidación que no permite ver sus motivos decorativos. En uno de ellos, cuyas piezas miden: alto, 80 y 75 mm.; ancho, 60 y 61 mm., la placa activa afecta forma similar a las de las figuras 23 y 26 de este artículo, siendo las tres casi del mismo tamaño y la placa hembra tiene tres taladros. Es muy notable que en el reverso de la pieza macho aparezcan adheridas en su extremo inferior dos tiras de cobre que primitivamente recorrerían toda la longitud del cuero del cinturón como aplicaciones del mismo, de modo análogo a otra placa, de largo garfio, con dos taladros descubierta en el Castro de Los Castillejos en Sanchorreja (Avila).

(3) JOSÉ LAFUENTE VIDAL: *Excavaciones en la Albufereta de Alicante (Antigua Lucentum)*, Memoria 126 de la Junta Superior del Tesoro Artístico, Madrid, 1934, lám. IX, pág. 30. Pieza hembra, asimismo otra inédita, incompletas. Miden: alto, 110 y 97 mm.; ancho, 95 y 78 mm. Están sin limpiar.

(4) Una placa hembra, decorada con eses, existente en el Museo Botet de Valencia, donativo de la viuda del Dr. Barberá, de Camarillas (Teruel). Con ella figura una falcata, un cuchillo afalcatado de hierro y un cartón con cerámica.

(5) JUAN SERRA VILARÓ: Memoria núm. 44 de la Junta Sup. de Exc. y Ant., Madrid, 1922, lám. XVII-B. Hállase en el Museo Diocesano de Solsona. Mide: 122 mm. de altura. Debido a su oxidación no se pueden interpretar bien sus dibujos.

(6) BOSCH GIMPERA: *El donatiu de Puig Castellar por D. Ferrán de Segarra*, «Anuari de l'Inst. d'Est. Cat.», Barcelona, 1915-20, figs. 356 y 357. Seis fragmentos de seis ejemplares, cuatro machos y dos hembras.

(7) Referencias verbales de D. José Colominas en 1935, de cuya localidad se nos ha extraviado la nota.

(8) Museo Arqueológico Nacional, Colección Morenas de Tejada.

(9) En la misma colección del Museo Arqueológico Nacional y en la del «Celtibérico» de Soria.

(10) Museo Arqueológico Nacional, colección Morenas de Tejada, núms. 24110, 24164, 24509 y 24551, y en la íd. del mismo excavador en el Museo de Arqueología de Barcelona.

(11) Sepultura 86, inédita, de la colección Cerralbo en el Museo Arqueológico Nacional.

(12) ENRIQUE DE AGUILERA Y GAMBOA, Marqués de Cerralbo: *Las Necrópolis ibéricas*, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Valladolid de 1915, tomo II de las Conferencias de Sesiones, Madrid, 1916, fig. 16-1 de la tirada aparte.

(13) ENRIQUE DE AGUILERA Y GAMBOA: *Op. cit.*, lám. IV.

(14) I. BALLESTER TORMO: *Avance al estudio de la necrópolis ibérica de Casa del Monte (Albacete)*, «Cultura Valenciana», 1930.

(15) ADOLF SCHULTEN: *Die lager des Scipio.*, tomo III de la obra *Numantia*, München, 1927, láms. 42-3 y 51.

(16) SCHULTEN: *Op. cit.*, lám. 54-2, pág. 259.

(17) BOSCH GIMPERA: *Troballes de les necrópolis d'Osma i Gomaz adquirides pel Museu de Barcelona*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», Barcelona, 1921-26, fig. 312, pág. 175.

(18) TARACENA AGUIRRE: *Excavaciones en la provincia de Soria*. Junta Sup. de Exc. y Ant., Mem. 119, Madrid, 1932, pág. 58, lám. XXXIV, ángulo inferior derecho.

2015-MECD

ADICIÓN

Al redactar este artículo se extravió la siguiente papeleta, que al encontrarse durante las correcciones de las últimas pruebas la insertamos como Adición. Debe intercalarse al final de la serie 7.ª por

Placa pasiva de cinturón, de bronce, con damasquinados de plata. Campamento de Cáceres el Viejo.

Reconstrucción hipotetica por M. de la E. Cabré, según fot. de R. Paulsen.

representar el elemento decorativo primordial de la placa una rueda o cruz de cuatro rayos o brazos.

Fig. 52 bis. Campamento de Cáceres el Viejo (Cáceres). Mide: alto, 136 mm.; ancho, 87-88 ídem. Museo Provincial de Cáceres.

Procede de las excavaciones oficiales realizadas en aquel Campamento en 1928, dirigidas por A. Schulten, con la colaboración del general Lammerer y R. Paulsen. El dibujo que publicamos está hecho a base de una fotografía, en la que no se aprecia de un modo indudable la decoración total, por lo que nuestro gráfico tiene carácter hipotético.

Bibl. ADOLF SCHULTEN: *Castra Caecilia.*—RUDOLF PAULSEN: *Die Fungegenstände aus dem Lager Cáceres.* «Archäologischer Anzeiger». Berlín, 1930, págs. 38-87, fig. 10.

2015-MECD

Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González

Documentos del Archivo de Palacio transcritos por J. Moreno Villa

Con notas preliminares de F. J. Sánchez Cantón

I. — NOTAS PRELIMINARES

Los extensos documentos a que estas notas preceden, transcritos por Moreno Villa en el Archivo de Palacio, son dos Memorias presentadas por Bartolomé González en fin de agosto de 1617 y en marzo de 1621, para que se le pagasen no menos que noventa y un cuadros, conteniendo noventa y siete retratos de la familia de Felipe III (1), pintados desde el 1.° de enero de 1608.

Como las Memorias son muy circunstanciadas y cada lienzo se describe por menor, pueden identificarse bastantes pinturas conservadas hoy, tanto en los propios originales, como en copias. En cierto modo, gracias a estos documentos, queda concluso un capitulillo de la iconografía regia española; ya que sólo los retratos de los Duques de Uceda son de ajenos a la familia real, aunque tan próximos a ella por sus servicios. Hasta el único cuadro religioso: *Sta. Margarita* (n.° **35**), era retrato, según uso no infrecuente, y en este caso no indebido, de la consorte de Felipe III, muy piadosa y llena de virtudes.

Tal copioso material iconográfico pocas veces se habrá suministrado por un solo pintor: tarea agostadora del brío creador ésta de retratar — y, lo que es peor, copiando muchas veces de otros lienzos y agrandando pequeños «naipes» — exangües Príncipes y Princesas en repetidas actitudes «rituales», con los mismos ricos trajes que la moda imponía — siempre monótona uniformadora — y casi con idénticos rasgos fisonómicos. Por dicha, en la fatigosa

(1) Y otros dos de los Duques de Uceda.

2015-MECD

colección abundaban los retratos de niños que, aun con la gravedad y tiesura propios del tiempo y del linaje, alegraron algo la cansada labor.

Los noventa y siete retratos descritos son de Felipe III, su mujer, sus padres, sus hijos, su hermana Isabel Clara Eugenia, su nuera, un yerno, sus suegros y sus cuñados; en total, veintisiete personajes, «austrias» todos ellos, menos Luis XIII y, los más, «austrias» por las dos «ramas». Encargó los lienzos el Rey en su mayor parte y en ocasiones que las propias Memorias señalan, lo que permite cierto agrupamiento y proporciona orden conveniente a estas notas.

Cuadros para enviar a Flandes. Cuando en abril (1) de 1612 marchó a Flandes Don Rodrigo Calderón, después Marqués de Siete Iglesias (aquel que «supo vivir tan mal y morir tan bien»), llevó a Isabel Clara Eugenia los núms. **1-3** de la relación: un retrato de Felipe III, armado; otro de su mujer que era copia, seguramente de un original de Pantoja de la Cruz, y un lienzo en el que se figuraban los infantes Fernando — después Cardenal — y María — después reina de Hungría.

No se explica el motivo por qué no llevó también Calderón a Flandes otros cinco lienzos que se pintaron con el mismo destino; pero que se guardaron en la Guardajoyas de Palacio. Son los números **62-6** de la Memoria y retrataban al Príncipe Felipe y a sus hermanos María, Carlos, Fernando y Margarita en lienzos sueltos y figuras de cuerpo entero. ¿Qué ha sido de estos cuadros? No puede asegurarse que se conserve más que uno: el retrato de Don Fernando perteneciente a una colección madrileña, y que es de las más afortunadas pinturas de Bartolomé González (fig. 1).

La descripción del retrato de Doña Margarita conviene en pormenores tan significativos como el de tener «una mano en una silla y *la otra con el cabo de la manga*», con un lienzo del Marqués de la Romana que estuvo en la Exposición de retratos de Niño en España y se reprodujo en la lám. IX de su *Catálogo*, en donde se suponía retrato de Doña María y se clasificaba como de la escuela de Madrid. Desde luego, el cuadro no es el descrito en la Memoria, pues no se ve el enlosado del piso. Además, Doña Margarita murió en 1617,

(1) El 7 escribía Cabrera de Córdoba: "Tiénese por muy cierto que partirá... dentro de tres dias en compañía del marques Espínola"; pero, no salió hasta el 27 y contragusto: no regresó hasta Navidad. (*Relaciones*, ps. 464, 473 y 504).

2015-MECD

sin cumplir los siete años, y la retratada quizá pasa de esta edad y tiene aspecto saludable; es, probablemente, la Princesa Isabel, despues reina.

Cuadros enviados a Alemania. En 20 de diciembre de 1612 se entregaron al Embajador del Emperador, que lo era Matías, tío carnal a la vez de Felipe III y Doña Margarita, tres lienzos con los retratos de los hijos de los reyes (núms. **4-6** de la Memoria), a saber: Felipe y Ana, Carlos y María, y en el tercero Fernando, Margarita y Alonso — llamado *el Caro*, porque costó la vida de su madre. Estos lienzos eran copias de los núms. **34-6** del documento, que como originales quedaron en la Guardajoyas del Alcázar, en donde el año 1621 aparecen inventariados.

Quizá en algún palacio del centro de Europa se encontrarán estos lienzos que desde hoy pueden identificarse y atribuirse rectamente. En Madrid hay una serie muy similar en el Instituto de Valencia de Don Juan. La principal diferencia con la documentada, estriba en que en el tercer lienzo no figura Don Fernando; se ocurre explicar su falta suponiendo que, en un principio, la serie contaría con un lienzo como el enviado a Flandes que antes se citó, con los retratos de Fernando y Margarita y que después, habiéndose logrado mantener con vida a Don Alonso — si bien por menos de un año tan sólo — se decidió retratarle con sus hermanos más próximos en edad.

Los retratos del Instituto fueron identificados y atribuídos tal y como la actual documentación ha venido a comprobar y publicados en mi *Catálogo* de 1923. Sus reproducciones sirven para completar los datos de la Memoria y queda hacedera la catalogación de los ejemplares que se encuentren de las otras dos series descritas.

La fecha en que se pintaron estos retratos se concreta fácilmente: dice la Memoria que Don Fernando, Doña Margarita y Don Alonso visten «en la forma que estuvieron el día de las Capitulaciones de la Reina de Francia» que se firmaron el 22 de agosto de 1612; el infante Don Alonso murió el 16 de setiembre: entre estas dos datas hubieron de hacerse los retratos, sin duda.

En estos retratos de emparejados principitos seguía Bartolomé González, como en todo, la tradición de los retratistas de la Corte: se conservan ejemplos de Sánchez Coello, como el cuadro de las Descalzas con Don Diego y Felipe III, niños, firmado en 1579, y

2015-MECD

el del Prado, con Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (n.° 1138), repetido en Buckingham Palace con la fecha de 1571; y de Pantoja de la Cruz, si bien no se conoce pintura con una pareja de príncipes, consta que, por lo menos, retrató dos veces emparejados a Felipe IV y a su hermana Doña Ana antes del 20 de febrero de 1607, cuando él no había cumplido dos años y ella promediaba los seis.

El envío a Polonia. El tercer encargo regio al pintor, consignado en la Memoria, constaba de ocho lienzos y en 20 de agosto de 1618 se ordenó su entrega. Descríbense en las partidas números 8 al 15 y son los retratos de los Reyes y de sus hijos, menos el de Alonso *el Caro*. Todos eran figuras de cuerpo entero.

El regalo para tan lejanas tierras se enviaba al rey Segismundo III, casado con Constanza, la menor de las hermanas de nuestra Reina Doña Margarita, después de enviudar de Ana, la mayor de aquéllas.

Lo mismo que los lienzos llevados a Alemania, quizá éstos se conserven todavía y puedan ahora identificarse.

Los retratos para el Pardo. Ya Carlos V reunió en el palacio del Bosque de El Pardo una colección de retratos, que Felipe II acreció notablemente y que el fuego consumió en 1604. Felipe III no tardó en encargar a Pantoja de la Cruz la reconstrucción de aquella galería iconográfica y a este empeño se refieren documentos e inventarios publicados unos e inéditos otros. Por el mismo camino se ordenó a Bartolomé González que pintase once lienzos (números 23-33 de la Memoria) con los retratos de los hijos de los Reyes, la Princesa Isabel concertada para casar con Felipe, Luis XIII en igual situación con Ana Mauricia, y Felipe II y Doña Ana, su cuarta esposa, tronco de esta descendencia; todos retratos enteros y originales, menos los dos últimos y el de Luis XIII, que eran copias, como es lógico.

De esta serie se conserva uno de los cuadros o su repetición: el retrato de Don Alonso (n.° 3188); en 1925 era propiedad del Marqués de Valverde de la Sierra y figuró en la Exposición de Retratos de Niño en España, publicándose en la lám. V de su *Catálogo:* se creía retrato de Don Fernando y se clasificaba, con interrogante, como obra de Bartolomé González. Con la figura 2 y el texto documental es factible la comprobación de quién sea el niño retratado en

2015-MECD

este lienzo, tan curioso para el conocimiento del traje y juguetes de un infante de Castilla en 1612.

Seguramente, no se habrán destruído todos los demás cuadros de esta serie, aunque de momento no pueda identificarse ningún otro; y eso que la descripción del retrato de Doña María (n.° **27**) parece convenir con el de una niña de la Colección Villagonzalo que figuró en la Exposición de retratos de mujeres españolas de 1918, lámina 10 de su *Catálogo* y que se daba como Isabel Clara Eugenia por Pantoja de la Cruz; sin embargo, las medidas difieren mucho de las del lienzo antes citado y los rasgos fisonómicos también, si se comparan con el retrato indudable del Instituto de Valencia de Don Juan, por ejemplo. Desde luego, que el cuadro no puede representar a la hija de Felipe II, que con tanta prudencia gobernó a Flandes. De ser retrato regio, cual es verosímil, no podrá ser otra la niña representada que Ana Mauricia y quizá es el mismo lienzo pintado por Pantoja cuando hizo de madrina de su hermana María en El Escorial, el 8 de setiembre de 1606, lienzo que fué regalado por la reina a la Condesa de Barajas; todo lo cual, con su descripción, consta en documento publicado (1). Queden aquí los datos y la mera hipótesis.

Los príncipes y las princesas de la Corte de Gratz. El encargo más numeroso documentado en la Memoria es el de trece lienzos con los retratos de los suegros de Felipe III y de once de sus catorce cuñados. Tenía el Rey unos «naipes», o retratos pequeños, de la dilatada familia de su mujer, y ordenó a Bartolomé González que sacase de ellos copias a tamaño natural; quizá el más enojoso empeño que el pintor desempeñó en su vida.

Los suegros de Felipe III fueron el Archiduque Carlos de Austria, Duque de Stiria, Carintia y Carniola, y su segunda mujer, y sobrina carnal suya, María de Baviera. Carlos era primo carnal de Felipe II; por consiguiente, los hijos de Felipe III sumaron sangre austriaca por los cuatro costados, pues Austrias eran sus cuatro abuelos y, aun más, la abuela paterna duplicaba el apellido. Del matrimonio de los Duques de Stiria nacieron quince hijos, de los cuales tres murieron en la infancia; en la docena superviviente se contaron: un emperador, una reina de España, dos de Polonia, una

(1) R. de Aguirre: *Pantoja de la Cruz, Pintor de Cámara*, «Bol.», 1922, p. 18.

2015-MECD

gran Duquesa de Toscana, una princesa de Transilvania...: emparentaron con media Europa principesca y todavía quedaron «devotos lirios» para el claustro.

De los trece lienzos descritos en la Memoria se conservaron nueve o diez en el Museo del Prado; ninguno de ellos figura en su último *Catálogo*, porque, obras de mayor interés histórico que mérito artístico, han sido enviadas en depósito a centros oficiales, o se guardan en su almacén, según se irá diciendo.

Al publicarse en 1919 el libro *Retratos del Museo del Prado*, de J. Allende-Salazar y de quien estas notas redacta, se estudiaron nueve lienzos de esta serie y, según ahora se confirma, se agruparon y se identificaron en bloque, certeramente, como retratos de los padres y los hermanos de Doña Margarita; si hubo error en las identificaciones personales de las princesas, es disculpable por su parecido y porque apenas había otra base de sustentación para el estudio que la diferencia de edad, tan difícilmente acusable entre hermanas muy semejantes y nacidas en pocos años.

No se han de repetir aquí los fundamentos tenidos en 1919 para formar la serie y para identificarla: el documento actual proporciona los datos apetecibles para replantear su estudio; basta poner enfrente de cada asiento de la Memoria las fotografías de los cuadros.

He aquí el resultado de la confrontación: Téngase en cuenta que aunque la Memoria no da los nombres de los retratados, los ordena por edades dentro de cada sexo, con lo cual se alcanza igual seguridad que si los nombrase.

El retrato de Carlos de Stiria (n.° **39** del documento) es el n.° 2433 del Prado, pág. III; se publicó en la lám. XXX de nuestro libro; en 1919 fué depositado en el Consejo de Estado. Pareja indudable de este lienzo es el n.° **2433** (lám. XXXI del libro citado) y compañero en su destino: la identificación, además, tiene otros fundamentos; pero, desde luego, no es como el n.° **40** de la Memoria, en que se describe a Ana de Baviera sentada y con dos joyas de oro al cuello; probablemente, más tarde repitió Bartolomé González el retrato con variantes o, lo que es más probable (1), sobre el mismo lienzo hizo las modificaciones que lo hacen diferir en pormenores de la descripción documental. (Figuras 3 y 4.)

De los cuatro retratos de hermanos de Doña Margarita descri-

(1) El n.° 9 de la Memoria es otro retrato de Ana del Tirol.

2015-MECD

tos en la Memoria, se conservan tres en el Prado: el del mayor, Fernando, que fué el segundo emperador de su nombre y es el número **1268** (41 de la Memoria, fig. 5); ya en 1919 lo identificamos y publicamos (lám. XXXII). El del tercero, Leopoldo, obispo de Passau y después casado y Lanzgrave de Alsacia es, cual supusimos (ps. 137-8 del libro citado), el n.° **1271** (43 de la Memoria, figura 6). El del cuarto, Carlos, que nació después de morir su padre en 1590, fué obispo de Brigia, maestre de la orden teutónica y murió en Madrid en 1624, es el n.° **1283** del Museo (cuadro n.° **44** del documento, fig. 7) y está depositado en la Embajada española de Lisboa: fué el único lienzo entre los conservados de la serie que no incluímos en ella; se separa de todos por ser de cuerpo entero, y los demás hasta las rodillas.

Por consiguiente, sólo se ignora el paradero del retrato del hermano segundo, Maximiliano Ernesto; así como de los de dos de las siete hermanas registrados en la cuenta de Bartolomé González; faltan en el Prado el de la mayor, Ana, y el de la menor, Constanza (1), las dos que fueron reinas de Polonia.

El n.° **1150** retratará a María Cristerna—a pesar de ciertas diferencias entre la descripción y el lienzo—que nació en 1574, casó con Segismundo Batori, Príncipe de Transilvania, y al enviudar entró monja en 1613 (n.° **46** de la Memoria, fig. 8).

Por el lienzo n.° **1270** podemos conocer a Catalina Renata, que nació en 1576 y murió en olor de santidad (n.° **47** del documento, figura 9). Gregoria Maximiliana, que murió en 1597, cuando estaba concertada para casar con Felipe III, muestra un gesto menos severo que el que sellaba el semblante de la austerísima Doña Margarita en el n.° **1273** (48 de la Memoria, fig. 10).

Leonor, que por remilgos y escrúpulos de su hermana estuvo a punto de reemplazarla en el tálamo español, y que murió monja, está representada en el lienzo n.° **1149**, que corresponde al **49** del documento, fig. 11.

Y, por fin, a María Magdalena, gran duquesa de Toscana, bien conocida más tarde por los retratos de Sustermans, podemos contemplarla cuando niña jugando con un perrillo en el cuadro n.° **1174**, que es el **50** de la Memoria (fig. 12).

---

(1) Está retratada en el n.º **1265** del Prado (en depósito en el Ministerio de Estado); lo prueba un retrato posterior con letrero de una colección madrileña. En 1919 creímos representaba a su hermana Leonor. Su vestido es de moda más avanzada y no parece anterior a 1620.

2015-MECD

Tal es lo que ha llegado a nosotros y que hoy se reconoce de la serie encargada por Felipe III a su pintor. No se pretenda encontrar deleite en estas obras, carentes de otras calidades pictóricas que no sean la probidad y el minucioso pormenorizar en los primores de vestidos y aderezos: fuera gollería pedir más a estas «ampliaciones» de naipes que, a su vez, serían reducciones de otros retratos; a través de tantos trámites se marchitarían cuantas gracias y encantos floreciesen en el plantel principesco de la Corte de Gratz. Pero la serie es valiosa para la historia del traje y para la iconografía y la lectura del documento a la vista de las reproducciones fija el sentido de voces oscuras de indumentaria; por ejemplo «ropilla de arpón», «engandujados de plata», «calzas de obra», etc.

Encargos menores y retratos sueltos. Los encargos precedentes suman cincuenta y un cuadros, los dos tercios de los consignados en el primer documento; los que restan fueron fruto de tareas más breves; así, por ejemplo, para regalar a la Infanta de las Descalzas, Doña Margarita de Austria, la que no quiso ser la quinta esposa de Felipe II, se pintaron tres retratos (núms. **52-4**) de los Reyes y de Doña Ana, cuarta mujer del Rey *Prudente*, aquéllos se figuraban sentados, y repetición del de Felipe III será un lienzo que se guarda en el almacén del Museo.

Para el otro gran monasterio palatino, la Encarnación, pintó Bartolomé González los retratos de los Reyes (núms. **56-7**) que allí se conservan en el coro (1).

En la lucida comitiva que acompañó a Doña Ana en 1615 a la isla de los Faisanes, para su entrada en Francia, iba Bartolomé González y en Burgos pintó por encargo de la reina adolescente su retrato en un naipe «aovado» (n.° **55**); por orden de la misma pintó en una «lámina de cuartilla de papel» — esto es, en un cobre de tal tamaño — «una Santa Margarita, la cara de la Santa el retrato de la Reina Nra. Sra. que está en el cielo» (n.° **37**).

Por fin, ya que no hay para qué comentar todas las partidas del documento, cítense los retratos de los Duques de Uceda, encargados por el Rey (núms. **60-1**) y los de la Infanta Doña Margarita amortajada, que no fueron menos de tres (núms. **68-70**). También había retratado a la Reina en su ataúd (n.° **38**).

---

(1) E. Tormo: «Bol.», 1917, ps. 129 y 184-5.

2015-MECD

Eran los Duques de Uceda muy privados de los Reyes: él hijo de Lerma y sucesor suyo en el gobierno del ánimo endeble de Felipe III; ella, Doña Mariana de Padilla y Acuña, Condesa de Buendía y de Santa Gadea: ignoro dónde paran sus retratos de más de medio cuerpo.

Para los macabros retratos de amortajados siguió Bartolomé González el modelo dado por Pantoja, quien pintó dos veces por lo menos, a una infanta Doña María, que murió en la infancia, con el hábito de la Concepción, metida en su ataúd forrado de terciopelo carmesí. No es raro ver en clausuras monjiles pinturas similares. En las Descalzas de Madrid se guarda la que retrata a Sor Margarita de Austria, muerta en 1631, que prueba cómo perduró en Castilla gusto tan amargo.

Los dos retratos de Ana de Austria y el del Príncipe Felipe que se remitieron a los novios franceses (núms. **17**, **19** y **20**); el del mismo Príncipe que se pintó para la Librería del Escorial (n.° **7**) y varios de Felipe III, de los que no se ha hablado por evitar prolijidad, cabe que todavía aparezcan, identificándose mediante la descripción detallada que contiene el documento.

Los cuadros de la segunda cuenta. No eran más que dieciséis y fueron pintados en 1619-1621, pues la tasación es del 10 de marzo de este año.

Diez de ellos constituyeron un regalo hecho por Felipe III al Duque de Uceda, representaban a los Reyes, sus siete hijos y su nuera, todos de cuerpo entero y alguno repetía ejemplar de series anteriores; así el retrato del infante Don Alonso en su carretón (número **88**) era igual (o el mismo reproducido en la fig. 2) al que se había pintado para el Pardo.

Los otros retratos eran: dos de la Princesa Isabel, uno de ellos lo llevó a Polonia un dominico para completar la colección enviada en 1618; otros dos de Isabel Clara Eugenia, uno de sola la cabeza y otro de figura entera para el Pardo; uno de Don Fernando vestido de Cardenal (con los mismos elementos que en 1621 se pintó el lienzo de la colección Viana), que Don Juan de la Cueva llevó a Flandes y uno de Felipe II.

¿Se conserva algún cuadro de los contenidos en esta segunda cuenta? Según se advirtió, el retrato de Don Alonso, de la serie regalada a Uceda, era igual al pintado para el Pardo, cual lo prueba

2015-MECD

la figura 2. La descripción del n.° 87, retrato de Doña Margarita, conviene en todos los pormenores con un lienzo de la Colección Viana, firmado en 1621, que se reproduce en la lámina VII del «Catálogo de la Exposición de retratos de Niño», en donde se identifica como Doña María; el documento que aquí se publica obliga a la rectificación. Esto no es decir que se conserven los mismos ejemplares que pertenecieron al hijo de Lerma, sino que podemos darnos cabal idea de cómo eran por repeticiones. En 1621 — quizá con posterioridad al documento — pintó Bartolomé González los retratos de los Reyes, sus hijos y su nuera. Los primeros se guardan en el Palacio de Madrid; de los de los hijos, se conocen los de Don Fernando, de Cardenal, y Doña Margarita, que se acaban de citar, y el de Doña Isabel, la mujer del Príncipe, en vísperas de reinar, de otra colección madrileña.

Para éste, que es el más bello, se inspiró el pintor en el de Frans Pourbus (n.° 1625 del Prado); pero, tuvo la fortuna de que la Princesa había trocado el luto de la muerte de Enrique IV por las galas nupciales, con ricas telas labradas, puntas, randas y joyas, y logró el acierto de cambiar el paisaje del fondo, llano y gris, por arquitecturas suntuosas, con todo lo cual creó el más gentil y jugoso de sus retratos.

Sin embargo y a pesar del crecido número de retratos estudiados, las pinturas que han podido relacionarse con las Memorias no proporcionan rasgos inéditos de la personalidad artística de Bartolomé González. El claroscurista fuerte que revelan algunos de sus cuadros religiosos — el *San Juan* (1621) del Museo de Budapest, el *San Isidro* (1622) que habrá perecido en Sta. Isabel de Madrid, *La Huída a Egipto* (fechada el año de su muerte, 1627) que el Prado tiene en depósito en San Gregorio de Valladolid... — hubiera podido ser el retratista predecesor de Velázquez en mucho más que por años y servicios: le ahogó la tradición cortesana, tiranía de la que se libraron Maíno y V. Carducho. Con más o menos fortuna, no salió Bartolomé González de las estrictas normas trazadas por Sánchez Coello y por Pantoja; de ellas no se apartó ni en su última época. El convencionalismo de los retratos de Felipe III y Doña Margarita, de Palacio, fechados en 1621, podría explicarse porque repiten pinturas añejas; pero tampoco los de Don Fernando y Doña Margarita, firmados en igual año, muestran la menor novedad

2015-MECD

técnica. Dígase otro tanto del de una dama desconocida de la Pinacoteca de Bolonia y del de la Reina Isabel del Museo de Cremona, datado en 1626 (1).

Quede en pie, sin embargo, la esperanza de encontrar algún día retratos de Bartolomé González realistas é íntimos: las cabezas de varios agustinos que asisten a la toma de hábito del Beato Alonso de Orozco, en el cuadro de la Academia de San Fernando, firmado en 1624, consienten mantenerla y avivarla.

II. — LOS DOCUMENTOS

Memoria de los retratos que Bar^me^ Gonçalez, Pintor, ha hecho por mandado del Rey N^ro^ S^r^ y de orden del Sr. Her^do^ de Espejo, Caballero de la Orden de Santiago y Guardajoyas de Su M^d^, que son los siguientes.

(Cuenta de Bar^me^ Gonzalez, Pintor de S. M., de las obras que de su oficio ha dado y hecho, por la de la Guardajoyas de S. M. para su real servicio y ocupaciones que ha tenido fuera de su casa en el ejercicio de él, y todo desde primero de Enero de 1608 hasta fin de Agosto de 1617, conforme a lo en que le ha sido moderado y tasado por maestros de su arte, cuya tasa jurada y firmada dellos queda en los libros de mi oficio y lo que así ha hecho y se le debe. Es en esta manera) (2).

Hase de sacar cédula de descargo. Sacose en una con otros retratos, fecha en Madrid a 20 de Enero de 1613.

1.000 R.^s^

Carg^do^ a Her^do^ de Espejo.

1.320 R.^s^

1 Primeramente un retrato del Rey N^ro^ S^r^ original en lienzo, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho con armas grabadas y calzas carmesíes, la una mano sobre la celada, la otra en un bastón, con cortinas de brocado y bufete de brocado y suelo en prespetiva enlosado, que se envió a Flandes con el Marqués de Siete Iglesias. Tasado en 1000 R^s^. (3). [1]

(1) E. MAUCERI: *Ritratto di gentildonna di Bartolomeo Gonzales*, «Bollettino d'Arte», agosto de 1934. Lo relaciona con el de medio cuerpó de la Reina Isabel, del Museo de Cremona, que no identifica. El de Bolonia no es una dama de la familia real; es una joven de tipo muy español. Desconozco la razón por qué el autor llama al artista «Bartolomeo Gonzales *il Giovane*».

(2) Fué nombrado pintor de S. M. el año 1617. V. *Cédulas Reales*, t. XI, fol. 622 v.

(3) Para facilitar la consulta del documento se numeran correlativamente en negritas los asientos de los cuadros descritos.

2015-MECD

Cédula de descargo. Idem. La dicha de 20 de En.° de 1613.

770 R.s

Item otro Retrato del mismo tamaño de la Reina D.ª Margarita, Nra Sra, que está en el cielo, vestido de encarnadillo bordado de entorchado de seda con joyas y botones de diamantes, mangas blancas, bordadas y cortinas de brocado, la una mano sobre un bufete y la otra con un pañuelo. Este es copia, que también le llevó el dicho Marqués. [2]

Cargdo al dicho

880 R.s

Cédula de descargo. Idem la dicha de 20 de En.° de 1613. Hizosele bueno en quenta de gastos de oficio del año de 1615, mil reales en una suya de 3.200 reales en 9 de X.bre de 1615.

1.000 R.s

Item otro retrato de los Infantes, de doña Margarita y Fernando, en lienzo, de vara y media de alto y vara y cuarta de ancho, vestidos de blanco, con guarniciones de oro, con una guirnalda de rosas en las manos, que también le llevó a Flandes el dicho Marqués, originales. (Esta partida está tachada, y las tasas marginales.) [3]

Cargdo al dicho

Hase de copiar.

1.100.

Cédula de descargo. Idem, en la dicha de 20 de En.° de 1613. Idem como la partida de la plana de la vuelta que es la última y está hecha buena con ella como lo dice la glosa.

1.100 R.s

Mas dos retratos de Sus Altezas, de la SSma Reina de Francia y el Príncipe Nro Sr, Originales, en un lienzo de siete cuartas de alto y otras siete de ancho, vestidos de tela blanca, con botones de diamantes, guarnecidos con caracolillos de plata y puntillas y cintura y joyas de diamantes y con espada y bohemio, calzas de pasamanos de oro, botas blancas, la una mano en la espada y en la otra la gorra. (Tachada esta partida como la anterior.) [4]

Hase de copiar.

Cargdo al dicho

1.320

Cédula de descargo. Idem, la dicha de 20 de En.° de 1613. Idem, esta partida hecha buena como la de arriba.

1.100 R.s

Item otros dos retratos de Sus Altezas D. Carlos y la Infanta Doña María, ambos originales, del tamaño del de arriba, vestidos de tabí de plata y sus joyas de diamantes. La una mano de la Sra Infanta en una silla y otra en un pañuelo y el del Sr Infante con coleto guarnecido de caracolillos de plata y puntillas y calzas con la misma guarnición y botas blancas; la una mano en la espada y en la otra la gorra. (Partida tachada como las dos anteriores para los efectos del cobro.) [5]

Hase de copiar.

Cargdos al dicho

1.320

2015-MECD

1.100 R.s

Mas otros tres retratos originales de los Sermos Infantes D. Fernando, doña Margarita y D. Alonso en un lienzo del tamaño de los de arriba, vestidos de tabí de plata con sus guarniciones de caracolillos y puntillas de plata; el Infante D. Fernando con su baquero guarnecido con alamares, y el Infante D. Alonso en su carretón con su babador de randas y sus dijes de oro y con su cintura y botones de diamantes, vestidos en la forma que estuvieron el día de las Capitulaciones de la Reina de Francia. [6]

Llevó estos tres lienzos el Embajador de Alemania y se le entregaron de orden del dicho Sr Hernando Despejo en 20 de Xbre de 1612.

Cargdos al dicho 1.430.

Cédula de S. M. por entregado en la Librería de S. Lorenzo, fecha en dicho S. Lorenzo a 20 de Agosto de 1614.

880 R.s

Item otro Retrato original del Príncipe Nro Sr, armado, con calzas blancas bordadas, con un bastón en la una mano y la otra en la espada y un bufete con un morrión encima, con sus plumas y manoplas y su cortina carmesí. En lienzo, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho. Está este retrato en la librería de S. Lorenzo el Real. [7]

1.100.

Cargdo a H.do de Espejo.

Cédula de S. M. de estos ocho retratos que se enviaron a Polonia, fecha en Madrid a 30 de Ag.° de 1618.

Cédula de descargo ídem.

800 R.s

Mas ocho retratos para enviar a Polonia de dos varas y media de alto y vara y cuarta de ancho los seis y los dos de vara y media de ancho:

El primero del Rey Nro Sr, con armas negras y un bufete con la celada y plumas negras y calzas de obra y un bastón en la mano y una cortina negra, con suelo enlosado. [8]

Cargdo 1.320.

Idem. 2.

700 R.s

Item otro de la Madre de la Reina doña Margarita Nra Sra que está en el cielo, vestida con saya grande de terciopelo negro con sus guarniciones, pretina de diamantes y botones y sarta de perlas y un bufete carmesí. La una mano sobre él y en la otra un pañuelo. Con mangas pajizas bordadas de plata y cortina carmesí. [9]

Carg.do 800

2015-MECD

Idem 3. Cédula de descargo dicha.
880 R.s

Otro de la Sermª Reina de Francia, Doña Ana, original, vestida con saya grande de tela blanca con joyas ricas de diamantes. La una mano sobre una silla y en la otra un pañuelo. [10]

Carg.do
1.100.

Idem 4.
880 R.s

Mas otro del Príncipe Nro Sr, armado, con calzas blancas bordadas. En la una mano un bastón y la otra sobre un morrión puesto sobre un bufete con sus manoplas y cortinas carmesíes y el suelo enlosado y un león a los pies. [11]

1.100.
Carg.do

Idem 5.
700 R.s

Mas otro retrato de la Sermª Infanta Doña María, vestida con saya entera de tela blanca con sus joyas ricas y botones de diamantes. En la una mano un pañuelo y la otra sobre una silla, con su cortina carmesí y un país. [12]

1.000.
Cargdo.

Idem 6.
700 R.s

Item otro del Srmo Infante Don Carlos, vestido de blanco popilla en arpon con caracolillos de plata y las calzas de lo mismo con botones de oro. La una mano sobre un bufete y la otra sobre la espada. Con su gorra aderezada y sus cortinas carmesíes y suelo enlosado, con su pedazo de arquitectura. [13]

Carg.do
1.000.

Cédula de descargo dicha. 7.
600 R.s

Mas otro retrato del Sermo Infante D. Fernando, vestido de blanco, con su ropilla guarnecida en arpon. Caracolillo de oro y calza de lo mismo y bohemio aforrado en tela blanca, con su aderezo de botones. La una mano en la gorra y la otra en la cintura. Con su cortina de terciopelo verde y suelo enlosado, con su arquitectura. [14]

Carg.do
880.

Idem. 8.
700 R.s

Mas otro retrato de la Sermª Infanta Doña Margarita, vestida de blanco con guarnición de oro y joyas y botones de diamantes. La una mano con un abanillo y en la otra una rosa. Con cortina verde. El suelo enlosado. [15]

Carg.do
1.000.

Estos son los ocho retratos que se llevaron a Polonia.

2015-MECD

1.000 R.s

Mas otro retrato original de la Reina Doña Margarita, Nra Sra, que está en el cielo, vestida de ormesí plateado bordado de seda parda con botones de diamantes y una banda de diamantes, mangas pajizas bordadas de plata y cortinas de tela carmesí. La una mano con pañuelo y la otra sobre el perro Baylan. De vara y media de alto y vara y cuarta de ancho. [16]

Carg.do 1.100.

Cédula de descargo la una de más retratos fecha en Madrid a 30 de Agosto de 1618.

800 R.s

Mas otro Retrato original, de la Serma Reina de Francia, Doña Ana, entero, vestido de tela blanca con sus joyas ricas y en el brazo el brazalete de diamantes. La una mano en el pañuelo y la otra en la silla. Con cortina de brocado y suelo enlosado. Este se llevó a Francia. [17]

Carg.do 1.000.

800 R.s

Otro retrato original del Rey nuestro Señor, entero, vestido de negro, con calzas de obra y capa de Raja y botas. En un bufete la gorra y en una mano los guantes y la otra en la espada, con su suelo enlosado, en lienzo de dos varas y media de alto y vara y media de ancho. Está este retrato en la Guardajoyas. [18]

Carg.do 1.000.

Cédula de descargo en una de más retratos fecha en Madrid a 30 de Agosto de 1618.

Otro retrato del Príncipe Nro Sr, original, entero, con armas grabadas y calzas blancas bordadas y un bufete con su morrión encima y plumas blancas y martinetes y un bastón en la mano y cortinas carmesíe. [19]

Carg.do 1.100.

Cédula de descargo ídem.

880 R.s

Otro de la Serma Reina de Francia, Doña Ana, del grandor del de arriba, original, vestido de blanco, de tela rica, con mangas encarnadas bordadas y mangas carmesíes, que se llevaron a Francia, este y el antecedente son los primeros que hice en el Escorial. [20]

Carg.do a H.do de Espejo. 1.100.

Cédula de descargo de estos dos retratos, ídem.

176 R.s

Mas dos retratos muy pequeños, en naipe, aovados, del Rey y la Reina nrs. ss. copias. [21-22]

Cargdos 264.

2015-MECD

En el Pardo, cargado a Hernando de Espejo en el de las pinturas y demás cosas que recibió del Pardo, y en dicho cargo hay conocimiento de Xaques Lamuch, conserje dél y es en libro del cargo. Este destas pinturas y conocimiento lellas que todo es uno n.° 17.
600 R.s

Item otro Retrato original, del Príncipe Nro Sor con armas grabadas y calzas carmesíes bordadas de plata y un bufete carmesí y un morrión sobre él con plumas blancas y carmesíes y sus martinetes. La mano sobre un bastón y la otra en la espada y el mundo a los pies, de vara y media de alto y vara y cuarta de ancho, para el Pardo. [23] 770.

En el Pardo, ídem.
500 R.s

Item otro de la Princesa Nra Sra Isabela, que es copia. Vestido de tela carmesí y joyas y puntas con mangas blancas. En la una mano un pañuelo y en la otra un abanillo que asienta en un bufete. Del grandor del de arriba. Para el Pardo. [24] Carg.do 660.

En el Pardo, ídem.
700 R.s

Mas otro de la Reina de Francia, vestido de blanco, de tela rica de oro y puntillas, con sus joyas de diamantes y cintura. La una mano en una silla y la otra con un abanillo. Con cortina de damasco carmesí. Del tamaño de los de arriba, y original, para el Pardo. [25] Carg.do 800.

En el Pardo, ídem.
500 R.s

Otro, copia del mismo tamaño, del Cristianísimo Rey de Francia, vestido de raso blanco, con guarnición bordada, ropilla y calzas. La una mano en la espada y la otra con unos guantes. Un bufete de damasco carmesí con una gorra encima con joyas de oro. Para el Pardo. [26] Carg.do 770.

En el Pardo, ídem.
700 R.s

Item otro retrato de la Sma Infanta Doña María, original, vestido de tela pajiza, con mangas blancas y joyas de diamantes, botones redondos. La una mano arrimada a un bufete verde, la otra con un pañuelo y su País. Este retrato es entero, y del mismo tamaño que los antecedentes. [27] Carg.do 880.

2015-MECD

En el Pardo, ídem. 700 R.s — Mas otro retrato del Smo Infante D. Carlos, original, armado con armas grabadas y calzas pajizas guarnecidas con plata. La una mano sobre un morrión y la otra sobre un bufete verde, con un bastón. Este retrato es entero y del mismo tamaño. Para el Pardo. [28] — Carg.do 880.

En el Pardo, ídem. 500 R.s — Item otro retrato del Sermo Infante D. Fernando, original, vestido con un baquero de tela azul, todo con alamares de plata. La una mano en la daga y la otra en una silla. Con cortina carmesí. Entero. Del mismo tamaño. Para el Pardo. [29] — Carg.do 770.

En el Pardo, ídem. 500 R.s — Mas otro retrato original de la Sma Infanta Da Margarita, vestido de tela azul con sus joyas y guarniciones de caracolillos de plata y puntillas y mangas blancas. La una mano sobre un perro y en la otra un abanillo. Del mismo tamaño. Para el Pardo. [30] — Carg.do 770.

En el Pardo, ídem. 500 R.s — Item otro retrato del Smo Infante D. Alonso, vestido de tela azul con su guarnición de caracolillos de plata y puntillas, con sus dijes de oro y en la mano un pajarito, metido en su carretón. Es asimismo entero y del tamaño de los demás. Para el Pardo. [31] — Carg.do 770.

En el Pardo, ídem. 500 R.s — Item un retrato del Rey Nro Sr que está en el cielo. Copia. Con armas grabadas y calzas carmesíes, con pasamanos de oro y entretelas blancas. La una mano en un bastón y la otra en la espada, y una celada sobre un bufete. Del mismo tamaño. Para el Pardo. [32] — Carg.do 770.

En el Pardo, ídem, 500 R.s — Mas otro retrato de la Sma Reina Doña Ana, vestida de raso blanco, acuchillado y guarniciones bordadas, con sus puntas, collar y cintura de joyas grandes de diamantes. Las mangas encarnadas, bordadas. La una mano sobre una silla y en la otra un pañuelo. Copia. Del mismo tamaño. Para el Pardo. [33] — Carg.do 770.

BIBLIOTECA 2015-MECD

1.000 R.s Item otros siete retratos que están en la Guardajoyas, en la manera siguiente. = originales:

Los dos primeros, en un lienzo, el uno del Príncipe Nro Sor y el otro de la Sma Reina de Francia. El Príncipe, vestido de blanco, con ropilla en arpón con caracolillos de plata y puntillas y calzas de lo mismo, bohemio morado de tela guarnecido aforrado en lobos blancos. La una mano con la gorra y la otra en la cintura. Con botas blancas, suelo enlosado y cortinas carmesíes = El de la Sma Reina de Francia está vestido de tela blanca con sus guarniciones de caracolillos y puntillas de plata. Cintura y botones de diamantes. La una mano en una silla y en la otra unas horas. En lienzo de siete cuartas de alto y siete de ancho. [34]

Carg.do a H.do de Espejo.

1.540.

1.000 R.s Mas otros dos retratos en otro lienzo del mismo tamaño del de arriba de la Sma Infanta Da María, vestido de tela blanca ondeada, con caracolillos y puntillas de plata y botones de diamantes y cintura de diamantes. La una mano arrimada a una silla y en la otra un pañuelo. Y en el mismo lienzo el Retrato del Smo Infante D. Carlos, vestido de blanco con ropilla guarnecida en arpón y calzas de lo mismo, con caracolillos y puntillas de plata, botas blancas con botones de oro y aderezo dorado. La una mano en la espada y en la otra la gorra. [35]

Carg.dos

1.540.

1.200 R.s Mas en otro lienzo del mismo tamaño de los de arriba tres retratos. El uno del Smo Infante D. Fernando, con baquero de raso blanco aprensado y guarnecido con caracolillos de oro y alamares de oro. La una mano sobre la espada y la otra en la pretina = Otro retrato en el mismo lienzo, del Smo Infante D. Alonso, vestido de blanco con dijes de diamantes. En la una mano un pájaro y la otra sobre el carretón, con su babador de randas, guarnecido el vestido con caracolillos de oro = En el mismo lienzo el retrato de la Sma Infanta Da Margarita vestido de raso blanco y aprensado, guarnecido con caracolillos de oro y joyas y botones de diamantes. La una mano sobre el carretón y en la otra un abanillo. Y cortinas carmesíes. [36]

Carg.dos estos retratos hasta aquí

1.760.

2015-MECD

Cédula de descargo, en una de más retratos fecha en Madrid a 30 de Agosto de 1618 años.

264 R.s

Mas hice por mandado de la Sma Reina de Francia en una lámina de cuartilla de papel, una Santa Margarita, la Cara de la Santa, el retrato de la Reina Nra Sra que está en el cielo, con su dragón a los pies y su País. [37]

Carg.do a H.do de Espejo.

330.

Cédula de descargo, en una de más retratos fecha en Madrid a 30 de Agosto de 1618.

100 R.s

Otro retrato chico en naipe, de la Reina Nra Sra que está en el cielo, muerta, vestida con hábito de S. Franco puestas las manos y en ellas una cruz. [38]

Carg.do al dicho

132.

500 R.s

Mas trece retratos de los Padres y hermanos de la Ra Doña Margarita Nra Sra que está en el cielo:

Primeramente el del Archiduque, vestido de negro con bohemio aforrado en martas y aderezo de botones de oro, con ropilla guarnecida a la larga, espada y daga dorada. La una mano con guantes y la otra en la cinta. Con su cortina de damasco carmesí. [39]

Carg.do

770.

500 R.s

Otro retrato de la Archiduquesa, sentada, con unas horas en las manos, guarnecido el vestido de raso negro prensado, con botones de oro y rosario de ámbar guarnecido de oro, con dos joyas de oro al cuello. Con sus cortinas de damasco carmesí. [40]

Idem.

770.

500 R.s

Mas otro retrato del primer hermano vestido con ropilla de terciopelo morado, labrado de negro y un ferreruelo echado por debajo del brazo de terciopelo negro labrado aforrado en felpa negra, botones de oro con una cadena y cortina carmesí, con un bufete y una gorra aderezada encima. [41]

770.

500 R.s

Mas el retrato del segundo hermano. El vestido con un coleto guarnecido con sus botones de oro, bohemio negro aforrado en tela blanca, con calzas blancas y pasamanos de oro. La una mano sobre la espada y la otra con la gorra aderezada, y su País. [42]

Carg.dos a H.do de Espejo.

770.

2015-MECD

500 R.s Mas el tercer hermano, vestido con un coleto y botones de oro y su cadena, calza negra y carmesí el aforro, bohemio negro aforrado en felpa encarnada, con botones de oro, espada dorada. La una mano en la cintura y en la otra la gorra aderezada, y su arquitectura, con sus colunas. [43] 77o.

500 R.s Mas el retrato del cuarto hermano, vestido con un coleto bordado y calza bordada y bohemio negro con botones de oro y la una mano en la gorra aderezada, la otra sobre un bufete con un alcón. Su suelo en prespetiva. Este es entero. [44] 77o.

500 R.s Item el retrato de la quinta hermana, con una ropa negra de terciopelo, con aderezo de botones, collar y cintura, basquiña y jubón encarnado y bordado de plata y una sarta de perlas. La mano, en el pecho, y la otra sobre un bufete verde, y cortina de terciopelo verde. Una ventana por donde se ve un pedazo de cielo. [45] 77o.

500 R.s Mas el retrato de la sexta hermana. Vestido entero de tela morada de plata, guarniciones bordadas, joyas, collar, cintura de diamantes. La una mano sobre una silla y la otra sobre un perro grande. [46] 77o.

500 R.s Mas el de la septima hermana. Vestida de blanco alcachofado de plata, con pasamanos de plata. Vestido entero, collar y cintura de diamantes, con una cadena de trozos de diamantes. La una mano sobre una silla de brocado y un pedazo de cortina de lo mismo y la otra en un pañuelo de randas. Y una coluna grande. [47] 700.

500 R.s Mas el de la octava hermana, con vestido entero carmesí bordado, con guarniciones bordadas de oro y plata, cintura y collar de diamantes y una sarta de perlas. Una mano en el pecho y la otra en un pañuelo. Cortina de terciopelo azul. Y un País. [48] 77o.

2015-MECD

500 R.s — Item la novena hermana, vestida de raso azul, entero, bordado el campo de ramos de plata, collar y cintura de diamantes, con su sarta de perlas. La cortina, de brocado y la silla, de lo mismo. La una mano puesta en la silla y la otra con su pañuelo. [49] — 770. Carg.dos a H.do de Espejo.

500 R.s — Mas la décima hermana, con vestido entero de raso verde con sus guarniciones de oro, bordado todo el campo de ramos de plata. Collar y cintura de diamantes y cadena de diamantes. Con unas joyas de diamantes y cadena de trozos. La una mano con un abanillo y la otra sobre un perrico que está sobre un bufete de carmesí. Y una cortina grande de carmesí. [50] — 770.

500 R.s — Mas la oncena hermana, vestida con un vestido entero pajizo de tela, guarniciones bordadas. Collar y cintura de diamantes; mangas bordadas. Con las manos abriendo un abanillo. Con un pedazo de arquitectura y un País. Este es entero. [51] — 770.

Todos estos trece retratos mandó hacer Su Magestad por unos pequeños que tiene y son del tamaño de un naipe, y, los copiados, de a vara y media de alto y vara y cuarta de ancho.

Cédula de descargo en una de más retratos fecha en Madrid a 30 de Agosto de 1618.

1.000 R.s — Mas otro retrato original del Rey Nro Sr, entero. Sentado en una silla de brocado, vestido de blanco, cuera en arpón, botones de oro, lobos blancos, su gorra aderezada encima de un bufete. En un lienzo de dos varas de alto y vara y tercia de ancho. [52] — 1.210. Carg.do

Idem dicha cédula.

770 R.s — Mas otro del mismo tamaño de la Reina Nra Sra que está en el cielo, que es copia, sentada en su silla debajo de un dosel, vestida de raso blanco prensado y sus joyas y botones y cintura de diamantes. Cadena de diamantes. En el pecho la joya rica. [53] — Carg.do 880.

2015-MECD

Idem dicha cédula.

700 R.s

Mas otra copia de un retrato del mismo tamaño, de la Reina Da Ana Nra Sra que Dios haya, madre del Rey Nro Sr, que Dios guarde, vestido de raso negro, con guarniciones bordadas y puntas de diamantes y cintura y collar. La una mano con un pañuelo y la otra en la silla. [54] 880.

Estos tres retratos mandó Su Magestad hacer para la Sra Infanta de las Descalzas.

110 R.s

Mas hice un naipe aovado en la Ciudad de Burgos. Un retrato de la Sma Reina de Francia por su mandado y se le entregué al Sr Herdo Despejo para que se le diese. [55] Carg.do 132.

Cédula de descargo con otros retratos fecha en M.o a 30 de Agosto de 1618 años.

600 R.s

Mas una copia de un retrato entero del Rey Nro Sr en lienzo de dos varas y media de alto y vara y tercia de ancho, vestido de pardo, bohemio negro forrado en martas con el collar del tuson y botones de oro. Espada dorada. En pie, afirmando la mano derecha sobre un bufete carmesí, y en él una gorra aderezada, y en la otra unos guantes. Con su cortina carmesí. [56] Carg.do 880.

Idem.

770 R.s

Otro del mismo tamaño del de arriba de la Reina Doña Margarita Nra Sra que está en el cielo, con saya de ormesí plateado, bordada de pardo y aderezada con botones de diamantes y cadena de diamantes y en el pecho una joya aovada de diamantes; con mangas pajizas bordadas de plata. En pie. La mano derecha sobre un lebrel que es retrato del Baylan, y en la izquierda un lienzo con puntas. Debajo de una cortina carmesí. = Este retrato y el de arriba dio Su Magd al Convento Real de la Encarnación. [57] Carg.do 880.

A D. Gerónimo de Villafuerte.

1.000 R.s

Mas otro retrato original de la Sermа Princesa Nra Sra en lienzo de dos varas y media de alto y vara y tercia de ancho, vestido de tela riza de oro y plata, guarnecido de pasamanos de oro y plata con las joyas ricas aderezada con los botones de tres diamantes y cintura y

2015-MECD

la joya rica y una sarta de perlas, plumas blancas y encarnadas en la gorra y una joya de diamantes en medio. La una mano en una silla y la otra con un pañuelo de puntas y cortina de carmesí. [58]

Carg.do 1.320.

1.000 R.s

Mas otro retrato entero original de la SSma Reina de Francia. Vestido de blanco de tela alcarchofada de oro y plata, puntas de diamantes, con cintas encarnadas, cintura de diamantes de piezas grandes, cadena de diamantes y una joya de diamantes aovada. Mangas encarnadas bordadas de plata. La una mano con abanico sobre un bufete carmesí y la otra con un pañuelo. Con cortina de terciopelo carmesí. Tiene de alto dos varas y media y de ancho vara y media. [59]

Carg.do 1.320.

Entregado a D. G.mo

800 R.s

Mas otro retrato que mandó hacer el Rey Nro Sr del Duque de Uceda, original, vestido de negro, con guarniciones y botones de oro y cadena de diamantes, con el hábito de Santiago y aderezo dorado. La una mano en la espada y la otra en bufete. En lienzo de vara y tercia de alto y vara y cuarta de ancho. [60]

Carg.do 1.100.

Idem en la Guarda-joyas.

770 R.s

Mas otro del mismo tamaño de la Duquesa de Uceda vestida de negro, con guarnición bordada de perlas y cuajado todo el vestido de perlas. Collar, cintura y joyas de diamantes, puntas de diamantes, mangas blancas bordadas de plata y toca de cabos. Con un abanico en las manos. [61]

Carg.do 1.000.

Decimos nos Santiago Moran, pintor de Cámara de Su Magd y Vizencio Carducho asimismo pintor de Su Magd que habiendo sido llamados yo el dicho Moran por parte del Sr. Hernando de Espejo que hace la de Su Magd y yo el dicho Carducho por la de Bartolomé Gonzalez pintor cuya es esta cuenta y habiendo hecho en razon de tasarla las diligencias necesarias para seguridad de nuestras conciencias y visto los retratos de ellas que pudimos haber a las manos y los demás que no se pudieron ver por haberse inviado fuera de esta Corte del Reino conjeturando por la razon de las partidas el trabajo dellas con juramento que hacemos

2015-MECD

a Dios Nro Sr y a la señal de la Cruz, declaramos que los precios por nos puestos al margen de encontra son los justificados a todo nuestro entender y en fe de la verdad lo firmamos de nuestros nombres en Madrid a 31 de Diciembre de 1616 años.

Firman: *Vycencio Carducho, Santiago Moran.*

Continuación.

Al duque de Uceda. Cédula de descargo de 13 de Feb.° 1621.

Mas un retrato del Príncipe Nro Sr, entero, original, dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de blanco, ropilla en arpon de enganduxados de plata y puntillas y la calza de lo mismo, la capa de terciopelo negro con seis guarniciones de enganduxados y puntillas, con su collar de tusón al cuello y botones de oro; la una mano en bufete con sobremesa de terciopelo carmesí y el suelo enlosado. [62] — 880 R.s Carg.do

Mas otro retrato de la Sma Infanta Doña María, original, de dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de tela blanca, guarnecido de caracolillos de plata y puntillas y botones de diamantes y cruz de diamantes y talabarte de diamantes y cadena de diamantes. La una mano en una silla y la otra con un pañuelo; cortina carmesí y el suelo enlosado. [63] — Carg.do 880 R.s

Idem.

Mas otro retrato del Smo Infante D. Carlos, original, en lienzo de dos varas y cuarto de alto y vara y tercia de ancho vestido de blanco, ropilla en arpon con enganduxados de plata y puntillas y la calza de lo mismo, capa de terciopelo con seis guarniciones de enganduxados y puntillas, botones de oro y espada plateada. La una mano en el bufete de sobremesa carmesí y encima la gorra aderezada y la otra en la cintura. Cortina carmesí y el suelo enlosado. [64] — Carg.do 880 R.s

Al duque de Uceda. Cédula de 13 de Feb.° 1621.

Mas otro retrato del Smo Infante D. Fernando, original, en lienzo de dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho vestido de blanco, ropilla en arpon de enganduxados de plata y puntillas y la calza de lo mismo, capa

2015-MECD

de terciopelo negro con seis guarniciones de enganduxados y puntillas, botones de oro y espada plateada. La una mano con la gorra aderezada y la otra en la espada. Cortina carmesí y suelo enlosado y una ventana y su país. [65] — Carg.do 880 R.s

Al duque de Uceda. Mas otro retrato de la Sma Infanta Da Margarita, original, en lienzo de dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de tela blanca con manga de casaca guarnecida de caracolillos de plata y puntillas, una joya de diamantes aovada y cadena y cintura de diamantes y botones. La una mano en una silla y la otra con el cavo de la manga. Cortina carmesí y suelo enlosado. [66] — Carg.do 880 R.s

Estos cinco retratos se hicieron para inviar Su Magd a Flandes a la Señora Infanta y mandó Su Magd que se guardasen en la Guardajoyas.

Mas un retrato de S. M. original, en lienzo, entero, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, con armas negras y unos perfiles de oro, calza negra de obra. La una mano con el bastón y la otra en la celada que está sobre un bufete con sobremesa de terciopelo negro y cortina de lo mismo y suelo enlosado. [67] — Carg.do 800 R.s

Es otro el entregado a D. J.mo con hábito de la Concepción. Mas un retrato de la Sma Infanta Doña Margarita muerta, original, en lienzo de vara y media de largo y vara y cuarta de ancho, vestida de monja franciscana, de tafetan pardo y su cordon y con sus tocas aunadas tocado el rostro, puestas las manos con una cruz y en la cabeza una guirnalda de flores, en su ataud de terciopelo carmesí con pasamanos de oro puesto sobre un paño de brocado amarillo. [68] — Carg.do 500 R.s

Mas otro retrato de la Sma Infanta Da Margarita, muerta, copia del de arriba, de la misma manera, sin faltar nada, en lienzo del mismo tamaño. [69] — Carg.do 450 R.s

Mas otro retrato de la Sma Infanta Da Margarita, muerta, en naipe, todo el cuerpo entero, vestido de la misma manera y todos los aderentes que el original grande que queda atrás referido. [70] — Carg.do 180 R.s

2015-MECD

Copia. Mas otro retrato del Príncipe Nro Sr entero, dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de blanco, ropilla en arpón de enganduxados de plata y puntillas, y la calza de lo mismo, la capa de terciopelo negro con seis guarniciones de enganduxados y puntillas, con su collar del tusón al cuello y botones de oro. La una mano en un bufete de terciopelo y la otra en la espada, y cortina de terciopelo carmesí y suelo enlosado. [71] Carg.do 600 R.s

Copia. Mas otro retrato de la Sma Infanta Da María, de dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de tela blanca, guarnecido de caracolillos de plata y puntillas y botones de diamantes y cruz de diamantes; la una mano en una silla y la otra en un pañuelo. Cortina carmesí y el suelo enlosado. [72] Carg.do 600 R.s

Copia. Mas otro retrato del Smo Infante D. Carlos, en lienzo de dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de blanco, ropilla en arpón con enganduxados de plata y puntillas y la calza de lo mismo, capa de terciopelo, con seis guarniciones de engandujados y puntillas y botones de oro y espada plateada; la una mano en el bufete de carmesí y encima la gorra aderezada y la otra en la cintura. Cortina carmesí y el suelo enlosado. [73] Carg.do 600 R.s

Copia. Mas otro retrato del Smo Infante Don Fernando, en lienzo de dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de blanco, ropilla en arpón de enganduxados de plata y puntillas, y la calza de lo mismo, capa de terciopelo negro con seis guarniciones de enganduxados y puntillas, botones de oro y espada plateada; la una mano con la gorra aderezada y la otra en la espada. Cortina carmesí y suelo enlosado y una ventana y su país. [74] Carg.do 600 R.s

Mas otro retrato de la Sma Infanta Da Margarita, en lienzo de dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de tela blanca con mangas de casaca guarnecida de caracolillos de plata y puntillas y una joya de

2015-MECD

diamantes aovada y cadena y cintura de diamantes y botones; la una mano en una silla y la otra con el cabo de la manga. Cortina carmesí y suelo enlosado. [75] Carg.do 600 R.s

Así que monta lo que se le deve al dicho Bartolomé Gonzalez pintor de Su Magd por las obras que de su oficio ha dado y hecho para su real servicio y días que se ha ocupado fuera de su casa en el ejercicio de él y todo desde primero de Enero de 1608 hasta fin de Agosto de 1617 = 47,440 Reales que valen = 1.612,960 mrs. como parece de esta su cuenta que es fecha en Madrid a 31 del dicho Agosto de 1617.

Ojo

Adelante se hallará este pie y sumando que es donde remata la cuenta en el pliego siguiente.

Y todo lo suso ariva referido avemos visto, eceto los dos retratos de la Sma Infanta Da Margarita difunta grande y chico y considerado la relación della y de que tengan la misma bondad y arte que los demás que ace y a echo Barme Gonzalez nos parece que valen los precios que avemos puesto en la margen y assí lo firmamos en Madrid en nueve de agosto 1617.

Santiago Moran. *Vycencio Carducho.*

Memoria de los retratos que se an hecho por mandado de su mag.d y horden del Sor hernando despejo cavallero del avito de Santiago y su guardajoyas.

Empezose esta quenta el año de 1619.

Hay cédula de descargo por dado para el efecto que se dice, fecha en Madrid a 13 de Febro de 1621 años en una de 12 retratos.

Primeramente un retrato de la princesa nra sra vestida de tela blanca de plata y oro, con caracolillos y puntillas de plata y oro, manga en punta, con joyas ricas, la una mano con un abanillo y la otra con un pañuelo de puntas, bufete carmesí y cortina y suelo enlosado de dos varas y media de alto y vara y tercia de ancho. Este retrato mandó Su Magd llevase a Polonia y le llevó un fraile dominico. [76] 1320 R.s

Mas un retrato de la Sra Infanta Doña Isabel, copia bulto por espejo, vestido de raso de oro encarnado, la ropa y la saya de tela blanca bordada. Las guarniciones = La ropa, las guarniciones (sic) y pasamanos de plata Carg.do

153

2015-MECD

y oro = jubon bordado = Una cruz de diamantes en el pecho y una sarta de perlas. Una mano en un abanillo y la otra en una silla de brocado morado. Una ventana con su país con una pájara que llaman choba; de vara y media de alto y vara y cuarto de ancho. (Parece leerse «sirve en el Pardo».) [77] — 700 R.s

Mas otro retrato del Smo Infante D. Fernando, cardenal, original, vestido de cardenal, de chamelote de aguas, la una mano arrimada a un bufete y la otra con unas horas y sobre el bufete un diurnal grande, con manecillas de diamantes, cortinas carmesíes, su suelo enlosado, de alto dos varas y media y de ancho vara y media. Este retrato mandó Su Magd llevar a Flandes y le llevó D. Juan de la Cueva a la Sra Infanta. [78] — 2.200 R.s

Hay cédula de este retrato y de los diez que le siguen por entregados por el efecto para que se hicieron que es la que dice la glosa de la primera partida de esta cuenta, como parecerá.

Mas diez retratos que mandó Su Magd que se hiciesen para el Señor Duque de Uceda, a quien los dió, que son los siguientes:

Un retrato del Rey Nro Sr armado de armas grabadas de siete listas, calzas blancas, bordadas de plata y oro, espada y daga cincelada con labores blancas, con botas enceradas y espuelas. La una mano con un bastón y la otra sobre una celada con muchas plumas blancas que está sobre un bufete, la cubierta carmesí y encima las manoplas y sus alamares de oro con su cortina carmesí y suelo enlosado y su pedazo de arquitectura; de dos varas y media de alto y vara y media de ancho. [79] — 2.200 R.s

Idem. Mas otro retrato de la Reina Da Margarita que está en el cielo, vestido de tela rica de oro y plata el campo, guarniciones bordadas de plata y oro, con joyas ricas en el pecho y bajo la joya grande, y sarta de perlas y puntas de diamantes en la delantera de la saya y manga, que es redonda. La una mano en la silla de brocado y la otra con un pañuelo de puntas. Con cortinas de damasco carmesí y suelo enlosado; de dos varas y media de alto y vara y media de ancho. [80] — 2.420 R.s

2015-MECD

Idem de la dicha cédula. Mas otro retrato del Principe Nro Sor, original, armado, con armas grabadas, de siete listas, con tonelete y manto de tela blanca a modo de torneo de a pie, calza bordada, blanca. En la una mano una pica y la otra en el lado de la espada. En el suelo una almohada carmesí con la celada, con muchas plumas blancas, y en lejos un torneo con muchas figuras, haciendo diferentes efectos. Y sus ventanas y figuras en ellas debajo de una tienda carmesí. Del tamaño que los de arriba. [81] 2.750 R.s

Idem la dicha cédula Mas otro retrato del mismo tamaño de la Princesa Nra Sra, vestido de blanco bordado de unos ramos de oro y vidro (sic) negros y la bordadura de la misma suerte de oro y vidros. Manga de de punta aforrado en bordado y las manguillas de lo mismo; joyas ricas, piezas de diamantes en la delantera y hombros. La una mano en un abanillo que asienta sobre un bufete y la otra con un pañuelo de puntas con su arquitectura y en un nicho una figura de mármol. Y suelo enlosado. [82] 2.200 R.s

Idem la dicha cédula. Mas otro retrato de la Sma Infanta Da María, del mismo tamaño, original, vestido de blanco bordado todo el campo de plata y oro y la guarnición bordada con puntas y joyas ricas. La una mano con un pañuelo y la otra arrimada a una silla de brocado y cortina de brocado con su arquitectura, un país, suelo enlosado de jaspe y un perro en el suelo. [83] 2.200 R.s

Idem la dicha cédula. Mas otro retrato del Smo Infante D. Carlos, original, del mismo tamaño, vestido de blanco bordado, la ropilla en arpón bordada, y calza, capa de terciopelo negro con guarniciones bordadas y aforro bordado, espada dorada. La una mano sobre un bufete con cubierta de brocado y su arquitectura (dice arquititura y debajo, tachado, «alquitatura») y suelo enlosado. [84] 2.200 R.s

Idem. Mas otro de la Sma Reina de Francia Doña Ana, vestida de tela blanca y bordada las guarniciones con joyas ricas de diamantes y

2015-MECD

en el pecho una cruz y sarta de perlas. Vestido a lo francés, la una mano en el pecho y la otra en la saya. Cortina de terciopelo carmesí, con su país y suelo enlosado con losas de jaspes y una perra sentada en el suelo. Del mismo tamaño que los demás. [85] — 1.650 R.s

Idem. Mas otro retrato del Smo Infante Cardenal del mismo tamaño, en la una mano unas horas y la otra caída con unos guantes. Una silla de brocado y cortina de lo mismo y un bufete con cubierta de brocado, con otras horas y con manillas de diamantes encima; y su país y suelo con sus losas de jaspe. [86] — 2.200 R.s

Esta partida se escribió (en el traslado que se sacó para el bureo) antes que la de arriba.

Idem. Mas otro retrato de la Infanta Da Margarita, del mismo tamaño, vestido de blanco bordado de oro y plata y guarniciones bordadas. Joyas ricas, manga de casaca. La una mano en el pecho con una cadena de diamantes y la otra con un abanillo, debajo de un dosel de brocado carmesí y su silla de lo mismo, una alombra (por alfombra) turca, su arquitectura y país con jardín y fuentes. [87] — 2.200 R.s

Idem la dicha cédula. Mas otro retrato del Smo Infante D. Alonso, del mismo tamaño, vestido de tela blanca guarnecido de caracolillos de oro, sentado en su castillejo de nogal y box, con unas labores embutidas debajo y dijes, en la mano un pájaro y la otra en el carretón, con sus cortinas de terciopelo y brocado y su país y suelo enlosado de jaspe. Del mismo tamaño. [88] — 1.650 R.s

(Hasta aquí son los diez retratos que S. M. dió al Duque de Uceda.)

Mas otro retrato de la Sma Princesa Nra Sra vestido de blanco bordado de unos ramos de oro y vidros negros y la bordadura de la misma suerte de oro y vidros, manga de punta aforrado en bordado y las manguillas de lo mismo, un collar de diamantes y unos botones con ocho diamantes y gorra de plumas blancas. La una mano encima de una silla, con un abanillo, y la otra con un pañuelo de randas. Cortinas de brocado carmesí. [89] — Carg.do — 2.200 R.s

2015-MECD

Fig. 1.—El Infante (Cardenal) Don Fernando, hijo de Felipe III.

N.º 65 de la Memoria, Colección madrileña.

Fig. 2.—El Infante Don Alonso *el Caro*, hijo de Felipe III.

N.º 31 de la Memoria, "Expos. de retratos de Niño. 1925".

BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

2015-MECD

Fig. 3.—El Archiduque Carlos de Stiria, suegro de Felipe III.

N.º **39** de la Memoria y **2433** del Museo del Prado, en depósito en el Consejo de Estado.

Fig. 4.—La Archiduquesa María, suegra de Felipe III.

N.º **¿40?** de la Memoria y **2434** del Museo del Prado, en depósito en el Consejo de Estado.

BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

2015-MECD

Fig. 5.—El Archiduque Fernando, después Emperador, cuñado de Felipe III.

N.º 41 de la Memoria y 1269 del Prado (en su almacén).

Fig. 6.—El Archiduque Leopoldo, cuñado de Felipe III.

N.º 43 de la Memoria y 1271 del Prado (en su almacén).

BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

2015-MECD

Fig. 7.—El Archiduque Carlos,
cuñado de Felipe III.

N.º **44** de la Memoria y **1283** del Prado. En depósito en la Embajada de Lisboa.

Fig. 8.—La Archiduquesa María Cristerna,
cuñada de Felipe III, Princesa de Transilvania.

N.º **¿46?** de la Memoria y **1150** del Prado. En depósito en la Embajada de Lisboa.

BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

LÁMINA IV

2015-MECD

Fig. 9.—Archiduquesa Catalina Renata, cuñada de Felipe III

N.º **47** de la Memoria y **1270** del Prado. En depósito en la Embajada de Lisboa.

Fig. 10.—La Archiduquesa Gregoria Maximiliana, prometida de Felipe III.

N.º **48** de la Memoria y **1273** de Prado. En depósito en la Embajada de Lisboa.

BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

2015-MECD

Fig. 11.—La Archiduquesa Leonor,
cuñada de Felipe III.

N.º **49** de la Memoria y **1149** del Prado. En depósito en la Embajada de Lisboa.

Fig. 12.—La Archiduquesa María Magdalena,
cuñada de Felipe III, Gran Duquesa de Toscana.

N.º **50** de la Memoria y **1174** del Prado. En depósito en la Embajada de Lisboa.

BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

2015-MECD

Mas hizo una cabeza y rostro de un retrato del Rey D. Felipe Nro Sr segundo de este nombre que Dios haya, de pincel, al olio sobre lienzo. [90] 110 R.s

Mas hizo otra cabeza y rostro de la Sra Infanta Da Isabel, hermana del Rey Nro Sr, asi mismo de pincel, al olio, sobre lienzo. [y 91] 110 R.s

(Aquí al margen certifica Herndo de Espejo la cantidad del débito para que le sea contado en el Bureo. No la copio porque no ofrece novedad ni dato de interés.)

Decimos nos Eugenio Caxesi pintor de S. M. y Gerónimo Lopez, pintor, que habiendo sido nombrados yo el dicho Caxesi de parte del Sr. Herdo Despejo Guardajoyas de S. M. que hace la de su real servicio y yo el dicho Gerónimo Lopez, por la de Bartolomé Gonzalez pintor de S. M. cuya es esta cuenta, vimos los dichos retratos contenidos en ella, cada uno de por sí muy atentamente y con juramento que hacemos a Dios Nro Sr y a la Señal de la cruz declaramos que a todo nuestro entender debajo de nras conciencias vale cada uno por estar muy costosos y bien trabajados y ser casi todos originales, a los precios que van puestos de esta letra en cada partida que a ellos montan todos los dichos retratos como parece, veintiocho mil trescientos y diez reales. Y esto es nuestro parecer y en fe de la verdad lo firmamos de nuestros nombres en Madrid a 10 de Marzo de 1621 as.o

Euxenio Caxesi *Germo Lopez*

2015-MECD

2015-MECD

Dos cuadros fechados de Antonio del Castillo

Por S. C.

Antonio del Castillo, el vigoroso pintor cordobés, ha alcanzado corta fortuna. No hay una monografía, siquiera incompleta sobre su figura; se han publicado pocas obras suyas y cuando alguna aparece signada con el enlace de sus iniciales, de primer intento suele adjudicarse a Alonso Cano; dígase otro tanto de sus dibujos, que abundan, y con frecuencia son de factura magistral por la firmeza y sobriedad del trazo, como puede comprobarse en el conjunto de treinta y seis, casi todos firmados, los más con el consabido enlace, que publiqué en el t.° III de *Dibujos españoles*.

Y es un artista que merece más fama. En la pintura andaluza ocupa un puesto que se corresponde en cierto modo con el de Antonio de Pereda en la castellana; su nivel artístico es parigual. Ambos conviven con los dioses mayores sin dejarse deslumbrar ni arrastrar por la imitación; aunque en Castillo se trasluzca el aprendizaje con Zurbarán que Palomino señaló y muchas de sus pinturas revelan. Por ejemplo, las que aquí se publican.

Son dos cuadros con las figuras de cuerpo entero de San Acisclo y Santa Victoria, mártires patronos de Córdoba. Son figuras erguidas, escultóricas, robustas, casi imponentes (1); un toque sentimental en la mirada del mártir y un mohín en el gesto de la Santa restan quilates a la impresión que causa su vigor constructivo, acentuado por el bajo punto de vista, la colocación sobre un peldaño de piedra y la ausencia de fondo concreto. Los ropajes, con el hábil juego de la capa y el manto, tienen la nobleza de los de Zurbarán, sin la tiesura de que a veces se resienten los del gran

---

(1) Palomino al hablar del San Acisclo pintado por Castillo para el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, lo califica de «figura gigantea». (FUENTES, IV, p. 206).

2015-MECD

pintor de frailes y de santas. Los ángeles son leve concesión al barroquismo incipiente.

Miden los lienzos 176 por 0,86 y están firmados en 1650 con el enlace:

El rasgo inferior de la *A* disculpa la lectura de una *L* entre aquella letra y la *C*, y por consiguiente que se haya pensado en Alonso Cano; pero, además de que éste nunca firmó así, en varios dibujos de Castillo se advierte igual rasgo; por ejemplo, en los *Angeles portadores de un espejo* del Instituto de Gijón, que se reproduce en la lámina CCLXXXVI de *Dibujos españoles*.

Son por la fecha obras de la mitad, justamente, de su carrera artística: nacido el 10 de julio de 1616, murió el 2 de febrero de 1668 y una de sus primeras obras datadas es el *San Jerónimo penitente* de 1635 (n.° 2503 del Prado). Por ser pinturas de la plenitud en el desarrollo de su estilo conviene su divulgación, aunque no están inéditas.

Se publicaron, al menos, en las páginas de anuncios de «The Burlington Magazine» en los meses de mayo, junio y julio de 1928. Estaban a la venta, entonces, en «The Carroll's Gallery». En los dos primeros números se daban como cuadros firmados por Alonso Cano; pero, ya en el tercero y según acertada advertencia del Doctor Mayer, se atribuían a Castillo. En junio de 1931 continuaban en Londres y figuraron en una Exposición de pintura española en casa de Harris («Pantheon», julio de 1931, p. 300). Poco después estaban en Checoslovaquia y por el Ministro de España en Praga, Sr. Agramonte, tuve conocimiento y fotografía de los interesantes lienzos, que en Bohemia volvían a ser tenidos como obras de Alonso Cano.

Acompaña a los cuadros la tradición de que fueron regalados por la Condesa de Montijo a su hija Eugenia cuando casó con Napoleón III. Nada hay que dificulte la verosimilitud del hecho, aunque ignoro de dónde proviene la noticia.

Castillo, como otros artistas cordobeses, efigió en más de una ocasión a los Santos Acisclo y Victoria. Palomino cita el Santo que

2015-MECD

ANTONIO DEL CASTILLO (1616-1668): *S. Acisclo* (1650).

Col. part. de Checoslovaquia.

2015-MECD

ANTONIO DEL CASTILLO (1616-1668): *Santa Victoria* (1650).

Col. part. de Checoslovaquia.

2015-MECD

pintó en concurso con Cristóbal Vela para el altar mayor de la Catedral, y las parejas que ejecutó, al fresco, en la Puerta del Perdón y de medio cuerpo en el Hospital de Consolación. Ninguna de estas pinturas coincide con las que aquí se reproducen.

De la calidad de éstas hablan con elocuencia las láminas. Apenas hay que señalar cómo por su construcción, empaque y prestancia mantienen la línea de la escuela cordobesa; este carácter, que sella también la literatura y el pensamiento de aquella tierra, influyó hasta sobre las obras allí producidas por un pintor como Valdés Leal, de genio tan distinto, «semi-impresionista».

Las figuras de los ángeles, innecesarias, ya que rostros, actitudes y palmas dan suficiente sabor religioso a los lienzos, que a diferencia de otros análogos de Zurbarán no podrían tomarse por retratos, son producto desmedrado de influencias invasoras entonces del ambiente artístico español y poco gratas a Castillo.

Cuando en 1666 visitó Sevilla nuestro pintor, llegó ufano de su maestría; mas, al contemplar los cuadros de Murillo se sintió anticuado y la melancolía precipitó su muerte. Es anécdota referida por Palomino. El gran dibujante, el firme constructor de humanas arquitecturas, el colorista audaz en el uso de los tonos fuertes, vió cómo el gusto vigente iba a la sazón del brazo de quienes con modelado blando, tintas suaves y seductoras y composiciones graciosas o exuberantes halagaban los sentidos siguiendo «clasicismos» canescos, o barroquismos en que se fundían recetas de Flandes y de Italia. Tuvo, sin embargo, la fuerza de voluntad de no ensayar cambios de estilo; pocos años antes Zurbarán claudicaba en Madrid ante la moda con menguado éxito, que en arte es más infecundo pretender adaptarse a lo nuevo, que sobrevivir fiel a los principios propios.

2015-MECD

2015-MECD

VARIA

La restauración por Bartolomé González de la copia que hizo Coxcie del políptico de Gante.

Cuenta de Bartolomé Gonzalez, Pintor de S. Mag^{d}, del aderezo que hizo en el retablo de la Capilla Real de Palacio por mandado de Su Mag^{d} que está en el cielo y dió la orden Hernando despejo cavallero del Hábito de Santiago y su Guardajoyas.

Lo que se hizo en el retablo fué: lo primero se lavó con vino por dos veces, que estaba muy entrapado del humo de las luces, despues de muy bien limpio algunas hendiduras y saltado de abrir y cerrar las puertas y golpes se plastació con un color duro y después de seco se pintó con mucho cuidado lo mejor que pude, que esto estaba en las caras y manos y en los vestidos de todas colores. Esto se hizo entrambas partes del retablo, que son los tableros de pintura veinteiuno y después de todo esto se barnizó tambien, se limpió el oro de todas las molduras y la talla se volvió a pintar con negro de una parte y otra. Lo cual pido se me haga merced de que esta ocupacion y trabajo se me pague = Vale la ocupación y tiempo deste aderezo mil reales.

Bar^{me} Gonzalez

Esta cuenta la moderó el Sr. Her^{do} Despejo en seiscientos reales y se dió certificada para el Bureo. En 2 de Junio de 1622.

Por la copia en el Archivo de Palacio,
J. Moreno Villa.

El documento que antecede es merecedor de comentario; tanto porque se trata en él de una obra notable, como porque son escasísimos los datos conocidos acerca de restauraciones de pinturas en el siglo XVII.

Que Felipe II fué un aficionado y buen conocedor de la pintura primitiva flamenca y de la veneciana de su tiempo, se reconoce sin regateos; pero, se le hace incompleta justicia al no poner estos gustos tan arraigados en él en correlación con su respeto a los Estados que regía. De ello fué ejemplo elocuente el encargo a Michel Coxcie de que copiase para retablo de la Capilla del Alcá-

2015-MECD

zar madrileño el gran políptico de Van Eyck en San Bavón de Gante. Otro monarca menos escrupuloso hubiese traído el portentoso original.

Realizada la copia —la tabla de *La Adoración del Cordero místico* lleva la fecha de 1550 —, se trajo a España, contra lo afirmado, por error, en el Catálogo del Kaiser Friedrich Museum de Berlín (ed. de 1911, p. 138), y hay que confesar que alcanzó corta fama. Son rarísimas las referencias al conjunto; en los Inventarios palatinos se prescinde de los cuadros de la Capilla; Pacheco se limita a traducir lo que escribió Van Mander, extractándolo (FUENTES, II, p. 145); la mención de Carducho (*Ob. cit.*, II, p. 109) es más breve, si bien parece directa... Seguramente la más extensa y la más curiosa es, desde luego, la que acaba de leerse.

Siguió la copia de Coxcie en el altar de la Capilla hasta fines del siglo XVII, tiempo en el cual se encargó a Lucas Jordán el gran lienzo del *Martirio de San Lorenzo* que, depositado por el Museo del Prado, se conserva en el Palacio-Museo de Pedralbes. Cuenta Palomino cómo después de pintar Jordán la bóveda de la Sacristía de Toledo, pintó las de la Capilla de Palacio al fresco y los cuadros de la misma al óleo (1). Cuando esta renovación se retirarían las copias de Van Eyck que desarmonizarían, dentro de la barroca decoración, y arrumbadas no se sabe en dónde, pues tampoco las registran los Inventarios del XVIII, llegaron a los días de la ocupación francesa. El general Belliard las sacó de España; fueron después de Dansaert-Engels y Nuens-Latour, más tarde, parte pertenecieron al príncipe de Orange y parte a M. Nieuwenhuyes, hasta que en 1861, entraron en San Bavón para completar en lo posible el entonces mutilado conjunto: los *Angeles músicos*, los *Angeles cantores*, los *Caballeros*, los *Jueces*, los *Peregrinos* y los *Ermitaños;* la grande de *La Adoración del Cordero* y la central del segundo cuerpo *Cristo sentado* entraron en el Museo de Berlín, en donde se conservan; la *Virgen* y el *Bautista* pasaron al Museo de Munich. Se desconoce la suerte que hayan corrido *Adán* y *Eva*. Al reunirse las tablas originales en Gante en virtud de una cláusula del Tratado de Versalles, las copias de Coxcie que estaban en San Bavón se almacenaron en el Museo de Bruselas.

Era Coxcie un excelente pintor y un fiel copista —pruébalo también el admirable *Descendimiento* del Prado, copia del escurialense —, pero hizo algunos cambios espontáneos, o impuestos: el principal fué sustituir por las figuras de los Evangelistas los retratos de los donantes ganteses; otro en la Sta. Cecilia, en que ya hubo de reparar Van Mander...

La cuenta de la restauración hecha por Bartolomé González detalla las operaciones a que sometió las tablas. Es curioso el empleo del vino para la limpieza, que no he visto en los recetarios viejos; aunque no se dice, supongo sería vino blanco y su virtud meramente la de un alcohol muy rebajado. La cuenta revela que además de la suciedad, debida al humo de velas e incienso, las célebres copias sufrían saltados y grietas producidos por los golpes al abrir y cerrar las puertas.

S. C.

(1) Esto ya al final de su estancia en Madrid; en Nápoles continuó la tarea, que la muerte cortó.

2015-MECD

La venta de cuadros en 1801: «La Concepción de Aranjuez» y «El Descendimiento» de Montpellier.

En el Ms. del British Museum, signatura Eg. 586 y al folio 20 comienza una correspondencia de Don Bernardo de Iriarte, académico y coleccionista del círculo de Jovellanos y Ceán Bermúdez, retratado por Goya, con el primer Secretario de Estado Don Pedro Ceballos, famoso en los comienzos del siglo XIX. Vale la pena extractar algunos párrafos que nos descubren trapicheos artístico-mercantiles de Luciano Bonaparte, embajador de Francia en Madrid y de otros agentes, vehículos para la salida de España de muchos cuadros antiguos, precediendo en estos afanes exportadores a los generales napoleónicos.

El 1.° de abril de 1801 informa Iriarte sobre el mérito escaso y los precios elevados de siete pinturas que quería vender a Carlos IV Don Juan de Aguirre. Era éste un pintor que ni llegó a entrar en la nutrida *Galería* de Ossorio Bernard, pero, en cambio, ladino para negociar.

«Como Aguirre — escribe Iriarte al Ministro — trafica en pinturas calificándolas de originales y executadas por autores de mayor nota y tasándolas a su arbitrio exorbitamente se hicieron precisos arte y disimulo... Busqué un pretexto de introducirme en su casa acompañado del Pintor de Cámara... D. Fran^co^ Ramos que le conoce en todos sentidos y que había llevado a su posada a algún comprador de cuadros. La curiosidad de ver los de Aguirre fué el pretexto de que me valí. Ninguno de cuantos diplomáticos con quien tiene vmd. que lidiar usará tantos ardides como yo para atraer a aquel truchiman al asunto de mi comisión... Tratábase de ver los cuadros, mas ninguno estaba a la vista, pues, me dixo, los había escondido porque no había querido se le antojasen a un emisario (el pintor Letiers) del Embajador de Francia, Luciano Bonaparte, a quien no ha muchos días vendió setenta pinturas. . en ocho mil duros pagados en la Habana... no pude lograr sacase aquéllos del encierro donde los tenía. Indicóme sólo una «Concepción» grande, que es legítima de Murillo aunque no de lo mejor de este Autor, cuadro de historia aguirresca, el cual vi en casa del Conde de Lerena, cuando éste vivía y recientemente en la del difunto Terrero Martínez, graduándole ahora en precio de 20.000 reales, aunque supone le costó 50.000 y qué sé yo qué más.

Pude rodear la conversación de modo que vino a hablarme de la tabla del «Descendimiento» de Pedro Campaña. Díxome, al significarle yo existía aquella célebre Pintura en la Iglesia de Sta. Cruz de Sevilla, que era original y preferible la que él poseía y tenía en Torrejón de Ardoz que la había adquirido en el Convento de dominicos de aquella ciudad de Sevilla adonde estaba oculta e ignorada, mediante haber costeado una pared que fué preciso reedificar, etc., etc. Procuré inquirir de él en cuánto la valoraba, mas no pude conseguir me [lo] dixese...»

Más adelante, insiste en los manejos exportadores de obras de arte a que se dedicaba el hermano de Napoleón: «Poco después de la llegada de Luciano Bonaparte a Madrid comprehendí, por uno de los de su séquito, se proponía

2015-MECD

adquirir para enviarlas a Francia, lo cual se me figuró una especie de saqueo de las reliquias de las Bellas Artes que la República se proponía hacer en España en santa paz, al uso del executado en guerra abierta primero en Flandes y Holanda y luego en Italia. Veo que Luciano comprueba y efectúa de hecho su programa...»

Agrega Iriarte un recuerdo, honroso para él y para el gobierno de Carlos III, bochornoso para cuanto siguió: el de una orden que él mismo redactó en tiempo de Floridablanca, dirigida el 5 de octubre de 1779 al asistente de Sevilla y a la que se dió después alcance general para impedir la salida de España de obras de arte: mediante la cual se podían embargar en manos de quienes se hallasen las pinturas de artistas difuntos. La disposición quiso cortar el mal cuando se iniciaba; mas, con parvos resultados, pues asombra pensar cuánto lleva perdido España en sus tesoros artísticos en los ciento cincuenta y ocho años transcurridos desde que se dictó aquella bien intencionada medida.

Los dos cuadros concretamente mencionados por Iriarte merecen particular detención: la *Concepción* de Murillo y *El Descendimiento* de Pedro Campaña. Este se guarda en el Museo Fabre de Montpellier; fué pintado en 1561 por encargo de Diego Herrera para los dominicos del convento de Regina Angelorum de Sevilla; de donde lo sacó Aguirre, según ahora queda averiguado; Ponz no lo registra en su *Viaje*. En 1835 aparece en la colección que poseía en París el banquero Aguado, Marqués de las Marismas del Guadalquivir, y figura con el n.° 103 en el Catálogo de la venta de 1843; una nota marginal en el ejemplar del Museo del Prado declara que se vendió en 1.950 francos. Estas minucias completan la papeleta del erudito Catálogo del Museo Fabre por M. A. Joubin (1926).

La Concepción de Murillo, pese a la frase un tanto despectiva de Iriarte, creo que tiene que ser la hermosísima del Prado conocida por «la de Aranjuez» (n.° 974), porque hasta 1818 estuvo en la Capilla de San Antonio de aquel Real Sitio. También se trajo de Aranjuez la n.° 972; pero ésta fué adquirida por Isabel Farnesio y por haber estado más de medio siglo en la Granja debe llamarse «la de San Ildefonso». El juicio de Iriarte acerca de la historia del cuadro y lo que añade de que la había visto en casa del Conde de Lerena y de Terrero Martínez, suscitan algunas dudas, que parece se desvanecen por otra nota, en carta de mano del propio Aguirre, que se encuentra entre los mismos papeles: habla en ella de las pinturas que había entregado al Rey y dice: «una *Concepción* que está en el cuarto de la Reina en Aranjuez, la compré a los capuchinos de Sevilla, dí por ella 20 mil reales y una copia».

No ocultaré cierta dificultad para la identificación del cuadro: Ponz, al tratar de los cuadros de Murillo de los Capuchinos, cita dos *Concepciones*, una en un altar, que por la descripción ha de ser la que tiene en la parte alta al Padre Eterno y es el n.° 82 del Museo de Sevilla; la segunda, de la que no detalla más que está en trono de nubes, colocada en el coro. ¿Fué ésta la adquirida por Aguirre que hoy está en el Prado? S. Montoto, en su libro sobre Murillo, afirma que la del Coro de Capuchinos es la llamada *la Niña* del Museo de Sevilla y dice que se pintó en 1668, sin dar los fundamentos de una y otra afirmación.

Desde luego, que no es imposible que en Capuchinos hubiese una tercera

2015-MECD

pintura de la *Concepción* por Murillo, ni es inverosímil que Aguirre no fuese esclavo de la verdad; pero, los datos recogidos y el que no conste en el Inventario de Aranjuez de 1794 el cuadro del Prado, son apoyos para la hipótesis de que es el adquirido a los Capuchinos de Sevilla.

No hay para obras de arte de la importancia de las dos reseñadas, menudencia histórica que haya de estimarse ociosa; ello, juntamente con la curiosidad del episodio de Luciano Bonaparte, justifica la extensión de esta nota.

S. C.

Noticia de un cuadro de Georges de La Tour.

Del pintor que hace muy pocos años saltó del olvido a un primer término en la atención del mundo artístico, poseía un cuadro a principios del siglo XIX el coleccionista gaditano Don Sebastián Martínez, amigo de Goya y conocido por el retrato que hoy se admira en el Metropolitan Museum de New-York. Da la noticia Don Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, en su *Viaje de España, Francia e Italia* (Cádiz, 1813, t.° XIII, p. 340), en estas palabras:

«El cuadro que contiene un hombre soplando un tizón para encender una pipa, de Jorge de la Tour.»

La brevísima referencia sirve para deducir que la pintura pertenecía, por su asunto, al género que La Tour cultivaba y que estaría firmada, pues, su nombre no era corriente entre aficionados. Sólo se conocen tres cuadros suyos firmados y ninguno es el gaditano.

Al publicarse el tomo citado ya había muerto el coleccionista y en nota añade el autor que de sus cuadros se llevó la mitad Casado de Torres y «la otra mitad ha tocado a Don Francisco Viola que la ha vendido a los ingleses».

El pormenor informativo no extrañará al saber que el Conde de Maule era también de Cádiz y que poseía una colección de trescientas pinturas.

S. C.

Sobre la procedencia española del «Sippenaltar» de Cranach del Instituto Staedel de Francfort.

Se sabe que el famoso altar de *La Familia de Jesús* fué adquirido en Cádiz; pero, no se ha reparado, que yo sepa, en el texto puntual que lo describe en el tomo XIII del *Viaje de España* del Conde de Maule.

En la página 214, al hablar del colegio de San Felipe Neri en Cádiz, se lee:

«En un ángulo del primer cuerpo de los corredores de la casa se encuentra una pintura firmada: *Lucas Chronus faciebat anno 1509* que manifiesta la sequedad y dureza del estilo de su tiempo. Contiene diferentes pasajes de la Vida de la Virgen, el Niño y San Juan con otras figuras. La tabla sobre que está pintada denota haber servido de puerta de oratorio.»

El tomo se imprimió en 1813, pero el texto es anterior, pues en nota

2015-MECD

advierte el autor cómo elegido el templo de San Felipe para asiento de las Cortes (febrero de 1811) se hicieron en el edificio obras de adaptación; seguramente coincidiría con ellas la salida y venta de la admirable pintura, quizá la obra maestra de Cranach y, desde luego, la de más empeño entre las suyas como composición. No extraña que el buen Conde de Maule haga resaltar la sequedad y dureza del estilo: obedecía así a las normas críticas de su tiempo y celebremos que su puntualidad en las noticias —la firma está copiada sin error— consienta establecer sin dudas la procedencia de este cuadro. Ponz no lo menciona en su *Viage* (t.° XVII, p. 339, 1792).

S. C.

Don Ricardo Velázquez y los precedentes musulmanes de las bóvedas nervadas.

El tema, tan interesante, que el Sr. Gómez-Moreno llevó al Congreso de historia del arte de París (1921) y que ha dado orígen a varios estudios valiosísimos del Prof. E. Lambert y de L. Torres Balbás (véase la nota de este último en el cuaderno III de «Crónica arqueológica de la España musulmana» en la Revista «Al-Andalus» (1935), fué previsto por el notable arquitecto y arqueólogo D. Ricardo Velázquez Bosco († en julio de 1923). Hombre tan docto como poco aficionado a escribir dejó escaso número de publicaciones, perdiéndose con su muerte un caudal importante de noticias y de ideas producto de una vida, que no fué corta. Por ello no es ocioso recoger una nota que se encuentra en el famoso libro del alemán Julius Meier-Graeffe: *El viaje español*. Crítico especializado en el arte moderno, vino a España en 1908, «descubrió» al Greco y sufrió la más violenta desilusión de su vida ante los cuadros de Velázquez; el libro es en sus tres cuartas partes un apasionado ditirambo del Greco y una censura, no menos apasionada, de Velázquez. Pero, no es ocasión de comentar el motivo central del «Viaje», sí de recoger lo que anotó el 5 de junio (p. 324 de la traducción inglesa de J. Holroyd-Reece, London, J. Cape, 1926):

«En casa de Cossío encontré a un muy entendido arquitecto, llamado Velázquez, restaurador de la Mezquita de Córdoba, quien refirió, que en una de las cúpulas de la Mezquita había hallado el principio de la estructura analítica de la arquitectura gótica. ¡Si ello fuese cierto sería una curiosa ironía de la historia!» Meier-Graeffe odiaba al arte árabe casi tanto como a Diego Velázquez.

S. C.

2015-MECD

BIBLIOGRAFIA

WEISE: *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*. Reutlingen. Gryphius Verlag. Tomo XIV de las *Tübinger Forschungen*. 132 págs., 122 figs.

El Sr. Weise, a quien tanto debe la historia de la escultura española, nos ofrece en el tomito a que esta nota se refiere, un nuevo fruto de su bien probado interés por nuestro arte. Ahora, su atención se ha fijado en la arquitectura gótica de los últimos tiempos. En realidad, son cuatro artículos o estudios con la suficiente comunidad de problemas para que puedan considerarse capítulos de un libro.

El primero de ellos está consagrado a las consecuencias que los sistemas cupuliformes islámicos sobre planta cuadrada tuvieron en la arquitectura gótica española del siglo XV. Hijas de esa influencia son, en su sentir, las capillas de planta cuadrada cubiertas por bóvedas estrelladas octogonales sobre trompas, como la de la Presentación de la Catedral de Burgos y la de la Natividad de S. Gil de la misma ciudad. En Castilla existe toda una serie de monumentos de este tipo, que, en gran parte, son fundaciones de miembros de la familia de los Velascos, siendo los mejores ejemplares la del convento de Santa Clara de Medina de Pomar, probablemente de 1460, y la del Condestable de la Catedral burgalesa. Pero el empleo de estas construcciones centrales no se limita a las capillas independientes, sino que se adopta en los presbiterios de iglesias de tipo basilical de tres naves, tales como el del monasterio de la Vid, reconstruído por el abad D. Iñigo López de Mendoza, hijo de una Velasco. La capilla no se comenzó hasta 1552, fecha en que ya dirigía la obra Pedro Rasines. Con intervención del mismo arquitecto desde 1564 y decorada por las armas de los Condestables, se levantó Santo Tomás de Haro, y a la munificencia de la poderosa familia castellana se deben la colegiata de Berlanga de Duero y la iglesia de Casalarreina, debida aquélla a Juan Rasines y ésta a Pedro Rasines. En relación con esos artistas, y con los Velascos, cita el tipo más especial de Santa Clara de Briviesca, pues consta que fué dirigida por Juan de Elguera, yerno de Juan Gil de Ontañón, quien debió de estar muy en contacto con los Rasines, ya que vivió algún tiempo en el pueblo de este nombre. Como la consecuencia más sencilla de este tipo de cubierta, menciona los presbiterios de planta rectangular en que por medio de trompas se crean tres lados del octógono.

El origen de la planta jesuítica es el tema del segundo capítulo. Recuerda muy bien que fueron Dehio y Bezold quienes por primera vez creyeron encontrarlo en el gótico español, y supone que, aunque Mâle ha tratado posterior-

2015-MECD

mente con más detención el tema y señalado como modelo las grandes iglesias góticas levantinas, aquéllos penetraron en el problema mucho más de lo que la naturaleza de su publicación les permitió decir. El tipo levantino sólo ofrece la gran nave y las capillas laterales y, sin embargo, los investigadores alemanes hablaron también de crucero y de cúpula central. De lo que no hacen mención es de las tribunas sobre las capillas laterales.

Al estudiar el tipo levantino, el Sr. Weise analiza varios templos de Aragón, Navarra y Logroño con él relacionados, como los de Valtierra, Aoíz, Entrena, Alquézar, Alecandre, etc., e indica algunas particularidades que parecen caracterizar a la región. En Castilla se encuentra lo que ha de ser decisivo y falta en Levante: la cabecera concebida como construcción de tipo central. En Santo Tomás de Avila existe ya una especie de crucero, lo mismo que en Santa Cruz de Segovia y en Santiago de Medina del Campo que, como es sabido, es uno de los primeros templos construídos por los jesuítas en Castilla. En San Marcos de León el presbiterio es trapezoidal. Otro proceso que tiende hacia la cabecera de organización de tipo central es el que, irradiando de tierra segoviana, produce la iglesia del Parral, de El Espinar, etc.; con el que se relaciona la del convento de la Piedad de Casalarreina. Otra característica del Gesu, las tribunas laterales, aparece, juntamente con las ya analizadas, en S. Jerónimo de Madrid, típico ejemplar de los templos de jerónimos y dominicos de su época. Al mismo tiempo se levantó la torre o cimborrio del crucero en San Esteban de Salamanca y en San Juan de los Reyes de Toledo. El Sr. Weise termina este capítulo refiriéndose a San Francisco de Rioseco, donde se dan la cabecera de tipo central, el cimborrio y las tribunas sobre las capillas laterales, es decir, las tres características de El Gesu, y recordando la carta del cardenal Farnesio, que en gran parte costeó el famoso templo romano, dirigida a Viñola, en que alude a ciertas indicaciones de San Francisco de Borja.

El tercer tema del interesante libro del Sr. Weise es la forma cómo evolucionan la planta y la sección de nuestras catedrales. De las tres primeras góticas, es la de Toledo la que echa las bases del futuro. El cerramiento del coro, que es uno de los más antiguos, anuncia ya lo poco que interesa el efecto de profundidad, tan fundamental en el templo gótico. Su sección, comparada con la de la Catedral de Bourges, resulta también de proporciones muy cuadradas. La otra etapa capital está representada por la Catedral de Sevilla, influída por la mezquita a que reemplazó, tanto en la planta como en la sección, y análogos rasgos se repiten en los templos de Zaragoza y Salamanca. La Catedral de Granada, con su planta en parte longitudinal y en parte central, responde al mismo deseo, y sus hijas de Jaén y Baeza muestran ya la cabecera plana del proyecto de Herrera para Valladolid.

En el último capítulo se propone el problema de cuál sea el principio nacional en el arte gótico de los últimos tiempos en Alemania y en España, con cuyo motivo analiza las semejanzas que nos unen frente al gótico francés, y las diferencias que, sin embargo, nos separan. La sangre árabe se deja sentir tanto en el concepto general como en la ejecución de nuestras decoraciones, lo mismo que el sentido de las ornamentaciones de los viejos germanos revive en los momentos de barroquismo del arte alemán.

2015-MECD

El libro del Sr. Weise realza su crecido valor con el gran número de plantas y fotografías de los monumentos estudiados, siendo particularmente interesantes en este aspecto los dos primeros capítulos.

ANGULO.

PUIG (V.): *Un capítulo más sobre Miguel de Santiago*, 1933. Editorial Gutenberg, Quito-Ecuador. En 8.°, 37 ps. con 16 fotograbados.

Es un folleto polémico para rebatir una conferencia dada por J. Gabriel Navarro sobre la originalidad del pintor colonial Miguel de Santiago, puesta en litigio por un estudio de Fr. Valentín Iglesias, titulado *Miguel de Santiago y los cuadros de San Agustín* (Quito, 1909). No se ha de entrar aquí en la discusión agria del tema; baste anotar — al agradecer el envío del folleto — cómo aparece probada con la reproducción afrontada de los cuadros y grabados de Schelte de Bolswert, que el pintor siguió en la composición al modelo, en algunas escenas como la de *La muerte de Santa Mónica*, copiando la estampa hasta en los más leves pormenores; en otras, como la de *La muerte de San Agustín*, concentrándola y haciéndola más sentida y pictórica.

S. C.

SCHUBRING (P.): *El Arte del Renacimiento en Italia*. Con un estudio original de A. MÉNDEZ CASAL sobre *El Renacimiento italiano en España*. Tomo IX de la «Historia del Arte Labor», 1 vol. de 781 p. + LIV láms. aparte. El texto ocupa 158 ps., los índices y catálogo, 48, los fotograbados, 575 (1936).

Un tomo más de la excelente publicación: y con ello está todo dicho.

El texto de Schubring es particularmente valioso en los estudios condensados de Leonardo, Miguel Angel y Rafael y aun en algunos más breves, como el dedicado a Giorgione. Los capítulos de temas amplios no satisfacen tanto: parecen extractos forzados y recortes, más bien que compendios concebidos y realizados como tales.

El estilo tiene toques pintorescos, con extrañas alusiones musicales y no siempre resulta claro en la traducción, no exenta de descuidos y erratas (1).

Los reparos se olvidan ante el soberbio caudal de ilustraciones gráficas selectas, abundantes, bien estampadas, que reproducen centenares de las más bellas obras creadas por el genio del Arte.

El estudio especial sobre España ocupa 34 ps., la mitad de las cuales se llena con la narración de la vida de Tiziano en sus tratos con Carlos V y con Felipe II; otras cinco ps. tratan de Leone y Pompeo Leoni, y cuatro de J. da

(1) Ps. 26 y 27 «busto redondo» por «bulto redondo»; p. 35 se dice que la Sibila de Cumas predijo el nacimiento de la Virgen; p. 39 «en las academias» por «En la Academia de Florencia»; ps. 40 y 93-7, «coro» en vez de cabecera, o capilla mayor; p. 59, a las cenefas u orlas de los tapices de Rafael se les llama «extremos horizontales»; p. 87, se confunde el Prado con el Pardo; ps. 100-1, «parterre» por planta baja; p. 104, «Dogos» por Dux; aparte del uso fatigoso de «trabajo» por «obra», etc.

2015-MECD

Trezzo; en las ocho que restan se agrupan noticias de varios artistas y obras. Quizá por el enfoque y desarrollo del trabajo el estudio se resiente de falta de unidad; los datos minuciosos aparecen yuxtapuestos; mas, no trabados en una construcción que justifique su suma.

Falta toda alusión al empleo de arquitectos italianos en España y sobre armería milanesa tan sólo se publica una armadura «a la romana» de Carlos V.

De las 101 ilustraciones correspondientes a esta parte del libro, 65 son de cuadros y esculturas del Prado, 15 del Escorial, las demás de diversa procedencia. Son novedades: el «Cristo» firmado por Valerio Cioli del Colegio de Monforte; un dudoso Veronés del Palacio de Madrid y varias bellas miniaturas de códices que fueron del Duque de Calabria, Don Fernando de Aragón. En la selección de las ilustraciones, fuera de las piezas capitales, cabría reparar en presencias y en ausencias; pero ello depende del libre fuero del gusto.

Como el Sr. Méndez Casal es bien conocido de cuantos estudian el arte español, es innecesario subrayar aquí sus aciertos en análisis y juicios que abundan en este y en los demás escritos a él debidos (1).

S. C.

---

(1) En una futura reedición convendría revisar: P. 132, no es «Dánae», sino la *Venus de Urbino*, el maravilloso desnudo del Tiziano en los Uffizi; p. 140, los cuadros de la Bridgewater Gall. no estuvieron en el Escorial y de los dos hay copia en el Prado; p. 135, el «Carlos V ecuestre» de Tiziano no se llevó al Pardo hasta después del incendio de 1604, sus deterioros se ocasionaron en el de Palacio de 1734; p. 146, los cuadros de Moretto del Escorial no son dos «Sibilas», sino una «Sibila» e «Isaías»; p. 150, el lapidario que trabajó en el Escorial se llamaba Juan Pablo Cambiago, no Cambiasso; no hay fundamento para atribuir a J. de Trezzo el busto de Juanelo del Museo de Toledo.

2015-MECD

C
IV-25

Torres mudéjares aragonesas

Notas de sus estructuras primitivas y su evolución

por F. Iñiguez

MUSEO ARQUEOLÓGICO
BIBLIOTECA
NACIONAL

Desde hace años, muchos años, es de todos reconocido como lo más típico, característico e interesante del arte aragonés, el tipo de torre, que se crea como derivación directa del alminar. Y fruto de este reconocimiento es el poco sazonado de los múltiples escritos aparecidos en gran abundancia sobre aquel gran arte de las torres, arte que constituye una especialidad, consagrada por lo menos desde los años que dan comienzo al siglo XV, en los cuales se convoca para la magna Junta de la Obra de La Seo a los mejores maestros de «iglesias, castillos, *torres*, casas e otras diversas obras e edificios».

De toda esta bibliografía, y aparte algunos estudios monográficos, sólo es útil la que a fechas y autores concierne, y esto con suma cautela, pues hasta lo más conocido, como es lo que atañe a la Torre Nueva, tiene grandes errores, no muy fáciles de dilucidar. Por ello los trabajos más utilizados aquí, aparte los monográficos recientes, son la colección de documentos de Abizanda y, más todavía, la historia manuscrita de Zaragoza por Diego de Espés, que se conserva en el Archivo de La Seo de Zaragoza.

Hecha esta advertencia, que se ha creído necesaria, comencemos el análisis del tipo de la torre campanario. Su estructura, en los tipos más viejos, es la consabida de las dos torres, una envolviendo a la otra; la escalera entre ambas, y dividida la interna en estancias abovedadas, a las que se entra por sendas puertecillas desde la misma escalera, colocadas siempre enfrente de ventanas que las mal iluminan. Este tipo es árabe, de idea vieja al parecer y de prototipo desconocido, derivado de Córdoba, pero sin estos departamentos internos, en las pequeñas conservadas, hasta la Cutubia de Marraquech, de mediados del siglo XII, y con repeticiones en la Giralda,

2015-MECD

Torre del Oro, Torre Pisana del Palacio Real de Palermo, etc., muy a menudo con la misma cerámica vidriada en blanco y verde de Aragón, Marruecos y Oriente. Sin que se crea oportuno entrar en este estudio en más detalles, basta lo dicho para afirmar que el tipo está consagrado en los alminares árabes.

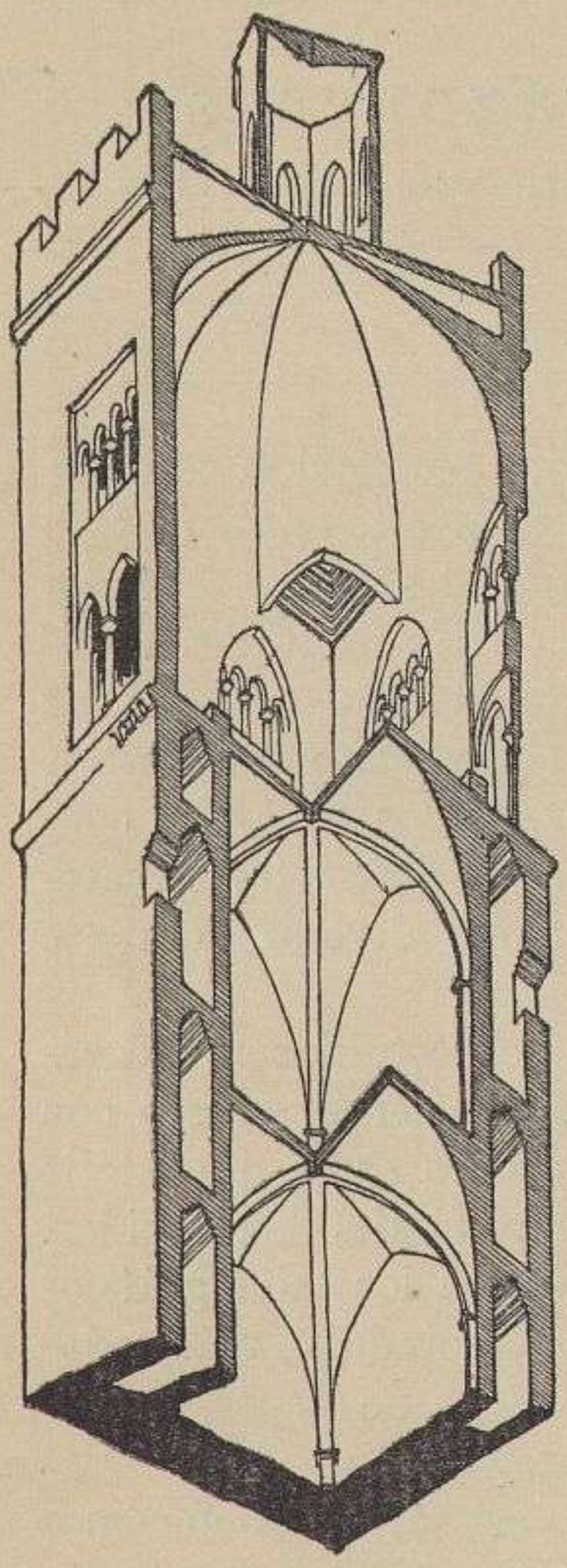


Fig. 1.—Estructura de la torre de S. Martín, de Teruel; croquis dibujado sobre reconstituciones probables.

Estos tienen por objeto llamar al culto con la voz humana. Para transformarse en campanario cristiano, les falta un elemento esencial, que es el cuerpo de campanas, y este elemento se les agrega, simplemente colocado encima del cuerpo de la escalera, rematando el todo una pequeña estancia, que lo mismo puede ser recuerdo de la final de los alminares, que del refugio de las iglesias y torres cristianas, que pasa desde el Asturiano al Románico y de los cuales hay en Aragón espléndidos ejemplos en Ayerbe y Santa Cruz de la Serós.

Así, la torre aragonesa queda constituída por dos elementos dispares que son los cuerpos de la escalera y de las campanas, cuerpos que sueldan mal y que muchas veces se construyen con entera independencia, lo mismo en los primeros tiempos que en los finales.

Creado el tipo, son los primeros ejemplos seguros las torres de Teruel y las zaragozanas de San Pablo, La Seo y Tauste (en la provincia), eliminada toda una serie de otras análogas, sin fecha segura o con grandes alteraciones.

San Pablo se fecha por el momento de auge de la parroquia, que coincide con la construcción de su parte más vieja, en el año 1257, siendo obispo D. Arnaldo de Peralta (1).

(1) Diego de Espés: *Historia eclesiástica de la Santa Iglesia de Zaragoza*. Ms. en el Archivo de La Seo, I, fols. 428 y 447. Abizanda y Madoz copian con error los años 1266 y 1259.

2015-MECD

En 1358 se ordena por el Consejo de Guerra sean derribadas ésta y las de San Gil y San Francisco (en construcción entonces la última), en caso de que las tropas de D. Pedro *el Cruel* se acercasen a Zaragoza, por su gran altura y situación extramuros, muy buena para ofender la ciudad (1).

Además, su identidad con la de Tauste, aun en tamaño, completa fecha y casi autor.

De Tauste existen los siguientes datos: en 1155, a raíz de la conquista, pasa a propiedad de San Juan de la Peña, por concordia con la Mitra (2); además, hay un pergamino en el Archivo Municipal (de 35 por 23 cm.), por el cual el Monasterio de San Juan de la Peña, y en su nombre el Abad Iñigo, cede a la villa de Tauste las primicias y diezmos que de ella cobraba, por concesión de D. Alfonso *el Batallador*, para que atienda *a la terminación de las obras de la torre e iglesia, campanas y vestiduras, y en consideración al mucho aprecio* que a la villa dispensó D. Alonso, de grata memoria. Está fechado en 3 de Noviembre de la era 1281 (año 1243). Este dato indica una interrupción de ambas obras, interrupción que se advierte con claridad en las dos: en la iglesia, entre dos tramos de la nave; y en la torre, entre el cuerpo de la escalera y el de campana.

A estas torres se puede agregar la vieja de La Seo, incluída dentro de la actual, de la que no se encuentran datos constructivos y sí de su existencia desde 1280 hasta que se proyecta por Contini la nueva en 1685.

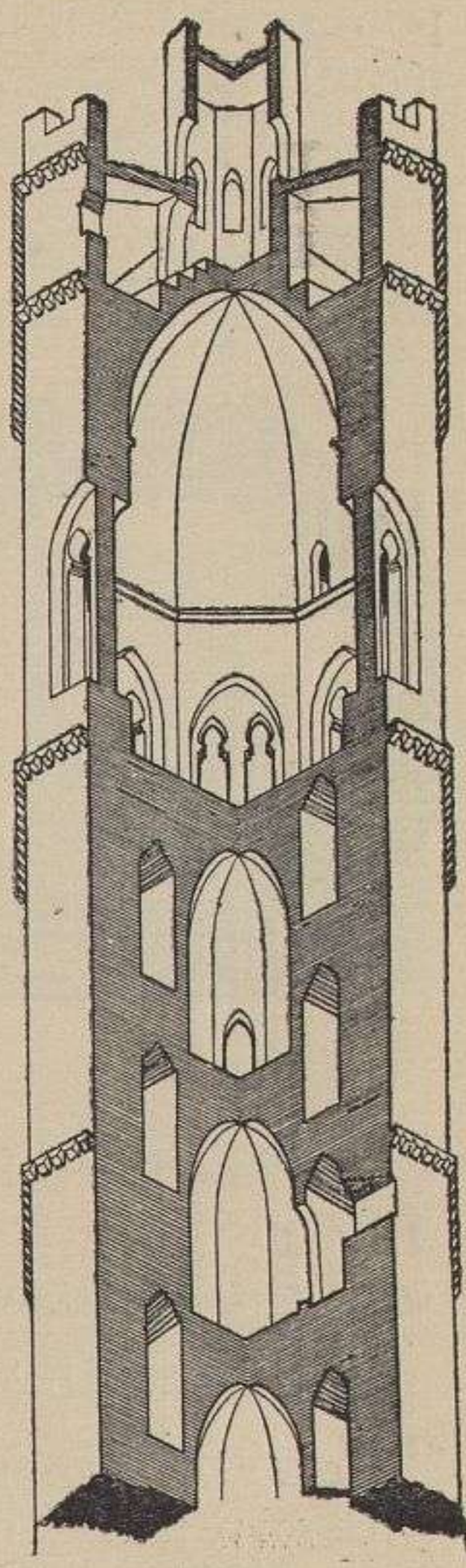


Fig. 2. — Estructura de la torre de Sta. María, de Tauste; croquis dibujado restituyendo a su primer estado las bóvedas de los departamentos bajos.

Estas tres torres fueron construídas exentas, aunque las tres hayan sido alcanzadas por el edificio de la iglesia, y de ellas las de Tauste y La Seo han podido ser alminares en sus primeros cuerpos, pues su fecha parece demasiado remota, siendo éstas

(1) Diego de Espés: *Ob. cit.*, II, fol. 560 vuelto.
(2) Diego de Espés: *Ob. cit.*, I, fol. 318.

2015-MECD

las solas torres sobre que esta afirmación pueda aventurarse con posible certeza.

De Teruel existe fecha de dos: Catedral y San Martín. De la primera, el Libro de Jueces que se conserva en el Archivo Municipal, dice: «Juez número 85. Don Juan de Monton, año 1259, comenzó la torre de Santa María de Media Villa» (nombre de la Catedral entonces) (1).

Esta fecha puede comprobarse por otro dato. La torre de la Catedral se construye al mismo tiempo que la nave central del templo, única primitiva, con su famosa techumbre decorada con las armas del obispo Peralta, que lo es de Zaragoza en los años de 1248 a 1270 ó 71.

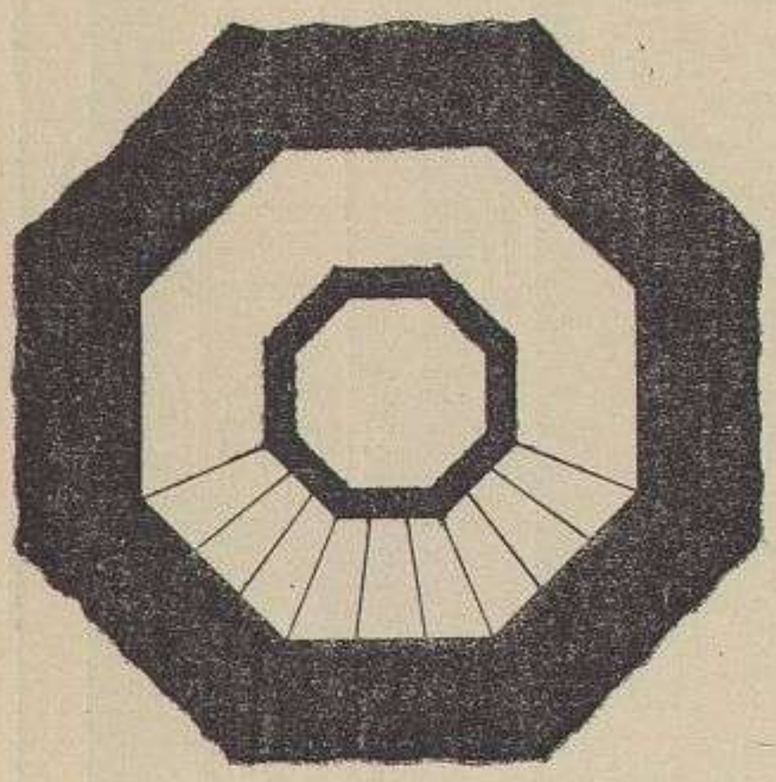


Fig. 3.—Planta de la Torre Vieja de La Seo, de Zaragoza, encerrada dentro de la barroca actual.

De la torre de San Martín, ya el Marqués de Monsalud, en su informe para la declaración de monumento nacional (2), dió el dato del mismo Libro de Jueces: «1315, D. Juan Villacroche. Fué fecha la torre de San Martín.»

Así como las torres anteriores tienen la peculiaridad de haberse construído aisladas, como los alminares, las de Teruel tienen como norma elevarse sobre un gran arco que atraviesa una calle. Los precedentes de esta disposición parecen ser las puertas de muralla, como la del Monasterio de Piedra (Zaragoza) y las de Mosqueruela y Cantavieja (Teruel), y torres sobre puertas de murallas las creyó Artíñano (3).

A estas torres de Teruel hay que agregar la de la Magdalena de Zaragoza, de tipo intermedio entre ambas fechadas. La otra, por desgracia, no lo está, pues el solo dato de ser reparada en 1437 (4) no es más que de existencia en esta tardía fecha.

(1) El Libro de Jueces es copia hecha en 1665 de uno anterior. Traggia (ms., Academia de la Historia, t. IV) da la misma fecha, tomada de un libro del Convento de Santo Domingo.

(2) «Bol. de la Academia de la Historia», t. LII, pág. 336.

(3) «Coleccionismo», Octubre de 1917.

(4) Viñaza: «Adiciones», Madrid, 1894, I, 150. En los «Papeles» de D. Mario de la Sala, por confusión con este dato, se da la misma fecha para la construcción de la iglesia.

2015-MECD

Y con ella queda completo el primer grupo de ejemplares elegidos de torres viejas de Aragón.

Con estas primeras torres se pueden hacer dos subgrupos, por sus plantas cuadradas y octogonales, grupos que son sólo aparentes y que no afectan a la estructura, idéntica en ambos.

El primer cuerpo alberga la escalera, cubierta con bovedilla enjarjada de segmentos escalonados, análogos a cañones horizontales con horno. Dentro de la torre interna están las estancias mencionadas, cerradas por bóvedas de diversos tipos: de arista, en la Magdalena de Zaragoza; crucerías, en San Martín, de Teruel (1); esquifadas octogonales, en Tauste, y esféricas, en San Pablo (figuras 1 y 2). La variación está sólo impuesta por la forma de la planta y por su fecha, románica en la Catedral (por lo que ahora puede juzgarse de la decoración) y en la Magdalena, y gótica en San Martín. Este dato, unido a ciertos arcaísmos, hace pensar en una fecha intermedia para la torre de la Magdalena, más parecida a San Martín y de estructura anterior.

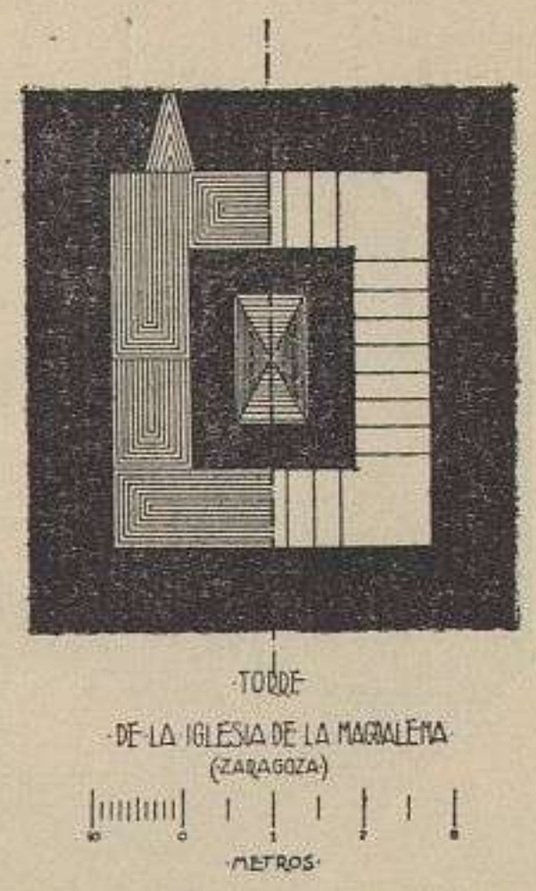


Fig. 4.—Torre de la Magdalena, de Zaragoza; cuerpo bajo.

Encima viene el cuerpo de campanas, abovedado en todas y siempre por bóvedas esquifadas octogonales, cargadas sobre los muros en las de planta octogonal y sobre muros y trompas que chaflanan los ángulos, en las de planta cuadrada. Aquí, en estas bóvedas, aparece un dato esencial para desarrollos ulteriores: en las octógonas, las bóvedas del cuerpo de campanas tienen por apoyo y contrarresto los ocho puntos fuertes de los ángulos, calados como están los muros por las ventanas; mientras que en las cuadradas son sólo cuatro los puntos fuertes, con la mayor desventaja de que las trompas de los ángulos dan empuje sobre los muros, aligerados por las ventanas. El efecto de la falta de contrarresto es la ruina de todas las bóvedas de los cuerpos de campanas de estas torres (compárense las figs. 1 y 2), mientras que se conservan varias, a más de las que se citan, de las octógonas. Por

(1) Por desgracia, las dos torres de tipo más viejo, más románico, de Teruel (Catedral y San Pedro), están alteradas al interior y no se han explorado lo suficiente para que sea posible determinar cómo fueron. Es dato sobre el que conviene se continúe la investigación.

2015-MECD

ellas y por los restos que quedan de las cuadradas se han podido trazar los esquemas de las dos estructuras.

Tanta ruina influye en nuevas soluciones, que se irán viendo.

Encima del cuerpo de campanas se conserva perfectamente clara la habitación de refugio, a la que se sube por una puertecilla situada en el arranque de la bóveda y a la cual no se podía llegar más que con una escalera de mano. En las cuadradas, por no existir ninguna y no haberse explorado bastante sus restos, no puede afirmarse su existencia, aunque debió tenerla, a lo menos para salida a la terraza de la cubierta, ya que la conservan las torres posteriores. Remata el conjunto la torrecilla de salida a esta terraza, sólo conservada en Tauste entre las viejas y en Longares (Zaragoza) entre las posteriores (lámina V).

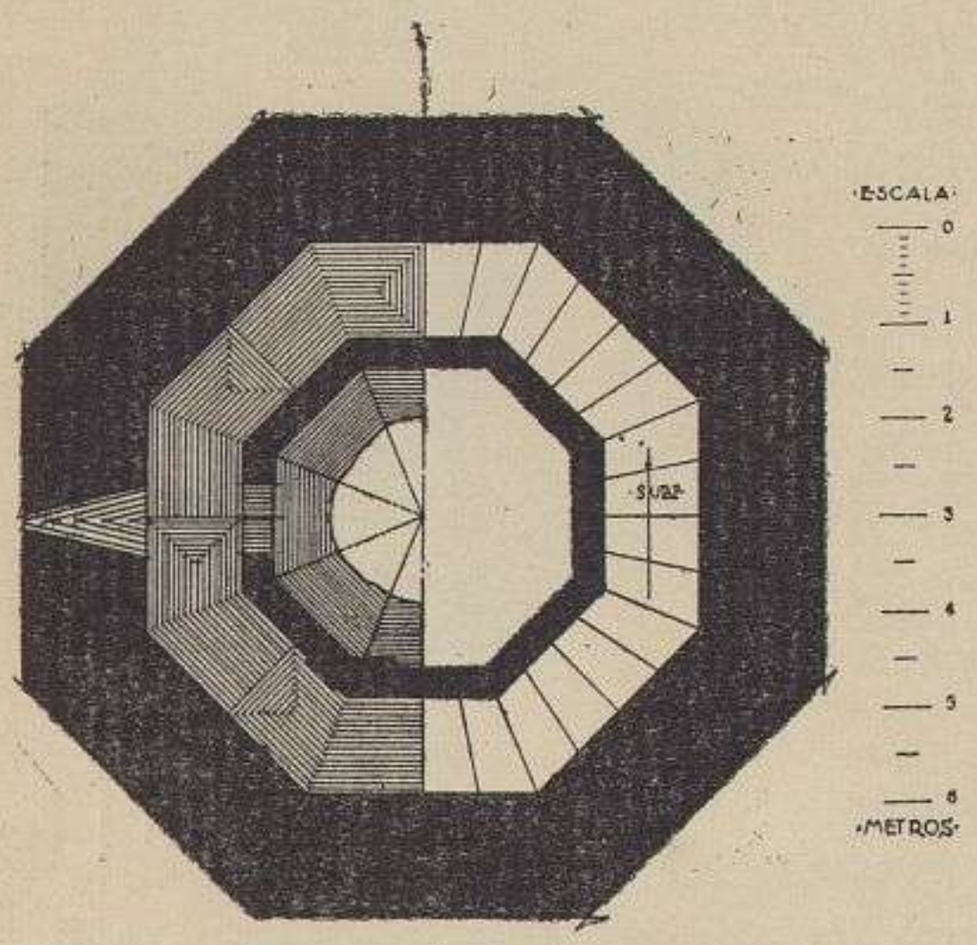


Fig. 5.—Planta de la torre de Sta. María, de Tauste (Zaragoza); cuerpo bajo.

Al exterior se acusa perfectamente la estructura de los diversos cuerpos, lo mismo en las unas que en las otras. De las octógonas se han incluído los alzados de San Pablo de Zaragoza (fig. 9), por ser la sola forma de dar idea del conjunto, envuelto ahora por la parte de los pies de la iglesia, y una fotografía de la de Tauste (lám. IV).

En las cuadradas, la riqueza decorativa es mayor, como también el reflejo del Románico, que perdura en sus fechas constructivas (láminas I, II y III). La organización externa de éstas es análoga lo mismo en las ventanillas bajas que en las amaineladas del cuerpo de campanas, dividido éste en dos por un suelo de madera, dato que ha dado lugar a dudas respecto del refugio final, quizá sustituído por ese piso. De material gráfico, se ha preferido dar las reconstrucciones de San Pedro y de la Magdalena, por más expresivos que las fotografías de los monumentos mutilados. Por lo demás, la reconstitución es tan inocente que no necesita grandes explicaciones demostrativas de su certeza.

Para complemento gráfico de las ideas apuntadas, se incluyen

2015-MECD

la planta de la Torre de La Seo (fig. 3), que tiene sus bovedillas recubiertas de yeso para simular cañones (1); la de la Magdalena de Zaragoza (fig. 4), con sus escalerillas y bóvedas de aristas en las estancias, rotas todas para mayor facilidad de subida de las campanas, lo que ha sucedido en casi todas las torres primeras. La planta y la sección de Tauste (figuras 5 y 6), para compararlas con la de San Pablo (figs. 7 y 8), cuya diferencia con aquéllas estriba en las estancias del cuerpo de escalera, de planta circular en la segunda y octogonal en la primera, diferencia única, pues que en todo lo demás, y hasta en las medidas fundamentales, coinciden, lo que fundamenta la paridad de fechas y la certeza de que el autor de la torre de San Pablo copió la de Tauste, si es que no fué él mismo quien construyó su cuerpo de campanas. Hay un par de grupos locales, de gran interés y fecha aproximada análoga; están situados en Calatayud y en el Campo de Cariñena, ambos en la provincia de Zaragoza. El primero influye en las torres posteriores de manera definitiva, pero está tan

---

(1) Todas las plantas están dibujadas por un procedimiento un poco convencional, que aclara la disposición representada. La planta se divide por un eje en dos mitades: en una de ellas se representan los escalones y en la otra la proyección de las bovedillas. En ésta, las líneas de la proyección están en igual número que las hiladas en saledizo integrantes de la bóveda enjarjada. En las ventanas se representa siempre la bóveda que las cierra y las de los recintos se sombrean, para que las aristas no puedan confundirse con líneas de suelo, y ser destacadas las de los cañones apuntados. Por fin, las líneas sinuosas indican gruesos de muros o en general dimensiones imposibles de medir, y los diversos rayados construcciones posteriores; lo morisco está siempre relleno de negro. Todos los planos están dibujados por el delineante del Centro de Estudios Históricos (Sección de Arqueología), señor Hurtado.

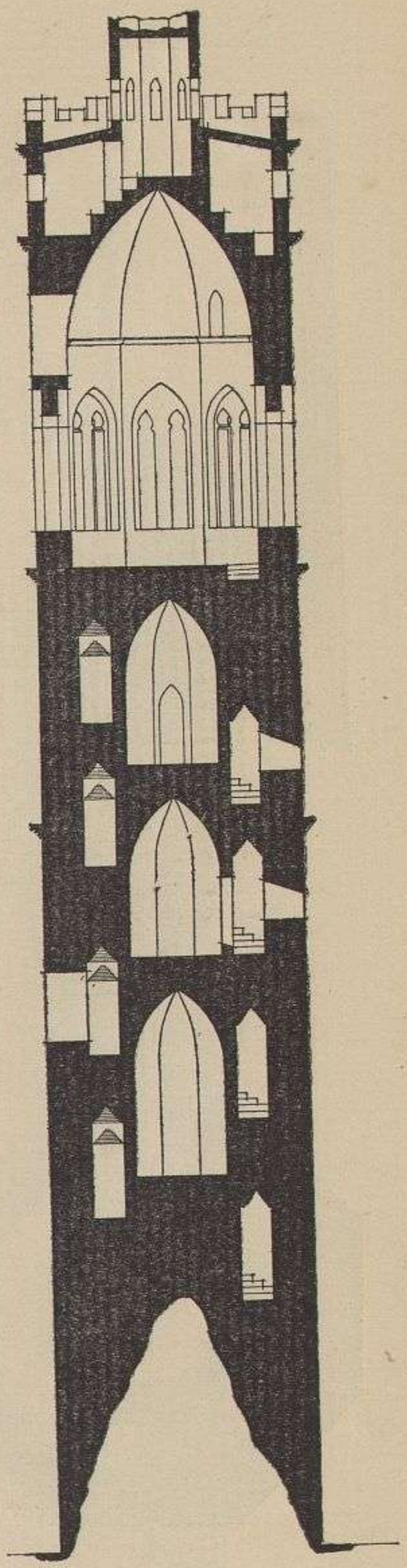


Fig. 6.—Sección de la torre de Sta. María, de Tauste (Zaragoza); se han reconstituído las bóvedas esquifadas del cuerpo bajo, la primera parte del cual está sin explorar.

2015-MECD

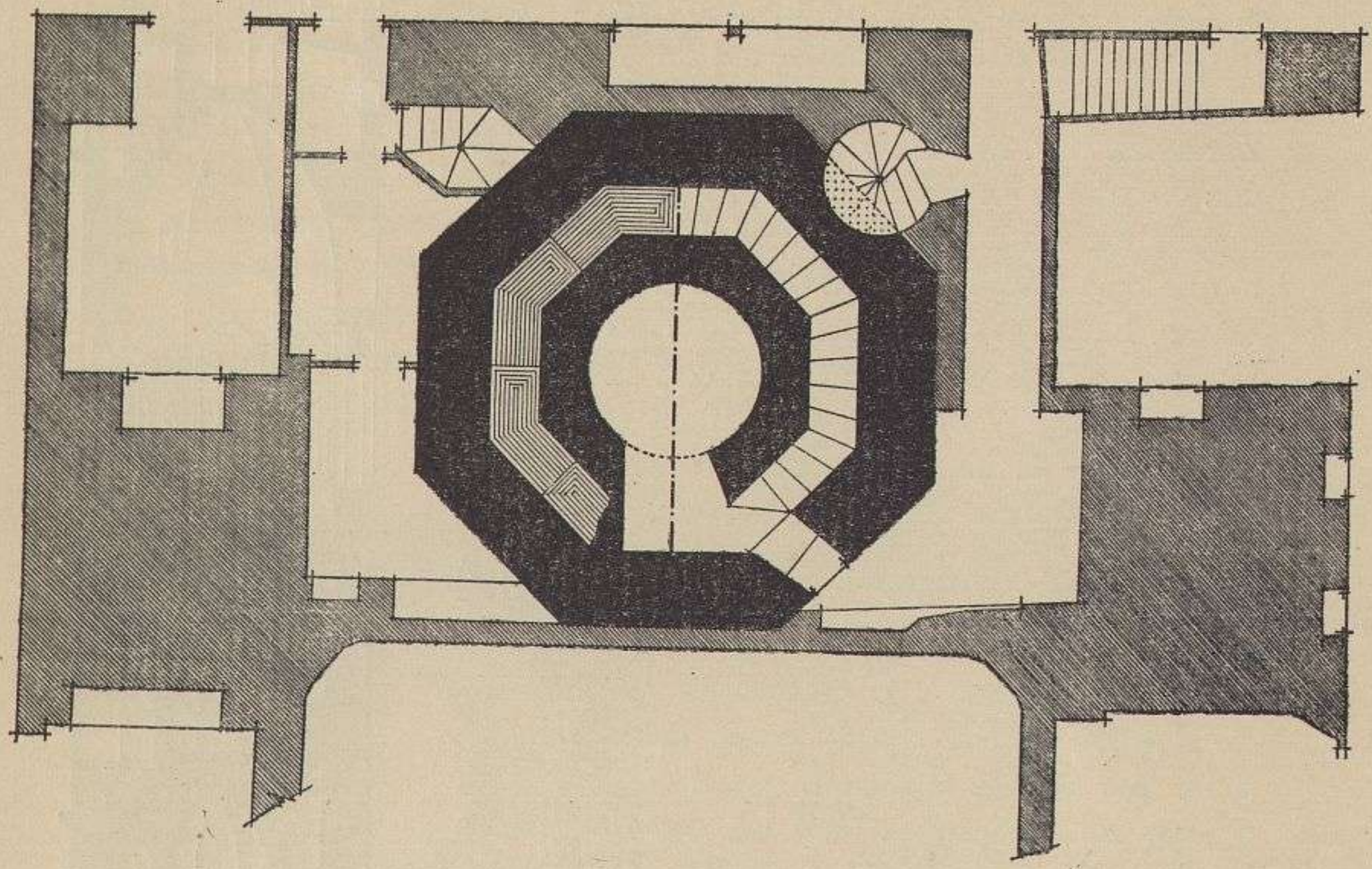
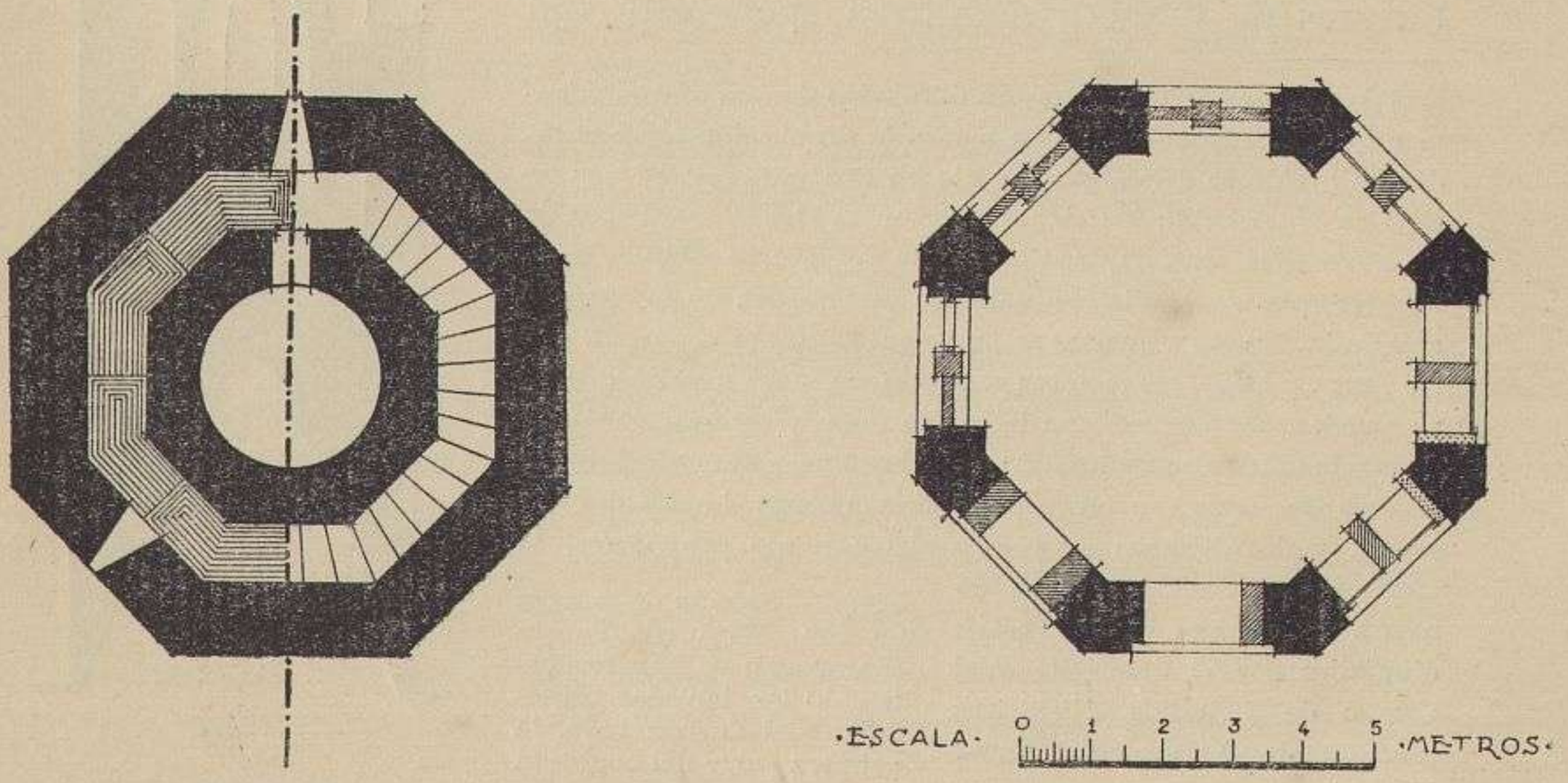


Fig. 7.—Plantas de la torre de S. Pablo, de Zaragoza. En la planta baja el edificio ha avanzado luego hasta envolver la torre. Las dos plantas siguientes son del cuerpo bajo y el de campanas.



2015-MECD

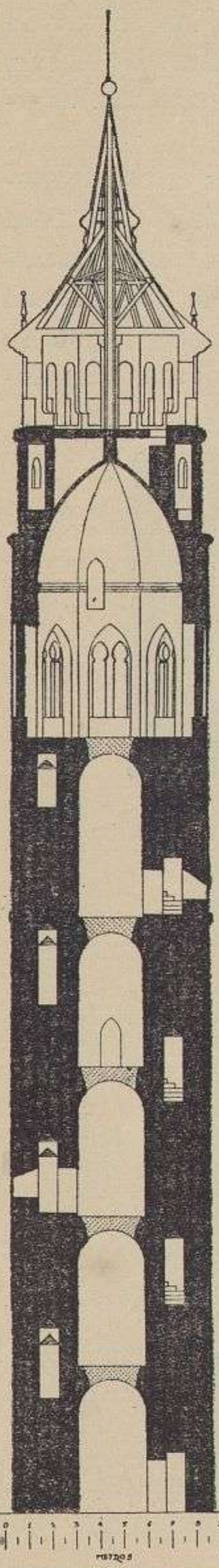


Fig. 8.—Sección de la torre de S. Pablo, de Zaragoza; estado actual.

poco estudiado aún, sobre todo por lo que a fechas concierne, que es prematura su exposición; no obstante, sin él no puede pasarse desde las torres primeras a las del mudéjar más avanzado, de que se trata más adelante, y allí, en su lugar, se llenará esta laguna que es del todo voluntaria.

En el otro subgrupo se incluye la torre de Longares, de cuya fecha sólo es conocido el dato de que en 1424 existía de viejo (1).

La torre de Longares (Zaragoza) tiene estructura de fortaleza. Está al interior partida en pisos, que no cierran la planta del todo (fig. 10), dejando a un costado un espacio de 1,34 m. (dos varas) abierto en toda la altura de la torre y por el cual se subía de piso a piso por escalas de mano. Todas las estancias, lo mismo que el campanario, están cubiertas por cañones apuntados, y en el último, al arranque de la bóveda, se abre la puertecilla de acceso al refugio y a la torrecilla de salida a la terraza, conservando la silueta y

(1) Archivo de la Comisión de Monumentos de Zaragoza. Informe con referencia al protocolo del notario Mozota, de esas fechas.

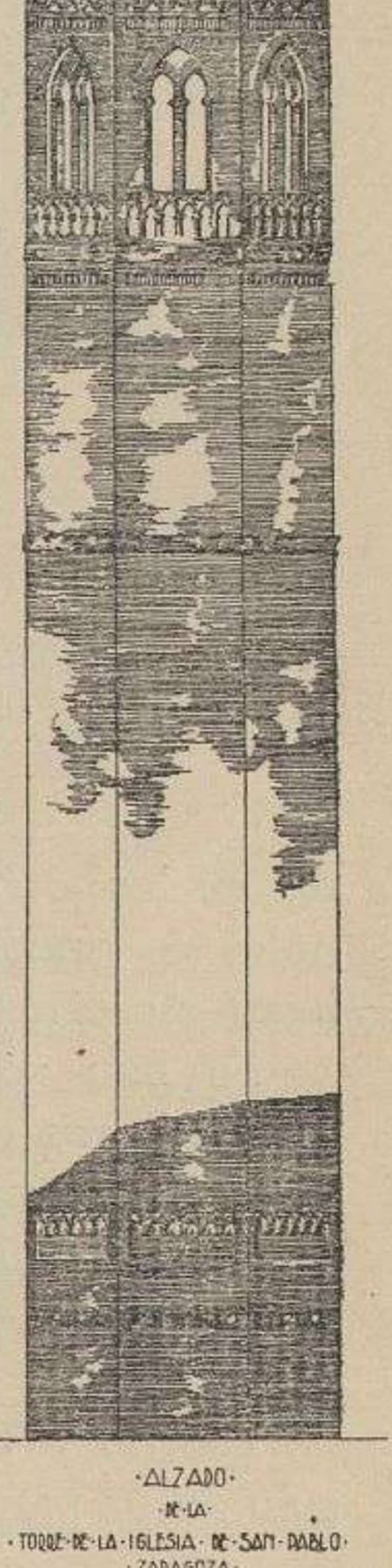


Fig. 9.—Alzado de la torre de S. Pablo, de Zaragoza; estado actual.

2015-MECD

el recuerdo de alminar (lám. V). Como se ha dicho, las torres de este tipo están en el Campo de Cariñena y se extienden, por el sur, al de Romanos, con ejemplos riquísimos, aunque ninguno tan completo como el elegido.

Tiene ahora lugar otro grupo evolucionado, que es el más conocido de todos: es el que llena los siglos XIV y XV y plaga Zaragoza y la ribera del Jalón de ejemplares deliciosos. La característica fundamental de su estructura es la sustitución de la bóveda del cuerpo de campanas por una flecha piramidal octógona, que se apoya sobre los muros en unas y sobre ellos y trompas angula-

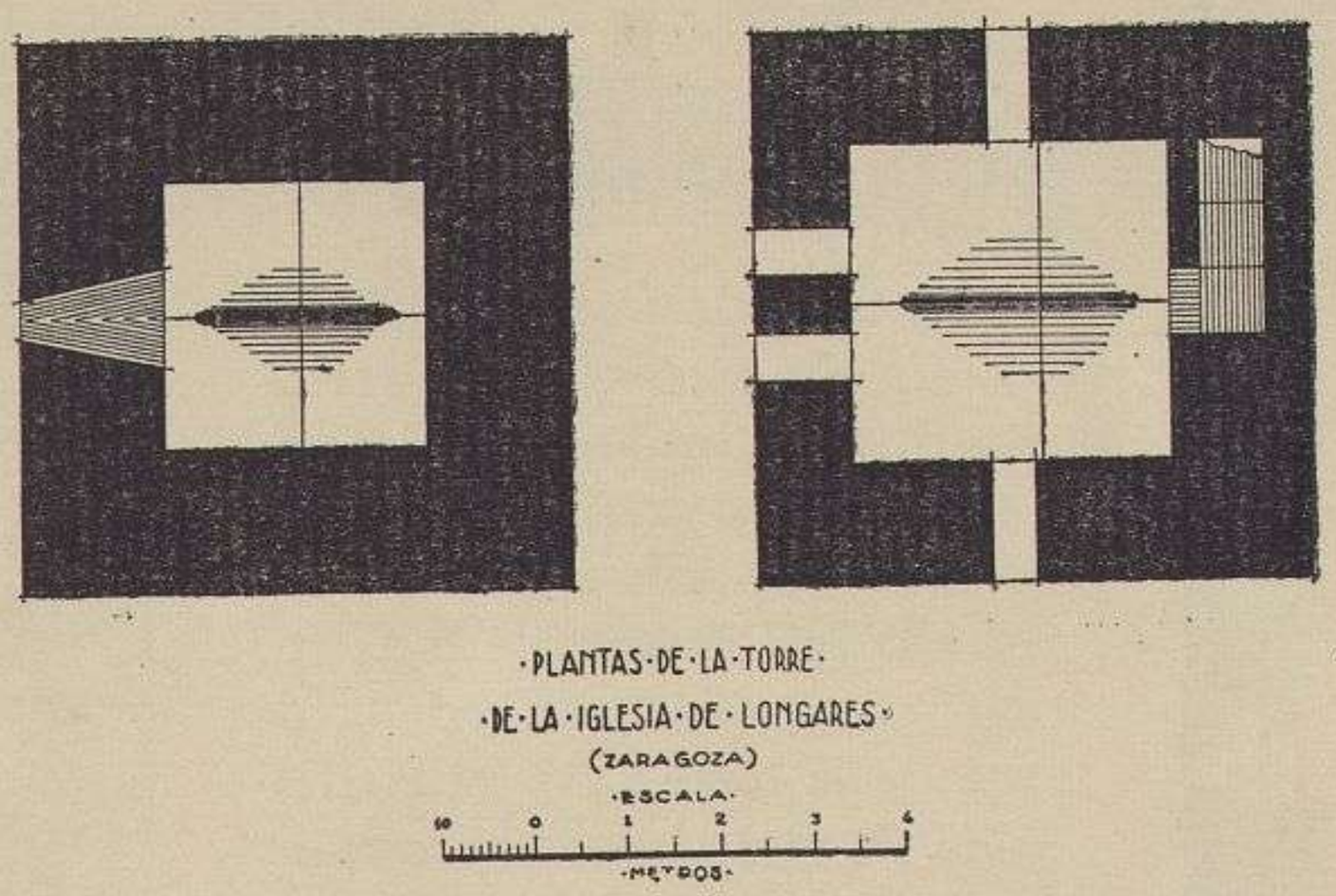


Fig. 10.—Plantas de la torre de la iglesia de Longares (Zaragoza). En la del cuerpo de campanar, a la derecha, se ve la escalerilla de salida a la terraza.

res en las otras (lám. VI). Como el empuje es mucho menor o nulo, es grande la cantidad de torres que han llegado intactas hasta nosotros.

Se han seleccionado San Gil, de Zaragoza; Alfajarín, como nueva forma de gran interés; Quinto y Torralba de Ribota, todas en la misma provincia.

De San Gil, el solo dato histórico conocido es el que se citó de su existencia en 1358, fecha que no debe ser muy posterior a su fábrica.

Quinto y Torralba son tan análogas, que puede pensarse en un solo autor para ambas. De la primera iglesia dice Espés que en 1401

2015-MECD

hubo que reconstruirla casi por completo, al mismo tiempo que se repararon otras iglesias (1).

Para Torralba se concede licencia episcopal para su reconstrucción a raíz de las guerras de Don Pedro *el Cruel* de Castilla con Don Pedro *el Ceremonioso* de Aragón, en 1368 (2).

De Alfajarín hay un dato más curioso. El cuerpo de campanas se hundió, como todos los viejos de torres cuadradas, y se reconstruye de nuevo por Audalla de Brea y Mahoma Monferriz en 1486 (3).

La forma de reconstruirlo fué con absoluta independencia del resto de la torre, pasando del cuadrado inferior a la planta octógona por unas trompas enjarjadas, como casi todas las bóvedas mudéjares, acusadas al exterior por unas curvas que valen de paso desde los ángulos hasta los planos del octógono, al mismo tiempo que se añadieron unas torrecillas angulares para suavizar en alzado lo violento del paso. La cubierta es la pirámide consabida, copiada de las flechas góticas (fig. 11 y lám. VI).

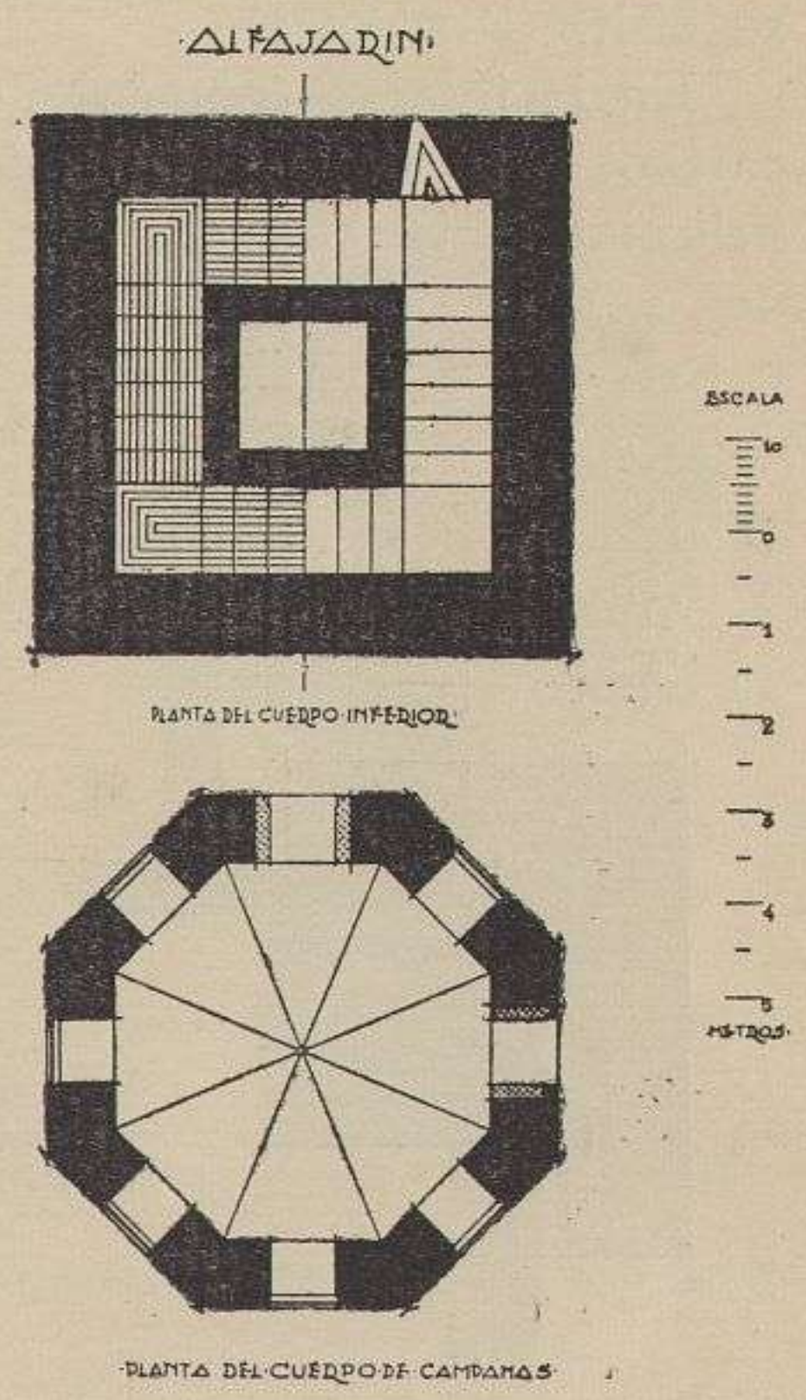


Fig. 11.—Plantas de la torre de la iglesia de Alfajarín (Zaragoza).

El conjunto de esta torre forma escuela abundantísima muy luego, lo mismo por su aspecto grato que por la solución de aquella dificultad constructiva del cuerpo de campanas. Desde el principio, torre y campanario fueron elementos mal sumados; en estos años, por los cuales debieron abundar las ruinas de los cuerpos altos, se deshace la unión y la independencia aparece manifiesta. Por entonces se resuelve también el mismo problema por otro camino en muchas torres, elevando el campanario de la misma forma de planta del cuerpo bajo, pero más reducido y cargando sobre la torre interior.

El refugio adquiere más importancia en este grupo, como segundo

(1) *Ob. cit.*, LI, fol. 589 vuelto.
(2) Jose María López Landa: Artículo en «Arquitectura».
(3) Manuel Serrano Sanz: «Rev. de Archivos», B. y M; II, 33.

2015-MECD

piso del campanario, partido en dos por un suelo de madera (láminas VII y VIII); es forma que se derivó de las torres de Teruel sin verdadero refugio, que pudo no existir tampoco en las anteriores y que se tradujo en departamento para las campanas pequeñas, de uso tan general, que fué agregado a las torres que inicialmente no lo tuvieron, como sucedió en la de Quinto, construída sin este requisito (lám. VIII).

En lo interno comienzan a repetirse un poco las escaleras de caracol, pero sólo en casos aislados, con núcleo redondo y bóveda helicoidal enjarjada (fig. 12); desaparecen los departamentos internos y la primitiva torre interior queda hueca en toda su altura o reducida a un pilar de la misma planta que la escalera.

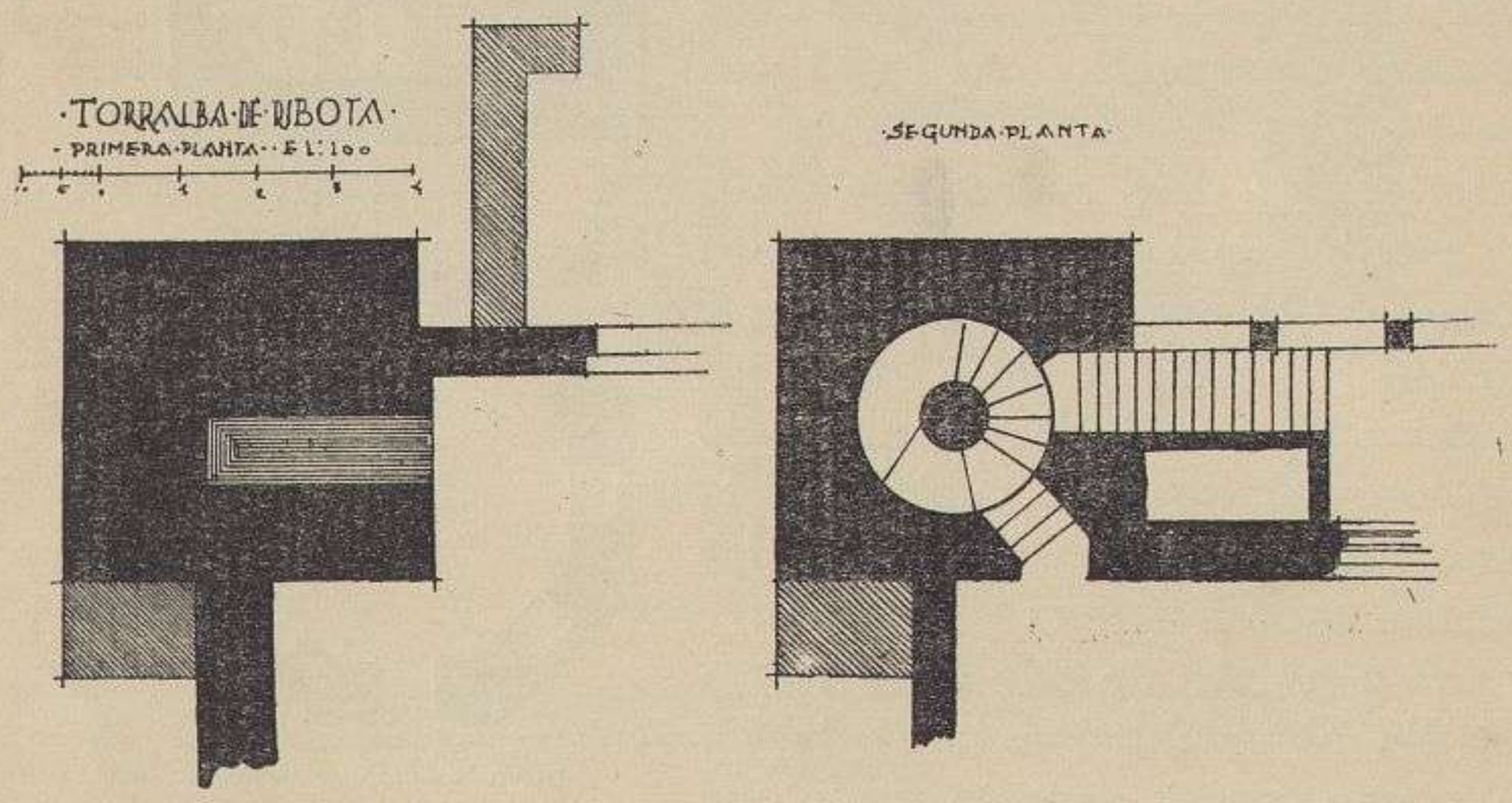


Fig. 12.—Planta de la torre de Sta. María, de Torralba de Ribota (Zaragoza).

La estructura externa de estas torres tiene una derivación difícil, si no se consideran como existentes más torres que las aquí estudiadas. Con las turolenses, la sola analogía son los dos pisos de campanas, grandes y chicas, con ventanas a su escala, pero incorporadas a la fábrica, a diferencia de aquéllas (compárense láms. VII y II), dándoles importancia de elementos esenciales constructivos y decorativos, con grandes recuadros y elementos que las enlazan y sueldan a la composición general. Es un paso desde aquellas torres, en las que mal se superpone un cuerpo de campanas improvisado, poco resuelto, a un cuerpo inferior conocido y estudiado, a las torres

2015-MECD

actuales con todos sus elementos enlazados en gran unidad de conjunto.

Pero este paso es demasiado grande para que recorra completa la distancia de las unas a las otras, y sería un salto inexplicable si no conociéramos las otras, mencionadas antes, del grupo de Calatayud. En ellas existe un grado intermedio, de enlace; mas por ahora es el grupo peor conocido, lo mismo de fechas que de geografía, y prematura su exposición por consecuencia; valga lo expuesto para salvar esta laguna.

Por el remate añadido a Alfajarín, puede verse el poco avance que habían tenido las torres de planta octógona. Sin embargo, se inicia en algunas, durante el mismo siglo XV, una evolución hacia nuevos tipos, que ha de ser fecundísima en el siguiente. Las dos torres primeras donde esta marcha tiene más progresos, son del mismo gran foco morisco de Calatayud, Santa María y San Andrés (figura 13 y lám. IX). Las transformaciones fundamentales estriban en destacar los contrafuertes en los ángulos y tratarlas al exterior como si estuvieran constituídas por pisos sucesivos. De su remate primero nada puede afirmarse, aunque quizá sean ciertas dos hipótesis: cupulilla de escamas o terraza, puesto que ambas tienen carácter de subsistencia en varias posteriores.

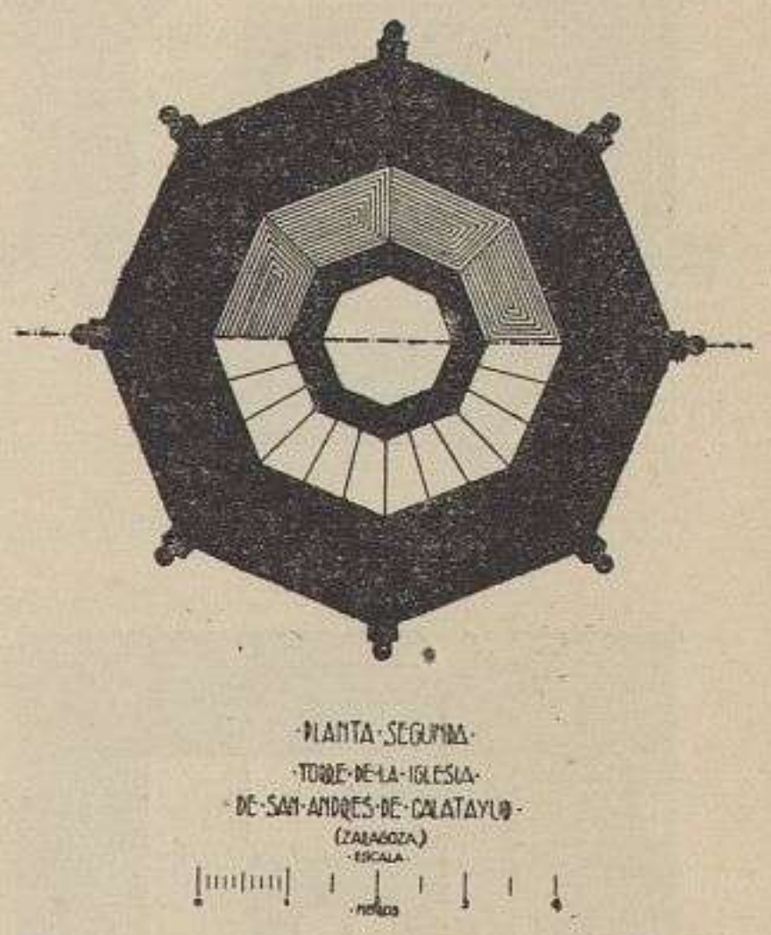


Fig. 13.—Planta de la torre de S. Andrés, de Calatayud (Zaragoza).

Pero donde el avance es definitivo es en la Torre Nueva, de Zaragoza, desaparecida como todos saben, pero con tales datos históricos y gráficos que le dan valor de existencia.

Se comienza a construir en 1504 y se termina hacia 1520, sufriendo agregaciones y cambios en 1680, 1749 y 1876 (1). Sus autores, deshechos todos los errores por caminos que no son de este lugar, fueron Juan de Sariñena, Juan Gombao, Juce Gali, Ismael Allobar y Monferriz (probablemente Mahoma).

Su cuerpo bajo toma la forma de estrella en su planta, por capri-

(1) Valenzuela, Gascón de Gotor, Latassa, Madoz, Lampérez, Abizanda, etc., todos copiándose unos a otros y con datos de un estudio de Bernardo Lana, de 1758.

2015-MECD

cho no visto hasta entonces más que en una torre de la muralla de Teruel, alzada en los primeros años del siglo XV, dejadas aparte por lejanas e imposibles de influencia las de Persia. Encima vienen dos cuerpos, tratados en forma de pisos, con unos contrafuertes más pronunciados que los anteriores de San Andrés y Santa María, graciosamente acusados como torrecillas (láminas IX y X). El remate fué de esas mismas torrecillas y otra mayor en el centro, para salida a la terracilla. Estos datos han facilitado la reconstitución que se acompaña (lámina XI), reponiendo lo desaparecido e inventando un cuerpo bajo, antes tapado por el forro que se añadió para evitar la ruina de la torre.

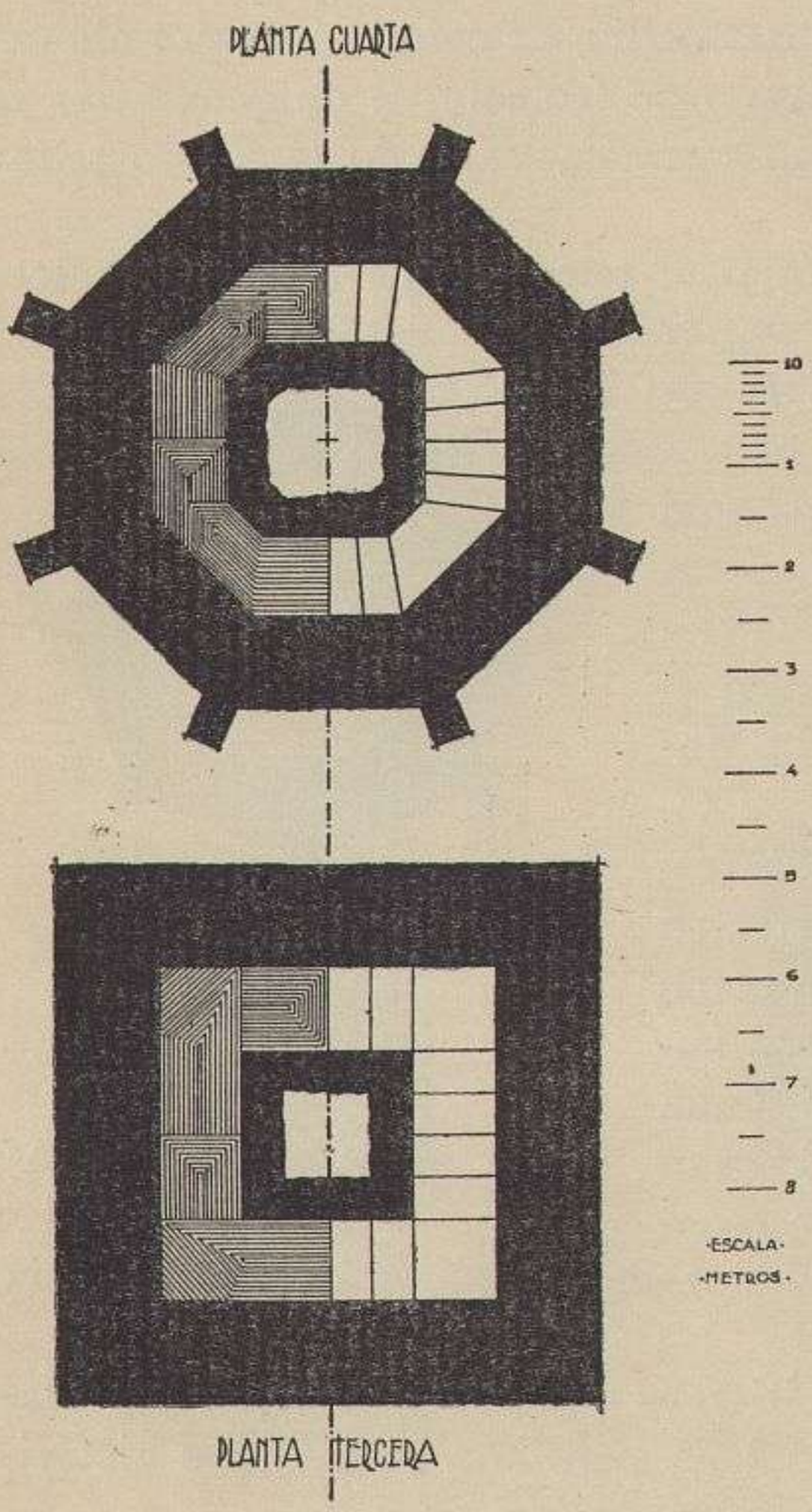


Fig. 14.—Plantas de la torre de Sta. María, de Utebo (Zaragoza).

En cuanto a su estructura interna, no existe cambio alguno respecto de las anteriores.

Y como final, existe un grupo del siglo XVI, que continúa en los siglos XVII y XVIII y recoge cuantos avances sucesivos van señalados. Este gran grupo puede separarse en dos: el mudéjar franco y el barroco, entre los cuales habría de colocarse una serie de híbridos que ostentan caracteres de ambos. En el presente estudio no interesan los tipos finales, ni aun siquiera los de mayor purismo, ya que tratamos de las estructuras definitivas traídas por las anteriores como de la mano.

Las elegidas han sido Mainar, entre las octógonas; Maluenda, de las cuadradas; Utebo y Ricla, de base cuadrada y remate octó-

2015-MECD

gono, y Peñaflor de Gállego, como tipo aparte; todas son de la provincia de Zaragoza.

Mainar está construída en pleno siglo XVI, casi por la mitad del mismo, sin un solo elemento gótico. Desarrolla los contrafuertes de la Torre Nueva en forma prismática, mucho más acusados, para simular un contrarresto que ya no es necesario, por la carencia de bóvedas; aumenta el vuelo de las impostillas y de este modo separa lo que podemos llamar pisos, ya que pisos imita, perdida la tradición de señalar en lo externo la disposición interna, y se termina por una cupulilla de escamas sobre bóveda tabicada (lám. XII).

Al interior tiene sencillamente una escalera de caracol, con caja y núcleo de planta circular, cuerpo de campanas y refugio en segundo piso, con suelo de madera. Es el tipo de las torres posteriores a la Torre Nueva.

De la comparación de la de Mainar con las dos torres anteriores, San Andrés y Torre Nueva (láms. IX, XI y XII), se deduce la filiación directa de unas a otras, y comparando San Andrés con Tauste (láminas IV y IX), su ligazón con las primitivas. En efecto, desde aquel principio de cuerpo de escalera, de campanas y refugio, se pasa a subdividir el primer cuerpo en dos, uno de basamento y otro en que empieza a simularse un nuevo piso, con ventanitas tímidas y unos óculos que para nada valen. Encima viene el cuerpo de campanas dividido en dos para los dos tamaños consabidos y sin refugio real.

De unos tipos a otros existe también la trabazón intermedia, no necesitada de ser aquí expuesta.

Luego llega la Torre Nueva. Desde San Andrés no hay diferencia fundamental: los cuerpos y sus subdivisiones son los mismos, aunque falta el alojamiento de las campanas pequeñas y toman importancia las impostas y antepechos. Por último, de estas dos a Mainar tampoco la hay, pero en la última los caracteres iniciados tienen tal fuerza que llenan la torre entera.

Ya no existe el cuerpo de escalera partido en dos; aquí hay un basamento y una serie de pisos, más grandes cuanto más altos, por curioso caso de composición, para unir las ventanas simuladas de abajo, pequeñas, con las por necesidad grandes del piso alto, repetido encima el cuerpo menor de siempre. Todo proyectado con cuantos antepechos e impostillas el caso requiere y el clasicismo del siglo XVI impone.

2015-MECD

Su remate es una bovedilla tabicada de tipo esquifado, recubierta de escamas vidriadas.

Maluenda (lám. XIII) construye su torre por los mismos años de la anterior. Su disposición externa señala pisos también, aunque no en la abundancia y con la precisión de la otra, y arriba conserva los dos separados por el suelo de madera, para los dos tamaños de campanas.

El interior es de tipo todavía más purista que el exterior, con sus bóvedas enjarjadas y remate tradicional apiramidado sobre las ochavas de trompas.

Es también tipo definitivo, que perdura, conservando menos alterada la disposición del desarrollo pleno de los siglos anteriores.

La de Alfajarín, con su forma cuadrada y octógona, crea un tipo nuevo de aspecto externo muy movido y grato y que forma escuela abundante y de muy rica decoración.

La de Utebo (lám. XIV), conocida de todos desde la Exposición de Barcelona, es de historia igual que Alfajarín. Existía en 1514 (1) y, por ruina del cuerpo alto, se edifica éste de nuevo en 1545, por Alonso de Leznes, maestro famoso que interviene en la tasación de las obras del cimborrio de La Seo y en las Actas municipales y firma su obra por caso único en todas cuantas se conocen.

Tiene variantes sobre la de Alfajarín, que son modelo de otras. Suprime las zonas curvas de tránsito de una planta a la otra, aunque conserva las torrecillas que suavizan el paso, destacado de intento por una gran cornisa.

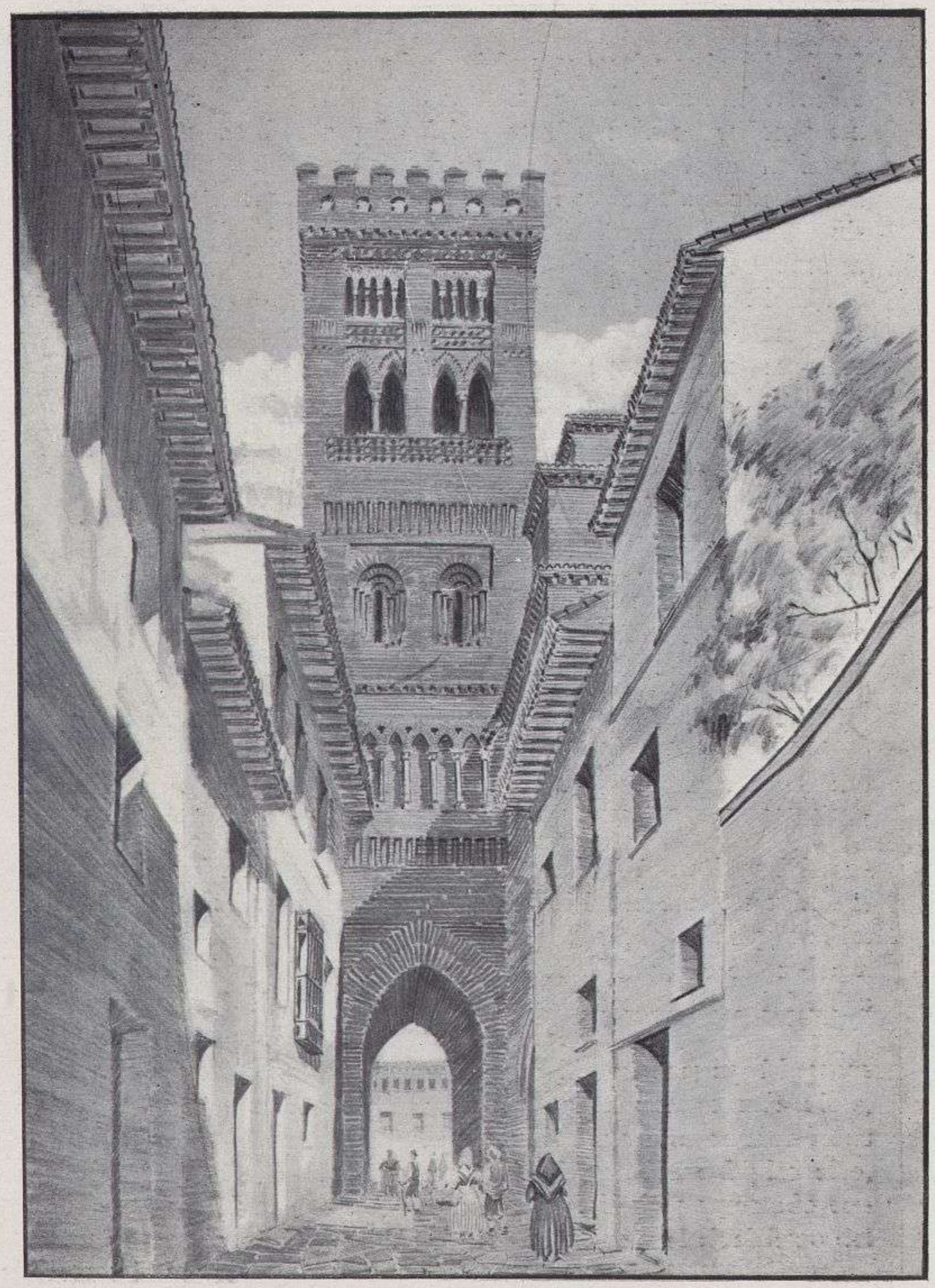
Al interior, el paso de una a otra zona está mejor resuelto, con las mismas bovedillas que valen de trompas (fig. 14); todo esto se perpetúa, al contrario del remate originalísimo, que simula el último piso de campanas por una arquería abierta y termina los contrafuertes por arbotantes y pináculos góticos interpretados en ladrillo de modo delicioso, muy alterado ahora. Su final primero debió ser de cúpula de escamas.

Aquí se ve la diferencia de maestros: Alonso de Leznes no es moro e interpreta en ladrillo las torres góticas regionales, con certeza las de Cinco Villas, que son de esta forma; su invento es modelo perdido para los que le siguen.

En Ricla (lám. XV), más tardía aunque del mismo siglo al

(1) En 17 de Enero de 1514 contrata Antón Sariñena obras en la iglesia, «desde la obra nueva fasta el campanal». ABIZANDA: «Col. de Docs.», I, 187.

2015-MECD



Reconstrucción de la torre de S. Pedro, de Teruel.

2015-MECD

Torre de San Martín, de Teruel.

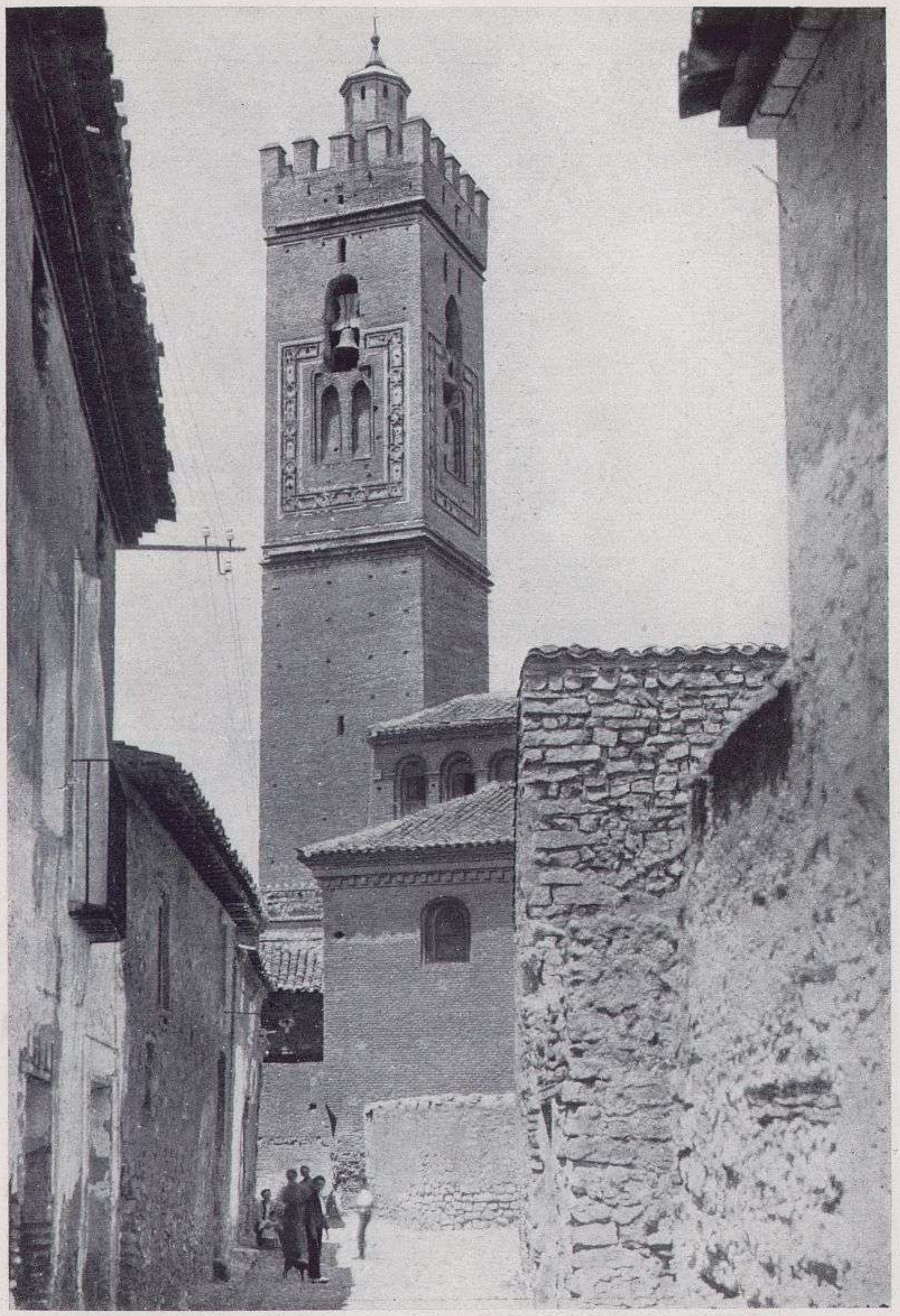
2015-MECD

Reconstrucción de la torre de la Magdalena, de Zaragoza.

2015-MECD

Torre de la iglesia de Tauste (Zaragoza).

2015-MECD



Torre de la iglesia de Longares (Zaragoza).

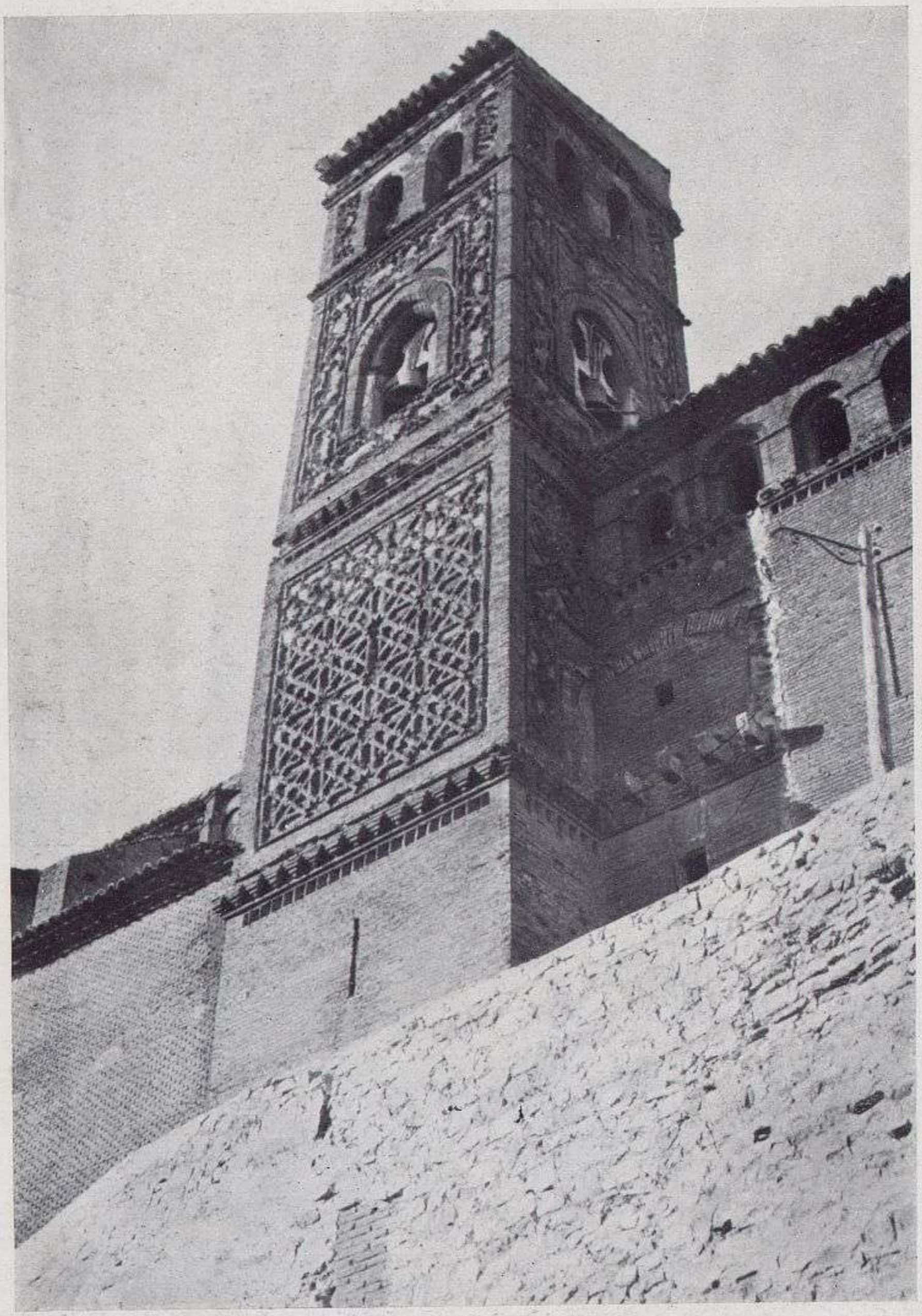
2015-MECD

Torre de la iglesia de Alfajarín (Zaragoza). (Foto Mora)

2015-MECD

Torre de S. Gil, de Zaragoza. (Foto Mora.)

2015-MECD

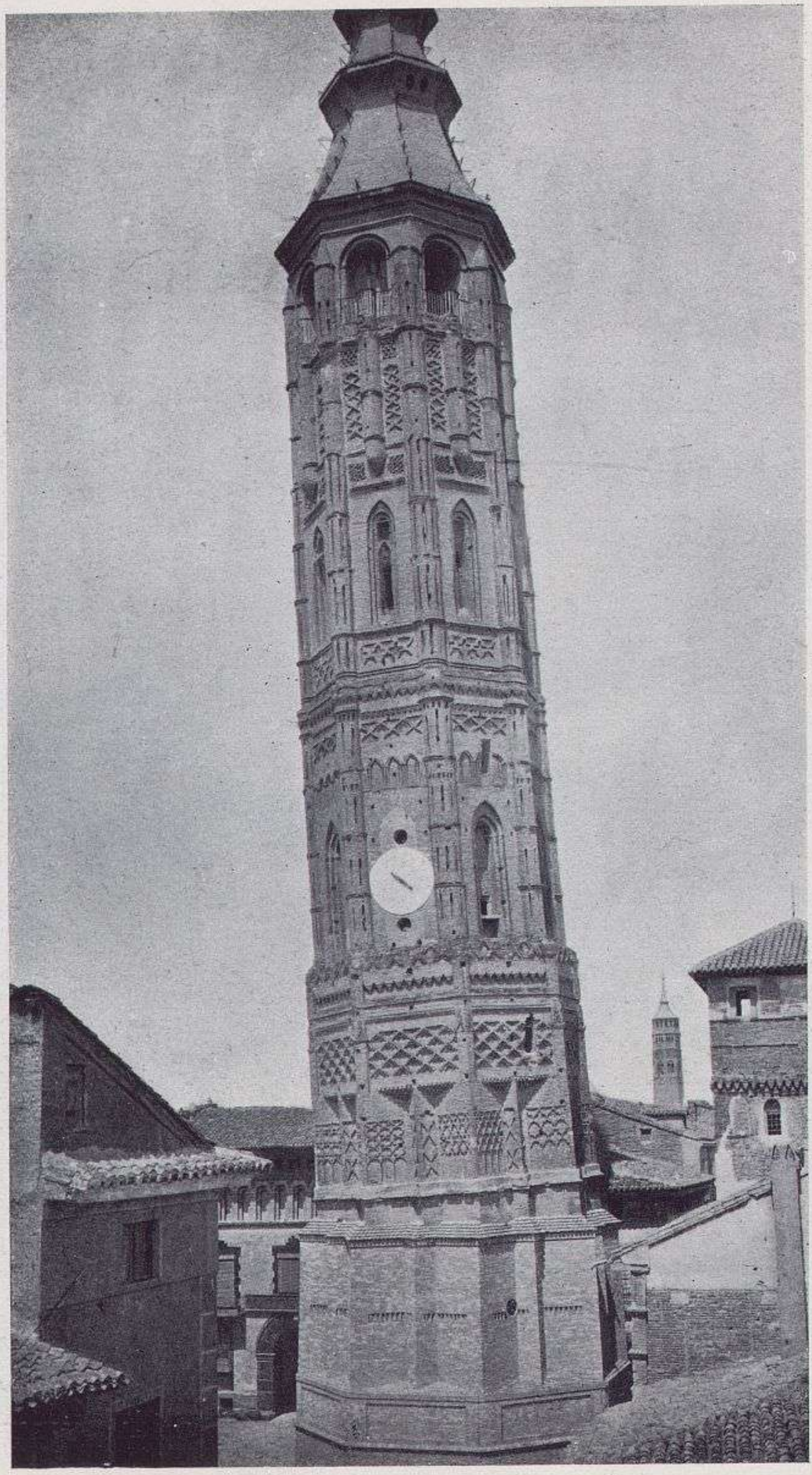


Torre de la iglesia de Quinto (Zaragoza).

2015-MECD

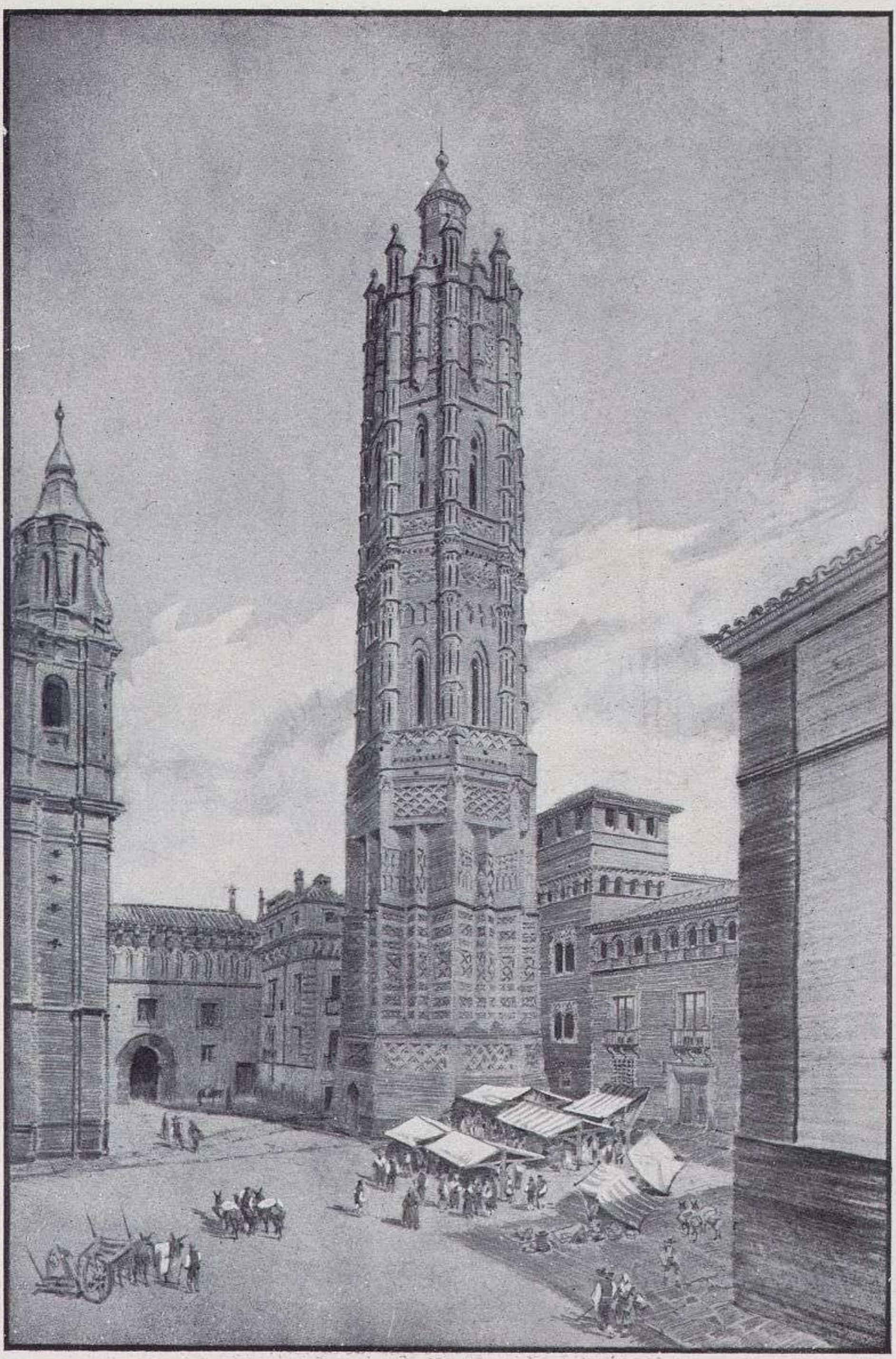
Torre de S. Andrés, de Calatayud (Zaragoza).

2015-MECD



Torre Nueva, de Zaragoza. (Derribada.)

2015-MECD

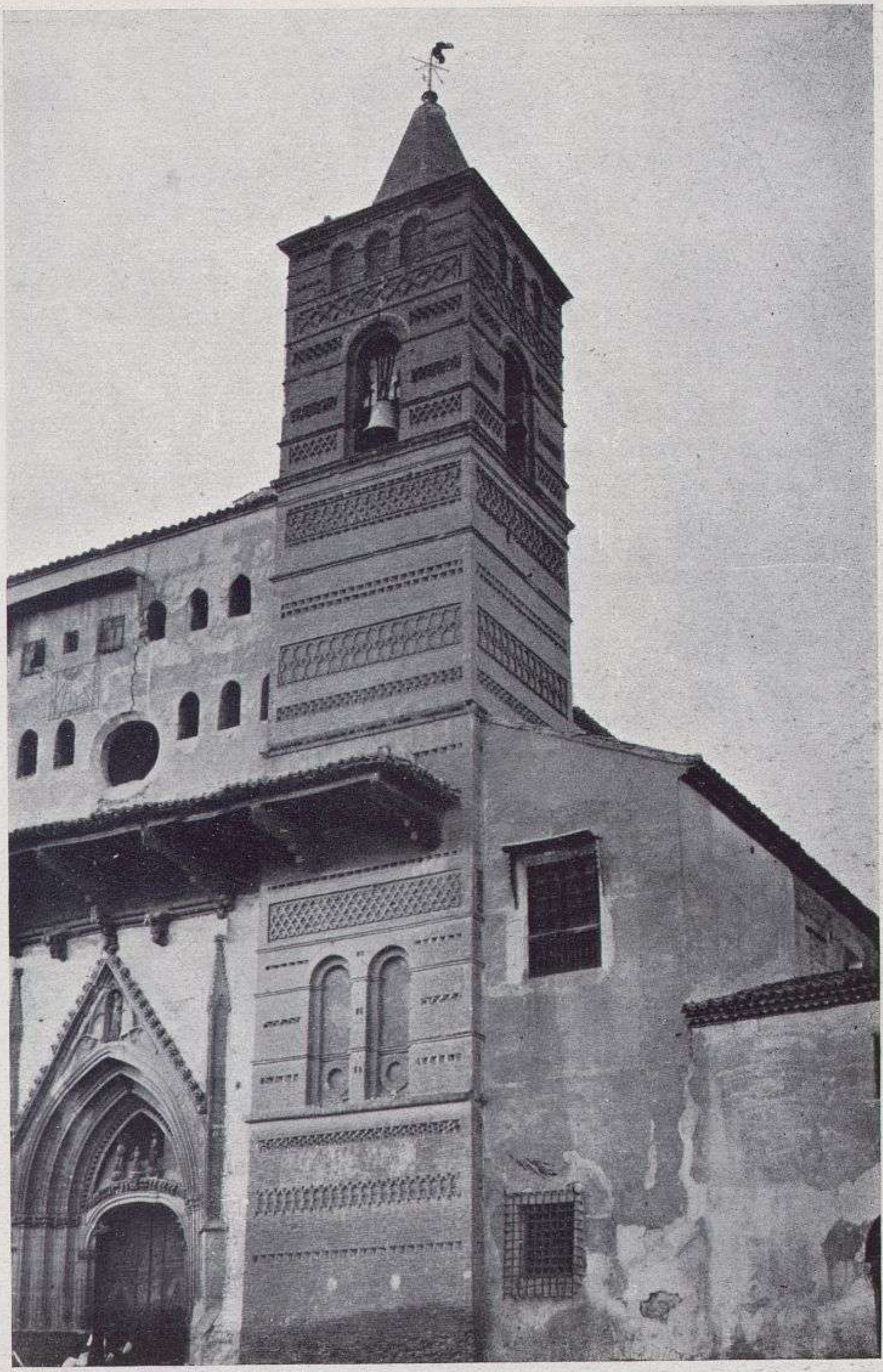


Reconstrucción de la Torre Nueva, de Zaragoza.

2015-MECD

Torre de la iglesia de Mainar (Zaragoza).

2015-MECD

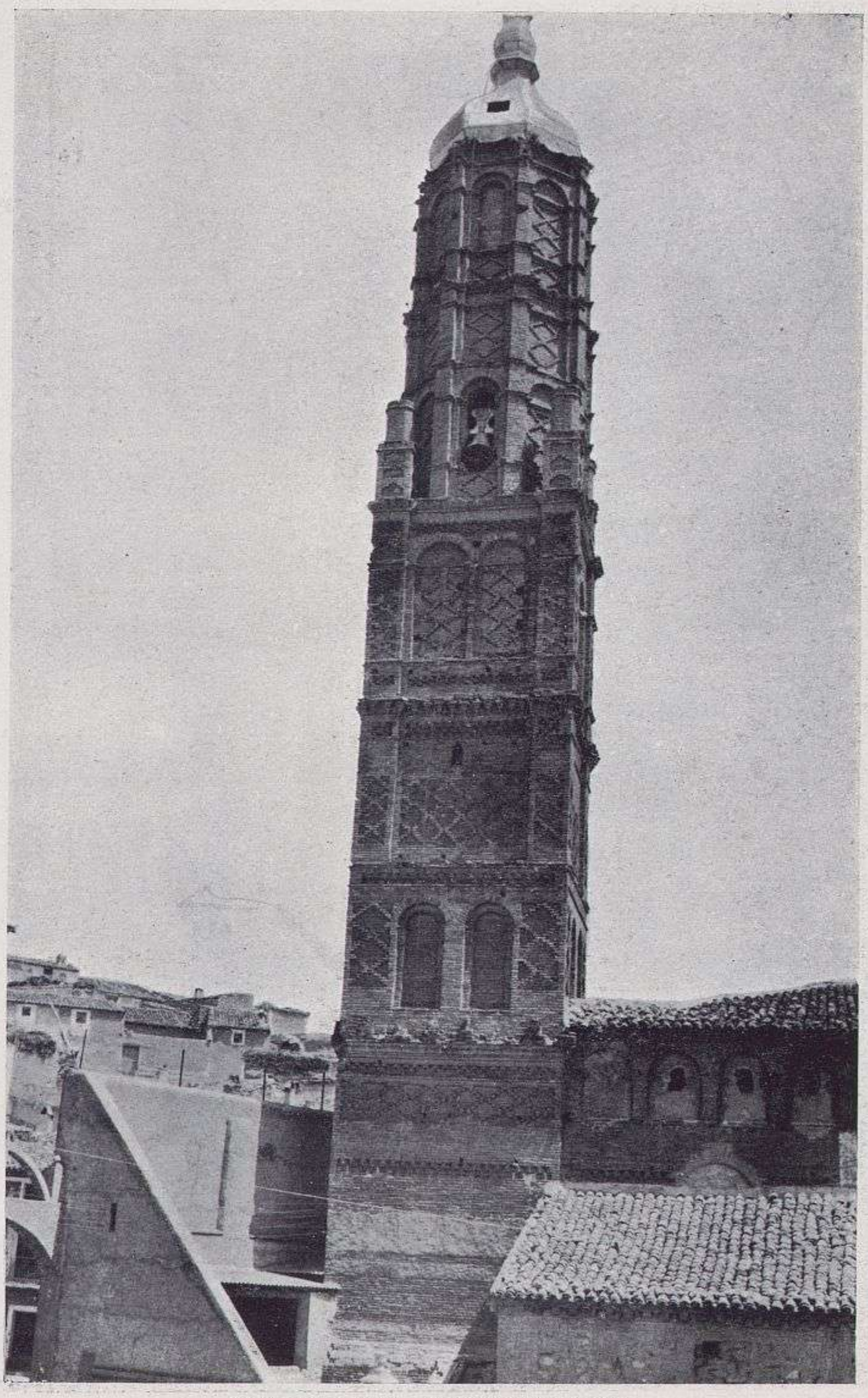


Torre de Santa María de Maluenda (Zaragoza).

2015-MECD

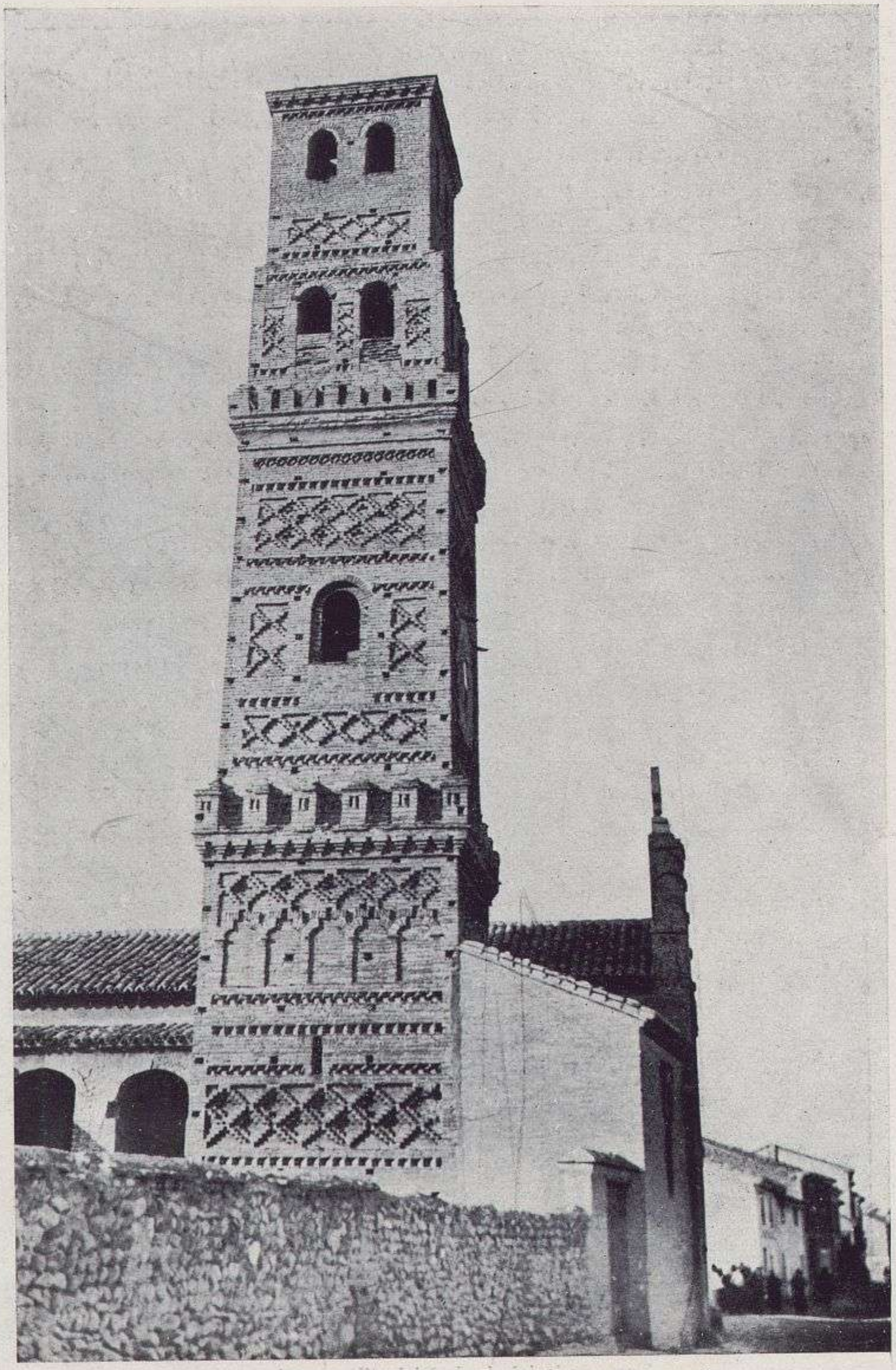
Torre de Santa María, de Utebo (Zaragoza).

2015-MECD



Torre de la iglesia de Ricla (Zaragoza).

2015-MECD



Torre de la iglesia de Peñaflor de Gállego (Zaragoza).

2015-MECD

parecer, es muy difícil la hipótesis de cómo fué construída, si de una vez o en dos etapas, pues sus elementos son tan ambiguos, que pueden interpretarse de ambos modos.

El aspecto general está ya creado, sin una sola agregación nueva, mejor resuelta de proporciones y con un renacimiento mucho más sabido, de tipo herreriano.

En el siglo XVIII se le agregó el chapitel bulboso, tan repetido que fué típico de estos años.

Las formas de agregación de las torres construídas por etapas, producen unas nuevas de perfil escalonado, entre las que puede presentarse como modelo la de Peñaflor de Gállego (lám. XVI). Su disposición interior no tiene importancia alguna, ante los cuerpos externos apilados. En formas diversas la tendencia es la misma de todas las tardías, de sólo guardar cuidados para lo externo, para lo que se ve; es el espíritu del Renacimiento imbuído dentro de lo menos renacentista que existe, el morisco aragonés.

Los grupos distintos de que no se trata, curiosos y abundantes, tienen menor valor evolutivo o se apartan más todavía de lo tradicional para seguir los pasos del Barroco.

2015-MECD

2015-MECD

Miscelánea de primitivos flamencos y españoles

por Diego Angulo Iñiguez

I.

La Virgen con el Niño de la Colección Ibarra de Sevilla.

La Virgen con el Niño de la Colección Ibarra es seguramente la tabla más importante que en los últimos años ha aparecido en Sevilla. No llego a convencerme de que pueda ser de mano española, pero lo importante es que su excelente calidad casi permite pensar en maestros flamencos de primera fila. Precisamente, lo extraordinario de su ejecución y la imposibilidad de relacionarla de manera directa con ninguno de los conocidos, me hacen temer que sea mi torpeza para identificarlo, y no el tratarse de un pintor ignorado, lo que me la presenta tan aislada.

Que la tabla fué pintada en España es muy probable, pues a pesar de su tamaño pequeño, la madera es gruesa, y, salvo el espacio de la pintura misma, se halla totalmente dorada. En la fotografía misma pueden advertirse las huellas de las mensulillas góticas y las del dosel que cubría la imagen en la parte superior. El hecho de pertenecer de antiguo a la familia de su actual propietario y su procedencia de un convento de Carmona, comprueba, por otra parte, por lo menos, que se encuentra desde muy antiguo entre nosotros.

En la pintura quizá sean los valores más altos el dibujo del rostro de la Virgen y la finura de su modelado. Su blandura, teñida hoy por el amarillo tenue de un barniz antiguo, cobra fuerza sobre el color oscuro que con calidad de esmalte o de mármol negro le sirve de fondo, y nos descubre en su autor un deleite en la belleza femenina de sensibilidad casi decadente. La cabellera, dibujada con vigor, cae abundante sobre los hombros y se recorta con limpieza sobre el blando cutis de María, realzándose por contraste ambas

2015-MECD

calidades. El Niño, pese al escorzo algo torpe de la mitad derecha del rostro, se impone por sus ojos de color verde. Pero lo más curioso de la composición quizá sea la forma cómo los dedos de la Virgen se entrelazan con el brazo del Niño animados por un sensualismo sobremanera extraño.

La clasificación de la tabla presenta serios inconvenientes. El sentido general de la composición hace pensar, desde luego, en modelos flamencos del segundo cuarto del siglo XV, y claro que si se habla de composiciones el nombre de Weyden, el gran inventor de ellas, la fuente donde más o menos directamente bebieron casi todos los maestros de la segunda mitad del siglo, surge con rapidez. Las manos de la Virgen, tal vez, pudieran recordar las que ya después de 1450 pintó Bouts (1), pero su rostro liga más directamente nuestra tabla con la Virgen de la Leche, cuyo original, creo que todavía desconocido, se supone que pueda ser del Maestro de Flémalle (2); el mismo rostro del niño es también bastante análogo en ambas pinturas.

Como la tabla se debió de pintar en España, parece prudente que nos preguntemos si pudiera ser obra de un artista indígena. La composición, según queda dicho, parece nacida en el círculo de Flémalle-Weyden, y la factura es digna de un maestro de esa categoría, pero existe en ella algo, quizá, principalmente, la manera de estar hecho el cabello, que da paso a la sospecha de que podamos encontrarnos ante una pintura española, aunque sea incapaz de relacionarla en forma algo directa con ninguna otra de nuestra escuela. En el deseo de analizar esta vaga impresión, sólo se me ocurre pensar en Valladolid, en la Virgen con San Ildefonso, del Museo del Louvre. Mucho más dura desde el punto de vista expresivo y muy pobre de modelado, es la única obra que aunque remotamente pudiera servir de base a la sospecha de que la tabla de la Colección Ibarra sea española y no flamenca. En ella se observa algo de la típica manera de hacer el cabello antes aludida.

Si el carácter español de la tabla es, por lo menos, dudoso, lo que sí cabe asegurar es que la composición tuvo éxito, pues en el escaso tiempo transcurrido desde que la conozco he logrado reunir tres ejemplares más, de calidad notoriamente inferior y sin especial parentesco estilístico entre sí.

---

(1) FRIEDLÄNDER: *Die Altniederländische Malerei*. III. Lám. 18.

(2) FRIEDLÄNDER: *Ob. cit.* II. 113. La reproducen DESTRÉE: *Roger Van der Weyden*. II. Lám. 42.—WINCKLER: *Der Meister von Flémalle*. Lám. 6.

2015-MECD

El más antiguo es el de la Colección T. de Madrid (1). Es algo más prolongado por la parte inferior, pues aparece completa la mano izquierda de la Virgen, la corona consiste en una cinta decorada por doble fila de perlas y el fondo en lugar de ser liso es un damasco decorado con rosas y con el típico *fonghoang* chino, y sostenido por dos ángeles. Su ejecución, comparada con la de la tabla del Sr. Ibarra, es muy tosca. De su procedencia no tengo noticia, pero el estilo me inclina a creerla sevillana, y muy probablemente anterior a 1500 (2).

Sigue en antigüedad a la tabla madrileña la que perteneció en Valencia al Sr. Iborra (3), y que será la que ingresó en el Museo de Barcelona (n.° 35660) formando parte de la Colección Rómulo Bosch. Su interés consiste en los tres medallones (4) que representan en la parte inferior Adán y Eva, la dama con el unicornio y el Padre Eterno. En el tercer ejemplar (5), que es mucho menos importante, aparece la Virgen sin corona. Es propiedad del anticuario madrileño Sr. Siravegne.

Estas tres copias de tan diversa factura claramente delatan la existencia de un original de cierta fama. La tabla de la colección sevillana posee calidad suficiente para ser ese original, pero no conociendo ninguna otra obra segura de la misma mano, es muy difícil callar la sospecha de que pueda ser una copia. El hecho, como es sabido, no sería extraño, incluso tratándose de maestros flamencos de primera fila.

Esperemos que los especialistas en pintura flamenca nos den su opinión sobre la tabla de la Colección Ibarra.

---

(1) Tabla 0,50 × 0,35.

(2) De ser sevillana la tabla de la colección madrileña, se reforzaría la creencia de que la Virgen de Ibarra pudiera haber sido pintada en Sevilla, o se encontrase allí, por lo menos, desde los alrededores de 1500, como sospecho. De todos modos recordaré la Virgen que publiqué (n.° 38, 1937) hace poco como de Sánchez de Castro, en la que el Niño aparece también con un jilguero.

(3) Debo su noticia a fotografía amablemente facilitada por el Sr. Méndez Casal, a quien desde aquí expreso mi agradecimiento.

(4) Debido a las actuales circunstancias no me es posible estudiar esas representaciones, pues ni aun la fotografía se encuentra en mi poder.

(5) Debo su conocimiento a la Srta. Harris. Reciba desde aquí las gracias por su amabilidad.

2015-MECD

2.

La Sagrada Familia del convento de Cuerva, por Gossaert.

La tabla del convento de Cuerva, una de las muchas obras salvadas de la destrucción por la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, nos ofrece un pequeño aspecto de Gossaert poco conocido. Poseemos de él numerosas pinturas de la Virgen con el Niño de medio cuerpo, algunas de las cuales gozaron de éxito extraordinario. En cambio, contra lo que sucede en el caso de Joos van Cleve, apenas conservamos representaciones de la Sagrada Familia de media figura, y tanto es así, que al publicar el Sr. Friedländer el catálogo de su obra en 1930, sólo pudo registrar dos ejemplares (1).

La Sagrada Familia propiedad del Dr. Benedict de Berlín (2) no debe relacionarse con la tabla de Cuerva, puesto que presenta al Niño dormido sobre el pecho de la Virgen. La que pertenecía —ignoro si continuará en su poder— al Sr. Goudstikker de Amsterdam (3), merece más atención. Según el Sr. Friedländer, presenta en las portezuelas las armas de «Carlos V o de Felipe II y las de su mujer portuguesa». Si, como parece deducirse de su frase, existen dos escudos, uno de España y otro de Portugal (4), creo que debe pensarse en Carlos V mejor que en Felipe II, puesto que éste sólo estuvo casado con su prima Doña María de Portugal año y medio (1543-1545). Caso de ser así, y de que la obra se pintase para Carlos V, como las bodas de éste con Doña Isabel de Portugal († 1539) no tuvieron lugar hasta 1526, la Sagrada Familia de Amsterdam no podría fecharse antes de ese año, y nos encontraríamos ante una de las últimas creaciones del artista, que murió entre 1533 y 1536.

Aunque no pretenda sacar consecuencias que refuercen esta suposición, sí recordaré que el pintoresco encuentro del pintor con

---

(1) Cita *(Die Altniederländische Malerei.* VIII. 56) además un dibujo a pluma en poder de Blumenreich, de Berlín, que fué subastado en Amsterdam con la Colección Rodríguez. No lo he podido ver.

(2) No la reproducen Friedländer *(Ob. cit.)*, ni Weiss *(Jan Gossart.* Parchim, 1913), ni Segard *(Jean Gossart,* Bruselas, 1924).

(3) Reprodúcenla: Friedländer, *Ob. cit.*, VIII. Lám. 37.—Weisz: *Jan Gossart.* Lám. 15.

(4) Sería muy forzado pensar en el escudo de Felipe II, posterior a la conquista de Portugal,

2015-MECD

Carlos V ocupa la cuarta parte de la biografía de Gossaert escrita por Van Mander (1). Dice así:

«Mabuse estuvo durante varios años al servicio del Marqués de la Vere. Sucedió que este señor recibió espléndidamente al emperador Carlos V, y que con tal motivo regaló a todas sus gentes ricos vestidos de damasco blanco. El pintor, que procuraba por todos los medios procurarse dinero con que atender a su desordenada vida, consiguió que le entregasen la tela para hacerse él mismo el vestido, pero lo que hizo fué venderla y gastarse el importe. Llegada la fecha de la fiesta y viéndose en tan gran aprieto, se hizo confeccionar un traje de buen papel blanco, y lo decoró con su propia mano con flores y otros ornamentos.

El marqués, que tenía en su corte un filósofo, un pintor y un poeta, hizo que desfilasen ante el palacio, en una de cuyas ventanas se encontraba él en compañía del emperador. Preguntóle a éste qué damasco le gustaba más, a lo que contestó el César fijando la mirada en el del pintor; pues era de una blancura deslumbrante y estaba sembrado de flores mucho más bellas que las de los otros trajes. Mabuse fué elegido para servir a la mesa, y cuando por indicación del marqués, que estaba enterado de todo, compareció ante el emperador, éste tocó el vestido y se dió cuenta del engaño.»

Desgraciadamente no refiere Van Mander en qué fecha tuvo lugar el suceso (2), pero sobre todo es difícil aquilatar lo que en todo el relato pueda existir de verdad.

En la Sagrada Familia de Amsterdam aparecen sublimadas algunas de las más típicas aspiraciones de Gossaert: el amor a los escorzos, el gusto barroco de entretejer las formas en el sentido de la profundidad, el deseo de que las figuras, por su gran tamaño, resulten aprisionadas dentro del marco del cuadro, es decir, algo de lo que con tanto acierto supo utilizar nuestro Juan de Juni.

En la tabla de Cuerva se advierte mucho de esa manera de concebir, aunque sin llegar a tales extremos. El fondo es de arquitectura renacentista. En primer término, inmediatamente detrás de las figuras, la vigorosa cornisa de un gran basamento luce sus gruesos mútulos. Sobre ella los fustes de las columnas con ricas aplica-

---

(1) *Le Livre des peintres*. París, 1884, I, 234.

(2) FORONDA (*Estancias*, 355, 485) nos habla en los años en que Carlos V estuvo casado con Isabel de Portugal, de dos visitas a Tervueren, en 1531 y 1540. Supongo que Tervueren es el mismo Terveeren de Van Mander.

2015-MECD

ciones de metal descubren el placer con que el artista se ha esforzado por lograr calidades. A la derecha, un arco rompe este primer término y nos deja ver en color más claro un edificio en ruinas con fustes clásicos, entablamentos y arcos de medio punto.

La Virgen viste túnica roja y sobre las piernas luce el azul del manto. Un hilo de gruesas perlas decora su cabellera finamente peleteada, y un ligero velo azulado, que se quiebra en mil rugosidades, cae como un ejército de diminutos seres luminosos sobre el oro del cabello y el carmín de la túnica. Detrás, pero también en primer término, como encajada en el grupo a pura fuerza, nos presenta su cabeza S. José, lo mismo que en la tabla de Amsterdam. Su gran capucha responde al mismo deseo de llenar espacio. Las manos sarmentosas en que apoya la barba, aunque no llegan a convertirse en uno de los principales temas del cuadro, sí permiten adivinar la obsesión que dió por fruto las otras dos manos de la versión holandesa.

No aspiro a fijar dentro de la cronología de Gossaert el lugar que le corresponde a la Sagrada Familia de Cuerva. Conozco la evolución de su estilo demasiado superficialmente para intentarlo; pero sí advertiré su estrecha analogía con la Virgen y el Niño del Museo del Prado (1). El tipo de rostro de la Virgen es idéntico y adolece también de cierta dureza de modelado y de expresión; la cabeza del Niño coincide tan perfectamente, hasta en la disposición de los rizos, que casi podrían superponerse en esta parte una y otra tabla (2).

Por otra parte, la comparación de la Sagrada Familia de Cuerva con la de Amsterdam se presta a consideraciones de posible interés para fijar la época de aquélla y, como consecuencia, de la del Prado. La composición de Amsterdam parece el final de un proceso que en Cuerva no ha llegado todavía a su punto culminante: recuérdense las analogías y diferencias existentes entre las dos figuras de S. José.

La fecha en que la Sagrada Familia de Cuerva ingresó en el convento es para mí desconocida. Consta (3) que el monasterio lo fundó Doña Aldonza Niño de Guevara, la hermana del famoso inquisidor retratado por el Greco, y que su hijo D. Rodrigo Niño y Lasso, Conde de Añover († 1620), que edificó la importante capilla de las

---

(1) Reprodúcela FRIEDLÄNDER: *Ob. cit.*, Lám. 32.

(2) Con ser muy parecido también al de Berlín (FRIEDLÄNDER. L. 33), las diferencias son ya mucho mayores.

(3) SÁNCHEZ CANTÓN: *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923, 113, 119.

2015-MECD

reliquias, pasó en los Países Bajos muchos años y allí entregó su alma al Creador. Sus restos recibieron sepultura en el convento de Carmelitas de Bruselas, pero hoy existe lápida también en la iglesia del convento toledano, tal vez debido a que se trasladaron posteriormente. Nada tendría, pues, de extraño que la tabla aquí reproducida sea recuerdo de su estancia en Flandes, aunque, en realidad, no es necesario pensar en ello para explicarse la presencia de una obra de Gossaert en un monasterio de Castilla.

3.

Otros dos primitivos sevillanos del siglo XV.

El número de pinturas sevillanas del segundo cuarto, e incluso del segundo tercio, del siglo XV, es sobremanera reducido. Lo que sabemos de ese período es bien poco. Se debe casi exclusivamente a las pinturas murales de S. Isidoro del Campo y a las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla. Con tan escasos elementos, se comprenderá lo inseguro de la catalogación de cualquier obra de esa época que, habiendo abandonado su tierra de origen, se encuentre ya en el caprichoso cauce del comercio artístico. Una atribución categórica en casos como éste es indudablemente muy arriesgada; y, sin embargo, es necesario ir reuniendo en torno al futuro edificio estilístico todos los posibles materiales, para, en su día, decidir en firme cuáles son aprovechables y cuáles no. En esta forma es como quiero proponer la inclusión en la escuela sevillana de una pintura sobre cuero (0,32 × 0,20) que se halla a la venta en Madrid.

Representa la Virgen con el Niño sobre las piernas, extendiendo sus bracitos hacia la diminuta figura de mujer que aparece arrodillada a sus pies. El fondo es de oro, pero el dosel sobre que se destaca toda la mitad superior de la escena sólo deja libre su orla de círculos. El pavimento, visto desde muy alto, ocupa casi toda la mitad baja de la composición. La Virgen no descansa en un trono de grandes aspiraciones arquitectónicas, como era frecuente en aquellos años — recuérdese en la misma escuela sevillana la Virgen con dos Santos del Museo Metropolitano —, sino que se asienta en silla de tijera de color de oro. Su amplio manto cae abundante,

2015-MECD

formando anchos plegados, y se toca con corona de gruesas perlas. El Niño viste también larga túnica bordeada de armiño, y la donadora, de riguroso perfil, oculta con su toca blanca la cabellera, haciendo alarde, en cambio, de la prolongada curva de su frente. Ribetes de piel en las aberturas laterales de la falda, en el descote y en las bocamangas enriquecen su vestidura.

Los motivos que me impulsan a catalogar esta obra dentro de la escuela sevillana son la analogía del tipo del traje del Niño y, hasta cierto punto, del plegado de las telas con los del miniaturista que hace años denominé el Maestro de los Cipreses (1). Quizá debido a no recordar ningún maestro español que se aproxime más a su estilo, creo ver, aunque vaga, su influencia en el autor del cuero madrileño. Pero, además, es que existe otro elemento sin valor estilístico que, sin embargo, unido a lo anterior, refuerza la hipótesis. Me refiero a la corona condal de la Virgen, que se repite en otras dos pinturas sevillanas, y que, sin suponerla absolutamente exclusiva de la escuela, no la creo, por lo menos, frecuente en el resto de la Península. La de fecha más inmediata es la tabla ya citada de la Virgen con S. Jerónimo y una Santa del Museo Metropolitano (2), donde tanto ésta como aquélla decoran sus cabezas con coronas de esa clase. La otra pintura es un tríptico con el Santo Entierro en el centro y ángeles con instrumentos de la Pasión en las portezuelas, que se halla en el comercio sevillano. Los cuatro ángeles aparecen coronados con perlas, si bien tres de ellos muestran, además, en la parte central, una gran cruz.

Como el tríptico (3) está inédito, terminaré esta breve nota dedicándole unas líneas para darle a conocer, pues, en realidad, debido a su escaso valor artístico, no merece más atención.

En la tabla principal aparece el sarcófago en una frontalidad perfecta y, tras él, la Virgen, cuatro santas mujeres y dos santos varones componiendo un grupo que, sólo remotamente, es análogo al de la tabla del Museo de Budapest firmada por Pedro Sánchez (4). La disposición de la toca de la Virgen y la de una de las Marías recuerda en líneas generales la de la Virgen de Budapest y la de

---

(1) ARCHIVO, 1928, 65; 1929, 231. — POST: *History of Spanish Painting*, III, 318.

(2) La reproducen POST, *Ob. cit.*, VI, fig. 292, y MAYER, en «Revista Española de Arte», II (1933), 304.

(3) Mide cerrado 1,05 × 0,85. Sólo lo conozco por fotografía.

(4) Lo reproducen POST: *Ob. cit.*, V, fig. 1, y MAYER, *Ob. cit.*, fig. 153.

2015-MECD

la Virgen de Gracia de Sánchez de Castro (1). Los ángeles del interior de las portezuelas muestran: el uno, la caña con la esponja y la corona de espinas, y el otro, la columna; los del exterior, las tenazas y los azotes, la escalera y la lanza.

Los rostros son poco expresivos y algunos están concebidos con verdadero infantilismo. Las figuras son, en su mayoría, bastante incorrectas, se mueven con brusquedad y son pocas las que, como el ángel de la columna, se encuentran bien plantadas y ofrecen un conjunto armonioso. Los plegados, que se quiebran con dureza y, por desgracia, torpemente, delatan lo tardío de su fecha.

4.

El Santo Entierro de las Galerías Petit de París.

Entre las innumerables novedades de la *History of Spanish Painting* del Sr. Post, figura la Piedad de la Colección Harris que atribuye al círculo del Pedro Sánchez I, es decir, al autor del Santo Entierro del Museo de Budapest (2). El Sr. Post ha visto muy bien el estilo sevillano de la obra, y ha comparado con el mayor acierto la composición de la Virgen y Jesús con la Piedad firmada por Juan Núñez en la Catedral hispalense, que por su parte tal vez se encuentre inspirada por Schongauer (3).

A este modesto y anónimo maestro sevillano, sólo conocido hasta ahora por la Piedad del Sr. Harris, creo que puede atribuirse un Santo Entierro (T. 0,65 × 0,95) que se ofreció en venta en la Galería Georges Petit (4) como obra de escuela renana de principios del siglo XVI, y cuyo paradero desconozco. La identidad de los tipos, la semejanza en la forma de plegar las telas, y detalles como los nimbos de perlas y rayos, saltan tanto a la vista que no ha menester sub-

(1) Reproducida en las obras citadas, V, figs. 13 y 152.

(2) Tomo V, fig. 5. En realidad, a juzgar por el mayor arcaísmo de la Virgen del Patrocinio del Museo Municipal de Sevilla firmada por otro Pedro Sánchez, debiera denominarse a éste Pedro Sánchez I y no al autor del *Santo Entierro* de Budapest. Asimismo, empleando una terminología de más abolengo en nuestra historia artística, convendría apellidar a uno Pedro Sánchez *el Viejo* y al otro Pedro Sánchez *el Mozo*.

(3) Reinach: *Répertoire*, I, 447.

(4) *Catalogue de tableaux anciens... composant la Collection de Madame X... (Première Partie) dont la vente aura lieu*, Galerie Georges Petit (8 rue de Seze) de 15 Mai 1922.

2015-MECD

rayar todas las otras semejanzas que entre ambas obras existen.

El sarcófago está dispuesto con la misma frontalidad que el de Budapest, y como él, aparece revestido por tracerías góticas. Sus ojos, de tupido dibujo, son un tributo de admiración a la gran obra arquitectónica que el siglo XV levantó en Sevilla. Son la huella de la enorme Catedral que, comenzada al apuntar la centuria, se coronaba ya de calados antepechos. Y es natural. Estos viejos pintores sevillanos que veían calar las piedras en torno al templo y dibujar al maestro Nufro Sánchez los doseles de la sillería del coro, quisieron rendir así homenaje al magno monumento en que la ciudad tenía puestos sus mejores empeños. El ejemplo más elocuente de esta fascinación es, sin embargo, la Virgen del Museo de Victoria y Alberto de Londres (1), pues más que una imagen de la Madre de Dios es un canto a la inmensa mole arquitectónica. La puerta de la Catedral sevillana que sirve de fondo a la diminuta figura de la Virgen, de seguro significa en el cuadro tanto como el paisaje en las historias de Patinir.

Pese a las analogías que ofrece con la tabla de Budapest, la concepción general de una y otra obra difiere profundamente. En el Santo Entierro de Colonia, el pintor, dada esa nota de actualidad y de riqueza, hecha esta concesión quiere que nos contraigamos a la esencia del tema. Es verdad que no traslada a los personajes del drama al mundo irreal de un nicho de lisas paredes de oro, como hiciera el gran Van der Weyden; pero en cambio, sí prescinde del paisaje y les da por fondo un cielo cuya tersura sólo interrumpen varios estratos que con su horizontalidad anuncian toda la quietud y el silencio de muerte que ha de seguir al drama que estamos presenciando. El pintor ha percibido muy finamente que en torno al sepulcro el filo helado de la muerte rasga en dos el aire que respiran estos santos varones y estas piadosas mujeres. De un lado están los que viven, lloran y gritan; de otro, el silencio y el reposo eternos. Esta atmósfera de reposo y silencio que indudablemente es la mitad de la última escena del gran drama de la vida, es la que el pintor ha subrayado colocando al fondo, como almas en reposo, unas ingrávidas nubecillas horizontales, y empujando al borde mismo del cuadro el frente del sepulcro. La otra parte del drama, la del dolor de los que sobreviven, está mucho menos sentida.

---

(1) La publico en el número en prensa de la *Revista Española de Arte*.

2015-MECD

A quien refresque en su memoria el recuerdo del grupo de barro de El Garrobo, que modeló en Sevilla por estos mismos años Pedro Millán, parecerán los personajes aquí reunidos en torno al sepulcro como tocados en su dramatismo por la misma calma que impera en el fondo. Lo más expresivo es, sin duda alguna, la actitud de la Virgen y el gesto de San Juan, pero tanto la una como el otro, comparados con el desmayo de María en el grupo de escultura y con los gestos de dolor del discípulo predilecto, resultan de un tono evidentemente apagado. El mismo Entierro de Budapest es también más melodramático. Al lado de ambas interpretaciones del tema, la tabla de Colonia se diría que rezuma ya esa gota de reposado clasicismo que había de seguir latiendo en el pulso de los mejores artistas sevillanos.

5.

Una obra firmada por Juan Rodríguez de Solis.

La obra firmada de la Colección Torre-Arias a que se refiere este capítulo, no debía de ser desconocida, pues la fotografió hace ya bastantes años la casa Moreno, y publicó su firma Vicente Poleró (1) en 1875, en el catálogo de la colección de pinturas del Marqués de Santa Marta. Pero como la fotografía ha debido de circular poco, y el catálogo es hoy extremadamente raro, parece conveniente darla a conocer, rectificando la errónea lectura del nombre del pintor hecha por Poleró y procurando plantear algunos de los problemas que la obra suscita.

Se trata de dos tablas (0,60 × 0,30 cada una incluído el marco) que representan a la Verónica con la Santa Faz y la Virgen de Misericordia. El pintor las ha concebido a la manera rogeriana, encuadrando las figuras en un arco apuntado, aunque sin el lujo de arquivoltas y de hornacinas tan propias del maestro flamenco. Es un sencillo arco formado por dos baquetones, con sus correspondientes enjutas decoradas por otras tantas figurillas en relieve y pintadas en un solo color.

En la tabla de la Verónica se advierte con facilidad ese sentido

(1) *Catálogo de los cuadros del Excmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzmán, Marqués de Santa Marta*, Madrid, 1875, p. 39. Publicó un facsímil equivocado de la firma, pero sin indicar la procedencia, en el «Bolet. de la Soc. Esp. de Excavaciones», 1897, 23.

2015-MECD

escultórico de que tanto se ha hablado con motivo del estilo de Van der Weyden, pues le sirve de fondo una capilla u hornacina, como si se tratase de la imagen de talla de un retablo. Viste túnica de damasco rojo y sobretúnica verde, y muestra en sus manos un velo tan ligero que transparenta perfectamente cuanto hay detrás. El velo está terso, tan sólo forma los pliegues indispensables para que se le vea. La cabeza de Jesús, representada en toda su corporeidad y, por así decir, suspendida en el espacio, tiene algo de milagro de aparición. Cuando se recuerdan interpretaciones de artistas del XV como el Maestro E. S., donde el velo se transforma en un paño quebrado en mil pliegues, se percibe más claramente el fino sentido de lo extraordinario que nuestro pintor poseía. Su Verónica no es como en la estampa de Durero (1) de 1510 el soporte de que pende el enorme lienzo con la Santa Faz: es la santa mujer que, fija la mirada en las alturas, da gracias al Creador por el milagro que en ella ha querido obrar. La matrona tudesca tiene que apretar con sus dos manos los extremos del pesado lienzo, mientras que la gentil figurilla española sostiene su velo con la punta de los dedos, como el buen prestidigitador que ha realizado un juego prodigioso.

La otra tabla está dedicada a la Virgen, que, dolida por las miserias de la humanidad, intercede con el Salvador para evitarle los rigores de su justicia. En ella el pintor ha roto el fondo del arco y nos ofrece por encima de los hombros de la Virgen dos trocitos de país. En la parte superior, Jesús, de medio cuerpo, desde su balcón de nubes muestra en el pecho desnudo y en la mano izquierda las llagas sufridas por salvar a los hombres, mientras que el brazo derecho en alto delata la cólera divina. La Virgen, que ha descendido de los cielos para proteger a los mortales, no está rígida como en las pinturas italianas cuatrocentistas; parece que acaba de posarse en tierra. El cuerpo se ondula ligeramente y la mirada dirigida al cielo con el calor de la plegaria es la mejor explicación del tema representado. Su túnica roja, ajustada al pecho y sin ceñidor alguno, se extiende con amplitud desde más arriba del talle formando grandes plegados. La expresión del rostro, de boca menuda, ojos pequeños y frente despejada, evoca el extraño recuerdo de los tipos femeninos de su contemporáneo, el Maestro de San Bartolomé de Colonia, seguramente por simple coincidencia.

---

(1) Repr. *Durero*, ed. Klassiker der Kunst, 137.

2015-MECD

El reverso (1) de las tablas se encuentra decorado por unos escudos cuya ejecución poco fina permite por lo menos, dudar que se deban a la misma mano que pintó la Verónica y la Virgen de Misericordia. Sin embargo, como su estilo no parece muy posterior, pudieran atestiguar que si las tablas no se pintaron para el titular de aquellos blasones, entraron pronto en su poder. Los escudos se repiten en el dorso de las dos, uno de mayor tamaño en la parte central y otro más pequeño entre aquél y el marco interior de la tabla, como queriendo indicar que fué agregado después. La diferencia de color amarillo empleado en uno y otro, tal vez, refuerce esta hipótesis, que no llega, sin embargo, a convencerme totalmente. Los escudos de tamaño mayor son partidos y presentan a la izquierda los castillos y el león de los Enríquez, y a la derecha quince jaqueles de oro y azul, que supongo de los Portocarreros (2). Los escudos más pequeños muestran dos lobos negros cada uno, sobre campo de oro sin bordura alguna (3).

Aunque tenga que resignarme hasta que mejores circunstancias que las presentes me permitan descubrir exactamente la ocasión en que pudieron unirse estas armas, sí recordaré que las de los Enríquez y los Portocarreros de los escudos principales figuran en escudos independientes, pero inmediato el uno al otro, en el techo de la Sala del Pretorio de la Casa de Pilatos de Sevilla (4). El matrimonio de D. Pedro Enríquez (muerto en 1492 al regresar de la conquista de Granada) con Doña Catalina de Ribera, nieta de Doña Beatriz Portocarrero, explica la presencia de esos blasones en el palacio sevillano. Estas mismas armas en escudo partido, pero ocupando las de Portocarrero la mitad izquierda y las de Enríquez la derecha, las encuentro en el sepulcro de D. Pedro Portocarrero de Cárdenas, Señor de Moguer y de Villanueva del Fresno, en el convento de Santa Clara de Moguer (5). Formando juego con este escudo existe

---

(1) POLERÓ *(Catálogo cit.)* se limita a decir que en el reverso de ambas tablas hay pintados dos escudos nobiliarios, sin intentar su identificación.

(2) Pueden ser también de los Godoy, y supongo que de alguna otra família (ARGOTE *Nobleza de Andalucía*, 146, 148, 247 v.º)

(3) Sospecho que sean de Cárdenas y que el negro de la tabla sea el cárdeno, es decir, moratado, de los lobos que figuran en las armas de esta familia. Encuentro más probable: esto que el que correspondan a Villalobos, que tiene dos lobos negros sobre plata (ARGOTE: *Nobleza de Andalucía*, 146 v.º, 118 v.º)

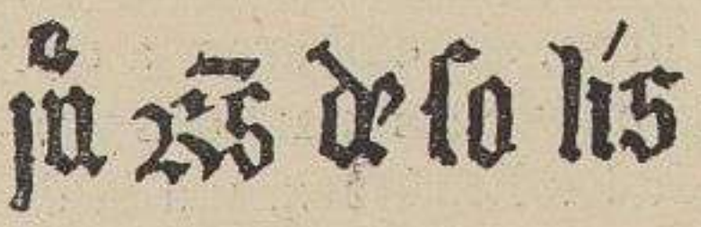
(4) Repr. GESTOSO: *Sevilla*, Barcelona, Thomas. Lám. 22.

(5) Repr. AMADOR DE LOS RÍOS: *Huelva*, 289.

2015-MECD

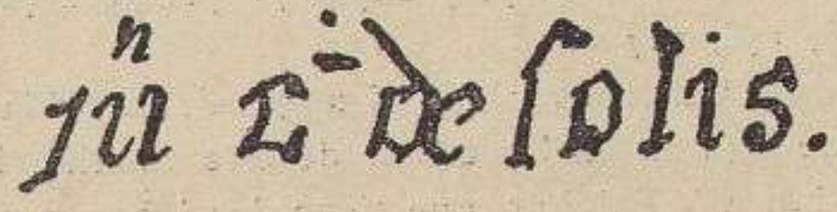
en el mismo sepulcro otro partido con el creciente de los Lunas y los lobos de los Cárdenas. Con todas las reservas que impone la fecha de los escudos y el no conocer exactamente quiénes fueron sus titulares, pudiera pensarse, por tanto, aunque sólo sea provisionalmente, en que las tablas pasaron muy pronto a propiedad sevillana.

En realidad, ese mismo origen sevillano descubre la firma de «ju° rs de solis» que se lee en el ángulo inferior izquierdo de la tabla de la Verónica (1), pues, aunque no tengo de Juan Rodríguez de



Solis ninguna otra noticia, consta (2) que cierta Guiomar Rodríguez de Solis arrendó una casa en Sevilla en 1528 a la mujer del célebre Sebastián Caboto, el capitán general de la armada «que SS. MM. mandaron para el Especieria», como se dice en el contrato. No me es posible precisar el parentesco que casi seguramente los liga, pero que alguna relación debe de existir entre ellos parece venir a confirmarlo el hecho de que Doña Guiomar perteneciese a una familia de pintores. Su padre Francisco Rodríguez († 1511-1513) figura ya como pintor en Sevilla en 1493, y se encarga de la viga del retablo de Marchena en 1508. En 1498 estaba casado con Leonor Márquez, madre de Doña Guiomar. Un hermano de ésta, e hijo de Francisco, llamado Diego Márquez, se dedicó también al arte de la pintura (3). Desgraciadamente, dado lo vulgar del apellido Rodríguez, resulta en extremo arriesgado identificar al firmante de la Verónica de la Colección Torre-Arias con alguno de los Juan Rodríguez cuya presencia consta documentalmente en Sevilla por estos años. Recordaré, sin embargo, los dos que figuran en el medio siglo

(1) Poleró leyó erróneamente en una ocasión (*Catálogo*, 39): Juan Cristóbal de Solis, y en otra («Bolet. Soc. Esp. Excs.», 1897. 23): J. S. Solis. He aquí su poco fiel facsímil:



(2) Sancho: *Arte sevillano. Docs. hist. Arte Andalucía*, III, 16.

(3) Gestoso: *Diccionario*, III, 385.—Muro: *Pintores. Docs. hist. Arte Andalucía*, VIII, 8.—Sancho: *Arte sevillano*. Ibídem, III, 16.

2015-MECD

Fig. 1.—*Virgen con el Niño*. Sevilla. Colección Ibarra.

2015-MECD

Fig. 2.—*Virgen con el Niño* (detalle.) Sevilla. Colección Ibarra.

2015-MECD

Fig. 3.—GOSSAERT: *Sagrada Familia.* Cuerva (Toledo.)

2015-MECD

Fig. 4.—GOSSAERT: *Virgen con el Niño* (detalle.) Madrid. Museo del Prado.

Fig. 5.—GOSSAERT: *Niño de la Sagrada Familia*. Cuerva (Toledo.)

2015-MECD

Fig. 6.—*Santo Entierro.* París. Galerie Petit.

2015-MECD

Fig. 7.—Juan Rodríguez de Solís: *Verónica*. Colección Torre-Arias.

2015-MECD

Fig. 8.—Juan Rodríguez de Solís: *La Virgen de Misericordia*. Colección Torre-Arias.

2015-MECD

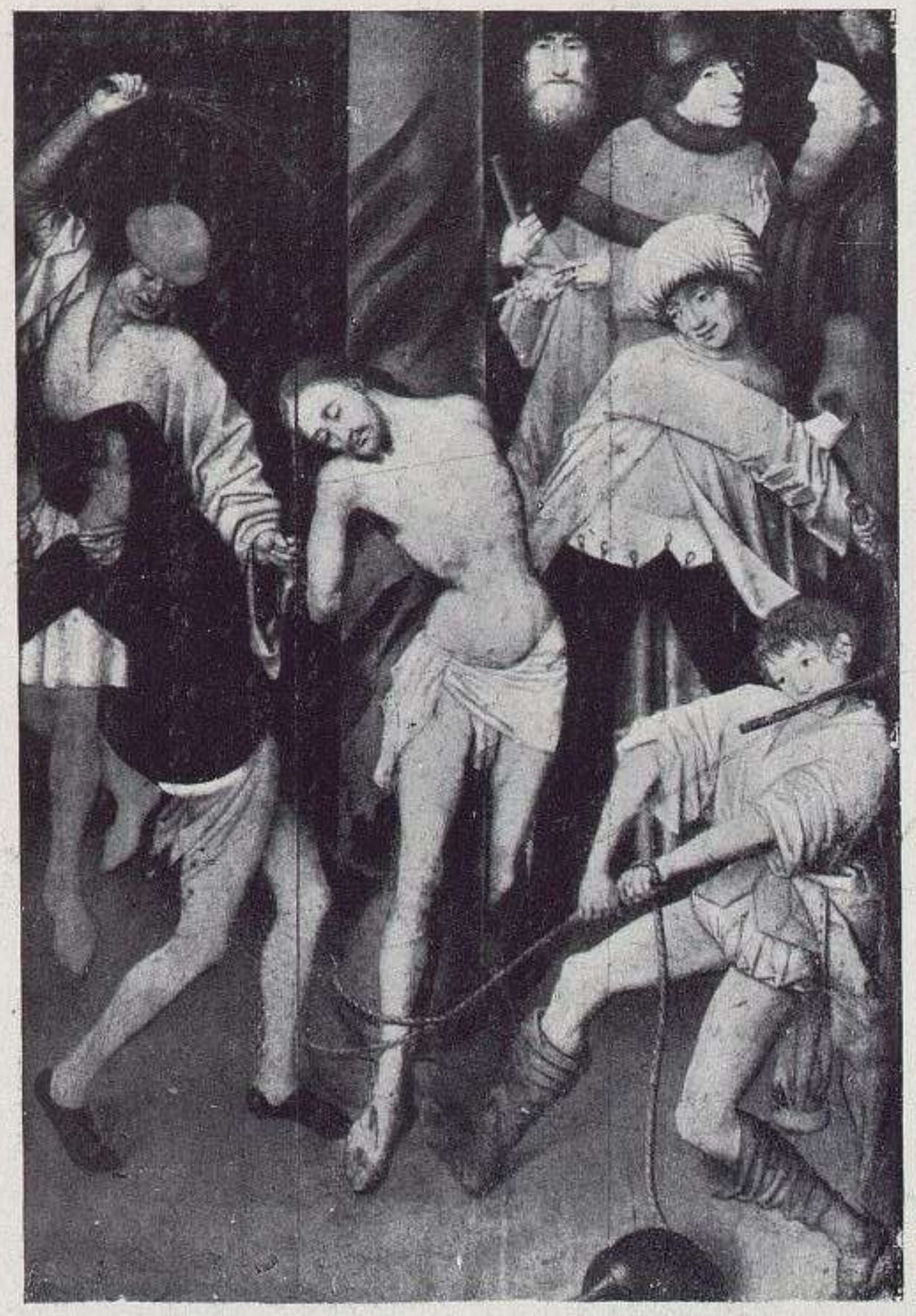


Fig. 9.—*Flagelación*. Valencia. Museo Provincial.

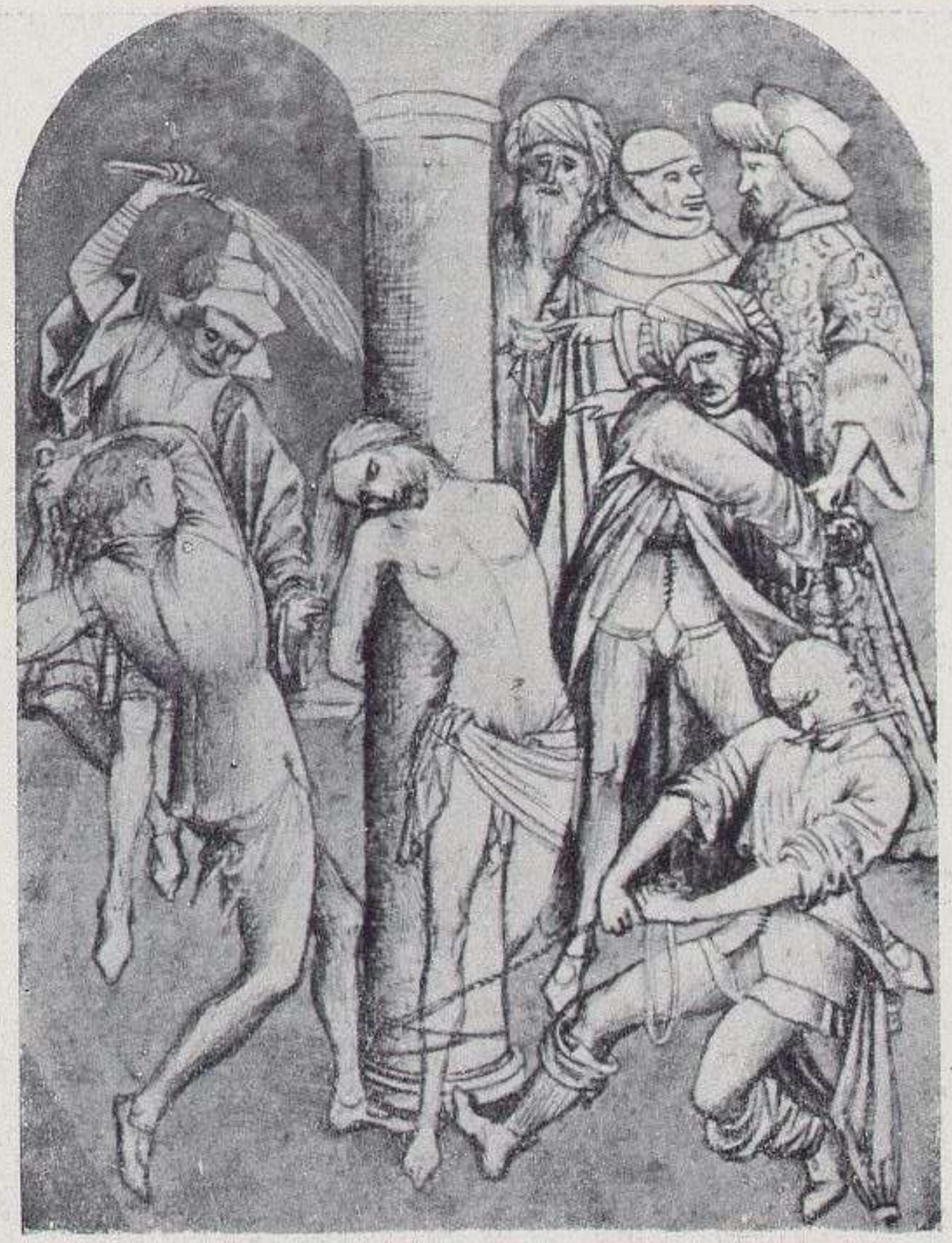


Fig. 10.—Maestro flamenco hacia 1480. *Flagelación*.
Rotterdam. Museo Boymans.

2015-MECD

que cabalga sobre el año 1500: un Juan Rodríguez que murió en 1493 (1) y otro que veo citado en los años de 1501, 1514, 1522, 1523 y 1532, y que supongo que será el que muere en 1552 (2).

El nombre de Solis habla, por su parte, de ascendencia asturiana, pues, como es sabido, la feligresía de Santa María de Solis pertenece al partido de Avilés.

Varios indicios hay, por tanto, acerca del origen pintor de la Colección de Torre-Arias: uno, muy débil, que apunta hacia León; otros, de mucho más peso, que obligan a peusar en Sevilla.

Aunque de escasísimo fundamento, el primero obliga a proponer la posibilidad de que el artista se formase en tierra leonesa, ya que no hay noticia de la existencia de una escuela pictórica asturiana por aquellos años. Tal vez influído por el deseo de establecer nexos estilísticos con pintores leoneses, no encuentro imposible cierta remota relación entre la Santa Faz y algunos tipos del Maestro de Palanquinos, pero tan vaga, que no permite afirmar otra cosa.

El sevillanismo de las tablas no es mucho más claro. A falta de pruebas concluyentes, advertiré que el dibujo de la cruz del nimbo de la Santa Faz es como el del Santo Entierro de Budapest (3), por Pedro Sánchez, y como el del tríptico de Sanlúcar (4), y que la forma de las manos de la Virgen recuerdan la típica manera de estilizarlas Sánchez de Castro y Juan Núñez, y que el plegado de esas mangas muestra analogías con obras sevillanas.

La indumentaria de los personajes que aparecen protegidos bajo el manto de la Virgen, ofrecen pocos datos seguros para fijar la fecha de la pintura. Si las mangas en forma de bolsa del caballero que está arrodillado a la izquierda hablan de modas que culminaron en la primera mitad del siglo XV, su pelo largo aboga en cambio por los días de los Reyes Católicos, y esto mismo indica la cinta que cruza la frente de la joven que se halla tras él. La sobretúnica de la Verónica con grandes huecos para los brazos, bordeados de blanco, la encuentro en el retablo de San Juan (5) del Museo de

(1) MURO: *Pintores. Docs.*, VIII, 8.

(2) JIMÉNEZ: *Retablo mayor. Docs. Andalucía*, I, 46.—HERNÁNDEZ: *Materiales*, Ibídem, II, 106.—MURO: *Ibídem*, VIII, 8, 32, 47.—GESTOSO: *Diccionario*, III, 386.

(3) POST: *History of spanish Painting*, V, fig. 1.

(4) Repr. por Pemán en ARCHIVO, 1930, p. 70. Bien es verdad que existe también en el retablo de la Capilla Mozárabe de Toledo.—POST: *Ob. cit.*, IV, 391.

(5) Repr. BURGER: *Van der Weyden*. Lám. 13.

2015-MECD

Berlín, obra de Van der Weyden († 1464) y en el díptico de Juan de Borbón, en Chantilly (1), que se considera de hacia 1460, pero también la veo en una obra del Maestro de Santa Catalina (2), que trabajó en Bruselas de 1470 a 1500 aproximadamente, y, algo variada, en el Maestro de Santa Bárbara, de la misma época y escuela (3). A estos años corresponde además la Santa Engracia (4) de Bermejo, que viste una sobretúnica análoga. De todo ello, tal vez sólo puede concluirse que debieron pintarse las puertas de tríptico objeto de estas líneas algo antes de terminar el siglo.

6.

La Flagelación del Museo de Valencia y el dibujo del Museo de Rotterdam.

En el importante artículo que dedicó el Sr. Baldass (5) en 1935 a Ruelands Frueaufs *el Viejo*, publicó un curioso dibujo de la Flagelación del Museo Boymans de Rotterdam, poniéndolo en relación con la tabla de aquel pintor alemán en la Galería de pinturas de Viena. Considera el dibujo de mano flamenca de hacia 1480, y ve en algunas cabezas cierto parentesco con las primeras obras del Bosco. La composición, que no cree original, la fecha en la tercera década del siglo, tanto por las características generales de su estilo, como por la indumentaria, en particular por la de Pilato, que le recuerda la moda de tiempos del emperador Segismundo († 1437).

No he de entrar en el problema que estas apreciaciones plantean. Me limito a resumir lo dicho por el Sr. Baldass. pues sólo quiero recordar la existencia de una tabla flamenca igual salvo en pormenores de ninguna monta, que se conserva en el Museo de Valencia (6). Su factura es poco fina y delata ya al siglo XVI bastante avanzado. De ninguna manera creo que puede pensarse que sea un original. La fotografió hace tiempo el Archivo Mas, de Barcelona.

---

(1) Friedländer: *Die Altniederländische Malerei*, II, 120.
(2) Rep. Voll: *Memling*, 154.—*Ibidem*, IV, lám. 45.
(3) *Ibidem*, lám. 52.
(4) Repr. Tormo: *Bermejo*, 1926: fig. 24.—Post: *A history of sp. painting*, V, fig. 34.
(5) *Pantheon*, 200 y 227.
(6) La registra Elías Tormo *(Valencia. Los Museos*, I, 4.º) bajo el n.º 360.

2015-MECD

El pleito de Alonso Cano con el Cabildo de Granada [1]

por María Elena Gómez-Moreno.

En la vida de Alonso Cano hay un período muy documentado a causa del pleito que sostuvo con el Cabildo de la Catedral de Granada sobre la Ración que en aquella Iglesia tenía. Este pleito, a más de datos sobre sus trabajos, nos da noticias muy curiosas sobre el carácter del artista, aclarando las causas de muchos de sus actos.

Llaguno publica las Actas capitulares correspondientes, en que el Cabildo trata del asunto, y los poderes dados por Cano para el pleito.

Los alegatos jurídicos del pleito fueron impresos en Granada, por haberlo así acordado el Cabildo el 26 de Julio de 1660. De ellos se aprovecha Gómez-Moreno González en su libro *Cosas granadinas de Arte y Arqueología*, pero están inéditos.

Además de esto, ya conocido, el Archivo Histórico Nacional guarda todos los documentos oficiales del pleito, desconocidos hasta el día, y que no sólo aportan nuevos datos, sino que rectifican y aclaran en gran parte lo ya sabido; entre ellos hay una carta autógrafa de Cano, la única conocida, documento interesantísimo para la aclaración de muchos puntos que el apasionamiento agresivo de la parte contraria falseó.

Con arreglo a estos nuevos datos trataremos de dejar bien en su punto todos los sucesos de tan enmarañado período de la vida del artista, rectificando fechas y noticias.

* * *

Según las Actas capitulares (2), el 28 de Julio de 1651 se lee en el Cabildo de Granada petición de Cano, solicitando la Ración a pesar de ser de música, por estimar que han de ser más útiles sus servicios a la Iglesia, que estaba entonces en pleno período de obras, sobre todo en la parte decorativa. Al Cabildo le parece bien y proponen al Rey que designe a Cano para ocupar la prebenda.

---

(1) Redactado este estudio en 1927, como trabajo de curso de la Cátedra de Historia del Arte, se publica ahora tal como se escribió. Solamente se han añadido algunas referencias a la obra de Lázaro Díaz del Valle, publicada por Sánchez Cantón en 1933.

(2) Llaguno-Cean: Tomo 4.º, pág. 159, Madrid, 1829.

2015-MECD

Palomino (1) narra las cosas de otro modo. El Rey quería favorecer a Cano, y sabiendo el deseo de éste de hacerse eclesiástico, busca una vacante para él. Enterado de que había vacado una Ración en la Catedral de Granada, se la confirió al artista. Cano fué a tomar posesión, y el Cabildo se negó a dársela, diciendo que tiene antes que decirlo a S. M. Para ello envió dos diputados que manifiestan al Rey que Cano era puramente lego, e idiota. El Rey les contestó que prebendados como ellos podía hacerlos del polvo de la tierra, pero que un Alonso Cano sólo Dios lo hacía. Esta frase la coloca luego el mismo Palomino en boca de Cano, cuando disputa con el Oidor granadino, arrojando al suelo la imagen de San Antonio. Palomino recogió sin duda estas noticias por tradición, y esta doble cita de la frase dicha indica que una de las veces es mentira, si no lo es las dos. Además, todo el relato precedente está en contradicción con las noticias documentales, y mientras otros nuevos documentos de indudable certeza no demuestren lo contrario, debemos atenernos a lo que tiene trazas de auténtico con preferencia a relatos legendarios, siempre dudosos.

Según un memorial de Cano (Doc. 15), las cosas ocurrieron de muy distinto modo. El canónigo D. Jerónimo de Prado, en nombre del Cabildo de Granada, solicitó de Cano que admitiese la prebenda. Como ésta era para música, él no quiso aceptarla. El Cabildo quería que Cano tuviese obligación de pintar, como los músicos de cantar. Por dos veces el artista rechazó la Ración. Vuelven a insistir, y el arzobispo de Granada, que lo era entonces D. Martín Carrillo de Alderete, da una carta al canónigo. Intervienen algunas personas piadosas, y acuerdan que Cano haga voto de pintar siete lienzos para la Capilla mayor, para los cuales le facilitaría material el Cabildo. El mismo Arzobispo parece que tenía gran empeño en que entrase Cano en la Catedral, ya por deseo de favorecerle o porque la Catedral pudiese ufanarse con obras de artista de tan gran fama. Por mandato suyo, Cano escribió al Cabildo solicitando la Ración, y entonces el Cabildo dirigió memorial al Rey, exponiendo todas cuantas razones le asistían para proveer vacante de músico en pintor. El Rey lo dió por bueno, nombrando a Cano para ocupar dicha Ración.

Apoya la verdad de esta versión el que en todos los documentos, posteriores a éste, de la parte contraria, nunca se contradice lo dicho por Cano, lo cual no hubiera dejado de hacer el Cabildo, caso de ser falso dicho relato. Pero como esto demuestra el empeño del Cabildo en traer a Cano a Granada, sin que él lo hubiese solicitado, al exponer el deseo de que el artista salga de la Catedral, se lo calla (ya que contradecirlo no

---

(1) Pág. 580, segunda edición. Lázaro Díaz del Valle no trae en su biografía de Cano noticia alguna del pleito.

2015-MECD

podía, por ser cierto), pues era contra toda razón que los mismos que con tan gran empeño lo atrajeron, lo arrojasen luego.

Al fin, Cano acepta la Ración, que no había solicitado espontáneamente, contra lo que dice Gómez-Moreno (1), basado sólo en los alegatos del Cabildo y las Actas capitulares, que tenían su interés en no decir la verdad clara. La Ración había de darse a ordenados; Cano era seglar, y esto hubiera bastado para que su petición fuese rechazada, si el Cabildo no hubiera tenido empeño en que entrase en la Catedral. Se le admite sin órdenes, a condición de que las reciba dentro del año (2).

* * *

No era, en verdad, un regalo lo que Cano recibía del Cabildo. Se le aseguraba una vida relativamente tranquila, pero a cambio de ello habíase comprometido a pintar tres lienzos de la vida de la Virgen para la Capilla mayor, los mismos que hoy la decoran, a más de otras obras que el Cabildo le encargase para la Catedral, sin contar el sinfín de exigencias de los canónigos, y todo por la modesta renta de la Ración y colores y lienzos para sus cuadros (Doc. 14). No era esta sujeción la más a propósito para el genio inquieto y poco adaptable de nuestro artista.

El mismo Cano declara que cuanto hizo en la Catedral vendría a valer, por lo menos, siete mil ducados, no habiendo recibido por la Ración apenas dos mil. Además, a pesar de la obligación del Cabildo de costearle el material, no recibió para él más que mil quinientos reales. Viéndose en extrema necesidad, Cano tuvo que recurrir a hacer obras para conventos pobres, sólo por lo que a título de limosna le quisieran dar; solamente trabajaba fuera de la Catedral porque no tenía más remedio, pues él nunca fué ambicioso ni ejercitó sus artes por afán de lucro (Doc. 14).

Entregado a las obras de decorado y alhajado de la Catedral, pasó el año en que debía ordenarse, y no lo había hecho. Va solicitando prórrogas, que le son concedidas, hasta cuatro años y medio. ¿Por qué no se ordena? Cano hace constar que no puede hacerlo, pues las obras de la Iglesia y otras para el Hospital Real, unidas a la asistencia a coro, no le dejaban tiempo libre para estudiar latín y habilitarse en el rezo.

A esto se añade (Doc. 5) que los canónigos le empleaban en obras particulares suyas, y como a Cano le era imposible, o no quería, complacer a todos, los canónigos se disgustaron. Si el artista hubiera cuidado de tener a todos contentos, a buen seguro que el Cabildo no se hubiese puesto luego frente a él: ya hubieran hallado medio de arreglarlo todo. Pero Cano

(1) M. Gómez-Moreno González: *Alonso Cano*, publicado en el «Boletín del Centro Artístico de Granada» en 1887. Inserto en «Cosas Granadinas de Arte y Arqueología», pág. 74.

(2) La biografía de Díaz del Valle, que conoció y trató a Cano en Madrid, insiste en la misma versión, al decir que el Cabildo, teniendo noticia de que Cano quería hacerse clérigo, instó con el Rey para que le concediese la prebenda.

2015-MECD

no era hombre a propósito para servir a unos y otros, sólo por tenerlos propicios. Bastante tiempo le llevaban sus trabajos en la Catedral para ocuparse en contentar a los canónigos.

Llegamos al año 1656, y Cano sigue sin ordenar. Un decreto del 12 de Junio (Doc. 5) le intima para que se ordene en las primeras Témporas. Este decreto, no citado por Gómez-Moreno, es reforzado por otro del 29 de Agosto. Desde este momento empieza a volvérsele la suerte a Cano. La hostilidad del Cabildo la explica Palomino (1) por la anécdota del Oidor de Granada y la estatua de San Antonio: indignado Cano por creer que el Oidor no estimaba la obra en todo su valor, arrojó al suelo la escultura, haciéndola pedazos. El Oidor, muy molesto, habló del caso con algunos canónigos amigos suyos, los cuales hicieron fuerza en el Cabildo para que se quitase a Cano la Ración. No hay noticias que comprueben este relato, que cierto o no, no hay por qué rechazarlo; pero sea este u otro el motivo, no debió de ser el único, como ahora veremos.

En vista del decreto del Rey, Cano trató de ordenarse. En la alegación jurídica del Cabildo al Arzobispo Argaiz (2), se dice que el Arzobispo quiso hacerle mucho favor y nombró a tres doctos varones para que le examinasen, con orden de aprobarlo con tal de que leyese en latín razonablemente. Cano, a pesar de sus esfuerzos, no supo hacerlo, aunque lo intentó por dos veces.

Pero el mismo Alonso Cano, en su carta a D. Antonio Alosa Rodarte (Documento 2), dice que si ha dejado de ordenarse no ha sido por su culpa, sino porque el Arzobispo entregó el asunto a un canónigo enemigo del artista y a otros tres. Dos de ellos, uno de los cuales era D. Gregorio de Dara Tordesillas, catedrático de Gramática y Retórica de la Universidad, le reprobaron delante del Arzobispo y luego escribieron a éste diciendo que son de distinto parecer del que ante él manifestaron, y que le juzgan muy capaz para ordenarse.

El Arzobispo y el Cabildo estaban en muy buenas relaciones, y de haber puesto el Cabildo empeño en ello, no se hubiera aquél negado, como lo hizo, a dar a Cano dimisorias para ordenarse en otra diócesis. El Arzobispo volvió otra vez a Granada a celebrar órdenes y Cano se presentó a él para que lo examinase él mismo y lo ordenase. Negóse a ello el Arzobispo, diciéndole «que buscase su remedio dondequiera que lo hallase». Entonces el racionero se fué a ordenar con un obispo comarcano, el de Málaga seguramente. Enteróse el Cabildo, y obligó al Arzobispo a que escribiese a dicho prelado prohibiéndole bajo amenaza que lo ordenase, por ser súbdito suyo. Esto no es una invención de Cano. Lo narra en un memorial al Rey (Doc. 15), apelando en testimonio de la verdad

(1) PALOMINO: Pág. 583.
(2) M. GÓMEZ-MORENO: *Ob. cit.*, pág. 28.

2015-MECD

de ello a las cartas mismas, las cuales dice poder mostrar en caso necesario.

Esto demuestra con toda claridad que Cano no era un rebelde a las órdenes del Cabildo, sino que hizo cuanto pudo por cumplirlas. La animadversión del Cabildo es bien manifiesta. Alegan que no se ordena, para echarlo de su Ración, pero se callan, claro es, que si no lo hace es porque ellos se lo impiden por todos los medios.

Si el motivo para quitar a Cano su prebenda era el no ser clérigo, este mismo había desde cuatro años antes y a nadie se le ocurrió apremiarle para que recibiese las órdenes. ¿Por qué ahora estas prisas? Las razones que el Cabildo expone parecen justas, pero bajo ellas se descubre una gran hostilidad al racionero, su deseo de que saliese de la Catedral, no por escrúpulos legales, sino porque Cano, sin duda, no tenía paciencia para aguantarlos a todos y darles gusto. Se quejan de que no acude al rezo, ni estudia latín, ni se ordena, y el artista declara que lo tienen todo el día ocupado en las obras de la Iglesia, sin dejarle tiempo para otra cosa. Lo admitieron, mejor, solicitaron su entrada, porque les era necesario, porque las obras de la Catedral exigían quien trabajase con ardor e intensidad. Cano les servía muy bien para el caso. Salía barato, pues sólo le daban las rentas de la Ración, cortas por no ser de altar ni asistir a ciertos actos, de que fué dispensado, y lo que gastase en colores y lienzos. El trabajo... ese, lo ponía él. Se lo impusieron como obligación al admitirlo.

Pero dentro del Cabildo había algunos que, creyendo, por exceso de escrúpulos, que no era justo se proveyese en pintor Ración de músico, o por lo narrado por Palomino, movieron a los demás para que por algún medio dejase Cano su prebenda. Para ello empezaron a decir que no se había ordenado, que no era posible que no fuese músico, como correspondía, y que no sabía latín.

Sus trabajos, los días hábiles; la asistencia al rezo, los días festivos, no le permitían entregarse al estudio. Añádase a esto la falta de gana. No hay que extrañar esto en un artista genial, preocupado con su arte, al que se entregaba en cuerpo y alma, que nunca tuvo vocación religiosa y que sólo aceptó la prebenda creyendo lograr con ella una vida modesta, sí, pero sosegada, para acabar sus días. Fué demorando el ordenarse cuanto pudo, falto de tiempo o de voluntad. Si el trabajo que hay que hacer violenta las naturales inclinaciones del espíritu y la voluntad no es lo bastante tenaz y poderosa para ahogar el gusto y hacer lo necesario, se va quedando éste arrinconado, esperando un mañana que nunca llega. Y así, cuando Cano se entregaba a su arte con ardor y entusiasmo, ¿qué fuerza podía sacarlo de ahí y hacerle estudiar la lengua latina?

Si el carácter de Cano no gustaba al Cabildo, en cambio su trabajo como artista era bien apreciado y sus obras constituían, a juicio de todos, las mayores joyas de la Catedral. Sólo hay un dato en contrario: que pintó

2015-MECD

un cuadro tan malo que fué menester quitarlo de donde lo pusieron (Documento 5). ¿Aludirá esto a uno de los lienzos de la Capilla mayor, que consta lo bajó Cano para reforzar los colores?

* * *

Pasaron las témporas de Septiembre y Cano no se había ordenado dentro del último plazo concedido. Como la Real Cédula ordenaba que de ser así se declararía vacante la Ración, se acordó el 3 de Octubre de 1656 no permitirle la entrada en el coro y dejar de pagarle los frutos. Se votó, y la mayoría, según consta en las Actas capitulares, fué de parecer que debía hacerse así y que el Sr. Abad y D. Eugenio de Rivadeneyra lo comunicasen al Arzobispo para que éste hiciera lo que estimase conveniente. El canónigo D. Gonzalo de Acosta no quiso votar por no estimar justo el acuerdo; otros fueron de opinión de enterar de ello al Arzobispo y hacer lo que éste ordenase. D. Jerónimo de Prado, el mismo que tuvo tanto empeño en que Cano entrase en la Catedral, dijo que le parecía que tal modo de vacar la Ración «no era conforme a derecho», y que no podían ponerse edictos para su provisión mientras la cosa no se hiciera legalmente. A pesar de todo, el Cabildo la declaró vacante (Doc. 5).

Esto era, en efecto, ilegal. El decreto del 12 de Junio, al amenazar a Cano con vacarle la Ración si no se ordenaba, no quería decir que el Cabildo así lo hiciese, sin que previamente fuese declarada la vacante por el Rey. Pero sin duda temieron que, si no lo hacían así, Cano consiguiese del Rey nuevo plazo; sabemos que el racionero tenía valimiento en la Corte, por su amigo Alosa, el secretario de los Reales Consejos.

El 18 de Octubre, día de San Lucas (Doc. 5), Cano se presentó en el coro, y el deán lo despojó de la sobrepelliz y le arrojó de él. Ante esto, el racionero protestó ante escribano y dirigió un memorial al Rey (1).

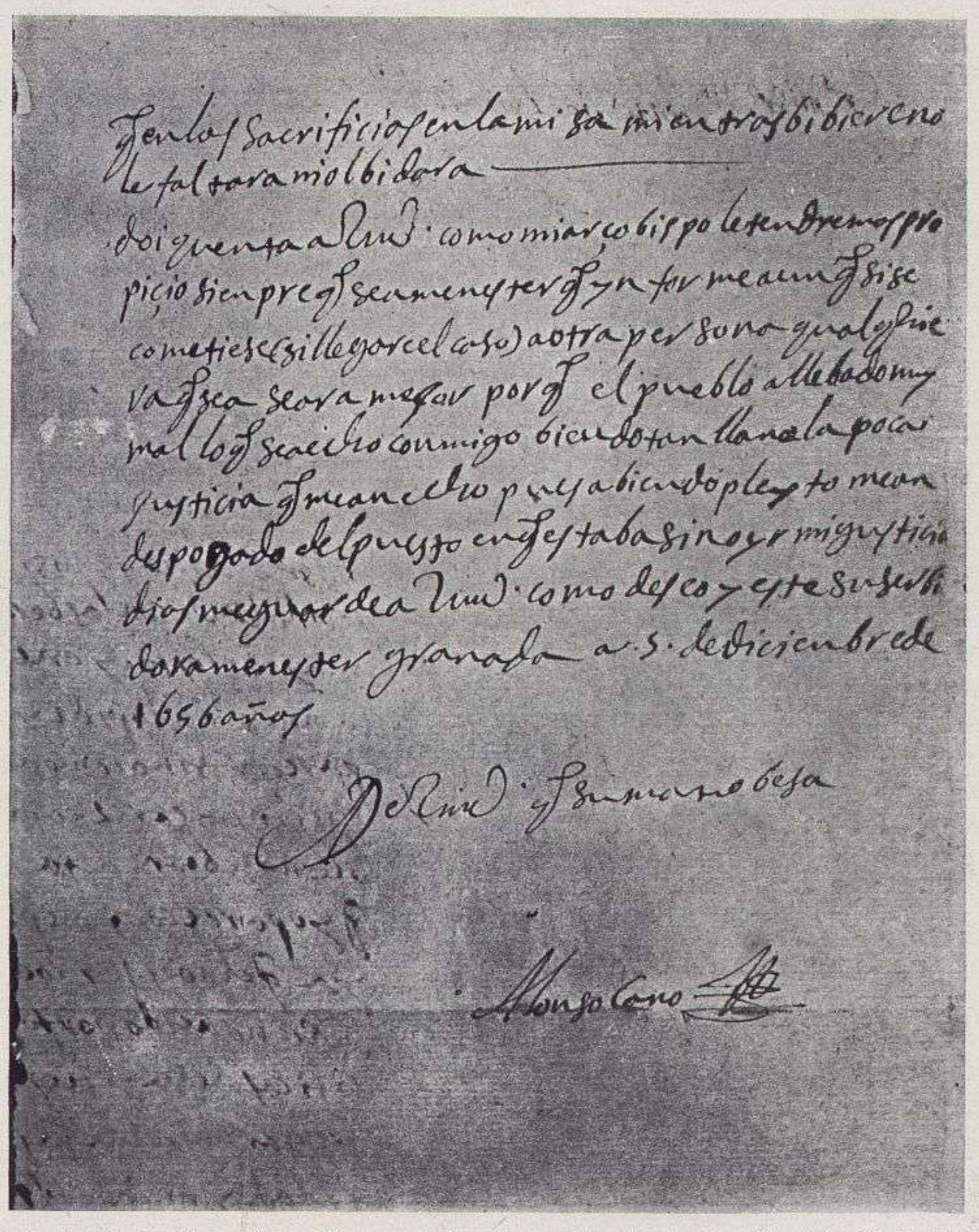
El 28 de Noviembre otorga el Cabildo su poder, ante el escribano Antonio Ruiz de Prado, a Miguel Rodríguez de Losada, Procurador de los Reales Consejos de S. M., para que lo defienda ante el Rey y su Consejo y Tribunales. Le autorizan para todo y el pleito comienza (Doc. 1).

El 5 de Diciembre aún está Cano en Granada. Entonces escribe a D. Antonio Alosa Rodarte (Doc. 2), del Real Consejo y Secretario del Real Patronazgo, amigo y protector del artista. Apurado Cano al ver el lío en que lo han metido y la animosidad del Cabildo en contra suya, recurre a él para que le ayude. Le pide que, a ser posible, se aplace la vista de los autos hasta pasadas las vacaciones, para que pueda ya presentarse ordenado, manifestando las causas por las cuales no lo había hecho antes.

---

(1) M. Gómez-Moreno: *Ob. cit.*, pág. 79.

2015-MECD



Autógrafo de Alonso Cano: De la carta inserta en el texto. Archivo Histórico Nacional.

2015-MECD

Retrato de Alonso Cano. Dibujo del siglo XVII. Colección particular.

2015-MECD

Esta carta es el documento fundamental para aclarar esta cuestión, en contra de lo antes sabido, pues se demuestra en ella claramente que no se había ordenado por la oposición del Cabildo y del Arzobispo. No aparece en esta carta el Cano violento y áspero; por el contrario, pide justicia y ayuda sin acritud, y aun al echar culpas al Cabildo, lo hace sin violencia ni ensañamiento. Por el tono humilde de la carta se infiere que debía a Alosa grandes favores en otras ocasiones. En todo el curso del pleito se ve que hay en la Corte un decidido intento de favorecer a Cano y de dar satisfacción a lo que pedía. Sin duda esto es debido a intervención de Alosa, que por sus cargos tendría gran influjo en el Real Consejo.

En Granada sigue Cano el 17 de Febrero del siguiente año de 1657, pues en esta fecha otorga su poder a Felipe de San Medel, Procurador general del Consejo de la Mesta y vecino de Madrid, para que le represente en la Corte en el asunto del pleito. San Medel otorga el 6 de Junio que sustituye dicho poder en los procuradores de los Reales Consejos (Documento 3).

Gómez-Moreno no hace constar la fecha en que Cano se vino a Madrid, diciendo solamente que aquí se ordenó el 16 de Marzo de 1658, pero consta que el 24 de Octubre del 57 ya estaba en la Corte. Enterado de ello el Cabildo, se apresuró a enviar un memorial al Rey (Doc. 4). Habían propuesto a D. Francisco Navarro para ocupar la vacante de Cano, pero como el nombramiento había de hacerlo el Rey, era preciso que éste aceptara la propuesta. Al saberse que Cano estaba aquí, sospechan en seguida que ha de hablar claro y enterar bien al Rey de lo que sucede. No debían tener los del Cabildo la conciencia muy tranquila, pues antes de enterarse de nada más, hacen constar por su apoderado Losada que cuanto el artista diga, sea lo que sea, es necesariamente falso, pues ellos no habían hecho otra cosa que cumplir con las órdenes reales. Este temor a que Cano hablara explica muchas cosas y es un argumento decisivo en contra de ellos, pues demuestra que tenían algo, y mucho, que callar. No contentos con esto, solicitan que se les dé cuenta de cuanto por parte de Cano se pidiere y que se dé Cédula para que el Arzobispo informe sobre la verdad de todo, demostrando con ello la razón del Cabildo. Ya sabía éste a quién apelaba. Sabido es el proceder del Prelado en el asunto de la ordenación, y no era él la persona más autorizada para aclarar la verdad. No obstante, el Arzobispo debió de comprender su sinrazón, pues Cano en su carta a Alosa dice que lo tiene propicio si es preciso que informe, aunque añade que si pudiese hacerlo otra persona cualquiera, sería mejor. Sea ello como quiera, no consta que el Arzobispo hiciese tal informe.

Como el memorial anterior está fechado el 24 de Octubre del 57 y la última noticia de la estancia de Cano en Granada es del 17 de Febrero, entre estas dos fechas ha de colocarse la venida del Racionero a la Corte,

2015-MECD

aunque seguramente estaremos más cerca de la verdad al aproximarla al 24 de Octubre, pues no es fácil que tardase mucho el Cabildo en enterarse del viaje, y sabido éste, por el tenor del escrito se prueba que no demoró el ponerse en guardia. La venida de Cano debió, pues, ocurrir en los primeros días de Octubre de 1657.

* * *

Desde que el 4 de Octubre del año anterior había sido Cano despojado de su Ración, dejó de percibir los frutos. Como no tenía más renta que su trabajo, a él se consagró en Madrid, pero por necesidad y más aún, por sacar la suya adelante, Cano no se resignó a perder la prebenda. Razón tenía el Cabildo para temer al artista en la Corte. El 13 de Febrero de 1658 su apoderado Pedro Muñoz dirige al Rey un largo escrito (Doc. 5), solicitando mantenga a Cano en su Ración. Para ello trata de demostrar su derecho, contando cuanto el Cabildo había hecho para quitárselo, y solicita un nuevo plazo para ordenarse. Para reforzar sus argumentos, pide también que el Secretario del Cabildo dé certificación de las obras realizadas por Cano en la Catedral, pues por ellas está aprovechada en más de ocho mil ducados, y además, de la carta en que el Cabildo solicita que Cano sea admitido. No recurre a testimonios tan irrebatibles el Cabildo. Con negar en rotundo a Cano facultad de decir verdad, lo arregla todo, sin presentar testimonio alguno cierto e irrefutable de la razón de su proceder.

Entre tanto, Cano obtuvo una capellanía colativa en el obispado de Salamanca (Doc. 6), para poder ordenarse, y después de ser examinado por el Tribunal del Nuncio, el Obispo de aquella ciudad le ordenó de subdiácono el 14 ó 16 de Marzo de 1658, pues no están conformes los textos (1). El mes siguiente obtuvo cédula de Felipe IV, dirigida al Cabildo, para que se le admitiese de nuevo en la Ración, pues, ya ordenado, había cumplido con lo necesario para ello y no había ningún impedimento (2). A pesar de estar fechada la cédula el 14 de Abril (3), Cano no la presentó al Cabildo hasta el 9 de Julio (Doc. 6). Esta tardanza parece indicar que no tenía demasiada prisa en volver a Granada. Ello se explica, pues el tiempo que en la Corte estuvo lo aprovechó en trabajos diversos, que no podía dejar después de haberse comprometido a ello.

---

(1) La Alegación jurídica dirigida por el Cabildo al Arzobispo Argaiz da la fecha del 16, y el Doc. 6.º, el 14. Como no he visto el documento original de la primera, tal vez haya error de copia. De todos modos, la cosa no tiene importancia.

(2) M. Gómez-Moreno: *Ob. cit.*, pág. 81.—Llaguno: Tomo 4.º, pág. 165, la publica incluída en la cédula del 10 de Marzo de 1659.

(3) En la carta del Cabildo (Doc. 6.º) se dice 15 de Abril; Llaguno y Gómez-Moreno, 14. La coincidencia no refuerza esta fecha, pues puede ser por tener los dos una fuente común

2015-MECD

La Cédula real manda al Cabildo que reciba a Cano y le devuelva cuanto le correspondiera de los frutos de su Ración el tiempo que había durado el pleito. Los racioneros no habían desperdiciado la ocasión y se habían repartido las rentas de Cano. La orden real les obligaba a devolverlos y ante tal orden protestan, con cierta razón, pues las funciones de Cano como racionero habían tenido que desempeñarlas entre todos, y consideraban que lo habían ganado con justicia, mayormente cuando Cano no necesitaba de aquellos dineros, pues ganaba en Madrid en su oficio de pintar, más en un mes que lo que rentaba la Ración en un año (Doc. 6). El Rey conminó a Cano para que se ordenase, con amenaza de quitarle la Ración, pero no se esperó para ello nueva orden, no por suponer que vendría, sino por temor de que Cano consiguiese nuevo plazo.

El Cabildo estaba indignado por la tranquilidad del racionero, que hacía presión en el Real Consejo para que le devolvieran sus rentas y le admitieran de nuevo y mientras tanto seguía trabajando en Madrid sin querer ir a residir en Granada, como para el disfrute de la prebenda tenía obligación. Hasta había despedido su casa de Granada (Doc. 6), indicando que, si pensaba volver, prisa no tenía ninguna. Los racioneros hacían resistencia pasiva a devolver los frutos. Cano volvió a insistir (Doc. 7), haciendo patente la desobediencia del Cabildo a las órdenes reales. Lo que Cano buscaba sin duda con todo esto era no tener que irse a Granada. Las obras emprendidas en la Corte lo retenían. Esto se sabía en la Catedral, provocando la indignación del Cabildo, que viendo las de perder, quiere que el arte de Cano sea todo para su provecho. Alegan que la Iglesia está muy necesitada de obras, y que ya que tienen que pagar a Cano los atrasos, ello no ha de ser sin que el artista los reintegre con su trabajo.

En estas cuestiones transcurre todo el año de 1658 y llega el 59 sin que Cano se haya ido ni el Cabildo le haya pagado. En el Real Consejo debían estar ya muy hartos de cuestión, pero Cano sin duda andaba demasiado atareado en Madrid y procuró alargar la cosa, volviendo a insistir el 17 de Febrero en que para marcharse sólo espera que le paguen, pues está adeudado y sus acreedores no le dejarían marchar (Doc. 8). Podría tener deudas, pero no debía ser ésta la única razón que lo retenía en Madrid.

El Real Consejo parece estar decididamente de parte del artista y a este nuevo requerimiento de Cano da orden de enviarle 300 ducados, pero el Cabildo de Granada sigue resistiendo con pretexto de que Cano quiere el dinero para quedarse en Madrid y no ir a residir. Por el contrario, el racionero asegura que no va mientras no le paguen, pues lo que el Cabildo quiere es que se vaya para no pagarle luego y obligarle a que tenga un pleito con cada racionero para recobrar los frutos, y que al no tener dinero, lo deje todo y se salgan ellos con la suya. A pesar de la orden, el 3 de Marzo (Doc. 9) vuelve a quejarse Cano de que no le habían pagado, y el

2015-MECD

Consejo se decide a tomar una determinación rotunda, enviando al Cabildo una cédula (Doc. 10) en que incluye la cédula del 14 de Abril de 1658 y manifiesta que no ha sido obedecida, como tampoco la orden siguiente de que le enviasen 300 ducados. Esta Real cédula, firmada por Alosa el 10 de Marzo de 1659, determinó el acuerdo del Cabildo de enviar los 300 ducados, pero sólo por la obediencia al Rey debida, pues seguían considerando injusto el mandato e inexistente la deuda con Cano. Además, haciéndolo así, ya éste no tendría pretexto alguno para no irse, pues lo que alegaba era la falta de dinero. Así, el 31 de Marzo fué entregado el dinero a Miguel de Paredes, vecino de Granada, a quien dió para ello poder Alonso Cano el 18 de Febrero (Doc. 11). Pasó tiempo, y a pesar de ello Cano no salió de Madrid. Ya no le cabía duda al Cabildo de que lo de las deudas era pretexto y que lo cierto era que estaba en la Corte empeñado en nuevas obras de pintura y escultura y no le convenía de ningún modo dejarlas. A pesar de sus esfuerzos, la Catedral vió perdido el pleito y a Cano con la suya adelante, pues recobraba la Ración y los atrasos y no cumplía con el requisito indispensable de la residencia. Ante esto, el afán del Cabildo es que vuelva el artista a Granada. Como cuando la entrada de Cano en la Catedral, piden ahora su vuelta con pretexto de las obras de la iglesia (Doc. 12). En verdad, el que Cano disfrutase la Ración sin hacer nada, no era lo convenido: Cano era a la iglesia necesario por su arte, y de no desempeñar éste allí, más cuenta tenía otro racionero cualquiera que ayudase a los demás en las necesidades del cargo. Las peticiones al Consejo siempre son para que hagan venir a Cano o que se declare la vacante, pues así no pueden seguir.

Ante tan repetidas instancias, el Consejo requirió a Cano el 28 de Noviembre para que se fuese dentro de dos meses a partir de esta fecha, a riesgo de quedarse sin el pago de los atrasos. No por ello se apresuró el racionero, sino que se dió por enterado de la orden y acudió al Consejo a disculparse, manifestando que Paredes recibió en efecto el dinero, pero no se lo dió, pretextando que se lo debía, y que aun estaba más necesitado que antes (Doc. 13). Ya no se conformaba con los 300 ducados, sino que pedía que le enviasen 700, ó 300 fanegas de cebada, pues lo que le debían, según él, era más aún. Todo esto era gana de complicar el asunto, bastante enredado ya de suyo. Nunca habla Cano, para explicar su tardanza, de las obras que en Madrid ejecutaba. Sin duda, como su obligación, una vez que recuperó su prebenda, era ir a residirla, el único medio para no irse era manifestar la imposibilidad de hacerlo. Por eso pide dinero y pretexta deudas, pero seguramente no trabajaría en Madrid de balde. El no era rico, ni mucho menos, y los dos años que llevaba en la Corte es de suponer que de algo viviría, y este algo sería el dinero que le producía su trabajo.

2015-MECD

Los racioneros granadinos no estaban dispuestos a enviar de nuevo dinero, pues no era suya la culpa si el apoderado de Cano se había quedado con él. El Consejo había ordenado que se enviase a Cano cierta cantidad. Entregada ésta, ya había el Cabildo cumplido la orden y no tenía que hacer más, y como Alosa vuelve a repetir la orden sin tener aquello en cuenta (Doc. 14), para evitar nuevas cuestiones y trapisondas del famoso racionero, se decide que los ducados los lleve a la mano el licenciado Diego José de Villalobos, racionero también (Doc. 14) (1). Así, él mismo pagaría a Cano sus deudas y no lo dejaría hasta que consiguiera llevárselo a Granada. De camino, llevaría una carta del Cabildo para el Real Consejo, enterándole de las causas por que Cano no quería irse, entre otras cosas. Esta carta (Doc. 14) es del 30 de Marzo y por tanto en esta fecha Villalobos no había salido de Granada.

No tardó Cano en enterarse de este viaje, cuando ya había enviado su equipaje a Granada y sólo esperaba para irse a que le mandasen el dinero. Al saber que Villalobos traía una carta del Cabildo, como sabía por experiencia que siempre había éste tenido especial interés en desprestigiarlo, Cano se anticipó a la llegada del racionero y escribió un memorial al Rey (Doc. 15) para informarle bien de todo lo sucedido y precaverlo contra las calumnias y falsedades que la carta pudiera encerrar. En este memorial es donde se encuentran noticias más abundantes y de mayor interés respecto a los sucesos anteriores al comienzo del pleito.

No consta la fecha de la llegada de Villalobos a Madrid. Debió de ser hacia mediados de Abril, pues el día 19 el Consejo acuerda (Doc. 16) que se entreguen a Cano los 300 ducados, pero 100 en Madrid, 100 en Córdoba y el resto en Granada. Esto indica que ya había llegado Villalobos. El memorial de Cano antes citado no lleva fecha; debió ser escrito después de la partida de Villalobos de Granada y antes de su llegada, pues indica que ha sabido la salida de aquél, y si hubiese llegado ya, lo diría. Podemos colocarlo muy cerca del 19 de Abril.

Trabajo debió de costar al delegado del Cabildo conseguir llevarse al rebelde racionero. El 22 de Abril (Doc. 16) se le da un mes de plazo para que envíe testimonio de haber llegado a Granada, pero aun no era hora de que terminase la cuestión; tuvo que prolongar su estancia en la Corte ordenándose de diácono y presbítero, pues de subdiácono ya sabemos que lo estaba desde dos años antes. Villalobos, a pesar de la orden del Consejo, entregó a Cano 200 ducados, con lo cual saldó éste sus deudas. En estas cosas fué pasando el tiempo; además, tuvo que buscar carruaje para hacer el camino, harto largo y trabajoso en aquellos tiempos, y ello debía ser difícil, pues el 24 de Mayo escribe en Madrid otra petición de

(1) Actas Capitulares: 28 de Octubre.—LLAGUNO: Tomo 4.º, pág.

2015-MECD

prórroga por dos meses y solicita que los otros 100 ducados se los diese Villalobos al cochero que había de llevarlo a Granada (Doc. 17). No sabemos de fijo qué tenía que hacer el testarudo Cano en estos meses; él no lo aclaró, pero sin duda era la terminación de obras emprendidas ya. Palomino (1) habla de que la Reina Mariana quiso que acabara antes un Crucifijo que estaba haciendo para la iglesia de Monserrate, el cual está hoy en Lecaroz. Tal vez esta obra la acabara antes, o sería una de las cosas para las que necesitaba estar aún en Madrid dos meses (2). Villalobos, fiel a las órdenes del Cabildo, no se movía del lado de Cano hasta que consiguiera llevárselo.

Dura cosa debía ser para Alonso Cano, enamorado de su ideal, entusiasta de su arte, tener que conceder atención a las pequeñeces de la vida, a luchas, envidias, pleitecillos e intrigas. En la cuestión ésta, su intervención muchas veces no es batalladora. Intervino cuando se trataba de poner en claro la verdad, pero todas esas pequeñas cuestiones no eran más que el procedimiento de que le dejaran en paz entregarse a sus obras. El Cabildo, muy corto de vista, no podía apreciar todo cuanto de genial había en su racionero; querían medirlo como a otro prebendado cualquiera, sin hacerse cargo de que no es lo mismo el hombre que reza en el coro que el que pone toda su alma en la ejecución de alguna parte de tantas creaciones, de tantas grandezas y fantasías como de su mente brotaban. A los soñadores, a los hombres geniales que viven fuera de la realidad, ésta los castiga haciéndoles volver en sí bruscamente. Y Cano tuvo siempre que estar atormentado por esta llamada al mundo de la realidad prosaica.

Respecto a que Cano solicitase dinero del Cabildo, a pesar de asegurarse en él que ganaba en Madrid con su trabajo cantidades muy superiores a las rentas de la prebenda, la cosa tiene su explicación. Cano no sólo no era avariento, sino ni ahorrativo. Generoso y desprendido, derrochaba el dinero, cuando lo tenía, en las manos de aquellos que lo necesitaban. Seguramente esta falta de amor a lo material de la vida le haría no tener demasiado cuidado en sacar a su trabajo el mayor rendimiento económico posible; no tiene nada de extraño que trabajase mucho en la Corte, ganase bastante y sin embargo estuviese lleno de deudas, aunque no fuese ésta la razón de su resistencia a marcharse. Aparte de sus ocupaciones, no había de serle muy grato, dado su carácter, el volver a entrar en el Cabildo granadino, donde tan mal lo habían tratado, a pesar de haber derrochado en su Catedral todos los tesoros de su inspiración, sus más perfectas obras, con toda abnegación y cariño.

(1) PALOMINO: Pág. 583.

(2) Lázaro Díaz del Valle, cuyas noticias sobre Cano alcanzan hasta 1658, no se refiere a obra alguna concreta que ejecutase por entonces; pero existe en una colección madrileña un lienzo grande con la aparición de la Virgen a S. Antonio, firmado «Al. C.º Razion.º fecit año 1658».

2015-MECD

Dejando estas cosas, que nos llevarían muy lejos, y volviendo, como Cano, a dejar la libertad atada con la prosa de cédulas y decretos, es de suponer que el plazo último solicitado por el artista no le fué concedido: no tendría en ello pequeña parte la presencia de Villalobos en Madrid. Pero ahora hubo de encontrar Cano alguien que le ayudase en su empeño. Tenía entre manos entonces una imagen para el rey de Inglaterra, Jacobo II seguramente (pues aunque no era aún rey, por serlo desde Mayo de este año su hermano Carlos II, éste era protestante y no parece posible que encargase una imagen a España, nación con la cual no estaba en buenas relaciones). Enterado el representante, embajador o lo que fuera de Jacobo, de que se ordenaba a Cano partir inmediatamente, se apresuró a escribir a D. Diego Biriaño y Gamboa, que sin duda era del Real Consejo, solicitando que se prorrogase la estancia de Cano para dar lugar a que acabase la escultura, pues no podía desperdiciarse la ocasión de que el Rey poseyese obras de tan famoso maestro (Doc. 18). Esto prueba la estimación de que Cano gozaba entre los artistas de su tiempo, cuando su fama había trascendido fuera y determinaba encargos de un príncipe extranjero. En vista de esto, se conceden a Cano veinte días de término, pero con advertencia de que dentro de diez días más tenía que dar noticia de que ya estaba en Granada, pues en caso de no hacerlo le quitarían la Ración. Esta vez Cano no demoró más la partida. Acabó presto la obra, de la cual no tenemos más noticia que ésta, y el día de S. Juan (1) ya estaba en Granada.

Así terminó este famoso pleito, que sirvió de ocupación al Cabildo de la Catedral y de molestia y disgustos a Alonso Cano, que, ya viejo y cansado, no se movió más de Granada, donde vivió en paz con canónigos y racioneros, consagrado a su arte hasta su muerte.

DOCUMENTOS

1.

Poder otorgado en Granada a 28 de Noviembre de 1656 por el Cabildo de la Yglesia Catedral a Miguel Rodríguez de Losada, procurador de los reales Consejos de S. M., para que lo represente en el pleito con Alonso Cano, autorizándole para todo cuanto sea menester.

«Que el poder que para todo ello y lo a ello anejo y dependiente es necesario, ese le dieron a el dicho Miguel Rodríguez de Losada con facultad de injuiciar, jurar y sostituir con relevación y obligación en forma.»

(1) Gómez-Moreno: *Ob. cit.*, pág. 84.

2015-MECD

Firman: Don Fernando de Sosa, chantre, y D. Luis de Olivares, Canónigo. Ante el escribano Antonio Ruiz de Prado. Testigos, el licenciado Simón de Almirón, presbítero; el licenciado Juan de Erbas y Robles, colegial, y Andrés Navarro, pertiguero, vecinos de Granada.

2.

Señor mi señor D. Antonio Alosa Rodarte.

Mi señor D. Antonio mi señor: Aunque en todas ocasiones me a faborecido V. Md. con las beras que é esperimentado, de todas la mayor es esta y en ella espero el mayor fabor, pues la necesidad lo pide y no a que castigar desquidos a el parecer, sino como amo y señor mío sacarme de esta pisçina. — Carezco, mi señor, de que esos autos siendo posible no se bean asta que pasen las bacaciones por raçón que yo parezca y me presente a el consexo ordenado, ya que el no estarlo conforme a la orden del real Consexo no a sido por falta mía, sino por materias políticas de Su Ylustrísima mi Arçobispo y entregarme a un capitular opuesto y de tal autoridad y maña que içe erar a tres sugetos muy grabes, y de ellos dos se retrataron, escribiendo a Su Ylustrísima, por lo qual me escribió la que mostrara D. Juan Ordóñez mi amigo. — Agora, señor, para satisfaçer a el real Consexo de cámara y dar a entender mi justicia, yçe la diligencia que aquí bá ynclusa, que guzgo ará fuerça a esos señores; v. md. la sacará a el tienpo que conbenga; así mismo mandará v. md. ese poder se ponga en el pleyto o autos que de acá ban esta noche, y suplico a v. md. tenga paciencia conmigo, que soy suyo y debe anpararme por echura suya, pues en acerlo se asegure v. md. y lo puede estar, que açe un capellán que en los sacrificios de la Misa mientras bibiere no le faltará ni olbidará.

Doi quenta a v. md. cómo mi Arçobispo le tendremos propiçio sienpre que sea menester que ynforme aunque si se cometiese (si llegare el caso) a otra persona qualquiera que sea, se ará mejor, porque el pueblo a llebado muy mal lo que se a echo conmigo, biendo tan llana la poca justicia que me an echo, pues abiendo pleyto me an despojado del puesto en que estaba sin oyr mi justicia. Dios me guarde a v. md. como deseo y este su serbidor a menester. Granada a 5 de dicienbre de 1656 años.

De v. md. que su mano besa

Alonso Cano.

3.

En Granada, a 17 de Febrero de 1657 años, Alonso Cano, racionero de la sta. Yglesia de esta ciudad y vecino de ella, otorgó poder a Felipe de San Medel, residente en la villa de Madrid, ajente del honrado Concejo de la Mesta, para que le pueda ayudar y defender en todos sus pleitos, causas y negocios civiles y criminales, eclesiásticos y seglares que tiene y tuviere... Ante el escribano Pedro de Urrea; testigos Francisco Pardo y Estéban Martín y Ysidro Albarez de Ferreira, vecinos de Granada.

2015-MECD

Sustitución: En Madrid a 6 de junio de 1657, Felipe de San Medel, procurador general del honrado Concejo de la Mesta, otorgó que sustituye dicho poder en dos procuradores en los Reales Consejos, ante el escribano Juan de Arçipreste.

4.

Señor:

Miguel Rodríguez de Losada en nombre de la Santa Iglesia de Granada.—Digo que V. Md. en consideración de las causas y rraçones que por mi parte se le rrepresentaron, fué servido de declarar por baca la ración que tenía en la dicha Iglesia Alonso Cano y mandó al dicho Cavildo le despojasen della y pusiesen editos para su provisión y en execución de esta horden procedieron a examinar los opositores que concurrieron a la pretensión de la dicha rración y nombraron a V. Md. para ella a Don Francisco Navarro, para que confirmando su nombramiento entrase en posesión de la dicha rración.—Y porque el dicho Alonso Cano despojado de su prebenda a benido a esta Corte y se tiene noticia que quiere seguir esta causa y a contradicho o quiere contradecir el nombramiento hecho por el dicho Cabildo mi parte en Don Francisco Navarro y las rraçones que puede rrepresentar es forçoso no sean lejítimas por haverse procedido en esta causa por mi parte el Cavildo cumpliendo en todo con las hórdenes de V. Md.—Supplico a V. Md. mande darle traslado de qualquier cosa que por parte del dicho Alonso Cano se pidiere, y que se despache cédula para que el Arçobispo de Granada ynforme en rraçón de todo lo que a pasado en esta materia y de la justificación conque se a procedido en ella.—Y para ello contradigo en forma qualquier cosa que por parte del dicho Alonso Cano se pidiere o pretendiere. Pido justicia y costas y para ello etc.

Miguel Rodríguez de Losada.

(Al dorso.) En 24 de otubre 1657.

5.

Señor:

Pedro Muñoz, en nombre de Alonso Cano Racionero de la Santa Yglesia de la ciudad de Granada.—Digo que V. Md. se ha de servir de mantenerle en la ración de que hizo merced y en concederle más témino para conseguir la perfección de la lengua latina; y se deve mandar y conceder, lo primero, por lo general y faborable que resulta de los autos dicho y alegado en que me afirmo.—Lo otro porque el deán y Cavildo, viendo la falta que tenía dicha yglesia (cuanto a lo material), de pintura, escultura y architectura, conoziendo que en mi parte concurrían dichas artes, le solicitó por el canónigo D. Gerónimo de Prado, y con çierto pacto que contara de la carta que en su poder tiene el secretario de dicho cabildo, suplicarran a V. Md. como lo izieron para que fuese presentado en dicha ración que oy posee, y assí devian estar al cumplimiento obligados.—Lo otro, porque el defecto de iliterato es malicia y arrojo de los contrarios, pues se combençe con un testimonio de estos autos, presentado f. 79, de la

2015-MECD

capaçidad y examen que se hiço por peritos a que se debe estar, pues dice el Maestro Dn. Gregorio de Dara Tordesillas, cathedrático en propiedad de Gramática y Retórica de la Unibersidad de dicha ziudad, que ha examinado a el lizenciado Alonso Cano, raçionero desta Santa Yglesia, assí en la literatura de la lengua latina como en la intelixencia della, y lee en latín bien berdadero y corrientemente, con buenos aceptos. Lo otro, porque si mi parte hubiera estado sin la oçupación tan grande por parte de la dicha Yglesia, hubiera conseguido mucho mas de la lengua latina, pues su capacidad es conocida y consta de dicho informe yba conoziendo y distinguiendo la lengua latina por sus preceptos y rudementos, y esto á un año.—Lo otro es que de los autos consta que a tres del mes de octubre passado este año, juntándose el cabildo para vacar dicha ración, el canónigo Don Gonzalo de Acosta suspendió su boto por no ajustarse a que se dé por vaca la dicha ración ni a que se pongan editos a ella hasta tanto que prezeda la declarazión y forma de derecho, y por ser votos de justiçia, sciencia y conciencia lo expresaron a favor de mi parte.—Lo otro porque no consta que dicha ración sea presbiterial (y caso que lo fuera) por ser capaz auian de darle más tiempo a mi parte desocupandole de algunas cosas que son impedimento al conseguir la latinidad—lo otro porque de lo obrado en 18 del dicho mes de octubre se combençe la passión de los contrarios pues al dean a que sacasse mi parte del coro; como consta del testimonio dado por Bernabé Ximénez de Lacalle, escrivano, a folio 9, porque no es modo de vacar una ración y benefiçio, colado en persona como mi parte, la violencia que con él se hizo, demás que han propuesto a V. Md. perssona de voz tiple con informe de necessario sólo a fin de onestar su ynvento.—Lo otro, porque lo que ha ocasionado la contradicción que el cavildo haze, es no haver podido mi parte corresponder a la boluntad de muchos prebendados, que ymaginaron le havían de tener siempre empleado en obras suyas particulares, y no fueran tan escrupulosos si les hubiera dado gusto en lo que cada uno ha deseado.—Lo otro, porque estando ynibidos y este pleito pendiente en tribunal tan superior, no pudieron poner editos a dicha ración, y assí son actos intenpestibos, nulloss y atentados.—Lo otro porque el decreto de 12 de junio del año de 1656 para que se ordene en las primeras témporas, y si no, se pusiessen editos, fué comminación que no puede tener efecto no precediendo la forma de derecho para declarar primero por vaca la dicha ración, ni puede ser del ánimo de V. Md. privarle sin oyrle, de más que dicha zédula quedó alterada por el decreto posterior y este no se le a ytimado de mi parte, con que hasta ora no le ha corrido término.—Lo otro porque la fábrica de dicha Yglesia está aprovechada en un facistol con jaspes y bronçes y una ymagen de Ntra. Sra. de la Conçepción que por ser joya de mucha estima por su primor la Yglesia la guardó para los dias festibos y mandó a mi parte hiciese otra para dicho fasistol, y otras obras.—Lo otro porque el dezir la contraria que mi parte hiço un cuadro de tan baja suerte que sería forçosso el quitarle del lugar donde le colocaron, es afectación el dezirlo, porque no es creíble que careciesse de noble forma en el arte de pintura y no consta quiénes sean los pintores que diesen çensura en obra de tan gran maestro.—Por todo lo qual:—A V. Md. supplico mantenga a mi parte en la posessión en que se halla, mandando que el dicho cavildo no haga nobedad, y señalándole

2015-MECD

nuebo término conpetente para que se ordene, según lo tiene pedido y en esta petición se contiene. Pido justicia y costas. Juro lo necessario, y para ello... etc.

Otrossí a V. Md. suplico mande se despache comisión al presidente de la Real Chancillería de la dicha ziudad, para que abrigue el modo de proseder que la parte contraria ha tenido y ynformado. V. Md. determine lo que fuere de justicia y del real serviçio. Y do ut supra, etc.

Otrossí a V. Md. suplico mande que el secretario del dicho cavildo entregue la carta que tiene en su poder, y juntamente dé çertificazión de las obras que tiene echas, assí obrando como amaestrando, mi parte, para que se conosca está la dicha yglesia aprobechada en más de ocho mil ducados, y de todos los actos capitulares y legaçias que hubieren ynbiado al Arçobispo sobre el dicho raçionero sin omitir cosa alguna, y la carta original en birtud de la que el dicho cabildo suplicó a V. Md. presentasse a mi parte en dicha ración, en que se obligó y expressó con boto de pintar siete lienços de ystoria de Nra. Sra. en siete espacios que dicha capilla mayor tiene. Pido justicia.

Otrossí a V. Md. supplico mande que el Deán, Arcediano, Prior, el Doctor D. Agustín de Castro Bazqueez Doctoral de dicha yglesia, el Dor. Don Gerónimo de Prado Provissor, Dor. Ahumada, y el Dor. D. Gonzalo de Acosta y mas las personas que V. Md. fuese servido, ynformen, etc.

Alonso Cano. *El Licenciado Don Martín Ferrer.* *Pedro Muñoz.*

(A la vuelta.) En 13 de febrero 1658. Ynforme de nuebo sobre todo el Arçobispo.

6.

Señor. El deán y Cavildo de la Santa Yglesia de Granada dice que en nueve deste mes de Jullio de 1658 por parte del racionero Alonso Cano se pressentó ante él una cédula real, su fecha en Madrid a 15 de Abril deste pressente año, en que V. Mag. le mandaba lo admitiesse a su ración, y le bolbiesse los frucctos della desde que se le denegó la asistencia en el choro, y aviéndose obedecido y en su cumplimiento admitido a el dicho racionero a su ración, a mandado a los contadores ajusten lo que le tocaba de frutos para que los prebendados que los percibieron por avérseles acrecido a sus prevendas, se los buelban a el dicho raçionero.

Y aviendo cumplido con todo rendimiento y obediencia lo que V. Md. ha mandado, representa a V. Md. la justificación conque los dichos prebendados hicieron suios loss dichos fructos que percibieron, porque no solo con buena fee, sino con entera y omnímoda justificación y título los adquirieron, porque el dicho cavildo no le vaccó la dicha ración por su arbitrio, sino por orden y mandado expresso de V. Md. dado en Madrid a 29 de Agosto de 1656 años, que debía obedecer, pena de cometer delito de innobediencia en no hacerlo, y más quando los motivos que tubo V. Md. para vacar la dicha ración fueron tan evidentes como justificados y conformes a la dispossición dell Sacro Concilio de Trento y a las Bullas de la ereción desta santa Yglesia, que mandan precissamente se ordenen dentro del año los prebendados, y aviendo V. Md. por su

2015-MECD

benignidad (sin embargo de las dichas leyes, y sus reales cédulas en contrario) dádole permissión hasta el quarto año no aviéndose ordenado, obligado V. Md. de su real conciencia en cumplimiento de las santas leyes y sus cédulas reales, mandó se le vacase la ración. Y executado por el cavildo por la misma disposición del Concilio y Bullas de la erección, de justicia le tocaron los fructos de la dicha ración, como distribuciones a los prebendados que residieron, y así los percibieron como suios.

Y así mismo representa a V. Md. que el dicho racionero Alonso Cano en el tiempo que no a ressidido ha ganado, así en esta ciudad como en essa Corte, a su officio de pintar más dinero en cada tres meses que renta la ración en cada un año, lo cual es público y notorio y que él no lo negará, aviéndole servido el tiempo que avía de residir (en el qual los demás prebendados ganaron sus fructos) de mexorarse de caudal y hacienda, y aunque estas raçones convençen, a nuestro entender, la justicia que tienen los prebendados que percibieron los dichos fructos para no bolberlos, supplicando a V. Md. lo tenga por bien. Sin embargo, llebados de la obediencia y rendimiento de sus reales órdenes, ha mandado el cavildo que se buelban, supplicando a V. Md. sea servido de que sin exacción ni notable gravamen, sino con alguna comodidad suia, buelban los dichos prebendados los fructos obtenidos de justicia y restituidos de obediençia.

Así mismo supplica el cavildo a V. Md. sea servido de advertir que el dicho racionero Alonso Cano está en pretensión injusta con su Real Consejo de querer ganar los fructos de su prebenda sin querer venir a residir, y consta, de dos cosas la primera porque aviéndose ordenado a 14 de Março y aviéndosele despachado la real cédula en que se manda lo admita el cavildo, el susodicho maliciosamente la ha detenido tres meses, aviéndola presentado a 9 deste mes de Jullio y siendo culpa suia no averla presentado luego que se despachó, y más culpa no venir personalmente a ser admitido y a residir, será contra conciencia y en fraude de las disposiciones del santo Concilio de Trento querer goçar de los fructos de los dichos tres meses y del tiempo futuro a la admissión, que se a echo por el cavildo presentando la cédula por procurador.

Lo segundo de que consta no querer residir es aver despedido (después de aver obtenido la dicha real cédula) la cassa de su vivienda a caussa de aver recivido cantidades de dinero por algunas pinturas, que no puede tan pronto acabar, y será cossa que causse grandíssimo escándalo estarse en Madrid ganando grandes jornales de pintor y querer goçar de los fructos de la ración en Granada, sin querer residirla.

Y assí humildemente supplica a V. Md. cobre al dicho racionero los fructos de los dichos prevendados con equidad y sin gravamen dellos y que no se dé lugar a que con finjidos pretextos el dicho racionero quiera no residir, y ganar los fructos de la ración, que en ello recivirá fabor de su real mano de V. Md. etc.

El Licenciado Antonio Calderón Araoz.

Doctor don Eugenio de Ribadeneyra.

2015-MECD

7.

Señor:

Alonso Cano, racionero de la Santa Yglesia de Granada — Dice que aviéndosele puesto por el Cavildo de dicha iglesia embarazo en que se acudiese con los fructos, rentas y emolumentos y demás que le tocavan como a tal racionero, con ciertos pretextos, acudió a V. M. para que fuesse servido de proveer de remedio, y V. M. mandó por su Real cédula que dicho Cavildo le hiciese pagar enteramente todo lo que se le estava deviendo de lo atrasado desde que se le movieron los pleitos injustos. Y aunque requirió con ella a dicho Cavildo y la obedeció en todo y por todo, no acaba de dar satisfacción, aguardando él a sólo esto para bolver a servir dicha ración, aviéndose ordenado de orden sacro, que era el reparo que le tenían puesto. Y no puede salir de esta Corte por hallarse adeudado. Y en esta consideración — Supplica a V. M. se sirva de mandarle despachar sobrecarta con orden de que sin embargo de las escusas. Y que si luego no lo hiciere se cometa el cumplimiento del Oidor del Consejo que está entendiendo en la visita de aquella chancillería. Y declarando que hasta que lo cumpla no deve el supplicante ir a servir, pues es por culpa y omisión de dicho Cavildo dejarlo de hacer.

(A la vuelta, extracto de lo anterior, y después esto):

Viene aquí carta del Cavildo en que representa largamente la justificación conque hizo suios los frutos de la Ración desde que la vacaron por orden de S. Md. pero que sin embargo los an mandado restituir, conque sea suavemente, que el dicho Alonso Cano vaya a residir.

(Al margen):

En 13 de noviembre 1658.

Dése sobrecédula de la dada para que le paguen todo lo que se le deve estando y residiendo su prevenda.

8.

Señor:

Alonso Cano racionero de la santa Yglesia de Granada dice que en 13 de nobienbre del año pasado de 658 se le mandó despachar sobrecédula de la dada para que el Cabildo de la dicha santa Yglesia le pague todo lo que se le debe estando y rresidiendo su prebenda. Y rrepecto de que por causa de dicho Cabildo, aviéndole despojado de su prebenda bino a esta Corte a tratar de su defensa y ponerse a los pies de V. M. y a asistido en ella todo el tiempo que es notorio, sin que el dicho Cabildo le aia socorrido con maravedís algunos, se halla con grandes empeños que a hecho para alimentarse todo el tiempo referido, y aora está ynposibilitado de salir sin dar satisfación de lo que debe y sin medios para los gastos del biaje y para poner su casa en la ciudad de Granada.—Con lo qual concurre aber llegado a su noticia por cartas que el dicho Cabildo desea que baia a la dicha ciudad antes de pagarle, sólo porque no tenga efecto la paga, y obligarle a que tenga un pleito con cada uno de los prebendados sobre la restitución de lo que a perçebido, y que instado de la neçesidad por no poderlos seguir los deje a todos, a que no se debe dar lugar, en cuia consideraçión sup-

2015-MECD

plica a V. M. mande despachar llanamente la sobrecédula para que paguen a quien tubiere su poder todo lo que se le debe, y se causare hasta la Real paga, que fecho, irá luego sin máss retardaçión a rresidir su prebenda, en que rreçibirá merced y justicia.

En Madrid 17 de Febrero de 1659.

9.

Señor:

Alonso Cano, racionero de la santa Yglesia de Granada—Dice que en consideración de los gastos que a hecho en esta Corte para sustentarse y para que fuesse a servir su Yglesia, fué servido de mandarle dar trecientos ducados luego y sobrecédula para ello, rrespecto de lo que se le debe de fructos y emolumentos, y porque las personas a quienes debe mayores cantidades no dan lugar a que salga de esta Corte sin el pago o a lo menos señalado por V. Mgd. un breve término en que el Cavildo le pague para su satisfación, y demás de esto teme que yendo allá dilatarán con efecto la paga de dichos emolumentos, çonque no podrá dar satisfación ni sustentarse en Granada, por lo qual,—

Supplica a V. Mgd. se sirba de mandar cometer la execución de la paga a quien fuese servido, y mandar declarar haver ganado los fructos y emolumentos pertenecientes a su prebenda el tienpo que se a ocupado en esta Corte seguiendo su justicia, pues no a sido culpa suya, sino omissión del Cabildo, en que recivirá merced de V. Mgd.

En 3 de março 1659.

10.

Yo el maestro Andrés Sánchez de Espejo, secretario del Cavildo de la Santa Yglesia Metropolitana de Granada, certifico y doy fee que entre los autos capitulares que están en el libro capitular donde se escriven y queda en el Cavildo ay uno del tenor siguiente:

En el Cavildo de lunes veinte y quatro días del mes de março de mill y seiscientos y cinquenta y nueve años, llamado ante díem, se trató de la primera parte del llamamiento y se leyó una cédula de su Magestad, presentada por parte del señor racionero Cano, la qual es del tenor siguiente:

(Esta cédula la publicó Gómez-Moreno: *Cosas granadinas...*, pág. 81.)

(Inserta la cédula, y a continuación):

Y agora sabed que el dicho Alonso Cano me avía hecho relación que aunque obedeçistis la dicha cédula, no se dava cumplimiento a ella, sin lo qual no podía ir a su residencia, por las muchas deudas y empeños que tenía en esta Corte.—Suplicóme fuese servido mandar despachar sobreçédula con declaración de que no devía ir a residir hasta que fuese pagado enteramente. Y aviéndose visto en mi conssejo de la Cámara en trece de nobiembre del dicho año de mill y seisçientos y cinquenta y ocho, juntamente con lo que en respuesta de la dicha mi cédula me representásteis largamente en carta vuestra sobre la justificación conque perçevisteis los frutos de la dicha ración desde que se dió por vaca

2015-MECD

por orden mía, y que sin envargo le avíais mandado restituir por medios suabes conque el dicho Alonso Cano fuese a residir la ración, se le mandó dar sobreçédula, para que le hiciésedes pago de todo, estando y residiendo su prebenda.—Y por parte del dicho Alonso Cano se me bolvió a suplicar que sin embargo de vuestra respuesta y de las raçones alegadas en ella, os mandase le pagásedes luego enteramente lo procedido de la renta de su ración, por hallarse empeñado en muchas deudas causadas en esta Corte y jornada hecha a ella para su defensa y no tener otros medios para dar satisfación a sus acreedores y hacer su viaje a esa ciudad.—Y aviéndose buelto a ver en el dicho mi conssejo vuestra carta y demás papeles proçedidos en esta causa, se dió y pronunció un auto del tenor siguiente:—En Madrid a diez y siete de febrero de mill y seiscientos y çinquenta y nueve. Dése sobrecédula para que de los frutos de su prebenda corridos se le den trecientos ducados, con los quales se vaya luego a su residencia, y con los demás se le acuda estando en ella, en cuya execución y cumplimiento os mando veais la dicha mi çédula aquí incorporada y la guardeis y executéis en la forma que contiene el auto referido, luego que esta mi cédula os fuere notificada, y no hagais lo contrario en manera alguna. Fecha en Madrid a diez de março de mill y seiscientos y cinquenta y nueve años.—Yo el Rey.—Por mandado del Rey nuestro señor, Antonio de Alossa Rodarte.

(Sigue la notificación.)

Acuerdo.—Y aviéndose hecho la dicha notificación y dexado el traslado referido se trató la materia y se botó aviendo entrado el señor Vasques, y por mayor parte se acordó que se le enbiasen treçientos ducados para que viniese a residir su prebenda, esto aunque el Cabildo no deve cosa alguna, sólo por obedecer a su Magestad y lo que por su Real cédula manda, y porque no tenga escusa el dicho Sr. racionero Cano para venir a residir. Y el señor don Miguel de Ahumada lo contradijo y apeló y lo pidió por testimonio.

(Sigue el auto capitular del miércoles 26 de Marzo de 1659, en que se acuerda dar el dinero a Miguel de Paredes, apoderado de Cano para ello.)

11.

En la ciudad de Granada a treinta y un días del mes de marzo de mil y seiscientos y cincuenta y nuebe años, en presencia de mí el escribano público y testigos yuso escriptos, pareció don Miguel de Paredes residente en esta ciudad y en birtud del poder que tiene ysibido y queda en la contaduría de la santa Yglesia desta ziudad, que parece fué otorgado por el razionero Alonso Cano, que lo es desta santa Yglesia, que parece fué otorgado en la billa de Madrid a diez y ocho de febrero passado deste presente año de zinquenta y nuebe, ante Francisco de Alday escrivano de su Magestad y en su birtud en nombre del dicho Alonso Cano, otorgo aver rezibido del licenciado Don Alonso Andrés González, mayordomo de la Hacienda de la mesa capitullar de esta santa Yglesia trezsentos ducados de vellón, que son los mismos que su Magestad y su real Consejo de cámara les tiene mandado entregar, etc.

(Es traslado, fechado en Granada a 28 de Octubre de 1659.)

2015-MECD

12.

Señor:

El Deán y Cavildo de la Yglesia cathedral de la ciudad de Granada. Dicen que aviendo representado a V. M. cómo el licenciado Alonso Cano, racionero de dicha yglesia no cumplía las obligaciones con cuio cargo V. M. le hiço merced de dicha ración ni se ordenaba de orden sacro como tenía obligación por esta causa y otras representadas por la dicha yglesia, fué V. M. servido de mandar se le vacase dicha ración, como en efecto se hiço, y aviendo recurrido y suplicado a V. M. el dicho licenciado Alonso Cano deste mandato, V. M. usando de su real benignidad declaró aver cumplido el dicho licenciado Alonso Cano con las reales cédulas de V. M. por las quales se le avían dado diferentes términos para que se ordenase, respecto de que aunque dentro de los dichos términos no se avía ordenado de orden sacro, después se ordenó de epístola y presentó ante V. M. el título. Y así mismo mandó V. M. se le acudiesse con los frutos que le pertenesciessen por raçón de la dicha ración, yendo a residirla, y que para que fuesse se le diessen trescientos ducados por quenta de los dichos fructos, con los quales se fuesse luego a residir dicha ración desde esta Corte a donde se allaba entonces y está de presente. Y siendo así que el Cabildo cumplió luego el real mandato de V. M. y dió los dichos trescientos ducados a la parte del dicho racionero, y que después de lo referido han pasado más de siete meses. El dicho racionero se ha estado y está en esta Corte sin aver obedecido ni cumplido lo que V. M. le ha mandado, a que ha sido exortado diversas veces por el dicho Cavildo, imposibilitándose cada día más se yr a residir la dicha ración, por estar concertando de nuevo en esta Corte obras, así de pintura como de esculptura, en que es preciso que ocupe mucho tiempo, haciendo notable falta en la dicha yglesia, así en las pinturas que tiene obligación de hacer en ella, como en el altar y choro, por ser en dicha yglesia el número de los racioneros tan corto y estar quatro dellos ocupados precisamente en la música, sin poder servir en otras funciones y ministerios del altar y del choro para que son precisos los racioneros.

Supplican a V. M. el dicho Deán y Cavildo, por el perjuicio grave que a dicha yglesia se la sigue de lo referido, se sirva de mandar al dicho licenciado Alonso Cano que con efecto salga luego desta Corte y vaia a residir su ración, y de no hazerlo así mande V. M. vacar y proveer la dicha ración, en que demás de ser justicia y tan gran servicio de Dios y de V. M., recivirá merced.—Y presentan testimonios por donde consta lo referido, etc.

En la villa de Madrid a veinte y ocho días del mes de nobiembre de mill y seiscientos y cinquenta y nueve años yo, Juan Francisco de Villegas, portero del Consejo de Cámara de S. M. requerí con el decreto del Consejo, a esta petición proveydo, al licenciado Alonso Cano.—Y dijo que lo oye y que acudirá al Consejo a dar su raçón, y esto dió por respuesto y assí lo çertifico.

Juan Francisco de Villegas.

228

2015-MECD

13.

Que haviendo representado se hallava con enpeños en esta Corte sin tener con qué hacer su viaje, se le mandaron dar 300 ducados de los frutos de su ración, y la persona que los cobró en virtud de su poder se le quedó con ellos, con pretesto de que se los devía, y aora está más inposibilitado.—Supplica se mande al Cavildo le den 700 ducados para irse, o treçientas fanegas de çebada por quenta de lo que le toca de su prevenda, que es cantidad más considerable.

Lo que últimamente se acordó el año pasado fué se le diesen 300 ducados para irse, y que lo demás se lo pagasen estando residiendo.

Consta recivió estos 300 ducados y por no haver hido a servir se quejó la Yglesia, y últimamente se le mandó notificar por nobiembre del año passado se fuesse y imbiasse testimonio dentro de dos meses, y de no hacerlo no se le acudiesse con los frutos.

Notificósele, y los dos messes se cumplieron a fin de este mes de henero próximo passado.

14.

Señor:

Por carta de Antonio Alossa Rodarte, del vuestro Consejo y secretario del Real Patronazgo, se nos avisa cómo V. M. tiene mandado se den trecientos ducados al racionero Alonso Cano, por quenta de lo que (dize) se le deve del tiempo que V. M. le vacó la prebenda por no averse ordenado de orden sacro, como lo dispone la erección de esta Santa Yglesia, en tiempo de siete años que tuvo de término, para que con ellos se venga a residir su prevenda. Y aviendo experimentado que otros trecientos ducados que de orden de V. M. se le dieron a principio del año de mill y seisçientos y cinquenta y nueve para lo mismo, le sirvieron sólo para desperdicios y no se consiguió el fin que V. M. tuvo; y que el que tiene el racionero Alonso Cano es de vivir en essa Corte divertido en las ocupaçiones de su interés y artes, sin quererse reducir a la residencia de su prebenda, a que está obligado estrechamente en conciencia por ser toda la renta de estas prebendas de distribuçiones cotidianas y no tener un real de gruesa. Obedeciendo lo que V. M. manda, nos a parecido inbiar (con los trecientos ducados) al licenciado don Diego Josef de Villalobos, racionero de esta santa Yglesia, para que con efecto salga de los empeños que tiene (según alega) y se venga el racionero Alonso Cano a cumplir la obligación de su residencia, y este Cavildo se libre del escrúpulo en que está de acudir con los frutos a quien desde el día que entró a servir la ración a reusado tanto la residencia. Suplicamos a V. M. que con su Real y católico celo mande que luego se venga a residir, que en ello hará V. M. un gran servicio a Dios Nuestro Señor, y a esta santa Yglesia particular merced. Guarde Dios la Real y Católica persona de V. M. como la christiandad á menester y deseamos estos sus capellanes. De nuestro Cavildo y Granada 30 de março de 1660 años.

Don Andrés de Quiñones.

El licenciado D. Antonio Calderón Araoz.

2015-MECD

Por el Deán y Cavildo de la Sta. y Metropolitana Yglesia de la ciudad de Granada,

El Maestro Andrés Sánchez de Espejo, secretario.

15.

Señor:

Alonso Cano, racionero de la Santa Yglesia de la ciudad de Granada = Dize que sson pasados dos messes que V. M. le señaló de término para que llegasse a la dicha ciudad a residir su prebenda i remitiesse testimonio de ello, para lo qual fuese servido de mandar que el cavildo le diese 300 ducados para poder efetuar su biaje, i haviendo remitido la carta de dicha orden la presentó con poder que dió, para que se entregase el dinero, y haviendo entretenido al corresponsal con esperanzas; en cumplimiento de la real orden remitió la ropa conque se allava con Sevastián de Toro, ordinario de dicha ciudad, que con efecto la llevó. = Y esperando la entrega de los dichos 300 ducados para disponer su biaje tubo noticia havía llegado a esta Corte el racionero D. Diego de Villalobos a negocios del cavildo y a acer la entrega de los dichos 300 ducados y assí mismo tubo noticia traía carta para V. M. y orden para no entregar dicho dinero sin nuevo mandato; y como la experiencia que tiene el dicho racionero es de que su Cavildo solo pretende injustamente infamarle y desacreditarle con V. M. como en otras ocassiones se a reconocido, y consta de los informes passados en que repetidamente en tres consultas le hazen yrregular, iliterato, incapaz i negado para siempre, de que se conoçe bien su pasión, por lo qual juzga que en la que pressenta dicho Cavildo le tratará peor, y porque save algunas objeciones que le ponen le es fuerça dar a V. M. satisfación de su buen proceder, y assí mismo quenta de lo sucedido de que proceden los disgustos i discordia entre dicho racionero i Cavildo— Dice, Señor, que dicho Cavildo, o en su nombre el canónigo D. Gerónimo de Prado, le solicitó para que admitiesse la prevenda que oy tiene, i no queriéndola admitir por ser afecta a música i querer dicho Cavildo tuviese dicho racionero obligazión a pintar como los músicos a cantar, despedido ía el dicho canónigo segunda vez; bolvió a hazer instancia, i por carta que tubo de D. Martín Carrillo de Aldevez; bolvió a hazer instancia, i por carta que tubo de D. Martín Carrillo de Alderete, Arçobispo que fué de dicha ciudad, le obligó a tratar de medio comunicándolo i interviniendo algunas perssonas religiosas, a los quales pareció hiciese dicho racionero un boto de hazer siete lienzos para siete espacios de la capilla mayor, dándole la Yglesia lo necessario para ellos, i en esta conformidad se determinó de escrivir al cavildo por havérselo mandado dicho arçobispo i en virtud de la carta y con las razones que dicho cavildo representó a V. M. fué servido de prover i presentar a dicho racionero en dicha prevenda, como consta de dicha carta que para en poder del mismo Espejo, secretario de dicho cabildo, con testimonio a las espaldas de que en virtud de ella se proveyó dicha ración, después de lo qual haviéndose allado algunos de dicho cabildo, que eran de contrario sentir, escrupulossos de la dicha provissión, pareciéndoles que no se ajustava haver proveído la prebenda que tocava a músico en pintor, con buena conciencia solicitaron a los demás para que le inquietassen y moviessen por

2015-MECD

qualquiera medio a que dejase dicha prevenda; i viendo no aprobechavan sus diligencias i medios se balieron de dezir le havían recivido sin inteligencia de la lengua latina, i embiaron legacías al Arçobispo que oy es por tres vezes para que no le ordenase, i caso que lo huviese de hazer no le supliese cosa alguna respecto de no ser mússico. Y tratando de ordenarse el dicho razionero, el Arçobispo nombró quatro examinadores, y de ellos uno de los capitulares de dicho Cavildo contrario suyo, para que le examinasen, y dos en presencia de dicho Arçobispo le reprovaron i después los mismos escrivieron al dicho Arçobispo no eran de aquel parezer que havían sido en pressencia de dicho Arçobispo, sino que antes le guzgavan capaz i abil para dichas órdenes, por haverlo después reconocido así y haverles satisfecho dicho racionero; y bolviendo el dicho Arçobispo a la ciudad a celebrar órdenes, se pressentó el dicho racionero ante él, para que por su perssona le examinasse i ordenase, i en ninguna manera lo quiso hazer, diziéndole buscase su remedio dondequiera que lo hallasse, i con esta licencia i permisso se fué a ordenar con un obispo comarcano, y sabiéndolo el cavildo le obligó a dicho Arçobispo escriviesse para que no le ordenasse por ser súbdito suyo i que así se lo havía pedido su cavildo, i además de esto embió carta de amenaza si ordenase a dicho racionero; i consta esta berdad de dichas cartas, que dirá en que poder paran quando sea nezessario.—Que a faltado a su coro mucho tiempo confiessa ser berdad, pero a sido con orden expressa i permisión del Cavildo para que tuviese lugar de hazer con comodidad algunas cossas de su mano para el ornato de aquella Yglesia y desde el día que tomó la posesión de dicha prevenda, hasta que le hecharon del coro por las siniestrass relaciones repetidas yço las obras siguientes: tres lienços de ystorias de Nuestra Señora, en cumplimiento de su boto, de cinco baras i media de alto y tres i quarta de ancho.—Un fasistol, governando a los oficiales de todas professiones para él, y con sus manos lo que ellos no eran capazes de hazer, i para dicho fasistol una imajen de Nuestra Señora de la Concepción de tal calidad i estimación en el pueblo que el Cavildo le mandó hazer tabernáculo aparte i poner en custodia en la sacristía, para mostrar a los naturales i forasteros, teniéndola por la maior joya que oy ay en dicha Yglesia, como es notorio i se provará en caso necesario.—Hiço traza para las lámparas grandes de la Capilla Mayor i gobernó i instruió a los plateros que se ocuparon en su fábrica.—Governó la fábrica de obra pía i combalecencia (que fundó el arçobispo D. Martín Carrillo de Alderete en el ospital Real de aquella ciudad, de que es patrón V. M.), en lo material de la cassa en todos los oficios que fueron nezessarios para dicha fábrica.—Todo esto, Sr., se obró en poco más de quatro años, acudiendo a su reço i obligaciones asta tanto que por los informes referidos le echaron del coro como dicho es, i balen dichas obras, de solo lo que toca a su perssona, a la más moderada estimación más de 7 mil ducados, sin aver recivido de las rentas de su ración apenas 2 mil ducados, por no ser de altar ni acudir a los aniberssarios por la asistencia de las dichas obras, conque le fué nezessario balerse de hazer algunas de conbentos pobres sólo por lo que le quisieron dar por bía de limosna, para poderse sustentar, que a esto le obligó su estrema neczessidad i grandes i continuas persecuciones de su Cavildo, y por no haverle querido sustentar el criado que le servía en el ministerio mientras hacía

2015-MECD

las obras de dicha Yglessia, como estaba pactado, ni aver recivido para colores i lienços más que 1.500 reales.—Y es público que xamás el dicho racionero exercitó sus artes por dinero ni en esa parte a sido ambicioso ni interesado, como en caso necessario se ofreze a provar así en esta Corte como en la dicha ciudad de Granada.

Por todo lo qual supplica a V. M. mande no obstante la calumnia de la parte contraria en que recatea el entregarle los 300 ducados de orden de V. M. para que con ellos se baia i se ponga en su Yglessia que en ello recibirá merced.

16.

Don Antonio de Alossa Rodarte, cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de Su Magd. en su Real junta de Obras y Bosques y su secretario de la Cámara y Patronazgo Real.

Certifico que por decreto del Conssejo de la Cámara de diez y nuebe de Abril deste pressente año mando que al racionero Alonso Cano se le den luego cien ducados para que haga su biaje a Granada y se le pongan otros ciento en Córdova para que le continúe y los ciento restantes se le dén en llegando a dicha ciudad y dentro de treinta días invíe testimonio de su residencia, y no lo haciendo se le borre de los libros. Y para que conste doy la presente de pedimentos del Deán y Cabildo de la Yglesia Cathedral de Granada en Madrid a veinte y dos de Abril de mill y seisçientos y sesenta años.

Antonio Alossa Rodarte.

(Sigue la notificación a Cano el 27 de Abril. Cano dice que le obedece y está presto a cumplir con lo que se le manda.)

17.

Señor:

El licenciado Alonso Cano, presvítero y racionero de la Yglesia de Granada.—Dice que en un mes de término que V. Mgd. fué servido de señalarle para que fuese a residir su prevenda y remitiesse testimonio de ello, le fué forçoso ordenarse de Evangelio y Misa, como parece de los títulos que presenta; y así mismo a negoçiado en este mismo tiempo le esperen por las deudas que ha contraído para sustentarse en esta Corte, repartiendo los dosçientos ducados que le a entregado el racionero D. Diego de Villalobos; y por averse pasado dicho término en estos ajustes y no aver tampoco hallado carruage apropósito.

A V. Mgd. pide y suplica se sirba de mandar se le conçeda otro mes de término para buscar dicho carruage y acabar de ajustar sus dependencias y llegar a dicha ciudad.—Y así mismo mandar que dicho racionero D. Diego de Villalobos dé y pague los çien ducados restantes al cochero que le a de llebar a él y a su familia, que en ello reçivirá gran merced de la liveral y piadosa mano de V. Mgd.

En Madrid a 24 de Mayo de 1660.

2015-MECD

18.

Ilustrísimo Señor:

Don Alonso Cano, racionero de Granada, diciendo que tiene orden pressisa de V. S. I. de salir luego desta corte para hacer su residencia en dicha ciudad y no aviendo aún acabado una ymagen que estava trabaxando para el Rey de la Gran Bretaña mi señor, con otro quadro considerable en lo que es de una persona muy servidor de V. S. I. y assí vengo a suplicar a V. S. I. se sirva de mandar alargar a dicho Don Alonso Cano su término de estar aquí aún 15 o 20 días más para que el Rey mi señor no pierda la satisfacción de tener una tan buena pieça de tan famoso maestro, ni yo tampoco la occocación de agradecer a V. S. I. este favor tan particular como será para mí y otros que V. S. I. me hará, mandándome muchas cosas en su servicio, cuya Illustrísima Persona guarde Nuestro Señor muchos años. De casa a 1.° de Junio de 1660. Muy servidor de V. S. I.,

q. s. m. b.
D. Enrique Bonnor (?)

Ilustrísimo Sr. D. Diego Biriaño y Gambóa.

FUENTES

Archivo Histórico Nacional.—Consejo de Estado: fondos del Consejo de Castilla (inéditos).
Actas Capitulares del Archivo de la Catedral de Granada, de 1656 a 1660.

Alegación jurídica que en nombre del Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Granada ofrece a D. José Argaiz, su Arzobispo, el Dr. D. Eugenio de Ribadeneyra, Capellán de honor de S. M., Canónigo de la S. I. de Granada, en la causa con el Sr. Racionero Alonso Cano. Impreso en Granada, 1660, por Baltasar Bolívar. Col. Var., t. 15, n.º 10.

Súplica de Alonso Cano como racionero de la Iglesia Metropolitana de Granada, dirigida al Rey, sobre el despojo de su ración. No lleva fecha ni pie de imprenta. Col. Var., t. 10, n.º 17. Los dos en la Biblioteca de la Universidad de Granada.

BIBLIOGRAFIA

Lázaro Díaz del Valle: *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices,* «Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español», Madrid, 1933.

Palomino: *Museo pictórico.* Segunda edición. (Muy poco y anecdótico).

Llaguno: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración.* Adicionada por Ceán Bermúdez. Tomo IV, Madrid, 1829.

Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico.*

M. Gómez-Moreno González: *Alonso Cano,* en «Cosas Granadinas de Arte y Arqueología», colección de artículos sueltos publicada en Granada en 1887.

M. Gómez-Moreno Martínez: *Alonso Cano, escultor.* Arch. Esp. de Arte y Arq., n.° 6, Madrid, 1926.

August L. Mayer: *Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada.* «Jahrbuch der Koeniglich Preussischen Kunstsammlungen», 1910. Heft 1.

2015-MECD

2015-MECD

La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza

por Enrique Lafuente Ferrari

Sobre el tema en la obra de arte.

Como acabamos de atravesar en la plástica moderna un período de fobia contra lo representativo, contra el asunto —sin duda como reacción saludable ante excesivas trivialidades anecdóticas—, el intento de valorar el tema desde el punto de vista de la historia del arte se impone como una tarea necesaria y saludable. Hemos llegado en punto a «deshumanización» a extremos que llegarán a parecer grotescos cuando, desde lejos, con perspectiva histórica, hayan desaparecido definitivamente las circunstancias que los produjeron.

Habrá que revalorar lo humano y lo expresivo frente a la abstracción intelectualizada; habrá que volver a estimar elementos que han sido desdeñados bajo el imperio de la pura plástica. Y frente al arte integral humano de las épocas felices en las que la naturaleza del hombre no ha roto su equilibrio y su armonía, en beneficio monstruosamente exclusivo de ciertas direcciones especializadas, el culto de la pura plástica sólo conduce al arabesco, a la caligrafía o al predominio de valores decorativos, secundarios siempre frente al gran arte.

Pero lo que aquí interesa anotar por el momento es que también a la historia del arte ha llegado en cierto modo este contagio de deshumanización del que necesita restablecerse, si quiere convertirse en una disciplina del espíritu y no en un inmenso catálogo sepulcral. Me refiero principalmente a la historia del arte moderno. En el estudio de períodos más alejados del presente, los arqueólogos no han desdeñado nunca el estudio de la iconografía; mal podrían hacerlo cuando es para ellos un auxiliar indispensable. La atención a los

2015-MECD

asuntos que sirven de pauta a los artistas es un capítulo importante de todo estudio de arqueología antigua o medieval. Por otra parte, disciplinas más avanzadas en su desarrollo que la historia del arte, como la historia de las religiones, conceden todo su valor a la evolución del culto y de los temas iconográficos, en cuanto que acusa cambios en el punto de vista y en la vida del sentimiento.

Mas el interés de estas cuestiones no se agota al terminarse la Edad Media. Lo prueba de una manera patente la «conversión» de Mâle: terminada por este ilustre historiador la gran serie de libros que ha dedicado a la iconografía medieval, sintió que era arbitrario detenerse en las fronteras de la Edad Moderna y se lanzó, rompiendo el hielo, a perseguir en el arte moderno, más concretamente aún, en el arte de la Contrarreforma, los mismos problemas que había indagado a través de la vida del románico y del gótico. El nuevo libro que constituyó el fruto de estas investigaciones de Mâle (1) es, sin duda, un jalón importante en el camino que lleva a hacer de la historia del arte algo más de lo que ha sido hasta ahora. El arte del siglo XVII, viene a decir Mâle, no puede ser valorado como producto humano sin tener en cuenta el gran movimiento espiritual a cuyo servicio está. Las ideas directrices del pensamiento de la época, el culto, la literatura plasman en el arte de la Contrarreforma y concretamente en la iconografía que utilizan los artistas. Los nuevos temas, las versiones nuevas de los temas viejos, los matices de expresión, todo ello merece una atención especial que los historiadores del arte no han puesto hasta ahora en su material, tratado generalmente de un modo abstracto y deshumanizado también (2). La estimación se menoscaba si dejamos de tener en cuenta la significación de la obra de arte, *lo que quiere decir*, para atender sólo a *cómo lo dice*.

Me ha preocupado especialmente la falta de estimación que, en conjunto, ha alcanzado hasta ahora nuestro arte del XVII y especialmente nuestra pintura. El hecho de que por una falta de tensión o de riqueza, los pintores de calidad plástica excepcional no sean muy abundantes entre nosotros, no quita importancia al hecho de que la pintura española sea la escuela que expresa en su más puro

(1) *L'art religieux après le concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle*, París, 1932.

(2) «Me asombra, dice Mâle, que los historiadores del arte del XVII se pregunten tan raras veces lo que representan los cuadros que estudian; sus análisis son puramente técnicos.»

2015-MECD

y alto grado los ideales de su época; y su época es la Contrarreforma. Ante este hecho histórico innegable, ha sorprendido siempre la miopía de los críticos no sólo extranjeros, sino españoles, que han demostrado una radical incomprensión al creer que nuestra escuela del XVII era solamente una manera de designar a varios pintores de talento nacidos como por azar en España (1). Que haya pocos grandes artistas y muchos medianos, no quita valor a la importancia de nuestra nación en el siglo XVII como el mejor portavoz por medio del cual ha tomado vida en el mundo del arte el espíritu de su tiempo. Sin duda la labor de una o varias generaciones de españoles tendrá que estar dedicada a esta valoración de lo nuestro en el campo de la literatura, del arte, del pensamiento; no se tratará ya de aquellas viejas polémicas que deben hoy parecernos provincianas, sobre si España ha producido o no ciencia o arte, sobre si lo nuestro es mejor o peor que lo de los demás, sino de precisar en qué grado y de qué modo los españoles han sido los que de modo más alto y feliz expresaron lo que hubiera quedado inédito si ellos no lo dicen, y que era lo más agudamente expresivo de la espiritualidad de su tiempo.

Para que estos matices no se pierdan en una crítica superficial, es preciso ensanchar un poco el horizonte de los estudios artísticos, un poco angosto en nuestro país. Entre nosotros los estudiosos de historia del arte han pasado en progreso evidente por fases varias. Del estudio concienzudo de nuestros eruditos del XVIII, admirables, pero cuyo sentido crítico padeció las graves limitaciones del academicismo, pasamos con el aluvión romántico al comentario sentimental y verbosamente divagador; vino luego la etapa documental en la que pareció presidir el prejuicio de que el todo en la historia del arte eran los papeles de los archivos. Después, acercándose cada vez más a la obra de arte misma, se propende, no obstante, a caer en

---

(1) Me he referido a esta falta de comprensión y a sus motivos, en mi trabajo sobre *La pintura española del siglo XVII* («Historia del Arte Labor», t. XII), especialmente en las páginas 63 y siguientes. Al adoptar para su estudio puntos de vista tan justos e imprescindibles como poco frecuentes, es decir, al tratar de entender el arte del XVII *en función de su expresión religiosa*, como un producto espiritual cargado de sentido, Mâle tiene que conceder, y lo hace con las más calurosas palabras, que es el arte español y especialmente la pintura, el que mejor y más profundamente representa los ideales de su tiempo. En otro libro reciente *(L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours)*, Bréhier afirma con mayor rotundidad el valor de nuestro arte en este sentido: «Es en la España de Felipe II y de Felipe III — dice — donde hay que buscar la renovación del arte cristiano».

2015-MECD

el peligro de querer reducir la historia artística a una especie de peritaje de experto en el que sólo interesa proponer o rechazar atribuciones. En cada una de estas etapas se ha tendido a no considerar como importante —con esa propensión a exagerar que es propia de españoles—, sino ese punto de vista que en cada momento se imponía.

En todo caso, aun reconociendo que todos esos métodos tienen sus justos derechos a pervivir, va siendo hora de reconocer que no todo se agota con ellos. La obra de arte debe significar algo más, para el historiador, que una sensación placentera, más que un documento que la localice o un nombre al que adscribirla. La obra de arte es un producto social que lleva un *sentido*, una intención representativa y un acento expresivo, que podrá ser más o menos acertadamente interpretado por el artista —y eso es cuestión de la crítica material, técnica—, pero que está ahí y merece ser atendido. Hemos tendido a creer que en la obra de arte no había más que dos elementos: *técnica* y *forma*, y hemos prescindido de su contenido humano, de su fondo expresivo. No sólo el arte contemporáneo se ha inclinado a olvidarse de ello, sino también la historia del arte, lo que revela que ese común denominador de deshumanización pesaba igualmente sobre toda la actividad de los últimos años.

En efecto, una obra de arte puede ser insignificante por su pobreza técnica o por lo desafortunado de su composición plástica, pero puede serlo también por el contenido mismo, por su intención, por su tema. ¿Qué duda cabe que todos podemos imaginar una pintura o una escultura que, a pesar de una excelente técnica, nos parezcan indignas de merecer la consideración de obra de arte? Mas no es nuestra intención penetrar por ahora en este delicado problema que nuestra generación tendrá que plantearse forzosamente. Me limito a subrayar la necesidad de considerar como digna de estudio la evolución de los temas, de los asuntos en la historia de nuestra pintura. Claro está que la iconografía aplicada a la historia del arte no es ningún descubrimiento; de siempre han tenido estos estudios cultivadores y entre nosotros ha producido estudios muy afortunados (1). Se trata solamente, de una parte, de acentuar la necesidad, no ya de reconocer la importancia que tiene el des-

(1) Recuérdese como monografía modelo el estudio de D. Elías Tormo sobre *La Inmaculada en el Arte español*.

2015-MECD

cifrar los temas que los pintores han desarrollado en sus lienzos, sino de penetrar en sus matices expresivos como medio de registrar la evolución de la sensibilidad. No se trata sólo de caracterizar adecuadamente a los artistas o a las escuelas, sino de registrar la aparición insinuada o franca de esos cambios que hoy apasionan al historiador del arte como su tema preferido, de los *estilos temporales*. Seguir atentamente la evolución de un tema iconográfico, anotar de qué intención expresiva se va cargando con el tiempo, registrar de qué modo cada época pone el acento en una nota particular, antes desatendida, y seguir en lo posible esta evolución de la plástica en sus paralelismos con la evolución de las ideas registrada en la literatura o en los fenómenos sociales; he aquí una tarea propia y adecuada para la historia del arte considerada en el más amplio y humano sentido.

Pero, por otra parte, esta consideración de estratos verticales en la historia artística, no por artistas ni por épocas, sino por temas, es de la mayor utilidad para la misma historia de la sensibilidad plástica. Un asunto de la iconografía religiosa, por ejemplo, considerado en las versiones que cada época ha dado de él, nos mostrará mejor no sólo las intenciones expresivas, sino la aplicación y la transformación de las ideas plásticas, de la composición y aun de la técnica misma. A la preocupación por las vidas de los pintores y el catálogo de sus obras, hay que añadir la vida de los temas y el suyo. De aquí que no sólo sea posible, sino muy útil, para la historia artística, el intentar lo que pudiéramos llamar «la biografía de los temas», la biografía plástica de los asuntos.

Sin duda estas consideraciones verticales contribuirían a hacer más rico y jugoso el contenido de nuestra disciplina y hasta, empleando una palabra no siempre grata, más científico, si cuando hablamos de ciencia en este caso nos acordamos no de la matemática, sino de la biología como término de aproximada comparación.

Muerte y resurrección de un tema iconográfico.

Lo que sigue ha de ser una modesta ejemplificación de estas consideraciones generales. Es un caso elegido entre otros muchos posiblemente destacables, de cómo la pintura española de la Contrarreforma, y singularmente la del siglo XVII, alienta con vida

2015-MECD

propia, creando temas, elaborando su representación plástica, logrando a veces la perfecta fórmula iconográfica insuperada en su tiempo —con Zurbarán, Ribera o Murillo— y aun resucitando representaciones caídas en olvido desde hacía siglos.

Si el Concilio de Trento representó en estas materias una preocupación por someter a la dirección de la Iglesia las creaciones artísticas, esta intervención tuvo un aspecto negativo en cuanto representaba censura y desaprobación de lo que había de superfluo en el arte primitivo, y mucho más de todo el espíritu pagano que se infiltró en el arte religioso con el Renacimiento. Pero, por otra parte, no cabe olvidar que no todo es restricción en esta tutela sobre el arte; hay un aspecto positivo en esta intervención en cuanto se deja una puerta abierta a la aparición de novedades y se estimula a que el artista ponga en sus versiones de los temas, acento y personalidad propios. La nueva devoción de la Contrarreforma, cuya mejor representación son los Ejercicios ignacianos, invita a los fieles al ejercicio de la imaginación en la meditación piadosa. Esta llamada a la imaginación, de tan marcado sello loyoliano, tiene positiva influencia en la evolución de la pintura de aquella época; es la «composición viendo el lugar» de los Ejercicios, la que da pie a los pintores para nuevas interpretaciones de los temas que en nuestro país, dada la vocación nacional, se deslizan siempre por el plano de lo familiar y cotidiano frente a la severidad correcta de lo francés o la pompa aparatosa de lo italiano.

He reunido en estos últimos años unos cuantos datos sobre un tema iconográfico raro, del que Mâle no cita un solo ejemplo en la pintura europea de la Contrarreforma y que florece, en cambio, con vida propia en nuestro país; aun más concretamente, en la escuela andaluza del siglo XVII. El interés de esta aportación estriba, en mi opinión, no sólo en dar a conocer la existencia de una particularidad iconográfica extraña, sino principalmente en poder reconstituir, aunque con lagunas, la serie continuada de pinturas que ilustran la vida de este tema, es decîr, un esbozo bastante aproximado de lo que antes llamaba «la biografía plástica de un tema iconográfico».

Las obras de arte a que me refiero ilustran un brevísimo pasaje del Evangelio de San Mateo (IV, 1 y 2): «Et ecce Angeli acceserunt et ministrabant ei», es decir, el momento en que, acabadas las tres tentaciones de Cristo después del ayuno de cuarenta días en el

2015-MECD

desierto, aparecen los ángeles y le sirven. «Y le servían»: he aquí la levísima alusión que basta a los artistas para renovar un tema que pudiera designarse de este modo: «La refacción de Cristo en el desierto.»

¿Cómo y por qué camino ha podido vivir un asunto pictórico con sustantividad iconográfica bastante para durar más de un siglo, al parecer, de tan breves como poco precisas palabras? Sencillamente, en mi opinión, por obra de los «Ejercicios Espirituales». Obsérvese que en la parte de los Ejercicios en que se trata de «Los misterios de la Vida de Christo», uno de los apartados corresponde a la tentación en el desierto, y dentro de él, uno de los tres puntos de meditación, el tercero, está exclusivamente dedicado a ese texto: «Vinieron los ángeles y le servían.»

Dada la significación de la obra de S. Ignacio para la religiosidad de la Contrarreforma, ¡cuánta imaginación devota habrá trabajado sobre esas palabras para *componer el lugar* y formarse una imagen de aquel momento de reposo en que los ángeles sirven a Cristo, tras el ayuno y las tentaciones! ¿Qué mucho que ese esfuerzo cuajase en una representación plástica definida como la que comentamos?

Luego veremos cómo esta fuente jesuítica es confirmada por lo que sabemos sobre la primera aparición documentada de una pintura de ese asunto. Pero, en todo caso, el tema no se trataba por primera vez en el arte cristiano. La tentación de Cristo según el relato evangélico es desde pronto un tema que aparece en la iconografía de las basílicas. Esta representación continúa sin interrupción a través de toda la Edad Media, llegando a pasar al arte moderno, en el que, sin ser un tema demasiado frecuente, no es en modo alguno insólito. Bizancio se apodera del tema, lo utiliza con profusión en mosaicos y miniaturas y lo amplifica complaciéndose en narrar *la comida servida por los ángeles después de la Tentación*, es decir, el mismo tema cuya aparición en nuestra pintura comentamos (1). Ahora bien: esta representación que se desarrolla en el arte occidental bizantino tiene poca acogida en lo europeo: Sanoner

(1) Véase G. SANONER: *La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes des églises*, en la «Revue de l'Art Chrétien», 1906, pág. 39 y sigtes. Gabriel MILLET en su libro tan trabajado, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, no registra ni un solo ejemplo de representación de este asunto.

2015-MECD

sólo cita un capitel en Notre-Dame d'Etampes en el que se representa a Jesús sentado y los ángeles sirviéndole de comer.

En el arte occidental no es, sin embargo, infrecuente que sean representadas escenas de la tentación en las que figuran ángeles. Estos no se citan en el texto sino cuando, ya terminados los intentos de Satán, se presentan para servir a Cristo; la presencia, pues, de los ángeles indicaría el término de la prueba y la proximidad del momento de la refacción. Sin embargo, los escultores emplean ya los ángeles en cualquier momento del relato, por ejemplo, en la tentación del templo (1). De todos modos, en el arte italiano de fines de la Edad Media la aparición de ángeles extendiendo sus manos hacia Cristo indica el remate de las tentaciones en forma de consuelo angélico; así figuran en una tabla de la colección Berenson citada por Van Marle y este es el momento elegido por Fra Angélico para su pintura del convento florentino de San Marcos (2), en la que, mientras el demonio se dispone a huir volando, los ángeles se acercan a Cristo tendiéndole pan y otros manjares.

La devoción española no se conforma con esta tímida manera de representar el pasaje evangélico; ha de imaginar, estimulada por la invitación de los Ejercicios jesuíticos, una *composición viendo el lugar*, una comida divina con los ángeles de camareros, es decir, Cristo sentado, una mesa con mantel y servicio y los ángeles, entre los que puede incluso señalarse quién hace las veces de maestresala, atendiendo rendida y reverentemente, con una atención de cortesanos divinos, a la refacción del Salvador. En todo caso, una franca aparición en la pintura de la escena de la comida de Cristo en el desierto la encontramos en la obra de un florentino realizada en España. En el retablo de la catedral vieja de Salamanca, obra del Nicolás Florentino, identificado por Gómez-Moreno como Dello Delli, hay una tabla con esta representación. Cristo come sentado sobre el suelo y los ángeles le sirven extendiendo sobre las rodillas de Jesús un mantel que ellos mismos sostienen; el pintor no se ha atrevido a pintar una mesa y salva de este modo la difi-

---

(1) Ejemplo, en la portada de Beaulieu, citada por Sanoner, *art. cit.*

(2) Celda 33 a. Véase el tomo correspondiente de los Klassiker der Kunst, pág. 126. Cristo está de rodillas orando y los ángeles, a su lado, están en pie. Un relieve de la puerta de la Catedral de Pisa representa este mismo momento elegido por Fra Angélico; de los tres ángeles que se acercan a Cristo, uno se arrodilla ofreciendo una bandeja de manjares.

2015-MECD

cultad (1). El ejemplo quizá no sea único en la pintura italiana; pero, en todo caso, no deja de ser curioso el hecho de que sea en nuestro país donde lo encontramos.

Lo aislado de este caso y el espacio de siglo y medio aproximadamente que media hasta la aparición de los ejemplos que estudiaremos después en lo andaluz, hace que, de todos modos, no pueda servirnos de precedente directo de la renovación de este tema iconográfico en nuestro país. Tampoco parece que pueda establecerse legítimamente una relación entre su florecimiento en Bizancio y su desarrollo tan posterior en España. Todo hace pensar en una mera coincidencia. Pero aun siéndolo, no deja de ser curioso el hecho de que este tema de la tentación alcanzase en el arte bizantino un comentario plástico que se complace en el momento del banquete divino y que, perdiéndose para el Occidente este matiz interpretativo, resucite con vida propia en la pintura andaluza. No es imposible que alguna circunstancia, si no queremos decir alguna ley, explique esta muerte y esta resurrección de una interpretación iconográfica. ¿Qué coincidencia puede haber entre dos focos de arte tan alejados, qué *bizantinismo* inconsciente hizo a nuestros pintores religiosos complacerse en la misma derivación de un tema hallada por los artistas imperiales griegos?

Algunos textos españoles de los siglos XVI y XVII.

Desde luego podemos comprobar en este caso, en la sumaria exploración que hemos hecho, una de las «leyes» que han dejado firmemente asentados los estudios de Mâle. Que toda particularidad iconográfica en el arte religioso todo, y concretamente en el de este tiempo, tiene su antecedente o su paralelo en textos de la literatura hagiográfica o mística. No se ha de ponderar nunca bastante la importancia que debemos conceder a este hecho. El estudio de este fenómeno, generalizando, no limitándose a estos temas de arte religioso en los que la comprobación es más fácil por poseer una pauta canónica, será acaso una vena de gran porvenir para la historia del

(1) Véase en el número 10 de ARCHIVO (1928) el estudio de Gómez-Moreno y Sánchez Cantón sobre el retablo de Salamanca. La escena a que nos referimos se reproduce en la lámina XXV de dicho trabajo.

2015-MECD

arte si tendemos cada vez más a considerarla «als Geistesgeschichte» según la fórmula de Dvorak. Probablemente ha de llegar un tiempo, cuando el trabajo en estas disciplinas del espíritu se haya afinado adecuadamente, saliendo de los limbos de la erudición catalogal, en que no se conciba el estudio de un período del arte humano sin la utilización adecuada de todos los datos correlativos suministrados por la literatura o el pensamiento contemporáneos. Mientras esos tiempos felices llegan, hemos de contentarnos con precisiones de primer grado como estas a que ahora aludimos y que nos atraen justamente por hallarse situadas en ese camino.

Sentemos en primer lugar el hecho de que los Ejercicios ignacianos, en cuanto significan una apelación a la imaginación devota, no eran una novedad absoluta. Su método de meditación tenía fuentes medievales con las cuales enlaza directamente. Conocida es la influencia que la lectura de la *Vida de Cristo* de Ludolfo el Cartujo — la *Vita Christi Cartuxano* de nuestras viejas ediciones — ejerció sobre S. Ignacio. Pero la *Vita Christi* está, como es sabido, inspirada en un libro del siglo XIII, las *Meditationes Vitae Christi* que se atribuyeron a S. Buenaventura. Su autor, un franciscano italiano, exorna con todo lujo de detalles imaginativos los hechos de la vida de Jesús e invita al lector a meditar y colaborar en cierto modo a esta exornación piadosa. La plasticidad de sus descripciones, su gusto por los detalles, que llega hasta una encantadora puerilidad en muchos casos, tuvo una efectiva influencia sobre el arte y el teatro (1). No falta en sus capítulos un largo pasaje dedicado a la tentación de Cristo en el desierto y a la refacción después del ayuno (2). Su extensa amplificación del texto evangélico concedió a éste una importancia de la que no prescindieron ya los autores que siguieron al Seudo-Buenaventura, tanto el cartujano como el propio San Ignacio; el punto de la tentación de Cristo y concretamente el

---

(1) Véase MÂLE: *L'art religieux à la fin du moyen-âge*, p. 10 y sigtes.

(2) «Victoria itaque facta, venerunt Angeli et ministrabant ei. *Hic autem diligenter attende* — dice el texto — *et conspice Dominum comedentem*, solum circunstantibus angelis et considera bene omnia quae sequentur, qui pulchra sunt et devota valde. Et quaeso quid Angeli ministrabant, ut comederet post tam longum ieiunium? De hoc scriptura non loquitur. Possumus autem hoc victoriosum prandium *sicut volumus* ordinare.» Siguen a esto largas consideraciones tras las cuales imagina que los ángeles fueron a casa de la Madre de Cristo, quien les dió el guisado preparado para su comida, así como pan, mantel y acaso algún pescado..., etc. Tomo la cita del vol. VII de la edición de Lyón de 1568 de las Obras de S. Buenaventura.

2015-MECD

texto en que se dice que *los ángeles llegaron y le servían*, tuvo así lugar propio en los Ejercicios y fué considerado como especialmente digno de meditación para una *composición de lugar*. Si el tema de la refacción en el desierto renació como asunto para los artistas en la pintura de la Contrarreforma, se debe al texto ignaciano, aunque éste a su vez enlace por el camino indicado con la fuente medieval de las *Meditationes*.

A esa «llamada a la imaginación» de los Ejercicios espirituales, antes aludida, no respondieron solamente los artistas, sino los escritores también. Y es inútil preguntarse quién fué antes, pues unos y otros no hacen sino servir a la religiosidad de su tiempo que es, en general, la que es conmovida por este nuevo estilo de devoción fomentado por la disciplina ignaciana. La literatura devota, no sólo la mística, y especialmente la del siglo XVII, mal conocida y poco estudiada, presenta frutos ostensibles de esa apelación a lo imaginativo. Los más característicos ejemplos de una fantasía exuberante, incontenida, capaz de llegar a la trivialidad, capaz también de lograr no sólo aciertos de expresión, sino valiosas delicadezas de sentimiento, aplicada a la exégesis personal de los temas religiosos, hay que buscarlos en esta literatura devota del XVI y del XVII, de este último siglo especialmente. Ejemplos característicos, digo, en la frondosidad y opulencia de su retórica, en el retorcimiento vegetal y en su exageración «decorativa» y superflua, de las direcciones paralelas emprendidas por nuestro arte barroco.

En un texto del siglo XVI tan leído como el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, encontramos ya ricamente amplificada la breve línea del Evangelio de S. Mateo; la imaginación, excitada por el poderoso estimulante de los Ejercicios, no puede conformarse con la parca sencillez del texto sagrado. He aquí el párrafo de Villegas; nos dice el toledano que las tentaciones terminadas, «quedando Jesu Christo con vitoria, baxaron millares de angeles, que auian estado a ver el sucesso de la batalla y vinieron a él con gran júbilo, y alegria, magnificando altamente su vitoria, diziendo, que muy bien auia vengado a Adan; truxeronle manjares del cielo que comió con mucho gusto, y recreo, porque assi lo suele hazer Dios al que desecha el pan de piedras que le ofrece el demonio (porque tales son todos sus pasatiempos y placeres duros y desabridos), pagóselo con darle pan del cielo y manjar de su celestial mesa que son gustos y regalos maravillosos, de que goza su alma en este mundo en pren-

2015-MECD

das y señal de la vida eterna, de que despues ha de gozar en el cielo» (1).

Vemos claramente las notas de exageración imaginativa en la primera parte del párrafo (las tentaciones concebidas no como lucha interior, sino como *batalla* con *vitoria*, los *millares* de ángeles, el *júbilo* y la *alegría*, el *recreo* y *gusto* que se toma del banquete...) y el intento de dar una significación de símbolo o alegoría a la escena, en la segunda; explicación ésta muy oportuna para los que tal escena hubieren de contemplar representada en un lienzo.

En la busca no demasiado minuciosa que he podido hacer en los Sermonarios del siglo XVII no he hallado textos tan importantes como éste y el que luego citaré por ser el más avanzado cronológicamente. No obstante, alguna alusión hallada confirma la idea de que no se piensa ya en la escena del término de las tentaciones sin la refacción imaginada como la comida de un mortal. «Los ángeles buenos — dice el predicador carmelita Fray Cristóbal de Avendaño — que estaban a la mira de la tentación, estauan aguardando para ponerle la mesa» (2). Las pinturas coetáneas nos confirmarán que no se concibe ya la escena sin mesa, sin manteles, es decir, sin la «mise en scène» de lo cotidiano, como tenía que ser normal en lo nuestro.

Bastantes años después, cuando España ya está en la cuesta abajo del movimiento espiritual provocado por la Contrarreforma, cuando las volutas del barroco nacen viciosamente con profusión creciente en nuestro arte y nuestra literatura, Sor María de Jesús de Agreda, la amiga y consejera de Felipe IV, escribe el notable libro que titula «Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia». La obra de la beata soriana es un fruto más de esa imaginación devota exaltada por el espíritu de la Compañía, que ha puesto ya su sello imborrable sobre la religiosidad de la época; aquí se trata del mundo creado por una rica fantasía monjil que se complace en poblar de ángeles todas las escenas de la vida de Cristo o de la Virgen. Los ángeles están presentes en todas partes; todo el libro está lleno de los requiebros que los dirige Sor María: «príncipes celestiales», «Embajadores del Supremo», «nobilísimos cortesanos de la feliz Jerusalén», así los llama

(1) En la *Vida de Cristo*, cap. XI.

(2) *Tomo primero sobre los Evangelios de la quaresma predicados en la corte de Madrid...*, compuesto por el P. M. F. Christoval de Avendaño. Madrid, 1623.

2015-MECD

entre otras muchas cosas, teñidas casi todas de la visión monárquica que la monja tiene de la Corte celeste.

No podía faltar, pues, un comentario al pasaje en que los ángeles sirven a Cristo la mesa como en las cortes de Europa servían los nobles cortesanos a los reyes: «Restituido Su Magestad al desierto, dize el Evangelio, que los ángeles le ministraban y servian; porque al fin de estas tentaciones, y del ayuno, le sirvieron un manjar celestial para que comiesse, como lo hizo; y con este Divino alimento recobró nuevas fuerzas naturales su Sagrado Cuerpo: y no solo le asistieron a esta comida los santos ángeles y le dieron la enhorabuena, pero las aves del Desierto acudieron tambien a recrear los sentidos de su Criador humanado, con cánticos, y buelos muy generosos y concertados; y a su modo lo hizieron tambien las fieras de la montaña, desnudandose de su fiereza, y formando agradables meneos y bramidos, en reconocimiento de su Señor» (1). Vemos aquí que la imaginación de la monja no se contenta con pensar en los ángeles sirviendo a Cristo como rendidos palatinos, sino que añade por su cuenta ese «no solo» para completar con aves y fieras un cuadro que hubiera gustado de pintar un animalista flamenco.

Pasando ya a campo más próximo a las artes plásticas, el texto más importante que se nos ofrece es, sin duda, el de Francisco Pacheco, en cuya obra famosa *Arte de la Pintura* hay una parte importante del libro tercero que es un verdadero tratado de iconografía para pintores. Allí en el capítulo XIII se dedica un apartado a la «Pintura del ayuno del Salvador y tentaciones del demonio», en el que, después de hablar de éstas y de la manera de representarlas con propiedad, describe el episodio de la llegada de los ángeles y la comida como tema propio para ser pintado (2), añadiendo a ello noticias que aprovecharemos en seguida.

En cambio, no deja de ser curioso que en el tratado clásico de iconografía publicado en España, el *Pintor Cristiano y Erudito* del mercedario Interian de Ayala, no se mencione la refacción en el desierto en el capítulo (3) dedicado al Bautismo y las Tentaciones de

---

(1) Libro 5.º de la Segunda parte.

(2) «Vencido Satanás, dice el texto, «et ecce Angeli acceserunt et ministrabant ei.» Llegáronse los ángeles y como a triunfador le servían, habiéndolos tenido ausentes porque osase llegarse el demonio, y porque su victoria fuese más excelente venciendo solo al enemigo, servíanle trayéndole de comer, haciéndole reverencia, adorándolo humildemente como a su Dios y señor nunca vencido.»

(3) Cap. X del Libro tercero.

MUSEO ARQUEOLÓGICO BIBLIOTECA
2015-MECD

Cristo. Bien es verdad que la obra de Interian, salida a luz ya en pleno siglo XVIII — en 1730 — y subtitulada «Tratado de los errores que suelen cometerse en pintar y esculpir las imágenes sagradas», es libro en el que interesa casi exclusivamente este tipo de admonición negativa y fruto de una época en que el impulso espiritual de la Contrarreforma religiosa había perdido ya su vigor creador. No interesa ya en el XVIII estimular la imaginación y buscar temas y matices nuevos de expresión en la pintura religiosa. Es esta una época de corrección y esterilidad crítica frente a la fecundidad apasionada de los siglos anteriores; no deja, pues, de ser significativa esta omisión del iconografista mercedario ignorando un tema pictórico en el que se habían complacido artistas del buen momento de nuestra escuela.

«La refacción en el desierto» interpretada por los pintores andaluces.

El tema florece, al parecer, exclusivamente en Andalucía. No conozco ejemplos de pinturas con este asunto en otras regiones de España y, aunque puede que existan sin haber llegado a mi conocimiento, en todo caso es en Andalucía donde puede su desarrollo seguirse con tal claridad e ilación, que indican un desarrollo regional de tal representación. La relación de escuela hace que los pintores se transmitan el tema y que éste, nacido o al menos desarrollado entre los jesuítas sevillanos, fué hallando acogida directa de maestro a discípulo y viviendo así durante más de un siglo.

La primera noticia que hallamos sobre tal tema iconográfico en nuestra pintura se refiere a la obra que pintó Pablo de Céspedes en el refectorio de la Casa Profesa de los Jesuítas en Sevilla, «por ser muy propia de aquel lugar», dice Pacheco. Ello puede darnos la idea de cómo pudo este tema iconográfico comenzar su vida.

Los refectorios de convento solían estar presididos por pinturas representando el tema que parecía adecuado para este lugar: la Ultima Cena. Todavía se encuentran en su sitio en viejos monasterios españoles muchos de estos lienzos que han presidido durante siglos la comida de los religiosos. Justamente debieron ser los jesuítas los que advirtieron que esta representación podía ser sustituída por otra tan adecuada por lo menos al lugar, más nueva y desprovista de la alusión dramática que la Ultima Cena llevaba consigo.

2015-MECD

Si allí se trataba del pan espiritual instituído en solemne momento, parecería más propio un asunto en el que se aludiese al pan material, a la refacción indispensable a la flaca naturaleza humana, en el que además se pudiese hallar un sentido simbólico de significación altamente devota. El tema de los ángeles sirviendo a Cristo valía a maravilla para este efecto; para ser contemplado por los religiosos a la hora de su comida, ninguna mejor representación que esta en la que el yantar era considerado como don celeste para quien, por la penitencia, es decir, el ayuno en el desierto, vence las tentaciones mundanas.

Hay que hacer necesariamente la salvedad de que puede existir una pintura de este asunto anterior a la de Pablo de Céspedes; pero mientras no se conozca, me inclinaré a la idea de que este tema iconográfico nació allí — renació — en el refectorio de Sevilla y que fué dictado al artista por los jesuítas de la casa. Suponía la novedad el hallazgo de un verdadero «cuadro de refectorio».

El cuadro de Pablo de Céspedes, pintado según Pacheco «con valentía», es mencionado también por Palomino. A la expulsión de los jesuítas bajo Carlos III, se trasladó el lienzo, según Ponz, para servir en el Estudio de las Artes de Sevilla (1). Ceán lo registra en el Salón bajo del Alcázar y en el Alcázar estuvo cuando se realizó el Inventario de aquella concentración de obras de arte ordenada en 1810 por José I, que fué publicado por Gómez Imaz (2). El lienzo medía 5 varas de ancho por 4 de alto y se registra en él con el n.° 149. Después de esto se pierde rastro del lienzo que, como tantos otros de los que en aquel inventario figuran, salió probablemente de España con el botín francés. No es, pues, imposible que exista aún, olvidado en algún castillo de Francia y que algún día pueda ser identificado y conocido.

Entre tanto, para juzgar de él no tenemos otro dato sino el dibujo para un fragmento de la composición que pertenecía a la colección Boix y que publicamos en la fig. 1 (3). Es un apunte en el que están indicados a pluma tres ángeles camareros; la figura más acabada es la del que se inclina, arrodillándose, portador de

---

(1) Ponz: *Viaje*, t. IX, Carta III, 1.º Hablando de la casa profesa hace mención de este traslado y concretamente de «pinturas del refectorio y claustro» de dicha Casa. Entre estos cuadros del refectorio iría sin duda el de Céspedes a que aquí nos referimos.

(2) *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla el año de 1810*, p. 69.

(3) Lo dió a conocer Sánchez Cantón en el t. II de *Dibujos españoles*, con el n.º CXXX.

2015-MECD

una bandeja con copa, aguamanil y toalla. Nuestra idea de la manera de tratar el asunto el Racionero Céspedes es incompleta; nos hubiera gustado saber cómo concebía la composición entera este pintor famoso por su «Ultima Cena» de Córdoba. Probablemente hizo lo posible para diferenciar el asunto de aquel otro que se quería, en mi opinión, sustituir. En la Cena es muy fácil llenar el espacio con la gran mesa y las figuras de los apóstoles; el problema para el artista está solo en buscar lo accesorio: actitudes, fondo, detalles de bodegón o de naturaleza muerta que en esta representación han sido siempre de relleno, pues el ánimo del pintor y del contemplador devoto habían de ir a lo expresivo y espiritual del solemne momento.

Tenemos un dato para suponer que Céspedes, el italianizado, trabajó por su cuenta en la composición del cuadro a que aludimos sin recordar modelo alguno extraño, dato del que, al mismo tiempo, podemos inferir la absoluta novedad, la falta de precedentes inmediatos del asunto que se le invitaba a pintar por los jesuítas. Y es éste: para la actitud del ángel que se acerca respetuoso a servir a Cristo, Céspedes se copia a sí mismo, tomando modelo del muchacho servidor de los Magos — si es que no es el propio rey negro — que se arrodilla ante la Virgen y el Niño portando un jarrón cincelado como ofrenda, que figura en el dibujo, fragmento de esbozo para una Adoración de Reyes, del propio autor (1), hecho al respaldo del anteriormente citado. La misma silueta, la misma inclinación del cuerpo, idéntico gesto e incluso copiadas las líneas del traje — especialmente la manga —; el paño con que coge la copa el Mago es igual que el que porta el ángel con la bandeja.

Que el cuadro de Céspedes quedó consagrado en Sevilla como dechado para pintura de refectorio, lo indica el hecho de que en 1616 Pacheco realizó un lienzo semejante para el del convento de San Clemente el Real. El lienzo es descrito con minuciosidad por el maestro en su libro (2) y aunque el cuadro se ha perdido, se conserva el dibujo, que coincide puntualmente con la descripción del texto del artista. Publicamos en la fig. 2 reproducción de este dibujo, que pertenecía a la colección de D. Félix Boix y que fué ya dado a cono-

(1) *Dibujos españoles*, t. II, n.º CXXXI. La idea de que Céspedes lo tuvo presente al esbozar el cuadro de la comida en el desierto, queda reforzada por el hecho de estar ambos realizados en el mismo trozo de papel.

(2) Pasaje antes citado.

2015-MECD

cer por Sánchez Cantón (1). Ignoramos qué elementos pudo tomar Pacheco del cuadro de Céspedes, ya que la comparación total no es posible; únicamente podemos notar que Pacheco utiliza, como aquél, en primer término, un ángel de rodillas con bandeja en las manos y otro a su lado. Por lo demás, no creemos que el autor del *Arte de la Pintura* siguiera servilmente a Céspedes; Pacheco, que parece picarse de original, nos ofrece su desmaño característico en componer. La idea de colocar la mesa a lo profundo es bastante desgraciada; Cristo cruza las piernas de modo poco digno, los ángeles de rodillas repiten el gesto con ademán afectado, el ángel maestresala cobra demasiada importancia, lo que hace aún más trivial el que se le represente en el momento de levantar la tapa de la fuente del pescado. Además, los ángeles que vuelan y el grupo de músicos se despegan del grupo central — que tiende a trazar un triángulo — y en la composición parece sobrar demasiado espacio marginal.

En todo caso, que el tema iconográfico arraigó lo prueba el hecho de que Pacheco, que trató el asunto en estos años de 1615-1616 con destino al refectorio de San Clemente, lo volvió a pintar en 1620 sobre jaspe de Granada en el retablo mayor del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, otra casa jesuíta de la ciudad (2).

La popularidad que hubiese logrado esta representación de la comida en el desierto y la influencia personal de Pacheco sobre sus numerosos y aventajados discípulos aseguraron vida a este tema iconográfico hasta el final de la escuela. Pero el tema no había encontrado aún su fórmula plástica perfecta; ni la de Céspedes, pintor de un manierismo que es olvidado en cuanto comienza a florecer entre nosotros el brote naturalista, ni la desmañada del suegro de Velázquez podían lograr un valor canónico en nuestra pintura. Mas la fórmula se logró; las pinturas que mencionaremos a continuación y que reproducimos en las figuras 3, 4 y 5 demuestran que se sigue más o menos conscientemente un tipo ya conseguido. Este tipo supone un cuadro apaisado, de composición concentrada, en oposición a la realizada por Pacheco, con la mesa

(1) *Dibujos españoles*, t. III, n.º CC. El dibujo está fechado en 7 de Octubre de 1615 y lleva una firma apócrifa «Bargas fec» que aparece también sobre otros dibujos que se conservan de Pacheco.

(2) Pacheco pondera esta pintura en un pasaje de su *Arte* (cap. VI del libro III, pág. 87 de la edición Cruzada), como «de lo mejor que había hecho en su vida». Ceán, en la lista de obras del artista, al final del artículo correspondiente de su *Diccionario*, la señala como existiendo en los Toribios; es un lapsus, pues en el texto la había citado en S. Hermenegildo.

2015-MECD

escorzada y pequeña, dos o tres ángeles, sin maestresala y con algunos serafines, por lo menos un grupo volando y aportando manjares. Han desaparecido superfluidades de músicos y paisaje y la composición se ha hecho más íntima, más familiar, y los ademanes de los ángeles menos solemnes y más cargados de sentimiento.

¿Quién fué el pintor que influyó en la evolución de este tema iconográfico logrando la fórmula plástica definitiva? Creo que fué, sin duda, Alonso Cano. El papel de este artista y de su influencia en el desarrollo de nuestra escuela, por ser más profunda que aparente y menos aparatosa que efectiva, necesita todavía ser insistentemente subrayado (1). Nótese que Cano formuló las versiones definitivas en nuestra escuela de unos cuantos temas iconográficos de primer orden. El crea e impone en nuestra escuela el tipo de «Maternidad cristiana» que Murillo no hace sino desarrollar; el tipo de Virgen madre en sus dos variantes, de cuerpo entero (Virgen de la Curia granadina y los dos ejemplares del Prado) o de medio cuerpo (Virgen de Belén), de Cano procede. Lo mismo puede decirse del tipo de la Inmaculada — a la que antes que Murillo logra liberar de los resabios icónicos de Roelas o Pacheco —, del de San José con el Niño, de la Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, del Cristo muerto sostenido por el ángel y de tantos otros temas secundarios que tuvieron fortuna y sin cuya existencia como precedente no se explicarían muchas obras posteriores.

El fundamento en que nos apoyamos para asignar a Alonso Cano este papel decisivo en la formulación del tema iconográfico de la refacción de Cristo en el desierto, es doble. Conocemos en primer lugar la existencia de obras de este asunto en el círculo granadino-malagueño — en el que la personalidad del maestro tuvo una influencia indiscutida —, obras de evidente aire canesco. Pero además se sabe que Cano trató el tema. Debo a D. Manuel Gómez-Moreno la noticia de que en una colección granadina de fines del siglo pasado se conservaba un dibujo de Cano representando el asunto cuya biografía intentamos aquí seguir (2). Cano recibiría la afición al tema en

---

(1) Me he referido en varias ocasiones al valor excepcional de la obra de Cano considerada en este sentido. Permítaseme referirme a lo que sobre este punto se indica en otros trabajos míos, la *Breve historia de la pintura española* y *La pintura española del siglo XVII* («Historia del Arte Labor», t. XII).

(2) Se ignora hoy el paradero de este dibujo. Su propietario trasladó su residencia, según recuerda el Sr. Gómez-Moreno, de Granada a Sevilla, donde tal vez aparezca un día el diseño.

2015-MECD

Fig. 1.—Pablo de Céspedes: Dibujo para el cuadro representando *La refacción de Cristo en el desierto*, pintado para la Casa Profesa de los Jesuítas de Sevilla (Colección Boix.)

2015-MECD

Fig. 2.—Francisco Pacheco: *Cristo servido por los ángeles*. Dibujo a pluma y aguada; boceto para el cuadro pintado para S. Clemente el Real, de Sevilla (colección Boix).

2015-MECD

Fig. 3.—Escuela granadina de la segunda mitad del XVII: *Cristo servido por los ángeles.* (La Zubia, Granada.)

Fot. Moreno.

2015-MECD

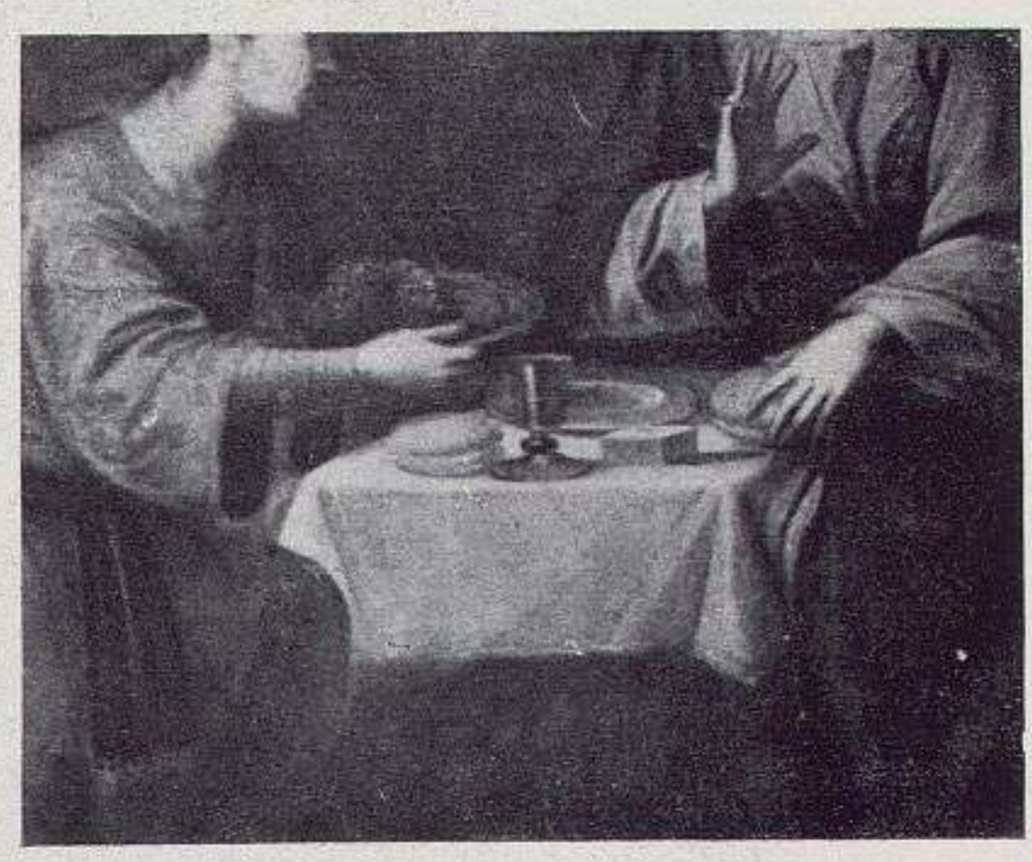
Fig. 4.—Pedro Atanasio Bocanegra: *Cristo servido por los ángeles.* (Puerto de Sta. María, colección particular.)

2015-MECD

Fot. Arnau.

Fig. 5.—Valdés Leal (?): *Cristo servido por los ángeles.*

2015-MECD



DETALLES DE BODEGÓN

Fig. 6. — Detalle del cuadro de La Zubia (fig. 3). Fig. 7. — Detalle del cuadro de Bocanegra (fig. 4). Fig. 8.—Detalle del cuadro atribuído a Valdés (fig. 5). Fig. 9.—Bodegón atribuído a Valdés, de la colección Casa Argudín.

2015-MECD

Fig. 10.—Bartolomé Román: *La Parábola de las bodas* (Sacristía de la Encarnación, Madrid.)

ESCUELA ARQUEOLÓGICA
BIBLIOTECA
2015-MECD

Fig. 11.—ANGELO NARDI: *Los ángeles sirviendo la comida a S. Diego de Alcalá*, 1640. (Archivo de Alcalá de Henares.)

2015-MECD

su época sevillana, conocería las dos versiones de su maestro Pacheco y llegado el momento de tratarlo depuró y seleccionó la composición que, ya ejecutada en pintura o divulgada solamente por dibujos —como en tantos otros casos—, logró fortuna en los talleres de las generaciones más jóvenes.

Pues las tres obras que se reproducen en las figuras citadas son fruto de la segunda mitad del siglo; de ellas, dos son de escuela granadina. La que se reproduce con el n.° 3 se conserva en La Zubia y ha de ser obra de algún granadino que ha recibido influencia directa de Cano. El tipo de Cristo es más bronco, menos bello que el del maestro; los ángeles con sus cabelleras rizadas y su aire apasionado, melancólico, tienen rasgos femeninos, agitanados. La reverente corrección de los de Céspedes o Pacheco se ha perdido; no guardan la distancia, sino que se aproximan con servicial apasionamiento llevando los manjares o la copa. Los ángeles niños son más que otra cosa una ornamentación barroca en el cuadro.

Muy semejante es la composición del lienzo que con atribución a Bocanegra, un puntual seguidor de Cano, se conserva en una colección particular del Puerto de Santa María (fig. 4). Más que pasión melancólica hay aquí, como es normal en el artista, dulzura y delicadeza. Cristo bendice la mesa; su expresión es suave y el rostro más bello que en el cuadro de La Zubia; también lo son los ángeles, de expresión más superficial. Su número se ha reducido. Ya son solamente dos los que de rodillas sirven a Cristo; por su parte, los niños, como era de esperar dado lo avanzado de la época, son más blandos y mofletudos, más juguetones también (1).

El lienzo que se reproduce en la fig. 5 es pintura que con atribución a Valdés Leal pasó hace algunos años por el comercio madrileño; se dice que hoy está en el extranjero. No la conozco sino por fotografía. La composición guarda parentesco en lo esencial con las dos anteriores, o sea, según nuestra hipótesis, con el prototipo canesco, pero muestra en su mayor dinamismo, en su acentuación del movimiento, tanto en la expresión de las manos de Cristo como en los ángeles —dos solo y ninguno de rodillas—, un acento que corres-

(1) Ceán registra un cuadro de Bocanegra de este asunto en la Sacristía de la Catedral de Cuenca, que con otros varios del mismo artista, entre ellos uno de la tentación del demonio a Cristo, fueron regalados al obispo San Martín por el propio Atanasio, según documentos de aquel Archivo catedral. Véase el artículo correspondiente del *Diccionario* en el *Suplemento*, vol. 6.

2015-MECD

ponde en líneas generales con los caracteres del arte del pintor de los muertos. Es decir, que de los tres cuadros que publicamos, un pintor acentúa la nota apasionada, otro la dulzura y el último el dinamismo de las figuras, aunque los tres parecen moverse dentro de un esquema compositivo semejante.

Estos tres cuadros últimos nos dan, pues, tres versiones en cada una de las cuales se reflejan personalidades distintas dentro de una gran semejanza de composición como respondiendo a tipo fijado, el que yo supongo creación de Cano. El tema siguió viviendo y aun logró curiosas complicaciones de devoto barroquismo capaz de violentar hasta los textos sagrados a que sirve de comentario pictórico. Citaremos como notable ejemplo un enorme cuadro que se conserva hoy colgado en la escalera del actual Museo de Málaga. Es una pintura de muy floja calidad, un cuadrazo devoto anónimo y obra de algún novel pintor provinciano cuyo interés estriba sólo en la curiosidad iconográfica; sin duda procede de algún convento malagueño de donde saldría con la exclaustración. La composición en lo esencial se relaciona con los cuadros anteriormente citados. No poseo fotografía del lienzo y así daré de él una sumaria descripción. Cristo con nimbo crucífero está sentado a una mesa ochavada —barroco capricho que nos indica una fecha muy avanzada del XVII —; tres ángeles le sirven: uno, de rodillas, le lleva fuente con frutos, otro se acerca con una jarra, el tercero lleva una bandeja con gran taza o cuenco; tres ángeles niños, en primer término, sacan roscas de una cesta. Pero lo curioso del caso es que aquí el bodegón divino se duplica. Con obsequiosidad cortesana el pintor o la comunidad que encarga el cuadro, piensan en hacer partícipe de la celeste refacción a la Madre de Cristo, e introducen la novedad insólita de figurar a la Virgen sentada ante otra mesa, comiendo también. Sor María de Agreda, la autora de la «Mística Ciudad de Dios», el libro ya citado, que constituye un continuo y barroco homenaje a la Madre de Cristo, se hubiera complacido en esta representación, un tanto libre desde el punto de vista de la propiedad textual, y que hubieran condenado, de haberla conocido, tanto Pacheco como el severo Padre Interian. Allí está la Virgen, comiendo, cierto es que en un extremo del cuadro, bastante alejada de Cristo, las manos juntas, como orando. La sirven ángeles niños y, sobre la mesa, a más de un plato con flores (?), hay otros dos con uvas, sandía y otros manjares, un cuchillo y un limón.

2015-MECD

He aquí, pues, de qué modo este tema iconográfico nacido al calor de la imaginación devota del XVI se desarrolla con vida propia fomentado por las Casas de Jesuítas (Céspedes, Pacheco) como cuadro de refectorio, llega a pasar a tema de retablo en la segunda versión de Pacheco, es fijado con acierto plástico — a lo que suponemos — por Cano, es imitado con matices expresivos muy variados por la pintura posterior y llega a su fantaseamiento trivial y abarrocado en el cuadro anónimo del Museo de Málaga.

Nuevos ejemplos podrán, al ser conocidos, completar un tanto esta biografía iconográfica del tema de la refacción de Cristo en el desierto; pero queda en líneas generales establecido su desarrollo y apuntada su relación con el espíritu devoto y la literatura correlativa de aquella época que lo vió renacer en la pintura andaluza. Todo parece indicarnos que, como tantas otras cosas, entre nosotros el tema muere con el siglo XVII. La parálisis de nuestra pintura lo es de todo el espíritu nacional, que agota su capacidad creadora en todos los sentidos posibles; falta ya la iniciativa en el arte como en la política, en la literatura como en la devoción.

Los ángeles y el bodegón.

El tipo de cuadro que acabamos de comentar es, en fin de cuentas, una especie de «bodegón a lo divino», cosa que cuadra perfectamente al sentido naturalista de nuestro arte, del mismo modo que se producen paralelamente en nuestra literatura géneros en los que el detalle pintoresco o profano se trasplanta «a lo divino» también.

En todo caso, el cuadro ha servido de pretexto para un bodegón cuyas normas podríamos decir canónicas fija con su minuciosidad acostumbrada el texto de Pacheco: «un pan de a libra sobre la servilleta, cuchillo y salero, agua en un vaso de barro con uvas en un plato por principio.» Un ángel trae la fuente con los peces y otro las vinajeras «de Talavera» con aceite y vinagre.

La comparación de los bodegones de los cuadros que hemos reseñado puede hacerse en las figuras de la lámina VI. Bandeja con uvas vemos en el cuadro de La Zubia, en otra viene el pan, el salero puede ser de Talavera y el cuchillo con el mango sobresaliendo de la mesa será después repetido en otros casos. Pan, salero

2015-MECD

y bandeja con uvas están representados en el de Bocanegra en el Puerto; estos elementos pudieran muy bien venir del prototipo canesco. Más simplificado se halla el bodegón en el ejemplar atribuído a Valdés: cuchillo, manzana, jarra (de Triana o de Talavera) y plato con dos peces; róbalos según Pacheco. El fragmento de este último cuadro (fig. 8) es de interesante comparación con el bodegón de la colección Casa Argudín (fig. 9), también de factura muy suelta y espontánea, no indigna de Valdés, que figuró en la Exposición de los Amigos del Arte de 1935 (1).

Aunque la serie es corta, no puede dejarse de observar en ella las características verdaderamente *ascéticas* del bodegón español. Frente a la opulencia desbordante de los flamencos u holandeses, repletos de cuanto brindan a la gula mar, tierra y aire juntos, estos parvos programas alimenticios expuestos sin aliñar sobre el alféizar de una ventana, como en Cotan y sus imitadores, o aparejados ya en el blanco mantel de una mesa modesta, reflejan la sobriedad española como la reflejan tantas páginas de nuestra literatura clásica. Una vez más estos paralelismos se nos muestran a la vez tan ejemplares como lícitos.

Pero no queríamos terminar esta alusión final al «bodegón angélico» en nuestra pintura sin mencionar la existencia de otros temas iconográficos que en nuestra escuela nacional, gustosa siempre de acercar lo divino a lo humano y de tratar de modo naturalista los más altos temas, dan lugar a esta promiscuidad.

No es una novedad absoluta la aparición entre nosotros de «bodegones angélicos» (2); pero el desarrollo extraordinario que en nuestra escuela tienen todos los temas en que los ángeles aparecen interviniendo en menesteres cotidianos y vulgares, es digna de señalarse como notable, tanto para todo estudioso de nuestra pintura como para todos los que gustan de perseguir novedades significati-

---

(1) La semejanza de este bodegón con el cuadro cuya fotografía conocimos por el Sr. Cavestany al preparar la citada Exposición, reforzó la atribución a Valdés del bodegón Casa Argudín. En el catálogo extenso que preparaba dicho señor se estudia con más detalle este punto. Puede verse la *Guía* de la Exposición, donde figura con el n.º 17.

(2) Recuérdese la leyenda representada dos veces por Fra Angélico (Predela de la Coronación de la Virgen, Louvre, y predela del altar en el Gesù de Cortona), en que los ángeles aparecen sirviendo la mesa en un refectorio de dominicos. Ante la penuria del convento, dice la tradición, los ángeles bajaron a repartir pan a los frailes, no siendo vistos sino del Santo fundador.

2015-MECD

vas en materia iconográfica. Recordaré algunos temas de que Mâle no cita tampoco ejemplos en la pintura de Europa (1).

En materia de textos evangélicos, se da entre nosotros representación plástica de la parábola de los convidados a las bodas. Es ya conocido el cuadro de Bartolomé Román en las acristía de la Encarnación de Madrid (lám. VII); la composición se concibe como una escena de banquete con gran mesa y aparadores ricamente provistos; en un extremo del cuadro aparece Cristo seguido de ángeles que entran solemnemente en la sala, mientras es expulsado el indigno. «Acaso es única conocida representación», había dicho D. Elías Tormo, de tan interesante lienzo (2). No lo es. El tema debió de tener su vida en la escuela madrileña como cuadro propio de sacristía, del mismo modo que el tema de la refacción en el desierto lo tuvo en la andaluza como lienzo de refectorio. En todo caso, un excelente ejemplar de tal representación se conservaba en la colección López Ceballos, muy estimable lienzo de grandes dimensiones, firmado por Félix Castello en 1641. Aparte su importancia como pintura, evidente por la fusión de influencias de Rubens y de los venecianos en elaboración muy madrileña, interesa este cuadro — que lamentamos no poder ahora reproducir — porque representa un paso más avanzado en la vida de este tema iconográfico. Los elementos generales de la composición no se apartan demasiado de la versión de Bartolomé Román, pero los ángeles, algunos de los cuales siguen a Cristo en su solemne entrada en el salón del banquete, no se limitan a esta misión de escolta celeste, sino que, alternando con los humanos, sirven como camareros a los comensales.

Si del Evangelio pasamos a las leyendas hagiográficas, encontraremos también ejemplos salientes de «bodegón angélico» en nuestra pintura. El más famoso universalmente es el cuadro de Murillo representando el rapto de S. Diego de Alcalá conservado en el Museo del Louvre y conocido con el título de «La cocina de los ángeles». El lienzo del Louvre es, sin duda, la obra maestra de todo este grupo que arbitrariamente acotamos aquí. Aparecen en él sublimadas esas dos direcciones que por opuestas que parezcan

---

(1) No faltan trozos de bodegón en cuadros representando el Descanso en la huída a Egipto; recuérdese el tan excelente de Sánchez Cotán en la Cartuja de Granada. En algunos lienzos de este asunto figuran ángeles o querubines aportando manjares o frutos, o bien ofreciéndolos a la Sagrada Familia.

(2) *Las iglesias del antiguo Madrid*, t. I, p. 37.

2015-MECD

coexisten de modo tan singular en el arte y en el espíritu español del gran siglo: el impulso místico, la religiosidad ardiente y el sentido naturalista y familiar de la vida exento de pose intelectual y de teatralidad aparatosa. Mientras el santo se arrebata en la contemplación, los ángeles —los ángeles mancebos tan característicos del maestro—, en trato íntimo con la despensa conventual, atienden a la cocina que el fraile, enajenado, descuida. Ninguna sorpresa podrá nadie mostrar ante esta alianza del bodegón y la visión mística, si recuerda que en la España de aquel tiempo se había dicho por Santa Teresa que «entre los pucheros anda el Señor».

Menos conocido es el cuadro con que terminamos esta ojeada y que se reproduce en la lám. VIII. Es obra importante de Angelo Nardi, firmada en 1640, que se conserva en el Archivo General Central de Alcalá de Henares y representa un hecho milagroso relatado por los biógrafos de San Diego: en una extrema necesidad y yendo de camino con otro fraile fueron socorridos por los ángeles con una modesta refacción. El cuadro ilustra con toda fidelidad el pasaje tal como lo relatan los escritores como el propio Alonso de Villegas ya antes citado. Una vez más hallamos vivo y despierto el sentido narrativo y familiar de nuestra pintura, que utiliza con capacidad creadora aquel estímulo de la imaginación, instrumento eficaz del arte de la Contrarreforma. Una vez más hallamos en nuestro país fundidos lo religioso y lo cotidiano en este género del «bodegón angélico», cuyo mejor y más original ejemplo es sin duda el tema de la Refacción en el desierto, cuya vida y desarrollo en la escuela andaluza hemos tratado de esbozar en estas páginas.

2015-MECD

VARIA

Sobre el «Crucifijo» de Miguel Angel.

El Sr. Gómez-Moreno, en los estudios que publicó ARCHIVO en 1930 y en 1933 (ps. 192-6 y 81-4), sostuvo que provienen de un perdido original de Buonarroti ciertos *Crucifijos* vaciados en metal — plata o bronce — de distintas pertenencias. Un artículo de Mr. John Goldsmith Philips en el número de setiembre de 1937 del «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art» de New York, trae el tema a la actualidad dando a conocer un *Cristo entre los dos ladrones*, constituyendo un grupo de bronce sobre cruces y peana modernas, que acaba de adquirir el gran Museo americano; figuró en la venta Bardini de 1899 y fué mencionado por Bode como «copia libre» de modelos de Miguel Angel»; el *Cristo* mide 10 $^{3}/_{4}$ inches. Los tres cuerpos están desnudos totalmente y han sido separados de las cruces y peana.

El *Cristo* es muy semejante al de plata de la Colección Gómez-Moreno; son diferencias apreciables en el pequeño fotograbado: que los brazos del de bronce se elevan mucho por encima de la cabeza, mientras en el de plata las manos están casi a su mismo nivel; los muslos son menos carnosos en el de New York; toda la figura es más esbelta y movida. Y esto tal vez por imposición del agrupamiento; pues los dos ladrones son de siluetas tan quebradas — en particular *Gestas* — que, sin las cruces, parece que están en actitud de bailar.

El grupo que se estudia refuerza la bien fundada construcción del Sr. Gómez-Moreno — que el autor del artículo conoce y aprovecha —, porque la figura de *Gestas* se relaciona directamente con el bronce fragmentario del Museo de Berlín, considerado por Bode como vaciado de un modelo de cera original de Miguel Angel.

S. C.

Nota a «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III»

La extensa documentación publicada en el número precedente de ARCHIVO tiene que originar notas como ésta, puesto que la tarea de identificar los lienzos conservados — en copias, u originales — de la larga galería familiar de Felipe III sólo con el tiempo puede completarse. Hoy cabe añadir una minucia.

El retrato de Isabel Clara Eugenia que se describe con el asiento número **77**, era casi igual al que la Condesa de Valencia de Don Juan legó al Museo de Bruselas (n.° **831** en el *Catalogue* de 1927), atribuído a Frans Pourbus «le Jeune».

2015-MECD

El cuadro fué publicado en marzo de 1909 en *Les Arts* bajo la misma atribución. No presenta más que una variante con el descrito en el Pardo: la Infanta en lugar de apoyar la diestra sobre una silla de brocado, en el lienzo conservado la apoya sobre una mesa o bufete mostrando un retrato pequeño ovalado del Archiduque. En todo lo demás conviene la descripción con el cuadro de Bruselas; y para que no se estime arbitraria la relación propuesta, sobra con advertir que no es una pintura carente de rasgos que la hagan inconfundible — abuso frecuente es «documentar» obras de arte por meras generalidades —, pues a la derecha de la Infanta vemos, como leemos en la «Memoria» de Bartolomé González: «una ventana con su país, con una pájara que llaman chova» (el córvido que en Castilla apellidaban también corneja).

Consta en el documento que el lienzo era «copia bulto por espejo» — particularidad que no entiendo —; mas no se dice, según uso por desgracia extendido, quién pintó el original; si la atribución dada por J. O. Kroning en *Les Arts*, y respetada en Bruselas, es certera, tendremos un caso más que sumar para el conocimiento del influjo directo de Pourbus sobre Bartolomé González.

S. C.

Artistas que trabajaron en el Monasterio de la Santa Espina (Valladolid)

En libros modernos se dan casos de extremada rareza y casi nula circulación. Folletos y monografías sobre monumentos o puntos de historia local suelen quedar olvidados apenas salidos de la prensa. Conviene recordarlos y extractar las noticias que contienen. He aquí, por ejemplo, algunos datos suministrados por F. Guillén Robles en su estudio *El Monasterio de la Santa Espina. Su erección, privilegios y vicisitudes* (Madrid, 1887):

«... la *planta y alzada*, que sólo en parte se siguió, dióla *Francisco de Prades*, Regidor de Valladolid; *director de las obras* fué *Fr. Pedro García*, religioso de Nogales, y *albañil mayor, Juan del Valle*, alarife de aquella ciudad.

Hizo toda la obra de *cerrajería, Pedro del Varco*, vallisoletano, «hombre, según el Tumbo, de más traza y de más porte que pide el arte»; la de la *platería*, con la custodia de la Santa Espina, *Juan Lorenzo*, y la del *dorado* del tabernáculo, *Martín de Vallejo*, paisanos ambos de aquel artífice; *pintó* todas las figuras, *Francisco Antonio de Valdecras*, y la totalidad de la capilla, el francés *Reynaldo de Valdelante*, «artífice muy adelantado en la perspectiva»; el *escultor* fué *Andrés Solanes*, discípulo de Gregorio Hernández, tan sordo cuanto ágil y laborioso, quien salió pobre de la obra «por ser hombre (como de buen ingenio) de condición demasiado animosa y esparcida».

(Pág. 21.)

«En Agosto de 1731, la comunidad acometió con estos recursos, los propios y las limosnas de los fieles, la reparación de su casa; *Manuel Maestro Plaza* fué

2015-MECD

el *albañil mayor* de estas obras, que se comenzaron por la iglesia: las reparaciones duraron hasta la mitad del siglo pasado, en cuya época se hizo el frontis o fachada del templo.»

(Pág. 23.)

«La *fachada del templo* es bien hermosa, y por su estilo se cree que es obra de algún *discípulo de Ventura Rodríguez*...»

(Pág. 36.)

«Las renombradas tapicerías, el tesoro de alhajas, la librería selecta, las imágenes y retablos, obras del tiempo viejo, aquella *Concepción, al parecer de Claudio Coello*, y aquella *Virgen, al estilo del Perugino*, que vió *Ponz* en la sacristía, ni se sabe dónde existen...»

(Pág. 38.)

J. D. B.

Más sobre Luciano Bonaparte, coleccionista.

En la nota publicada en ARCHIVO, n.° 38, sobre la venta de cuadros en 1801 se apunta la intervención del hermano de Napoleón, embajador de Francia, en la faena de disminuir los tesoros pictóricos de España. Las andanzas madrileñas del personaje merecerían un estudio por el estilo de los admirables que G. Lenotre consagró a la «petite histoire» napoleónica. Los datos no escasean; para quien desee emprender la amena tarea, he aquí un texto poco divulgado.

Se lee en la p. 79 de las *Mémoires secrets sur la vie privée, politique et littéraire de Lucien Buonaparte, Prince de Canino* (Bruxelles. Chez J. Maubach-P. J. de Mat: M.DCCC.XVIII) y dice así:

«La belle collection de tableaux commença à se former. Dejà Lucien avait acquis quelques ouvrages capitaux de Ribeira *(sic)*, Morillos *(sic)* et autres bons peintres espagnols, lorsque sa bonne fortune amena dans le port de Málaga une prise anglaise, venant de Constantinople, et chargée du mobilier précieux du Lord Saint Helens qui quitait cette ambassade. M. Le Thiers, alors auprès de Lucien, fut chargé de lui acheter nombre de chefs-d'oeuvre de peinture que le Lord avait recuellis dans ses voyages.»

Este agente de Luciano se llamaba Guillaume Lethiere, o Letiers (1760-1832) y era un pintor de historia que había venido a Madrid en el séquito, un poco estrafalario, del Embajador y que aquí le prestó, además de los artísticos, servicios heterogéneos, entre ellos el de reemplazarle en un desafío con cierto marido celoso, el cual no aceptó la absurda sustitución. En 1807 llegó a ser director de la Academia francesa en Roma. No se conocen cuadros suyos de asunto relacionado con España ni aquí conservados. Otro *pintor de Cámara* de Luciano en Madrid era Jacques Sablet «le Jeune», llamado «le peintre du soleil» (1749-1803), que fué protegido, además, por el Cardenal de Fesch y por otros miembros de la familia imperial.

Para obtener noticias precisas de la colección que logró reunir Luciano, se debe consultar el curiosísimo libro de W. Buchanan: *Memoirs of Painting whit*

2015-MECD

a chronological history of the importation of Pictures by the Great Masters into England (London, R. Ackermann, Strand, 1824). En la pág. 267 del t. II comienza a tratar de los cuadros de Bonaparte, refiriendo la decepción causada en Inglaterra al difundirse la noticia de que veinte de sus mejores piezas — en particular las pinturas de Carracci procedentes de la Galería Giustiniani — habían sido retenidas en Roma; sigue el Catálogo razonado de cuarenta y un cuadros que se consideran de mayor mérito, redactado por el propio Buchanan y el Catálogo general, reducido al número, autor y título, de las pinturas que se pusieron a la venta en Londres, que eran ciento noventa y seis, más dos esculturas. De español sólo se registran un *retrato de Señora* por Velázquez, un *Arquímedes* y un *San Jerónimo* de Ribera y el *retrato de la amante* de Murillo. Entre las descripciones del Catálogo razonado figuran además otros dos cuadros de Murillo: *El descanso en la huída a Egipto* y *S. Agustín;* pero, no el Velázquez ni los Riberas.

De otras pinturas en relación con nuestras cosas cítanse: un *retrato del Gran Duque de Alba* por Moro y una *Vista de los jardines de Aranjuez* por Sablet, el pintor antes mencionado en el séquito de Luciano.

Por no hacerse constar la procedencia de los cuadros — sólo del *Descanso* de Murillo se dice que se compró en Sevilla — carecemos de guía, por esta senda, para averiguar cuáles entre ellos fueron agenciados en España.

S. C.

2015-MECD

BIBLIOGRAFIA

Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. HOMENAJE A MELIDA. Madrid, 1934-1935. 3 vol. en 4.°: XIV pág. + 1 hoja + 423 pág. + 25 lám. + 2 hoj. + 447 pág. + 51 lám. + 1 plano pleg. + 2 hoj. + 425 pág. + 70 lám.

La idea de tributar un homenaje a José R. Mélida († 1933) en vida suya aún, fué recogida después de su muerte por el Cuerpo al que había pertenecido, y habiéndose acordado la suspensión de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, para publicar en su lugar el *Anuario*, se quiso estrenar éste con una miscelánea dedicada a la memoria del compañero fallecido. La respuesta a la invitación hecha produjo la colaboración de ochenta y seis autores, que han llenado las páginas de los tres primeros volúmenes, cuyos índices, metódico y de autores, se contienen en el último de ellos.

Entre lo más curioso o interesante publicado en esta miscelánea se encuentran los siguientes trabajos, aparte de las *Notas biográficas y bibliográficas* de José R. Mélida, debidas a F. ALVAREZ-OSSORIO:

Prehistoria española. J. LEITE DE VASCONCELLOS da noticia de los objetos prehistóricos que, procedentes de España, se guardan en el Museo Etnológico de Belem. H. OBERMAIER publica los yacimientos paleolíticos que exploró en Granada en 1916, con los cuales documenta *definitivamente* la existencia del hombre cuaternario en aquella provincia, extendiéndose luego en consideraciones sobre los problemas que plantean nuestra industria lítica y nuestro arte rupestre. J. PÉREZ DE BARRADAS estudia la industria lítica acheulense del valle del Manzanares (Madrid), estableciendo la tipología y la estratigrafía según los métodos modernos. P. WERNERT aporta datos sobre la utilización de huesos de cráneos de ciervo por los hombres paleolíticos con testimonios del Castillo (Santander) y de Achenheim (Bas-Rhin). V. G. CHILDE establece interesantes relaciones entre la arquitectura dolménica de Escocia y la de España y Portugal. L. PERICOT, con vistas a una revisión de las teorías occidentalistas y orientalistas en nuestra cultura eneolítica, estudia los brazaletes o anillos de concha y las cuentas de collar pequeñas y *segmentadas*. F. BOUZA BREY publica los petroglifos de Monte Penide o Coto do Corno (Galicia). L. SIRET insiste en sus antiguas teorías respecto al origen de la cultura del Argar, ratificándolas con el resultado que obtiene de la crítica del poema de Avieno, por lo que se refiere a los Celtas, y del estudio de las alabardas y su expansión; identificando la invasión céltica de que habla el periplo con la de la Edad del Bronce, y el pueblo de las alabardas con el que menciona dicho poeta en la región del

MUSEO ARQUEOLOGICO BIBLIOTECA
2015-MECD

Argar: los Bastetanos o Mastienos, fechando entre 1200 y 800 a. de J. C. la era belicosa del Argar y de toda Europa. P. Bosch Gimpera acomete un estudio sobre la primera invasión céltica, la de los *campos de urnas*, en España, la cual cree que empezó el año 900 a. de J. C. penetrando en Cataluña por el Pirineo, adentrándose después en Aragón y hacia el interior de la meseta por otros pasos de la misma cordillera; y reconstruye los movimientos célticos en Europa, ocurridos entre 1200 y 1000 a. de J. C., que provocaron la llegada de la cultura *de las urnas* a España, ilustrado todo con gran copia de datos arqueológicos y filológicos.

Arqueología hispánica ante-romana. E. Albertini publica algunas esculturas ibéricas en piedra, cuya noticia, único testimonio de ellas, se guarda en los papeles de la Academia de la Historia. M. de la Encarnación Cabré publica la espada falcata de Almedinilla (?), n.° 10.475 del Museo Arqueológico de Madrid, en el nuevo estado en que ha quedado después de una delicada limpieza, siendo valorada por la autora como la más bella de sus similares españolas. J. Cabré contribuye con un estudio sobre cerámica pintada de Azaila, exaltando la obra de un pintor ceramista de aquella localidad que firmó varias composiciones, trabajando en el s. II a. de J. C., cronología a la que llega el autor por comparación con los tipos numismáticos corrientes entonces en el país. A. A. Mendes Correa se ocupa de la localización de la antigua *Cale*. F. López Cuevillas expone la organización de las puertas de los castros gallegos, presentando los tipos más salientes de lo estudiado hasta ahora. M. Cardozo da a conocer un interesante lote de *machadinhas castrejas* galaicoportuguesas y trata de inquirir la utilidad o simbolismo que pudieron tener estas pequeñas hachuelas. A. Fernández-Avilés publica tres ánforas púnicas del cerro de la Luz y de Monteagudo conservadas en el Museo Arqueológico de Murcia. A. García Bellido, a propósito de una figurita de bronce de Ampurias, insiste en buscar relaciones e influencias directas del arte etrusco en el hispánico.

Arqueología hispano-romana. J. F. Guillén publica una colección de planos de las ruinas de Mérida, con alusiones a ciertas excavaciones, firmados a fines del s. XVIII por el alférez de fragata Manuel de Villena Mosiño. R. de Serpa Pinto hace un interesante inventario de los mosaicos romanos en Portugal, con un mapa de su distribución y el análisis de sus motivos decorativos. F. San Román publica el mosaico romano de la vega baja de Toledo, descubierto en 1923. J. Babelon reproduce la cabeza en bronce de Tiberio, encontrada en Mahón (Menorca), conservada en el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París, con un erudito comentario. B. Taracena hace un ensayo de reconstrucción de las vías romanas del valle alto del Duero sobre datos objetivos debidos en gran parte a su experiencia personal y a su conocimiento del país. J. de M. Carriazo, excavador de Itálica, anticipa noticias de los resultados obtenidos en sus últimas campañas. A. C. Floriano las da de sus excavaciones en Mérida.

Arqueología hispano-cristiana y visigoda. R. Lantier ensaya un estudio de las relaciones del arte del Africa del Norte con el español en los primeros tiempos del Cristianismo, sirviéndole de material de trabajo los mosaicos sepulcrales españoles, de los que hace inventario. H. Zeiss da una cronología para las

2015-MECD

sepulturas visigóticas de España. S. de los SANTOS GENER da noticia del lote del tesoro visigótico aparecido en Torredonjimeno (Jaén), adquirido para el Museo Arqueológico de Córdoba. E. CAMPS estudia algunos fragmentos de tejidos encontrados en las excavaciones del cementerio visigótico de Castiltierra (Segovia); de paso incluye noticia de alguna sepultura con ajuar.

Arte español medieval y moderno. E. LAMBERT se ocupa de las influencias del arte hispano-árabe en los monumentos medievales de Soria. J. FERRÁNDIS hace un estudio de los marfiles árabes labrados en los talleres de Cuenca. F. IÑIGUEZ publica la torre de Doña Urraca en Covarrubias (Burgos), que fecha en el s. X y encuadra, con alguna reserva, entre lo mozárabe. J. M. LACARRA, a propósito de un capitel del s. XII, historiado con el combate de Roldán y Ferragut, de un palacio de Estella (Navarra), investiga las fuentes o tradiciones sobre dichos héroes en las que pudo inspirarse el artista. M. MARTÍNEZ BURGOS y J. L. MONTEVERDE publican dos sepulcros de madera tallada y policromada, descubiertos por los autores en el monasterio de Vileña (Burgos), fechables en el s. XIV, que aumentan la serie de estos raros monumentos funerarios, conocidos hasta ahora en Santander, Burgos y Guadalajara. Elena PÁEZ contribuye con un trabajo sobre grabadores primitivos españoles, señalando el camino para investigar la historia del grabado en España durante los siglos XV y XVI; el objeto de este trabajo son los grabados del *Blanquerna*, Valencia, 1521, y de las *Epístolas* de San Jerónimo, Valencia, 1520. D. ANGULO IÑIGUEZ estudia el hospital de Nicolás de Ovando en Santo Domingo, que presenta como uno de los monumentos más interesantes de la primera etapa de la arquitectura española en América. E. LAFUENTE publica el Catálogo de las pruebas de estado de los *Desastres*, que existen en la Biblioteca Nacional, anotando novedades y pormenores que no constan en otros catálogos y corrigiendo errores u omisiones con que en ellos fueron publicadas, precedido este trabajo de una noticia histórica de la publicación de esta serie goyesca y de la forma en que ha sido estudiada.

Arte griego y romano. E. TORMO atribuye a Exekías el gran dinos n.° 10.902 y el ánfora n.° 10.910 del Museo Arqueológico de Madrid, y cree que aun podrían encontrarse más obras de aquel pintor en la colección de vasos griegos del mismo establecimiento. G. RODENWALDT reivindica para el sarcófago de Aquiles del Museo del Prado el origen ático, creyendo que pudo ser labrado en un taller de Atenas y traído directamente a España, valorándolo mejor de lo que lo hizo C. Robert. VÁZQUEZ DE PARGA publica un nuevo vaso firmado por *Germanus*.

Arte inglés. Felipa NIÑO publica la capa de Daroca, bordado inglés del siglo XIII, después de su restauración.

Numismática y Epigrafía. M. GÓMEZ-MORENO acomete el estudio de los interesantes tesoros conocidos de moneda antigua hispánica, proponiendo en él la solución de muchos problemas por ellos suscitados y estableciendo puntos de partida para una mejor clasificación de aquellas series antiguas; a esto añade un sugestivo intento de localización de la ceca tartesia *Icaloscen*. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN publica unas cartas del licenciado Fernández Franco, del s. XVI, curiosas para el estudio histórico de la epigrafía española, a que tan dados fueron nuestros eruditos de entonces. L. WICKERT completa y rectifica algunos epígra-

2015-MECD

fes emeritenses. J. M. de NAVASCUÉS localiza la antigua *Sucaelo*, que menciona Plinio, en el Cerro de las Cabezas (Fuente Tójar, Córdoba). F. ALVES PEREIRA se ocupa de localizar e individualizar el pueblo de los *Igeditani* y le atribuye el culto al dios *Arentius*. E. LÉVI-PROVENÇAL publica dos nuevas inscripciones árabes de Toledo.

La obra, impresa e ilustrada con sobria elegancia, honra al Cuerpo y, en especial, a J. M. de Navascués que la dirigió.

J. C.

TORRES BALBAS (L.) y otros: *Crónica arqueológica de la España musulmana.* 4 fascículos, tirada aparte de los vols. II, III y IV (1934-6) de *Al-Andalus: Revista de las Escuelas de Estudios Arabes de Madrid y Granada.*

Aunque cae fuera de la competencia de quien estas líneas redacta, y limitándose por ello a una mera información, debe darse cuenta de esta «Crónica», verdadero modelo que debiera seguirse en ARCHIVO con tres secciones: Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna, pues las revistas no cumplen su misión a derechas cuando no informan, además de publicar estudios monográficos.

Las notas más importantes del primer cuaderno se titulan: *Hallazgos en la Alcazaba de Málaga* — en los que alguna partecilla de honor me alcanza —, *La ermita del Castillo de Almonaster la Real, El «Castillejo» de Monteagudo* y *Plantas de casas árabes en la Alhambra;* las notas son de varia extensión, algunas muy cumplidas y con abundantes elementos gráficos. Son unas avances de futuras monografías; otras, complementos y adiciones a trabajos publicados; extractos de estudios ajenos, etc., etc.

Para llamar la atención del lector interesado por la materia he aquí la mención de diversas notas de los demás cuadernos:

II. *La Mezquita mayor de Qayrawan* por E. Lambert, *Capiteles epigrafados del Alcázar de Córdoba* por M. Ocaña Jiménez, *Marfiles hispanoárabes poco conocidos de los siglos X y XI* por J. Ferrándis, *El Patio de los Leones de la Alhambra, su disposición y últimas obras realizadas en él,* por L. Torres Balbás.

III. *Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba en el siglo IX* por E. Lambert, *La progenie hispanomusulmana de las primeras bóvedas nervadas francesas y los orígenes de las ojivas* por L. Torres Balbás.

IV. *Capiteles epigrafados de Madinat al-Zahra y del baño del Albaicín* por M. Ocaña Jiménez y *La puerta de Bibarrambla* por L. Torres Balbás.

La enumeración pudiera continuarse; baste, sin embargo, para dar fiel idea de la amplitud informativa de esta excelente «Crónica» que honra a su confeccionador y principal redactor, el arquitecto de la Alhambra Leopoldo Torres Balbás y completa dignamente la notable revista órgano de la escuela ejemplar de arabistas españoles que hoy tiene por cabeza a Don Miguel Asín.

S. C.

2015-MECD

EXHIBITION OF PAINTINGS DRAWINGS AND PRINTS BY FRANCISCO GOYA. June 5 to July 4. 1937. California Palace of the Legion of Honor. San Francisco. En 4.° de 62 ps. + 57 láms.

El prólogo de este libro, impreso e ilustrado cuidadosamente, comienza con las palabras que siguen: «Los recientes acontecimientos de España producen gran efecto indirecto sobre el resto del mundo. En este país han traído un incremento en el interés hacia las cosas españolas y han estimulado considerablemente la afición del público por las artes de la Península Ibérica. En todas partes se han organizado grandes y pequeñas Exposiciones de Arte español.» Como se supondrá, pocos párrafos más adelante surge la evocación del autor de *Los desastres de la Guerra*. Es difícil expresar la impresión que el leer esto produce en nosotros.

La introducción, firmada por Walter Heil, es una condensada biografía de Goya en la que se caracterizan, discretamente, la personalidad «humana» y el arte del pintor: para quien aspire a mayor estudio, se da un sumario de la bibliografía goyesca corriente.

El Catálogo, nutrido de copiosa información, comprende veintisiete pinturas, trece dibujos y casi toda la obra grabada (*Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquia*, *Proverbios*, *Los toros de Burdeos* y veinticuatro estampas sueltas en excelentes pruebas).

De los dibujos, diez pertenecen a la valiosísima selección que adquirió en 1935 el Metropolitan Museum a Mariano Fortuny y Madrazo. Quiero llamar la atención sobre uno de ellos, que es el 45 del «Album grande» del viaje a Sanlúcar: vense en él dos mujeres lavando y, en primer término, otra sacando agua de un pozo; cejas, cabellera y el «talle de avispa» descubren a la Duquesa de Alba. Otros de interés son: el relacionado con *Los Caprichos* que lleva el letrero, no autógrafo, «Los amantes de ella matan a su amante y ella se mata después»; el del grupo de «Sueños» con el letrero «Dispierta dando patadas», y los muy posteriores de *La construcción* —importantísimo— y de la *Verdad acosada por monstruos*, que el Catálogo, con acierto, empareja con el del Prado, «Lux ex tenebris». Entre los de otras procedencias se destaca el *Mendigo* de la colección del Prof. Sachs de Cambridge (Mass.).

En el libro se reproducen todos los dibujos y todos los cuadros: varios de éstos son bien conocidos y excelentes: los retratos de Bravo del Rivero, General Guye, Omulryan, Condesa de Gondomar (no Gondamar); el del supuesto hijo de Goya, de medio cuerpo; los admirables de los niños Manuel Ossorio y Víctor Guye, etc., etc.

Mas, tampoco faltan pinturas nunca publicadas hasta ahora, o poco reproducidas, acerca de las cuales la opinión ha de ser provisional. Dígase, sin embargo, que el *retrato de Niño* (n.° 4) tiene que ser, a juzgar por el traje, más tardío de lo que afirma el Catálogo al fecharlo entre 1785-90; el *retrato ecuestre* (¿de Godoy?) es digno de ser estudiado; el *torero* (n.° 13), que causa excelente impresión, me parece posterior a la época a que se asigna, 1784-92; el llamado

2015-MECD

estudio para el retrato del Cardenal Borbón no tiene el menor parecido con el nieto de Felipe V que fué Arzobispo de Toledo...

Y esto sin entrar en el campo de las atribuciones, resbaladizo siempre y del todo vitando cuando se trata de cuadros y dibujos no conocidos *de visu*. Al parecer, no faltaron en la Exposición californiana muestras de artistas en relación con el Goya de los tapices (¿Castillo?, ¿Ramón Bayeu?); otras de pintores sin más parentesco con él del que anuda la época; y hasta algún ejemplo que peca por «demasiado goyesco». Pero, tal es la mezcla que no falta nunca en las Exposiciones, por escrúpulos que se tengan en la admisión de obras. Exposición tan rica, selecta y preparada como la del Centenario de Goya en el Prado presentó en sus muros ejemplares de las tres especies subrayadas.

Si alrededor de todo gran artista se extiende la «terra incognita» de que hablaba Sir Claude Philips, la que rodea a Goya es inmensurable por lo cambiante de los caracteres de su estilo, por «lo ilógico» de su evolución y por la amplitud del ámbito que llenan sus obras: ventajas no desdeñables para el tropel de los imitadores antiguos y modernos. La variedad de técnicas, la diversidad de géneros y el desenvolvimiento de la vida artística del pintor a lo largo de sesenta años, durante los cuales se mudaron trajes, costumbres e ideas, suministran asideros para que propietarios y aun críticos le adjudiquen, con visos de certeza, cuadros y dibujos ajenos, a veces, hasta producidos en lugar y tiempo distantes de los en que él vivió.

S. C.

2015-MECD

2015-MECD

2015-MECD

2015-MECD

2015-MECD