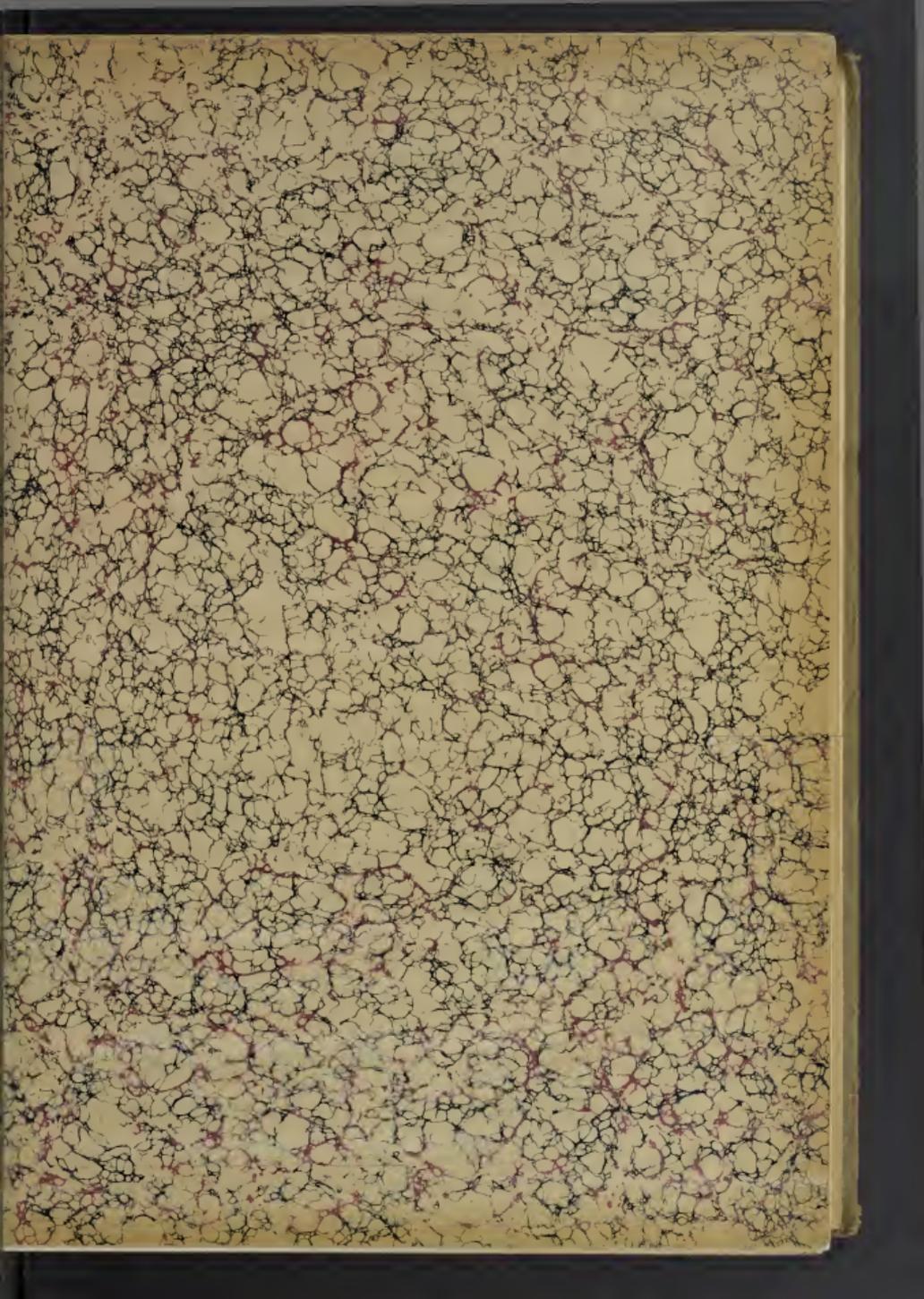


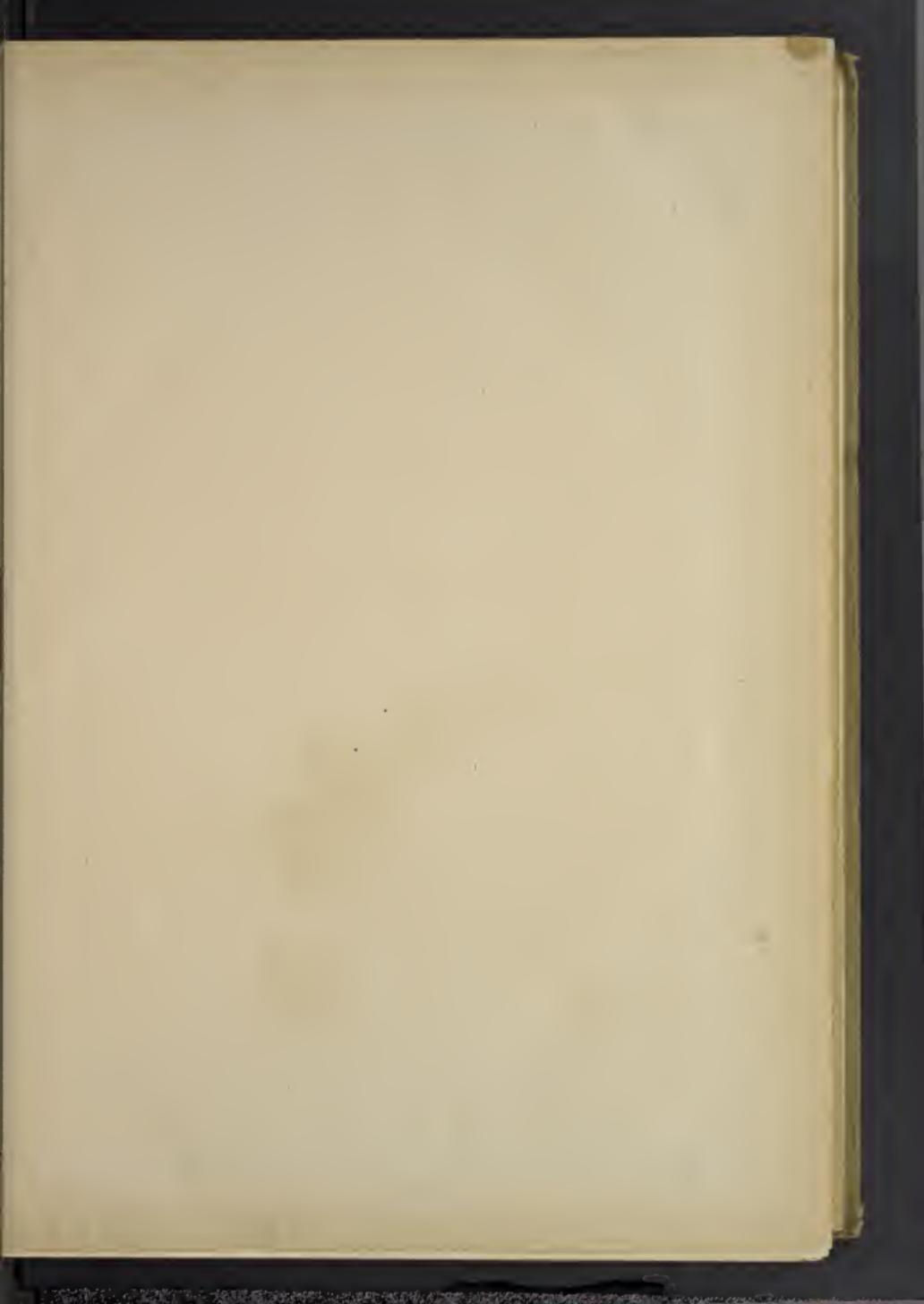
287

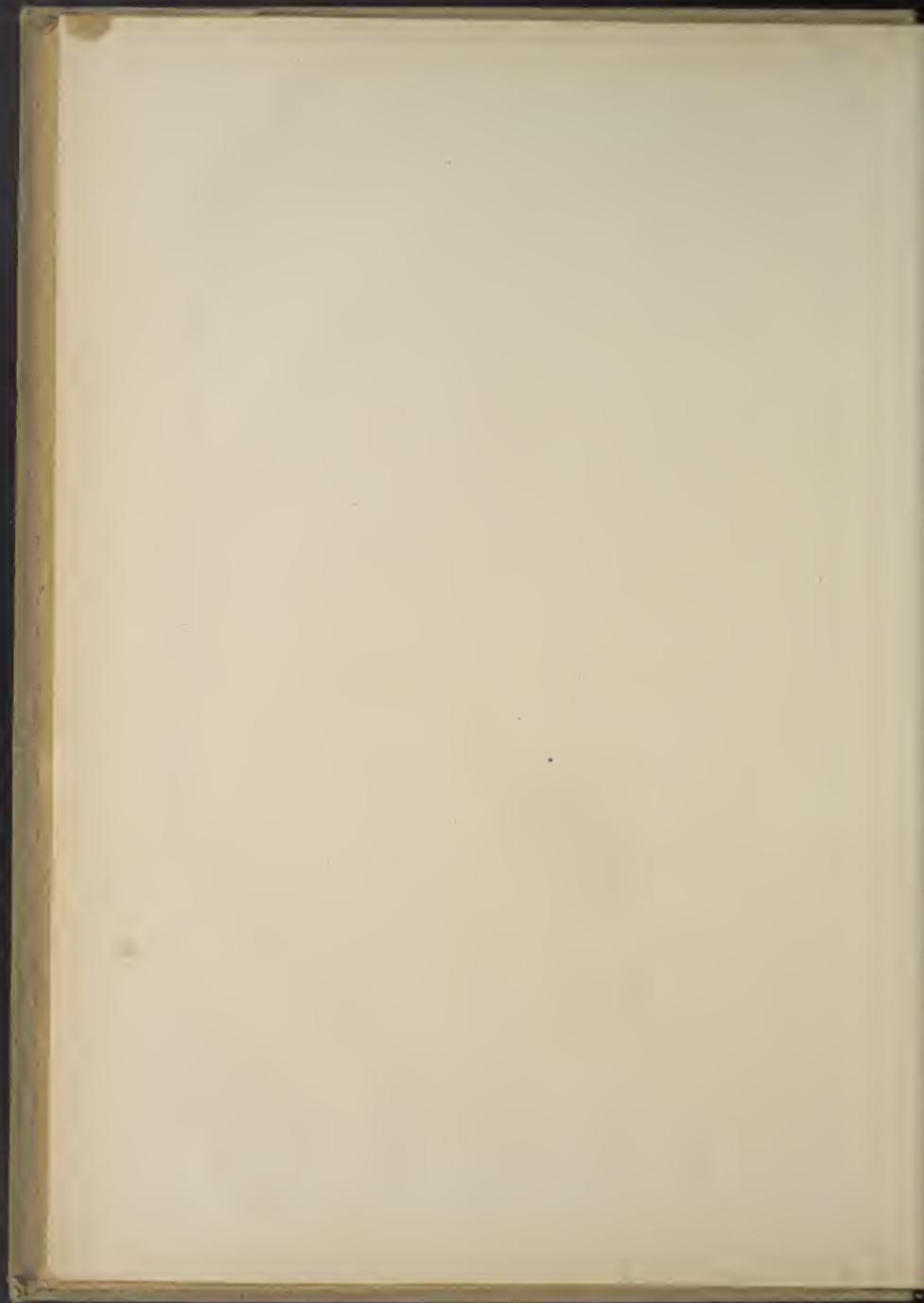




Handwritten text, possibly a signature or title, located in the upper left quadrant of the page. The text is faint and difficult to decipher, but appears to consist of several lines of cursive script.



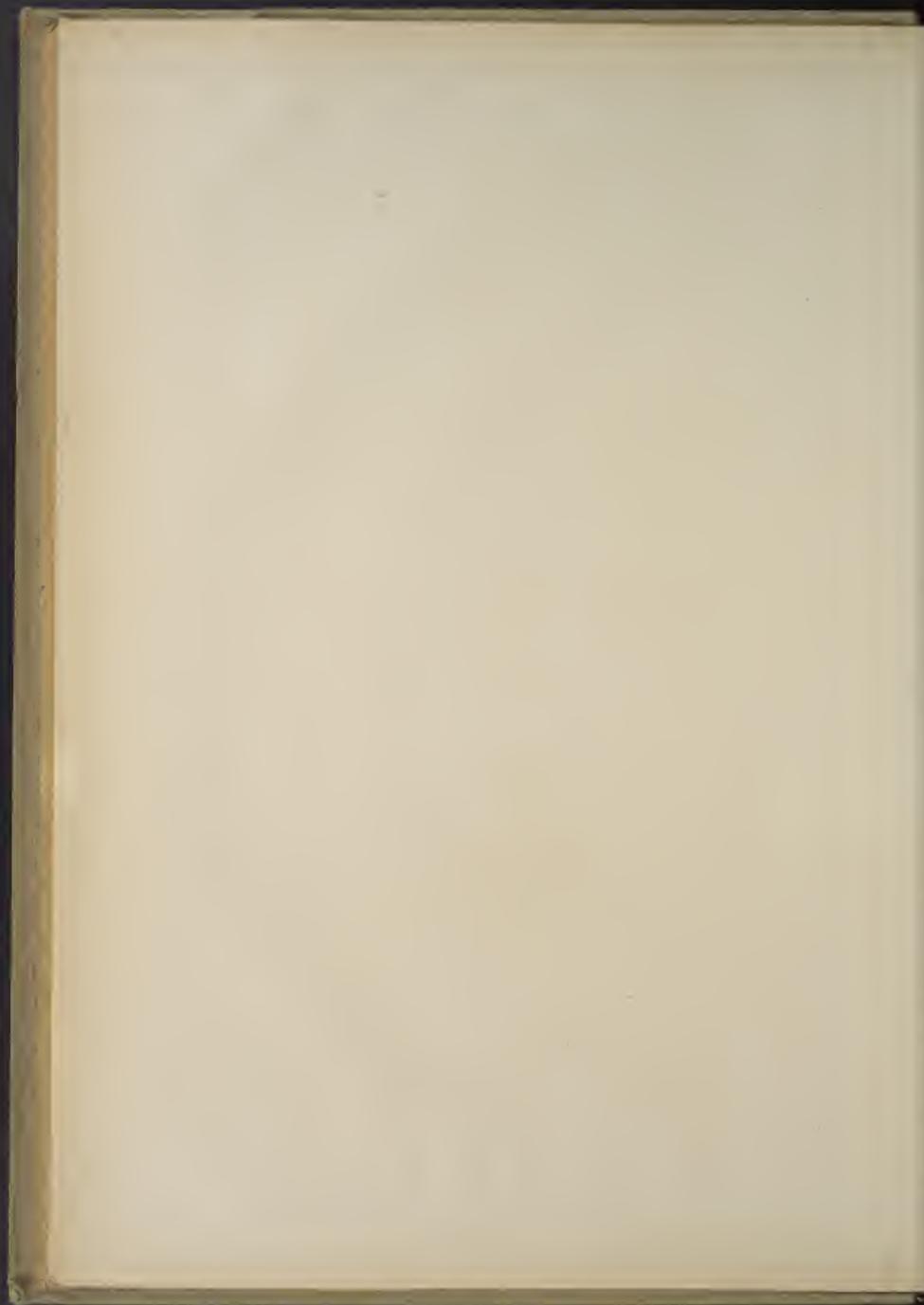




MUSEO ESPAÑOL

DE

ANTIGÜEDADES



EDITOR, EXCMO. SEÑOR DON JOSÉ GIL DORREGARAY.

MUSEO ESPAÑOL
DE
ANTIGÜEDADES

BAJO LA DIRECCION DEL DOCTOR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO,

MIEMBRADO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA,
CATEDRÁTICO DE LA ESCUELA SUPLENTE DEL CUERPO FACULTATIVO DE VIBLATIZACION, ARCHIVERO Y ANTIQUARIO, JOFE DE SEGUNDO GRADO DEL MISMO
Y DE LA SECCION PRIMERA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, ETC.

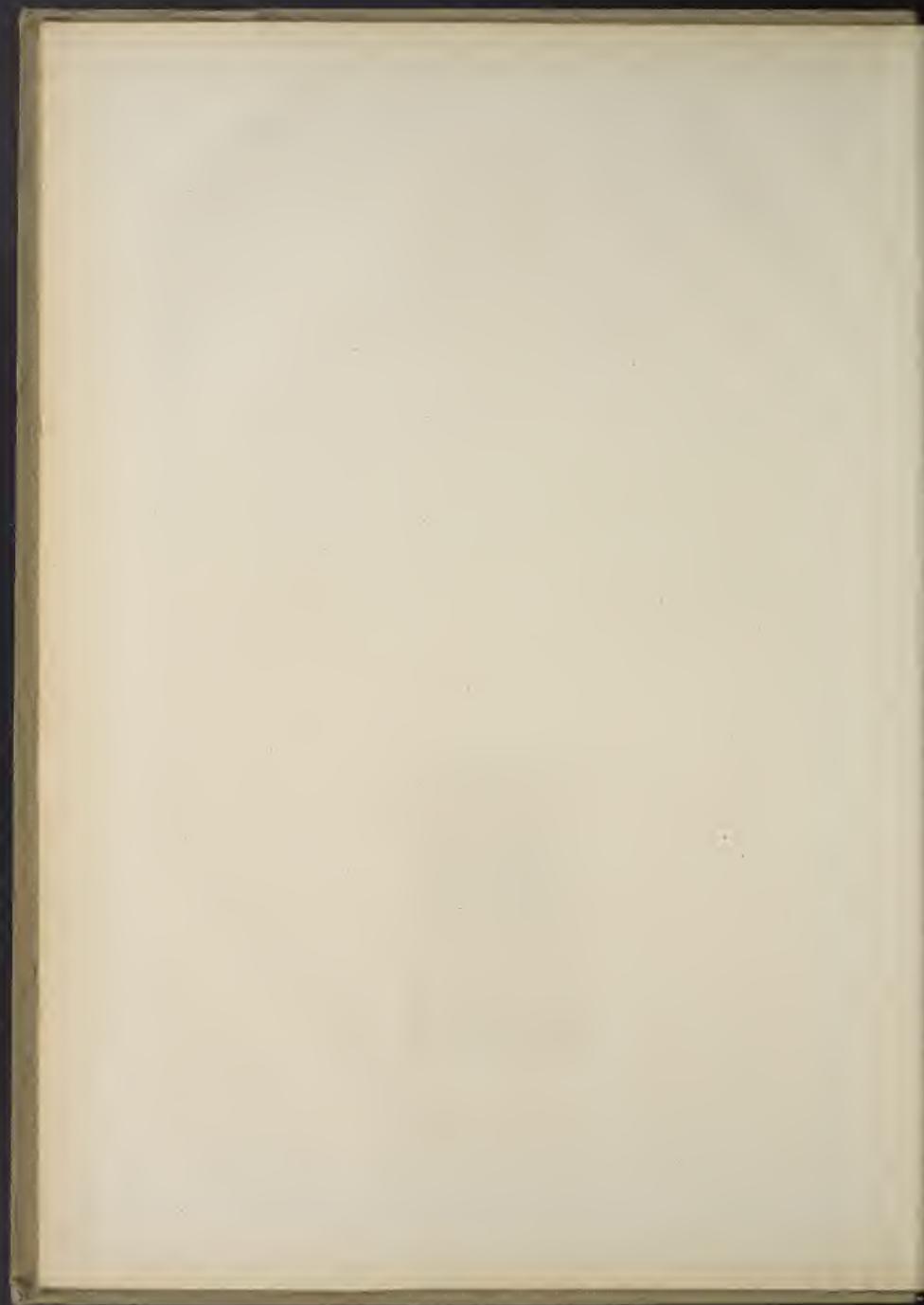
CON LA COLABORACION DE LOS PRIMEROS ESCRITORES Y ARTISTAS DE ESPAÑA.

TOMO IV.



MADRID:
IMPRENTA DE T. FORTANET,
CALLE DE LA LIBERTAD, NÚM. 93

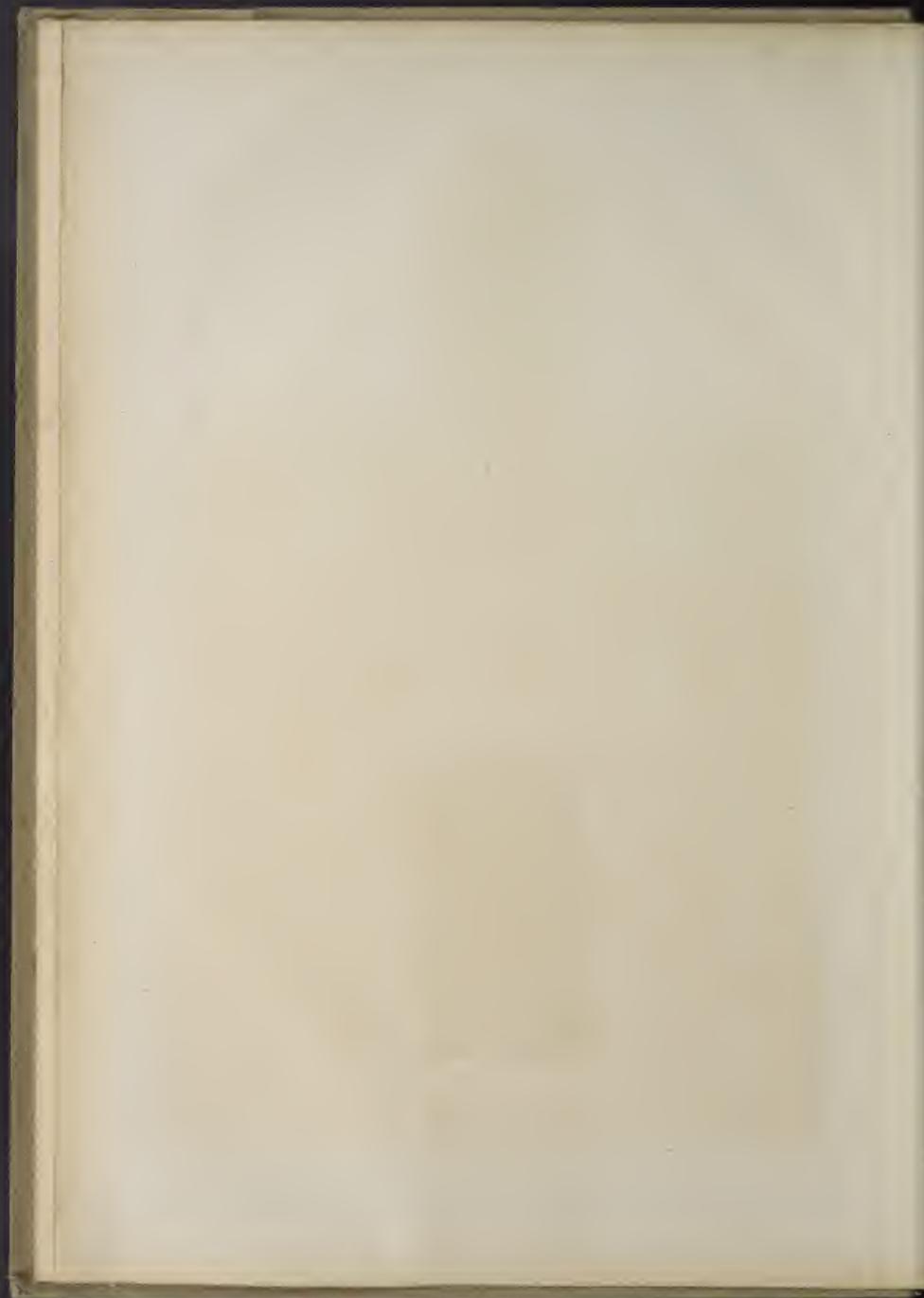
MDCCCLXXV.



COLABORADORES DEL TOMO IV.

ESCRITORES Y ARTISTAS.

- ACERROS** (Sr. D. José), Pintor.
AGUIR (Sr. D. Manuel de), Catedrático de la Escuela Superior de Dibuñados.
ARZAR (Sr. D. Pascual), Pintor.
BOYAMANTE (Sr. D. Emilio), Dibujante y Grabador.
CANVILLO y CAJANOSA (Sr. D. Toribio), Oficial del Cuerpo facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios.
CONTRERAS (Sr. D. Francisco), Dibujante y Litógrafo.
DONCE (Sr. D. Julián), Litógrafo.
FERNANDEZ DUEO (Dn. Sr. D. Celedón), Capitán de Fragata, é Individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia.
FERNANDEZ MONTAÑA (Sr. D. José) Presbítero, Bibliotecario del Escorial.
FITA (Sr. D. Félix), Presbítero, de la Compañía de Jesús, é Individuo de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando.
FERRER (Sr. D. Vicente de la), Individuo de número de la Real Academia de la Historia.
FUSTES (Sr. D. Mariano), Pintor.
JANEA (Dn. Sr. D. Florencio), Individuo de número de la Real Academia de San Fernando.
LETER (Sr. D. Euaidio), Dibujante y Litógrafo.
MARAZAN (Dn. Sr. D. Pedro de), Individuo de número de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando.
MARIN (Sr. D. José), Pintor.
MATEO (Sr. D. José María), Litógrafo.
NUÑEZ (Sr. D. José), Pintor.
RELA y DELGADO (Dn. Sr. D. Juan de Dios de la), Individuo de número de la Real Academia de la Historia.
RIOA (Dn. Sr. D. José Amador de los), Individuo de número de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando y Consejero de Instrucción Pública.
RIOA (Sr. D. Romeo Amador de los), Arquitecto, pensionado en Roma.
RIOA (Sr. D. Rodrigo Amador de los), Profesor auxiliar de la facultad de Letras en la Universidad Central.
ROZEL y TORRES (Sr. D. Isidro), Individuo del Cuerpo facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios.
ROZEL (Sr. D. Teodoro), Cronista.
SALA (Sr. D. Juan), Jefe de la Sección Escenográfica del Museo Arqueológico Nacional.
SALASCUOLA (Sr. D. Ramon), Pintor y Catedrático de la Escuela de Artes y Oficios.
TERRA (Sr. D. Mariano), Pintor.
TERRA (Sr. D. Francisco María), Escrita premio por la Academia de San Fernando.
VELAZQUEZ (Sr. D. Ricardo), Dibujante é Individuo correspondiente de la Real Academia de San Fernando.
VILLALBA y CASERO (Sr. D. José), Individuo correspondiente de la Academia de la Historia.
ZARAGOZANO (Sr. D. Jaime), Litógrafo.





R. Galdames G. Sevilla*

Los de J. M. Nieto C. de Huesca**

EL TRIUNFO DE LA IGLESIA SOBRE LA SINAGOGA

Cuadro en tabla del siglo XV atribuido a Jan Van Eyck (Museo del Prado)



EL

TRIUNFO DE LA IGLESIA SOBRE LA SINAGOGA,

CUADRO EN TABLA DEL SIGLO XV

ATRIBUIDO Á

JAN VAN EYCK

(Altreve unyas, 1,21, ancho, 1,30)

POR EL ILMO. SEÑOR DON PEDRO DE MADRAZO,

Subvillio de señero de los Académicos de Bellas Artes y de la Historia.



ocasionado para España, y halagüeño en sumo grado para nuestro orgullo nacional, es el haber sabido conservar casi intacto por espacio de cuatro siglos y medio uno de los más preciosos incunables de la pintura al óleo en el cuadro núm. 2188 del Museo del Prado de Madrid, cuyo título es el que encabeza la presente monografía.

Trido poco há del Museo de la Trinidad á esta gran pinacoteca en que hoy le admiramos, si allí despertaba ya el interés de los inteligentes por su nunca oscurecido mérito, á pesar de la inadecuada colocacion que se le había dado entre adocenadas obras modernas, aquí excita el más vivo entusiasmo por el relieve que adquieren sus bellezas en el ambiente nativo que le rodea.

Y es así, porque las tablas de las antiguas escuelas bejense y braunense que cerca de sí tiene, forman con él mágicos acordes:— el *ensérgio* y dramático Vander Weyden, el virgiliano Memling, el campesino Patinir, el fantástico Bosch, el filosófico Pieter Braeghel, el elegante Ciyotta (*Herrí met de Dies*) y otros muchos pintores nacidos en el siglo xv; con los angulosos pliegues de las vestiduras de sus personajes, celestiales y terrestres; con la ingenua vulgaridad de facciones y gala indumentaria de estos últimos; con el deslumbrador esmalte de sus colores y la inimitable conclusion de sus accesorios, donde todo se define maravillosamente, la naturaleza vegetal y mineral, los muebles, los utensilios y todas las producciones de la humana industria; crean una atmósfera completamente germánica dentro de la Sala donde con inmejorable acuerdo los ha reunido la actual Direccion del Museo (2); y allí

(1) Copiada de un códice de la primera mitad del siglo xv.

(2) Obedeciendo á consecuencia del Real Decreto de 22 de Mayo de 1872 fueron trasladados del Museo Nacional de la Trinidad al gran Museo de Pintura y Escultura del Prado, unos diez cuadros, para cuya colocacion hubo que habilitar local á propósito, el Director de este último establecimiento, que lo era á la sazón D. Antonio Gisbert, reunió en la Sala cuadrada que era el Mediano sobre el vestibulo que hay frente al Jardín Botánico, y que levanta el nombre de Sala de Donato porque en tiempo del rey Don Fernando VII decoraban en ella las personas seculares cuando visitaban el Museo, las tablas más preciosas trasladadas de la Trinidad, juntamente con otros muy interesantes que hasta entonces se conservaban en el Museo del Prado, y que según perfectamente se conservaban merecían el acierto con que el antiguo Director el Excmo. Sr. D. José de Madrazo, las había sabido colocar en las pocas frentes del pao

hablan el patricio idioma de la antigua estética flamenga, no extraño por cierto a los oídos de nuestros castellanos Fernando Gallegos y Pedro Berroguete, también admitidos en su consorcio, los precelosos ingenios de las estibas del Musa y del Escalda con el gran anécdote, aunar de la tabla que vamos a describir, que como clara estrella luce en este breve y esplendoroso teatro. Allí, entre tan armónicos elementos, casi puede decirse que brilla en toda su potencia esta insuperable joya del arte neerlandés de la diecioquinata centuria, que ardentemente deseamos no vuelva a cambiar de puesto, como no sea para mejorar de colocación en un gabinete especial del mismo Museo, a ella solo reservado, y con tales condiciones de ambiente y de luz, que le hagan un alojamiento envidiado aun de aquellas dos divinas perlas de la selecta galería de Dresde, la *Madama de San Sisto* y la *Virgen del Burguastree Meyer de Baisles* (1), las cuales no tienen competidor alguno cerca de sí en los santos gabinetes donde separadamente campean.

Recordando el famoso aforismo de Bonald de que en toda numerosa reunión de personas, no siendo la de los fieles en la casa del Señor y la de los soldados bajo las banderas de la patria, hay siempre algo que puede detrimento; y aplicándolo a la heterogénea exhibición de las obras del arte en los modernos Museos, escribíamos hace años algunas consideraciones (2) que creemos hoy oportuno renovar.

Lo que pasa con los hombres respecto de las agrupaciones, sucede también con sus obras; solo los libros están exceptuados de esta regla: solo ellos pueden estar juntos en las bibliotecas sin perjudicarse mutuamente; y es sin duda porque en los libros no puede ser simultánea la manifestación de su contenido. Así como la cantidad de inteligencia (permítaseme esta alocución) parece estar en razón inversa del número de seres inteligentes congregados en un lugar cualquiera, así el valor de sus obras disminuye aparentemente cuando se hace de ellas manifestación simultánea. La ópita ó serpiente de Memphis, no ya en un vaso egipcio ó en una columna, sino en un simple tablero, luce más separada que en una colección de tumbas ó en un retablo barroco, donde la propia gala de los otros períodos y jupes deja siempre burledo el mal gusto del dueño. Una cunelia, una rosa, cualquier flor de las más bellas, ¿no es cierto que te atrae y te cautiva cuando se ve sola sobre el verde follaje de la planta, y luego pierde á tus ojos parte de su hermosura cuando la justas en un ramillete con otras corolas? No has observado que las flores en los ramilletes recogen y se reservan su fragancia, como temerosas de emular unas con otras, y sólo te dejan percibir olor á hierba, á tal punto que te es más fácil perfumar tu estancia con una sola azucena, que con un colossal manojero de cien clases de flores diferentes? De la misma manera que se neutralizan los olores que palidecen y se deslustran las granas y la belleza en todo agrupamiento numeroso, y la hermosura que te emblesaba ayer en un gabinete te parece hoy menos seductora en el arroyo? Es que todas las cosas buenas y bellas sujetas á los sentidos necesitan su particular atmósfera, y cuando están tan juntas y apaisadas que mutuamente se invaden sus esferas de acción privativas, el resultado inevitable es perjudicarse unas á otras, neutralizarse, y producir en la vista y en el ánimo el cansancio, el fastidio, la confusión y el mareo.

lejos que misnó el Príncipe, descomulgada de Escuelas Viejas. Los Escultores D. José y D. Feliciano de Méndez, á cuya inteligencia y mérito debió este Museo del Príncipe inestimables inmensos, singulares referencias, y el maravilloso resultado de un gran trabajo en sus salones para pocos cuadros, siempre con mucho acierto de que estos tallos se mantuvieran siempre todos, con muy raras excepciones, en aquellas pocas láminas de varias escenas, cuya templa es tan favorable á la buena conservación de esta clase de cuadros.

No debió hacer mucho espacio de esta sala el Sr. Gubert, que residió á D. Feliciano de Méndez en la Dirección del Museo á raíz de la revolución de Setiembre de 1808, porque cuando en 1818 se concertó á juicio con el Obispo de Córdoba que del Museo de la Trinidad le vendió, mudado este sala por la sala de ferros en la sala de la Sala de Desamortización un gabinete de todos los cuadros salientes á la época del Renacimiento, eligiendo para de tener este buen pretérito para desamortizar aquella Sala que representativamente había convertido en estudio muy particular al tener posición de su cargo se arrojó á exponer á la mano destruidora del mal canchón en la refectoria Sala, más de cincuenta variaciones tallos de los antiguos cuadros de Italia, Alemania, Flandes, Borgoña y Castilla, en parte procedidas del Museo de la Trinidad, y en parte sacadas de los salones bajos de este Museo del Príncipe.

Afortunadamente el príncipe de Toscana, príncipe y conde de que hizo estado exponer las pocas cosas que le habia su generosidad en dicha Sala del Príncipe á D. Desamortización, fué cuando cuando la misma Desamortización de amargar aperturadamente la sala del sal con las primeras y las segundas; y queda ya definitiva y finalmente resuelto por el mismo y benévolo artista en quien recae la Dirección de la grande y famosa pinacoteca del Príncipe después del abandono en que le dejó el Sr. Gubert, que se trasladó á París en el verano de 1812 sin hacer á nadie entrega, fué del respetable depósito confiado á su celo. El Sr. D. Francisco Sola, con el acerto característico de como procedió en las labores de su cargo, fué el que se encargó de una depuración, más llevada hoy á más la importante reforma de pasar en las salas bajas de Príncipe, de franco y bastante temple, las pinturas antiguas que pertenecen de las referidas escuelas antiguas, colocando las paredes de la llamada Sala de Desamortización con Benito de Goya, de las que estaban servadas en otros paises no abiertas al público desde el año 1803 así. A la hora en que este escribimos, terminada ya el arreglo de los dos primeros Salones bajos, la proporción de Sr. Sola á más la importante reforma de pasar en las salas bajas de Príncipe, de franco y bastante temple, las pinturas antiguas que pertenecen de las referidas escuelas antiguas, colocando las paredes de la llamada Sala de Desamortización con Benito de Goya, de las que estaban servadas en otros paises no abiertas al público desde el año 1803 así. A la hora en que este escribimos, terminada ya el arreglo de los dos primeros Salones bajos, la proporción de Sr. Sola á más la importante reforma de pasar en las salas bajas de Príncipe, de franco y bastante temple, las pinturas antiguas que pertenecen de las referidas escuelas antiguas, colocando las paredes de la llamada Sala de Desamortización con Benito de Goya, de las que estaban servadas en otros paises no abiertas al público desde el año 1803 así.

(1) Cuadro de Rafael y de Hera Eusebio el joven, número 42 y 445 de abril Museo, exhibidos en toda la Europa calla.

(2) Pendajes sobre la Exposición de Bellas Artes de Madrid. REVISTA ESPAÑOLA, año 1, tomo III, págs. 43, del 14 de Octubre de 1853.

¿Deberé retroceder ante las legítimas deducciones de la proposición absoluta que acabo de enunciar?—La primera consecuencia que se me va á ochar en cara es que condeno los museos y las colecciones de obras de arte antiguas y modernas; y de seguro ha de alzarse contra mí sus cien brazos amenazantes el formidable Briarzo de la opinión pública para lapidarme por enemigo de la moderna cultura. Pero vamos despacio, que quizá nos entendamos.

Si el siglo presente, en vez de dar á los artistas templos en que figurar los misterios angostos de la religión y palacios que decorar con nobles creaciones de la fantasía, se limita á hacer del arte un ramo de industria y de comercio, á mirarlo como mero auxiliar de una vana ostentación, y á extraer de los palacios y templos arruinados las obras de los antiguos maestros para brindárnaslas reunidas en los salones de los museos ¿qué he de hacer, menguado de mí, sino aceptar con mucha gratitud el uso de esos incostimables guardajoyas del genio? Aun reconociendo que no puede haber museo que ofrezca á las obras antiguas ejecutadas para los templos y palacios la colocación y luz convenientes, que les devuelva la oportunidad de su modo de ser, ya para siempre perdida, la *adaptación*, que en las obras de sentimiento constituye la mitad de su encanto; personalide y todo de que la galería que la conserva, por más santos y bellos que sea, no puede ya restituir su atmósfera destruida á aquella tabla arrancada de su altar, á aquel lienzo sacado de los espacios sobrepuerta, á aquel bajo-relieve privado del misterioso crepúsculo de la entreejiva; me estimaré feliz con que se me consienta visitar y frecuentar, contemplar y reconocer esos muestrarios de la potencia maravillosa de aquellas Tifanes que escalaron el cielo del Ideal y hoy duermen en el sepulcro nivelado con la generalidad de los mortales: muestrarios destinados á figurar como uno de los varios índices de la grande obra trazada por la humanidad en los pesados días de fe y entusiasmo, y que segun no pocos síntomas así creyéramos concluida.—Pero porque me facilite el Museo el poder formar el nomenclator cronológico de los tesoros que ántes encerraban el templo y el palacio ¿habré de desear que los cuadros y las esculturas están mejor en él que en su local primitivo? Desde este punto de vista, pues, condenamos y aceptamos á la vez los museos y galerías, por ser un medio supletorio, aunque muy incompleto, de darnos á conocer lo que de otra manera no es ya posible disfrutar. ¿Habrá quien ponga en duda que la obra artística pierde parte de su efecto traludada del sitio para donde fué ejecutada, á los salones de una pública galería? ¡H que esto niegue, reflexione sólo á la viva luz interna del sentimiento, cada siempre más clara y certera que la de la razón (perdonenme los racionalistas!) lo que sería la *Vénus de Milo* en su antigua *cella*, y lo que es hoy, aunque reine sola y sin partir con ninguna otra estatua su imperio en un santísimo salón del Museo del Louvre; lo que sería el *Passo de Sicilia* en el templo de *Santa Maria dello Spasimo* de Palermo, y lo que es ahora entre cien obras de escuelas diferentes en la galería larga del Museo del Prado de Madrid; lo que parecerían los lienzos de la Sala de Murillo del Museo de Sevilla cuando formaban juntos el gran retablo de la *Iglesia de Capuchinos*, extramuros de aquella ciudad; y lo que parecen ahora, en una pieza desnuda de todo ornato, blanqueada como una casaca de cuartel, cuyos lazos son enteramente insiduosas, cuyas paredes y techo de meson abandonado cubren todo. Los museos solo pueden justificar, y aun merecer aplauso, como puertos de salvación de preciosas reliquias condenadas á desaparecer. Del mismo modo que las interesantes estatuas del templo de Júpiter Panhelénico de Egrina se salvaron de una ruina segura en la gliptoteca de Manich, así encontraron seguro refugio contra la incuria de la moderna Grecia y la barbarie del Asia moderna, diga lo que quiera en su colosal intolerancia el poeta lord Byron, los bajo-relieves del Parthenon de Atenas en el Museo Británico, y los fragmentos de escultura de los palacios de Nínive y Khosrukú en las angostas estancias del mismo British Museum, del nuevo Louvre y del Museo nuevo de Berlin.—Esto mereció el apuño de todos los desprocurados amantes del arte.—Lo que no se puede recordar con sangre fría es que el rey Augusto III de Sajonia creyese tributar un señalado homenaje á Rafael arrancando del altar del convento de San Sixto de Píscenza la famosa *Madonna* que lleva aquel nombre, para colarlo al llegar á Dresde el lugar que ocupaba su trono, exclamando: *¡pasa al gran pintor de Urbino!* y que dos años después, sin duda bajo el mismo pretexto de honrar al arte, fuese despojado el convento de *Pellegrini* de Bolonia del magnífico cuadro de Bagnacavallo de la *Virgen rodeada de Santos*, para que luciera en la propia corte. ¿Qué necesidad había de extraer de sus verdaderos y bien colocados engastes tantas y tantas joyas, que, con los dos citadas, forman hoy en los Museos de Europa el collar del gigante bárbaro, compuesto de joyales atadas sin orden ni concierto, y arrancados por medio del oro ó de la sutucia á pueblos envilecidos!

Conste, por consiguiente, que si bien los Museos nos parecen aceptables, y aun muy útiles, considerámoslos como depósitos de bellezas artísticas salvadas del deshecho naufragio de la civilización antigua, no son buenos sino de una

manera relativa; y que hubiera sido muy preferible que los monumentos en que esas bellezas se contenían no hubiesen desaparecido, ó no se viesen despojados de ellas.

Para la preciosa tabla del *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, no ha sido en verdad poca suerte, después del día crítico del año 1836, en que manos desamortizadoras la arrancaron de su secular engaste en el muro conventual donde de tiempo inmemorial permanecía, el haber venido á parar á otras manos más piadosas, como las del Sr. Sans, que, no pudiendo restituirla á la santa casa á la cual fué donada, ni teniendo medios para aislarla en un gabinete reservado á ella sola, han sabido por lo ménos crear á su alrededor una atmósfera homogénea, aménando así en lo posible el pecado de *dislocación* que todos los Museos del mundo cometen contra las mismas obras que orgullosos ostentan.

Puesto así hasta cierto punto el bello retablo en su luz nativa, vamos ya á examinarle bajo todos sus aspectos, manifestando qué representa ese fascinador conjunto de galana arquitectura y de grupos terrestres y celestiales de nobles líneas y matizados tintas; qué calidades le avaloran; qué significación le corresponde en los anales del arte; quién fué su autor más probable, y cuáles sean su historia y su procedencia.

I.

La mística alegoría representada en esta tabla, se desarrolla en dos planos principales, uno superior y otro inferior. El superior, que viene á ser un huerto pensil, todo enjardado de liampía y fresca hierba matizada de menudas florecillas, termina al fondo con una mole arquitectónica de bello estilo gijal del siglo xv, la cual, formando en el centro como una catedral episcopal que remata en elegante torre bamiada en el límpido zafiro del éter, sirve de trono al Cristo, el cual tiene á sus pies el simbólico cordero. Un sencillo muro á arabes lados de este magnífico trono, pone un cerramiento revestido de ricos paños de brocado al referido huerto, y se destacan sobre estos paños las hermosas figuras de María y San Juan Evangelista, sentadas y un tanto elevadas sobre un zócalo liohóstrolo de jaspes y azulejos. En los extremos del referido cerramiento, á derecha é izquierda, descuelan dos torrecillas perforadas de largas y angostas ventanas, que rematan en agudos chapiteles. Del escabel del trono de Cristo, ó más bien del ara en que está echado el inmaculado Cordero, sale un cristalino arroyo que, abriéndose paso por el florido césped del huerto, avanza hacia el muro que divide el plano superior del inferior, y á cada lado de este corriente de agua viva, que arrastra multitud de Sagradas Formas, tres lindos ángeles, agrupados y sentados en el suelo, tienen diversos instrumentos. Supiése que los divinos acordes de éstos acompañan el oíllis coro de otros ángeles alojados en dos diáfanas torres que flanquean el muro divisorio acabado de mencionar, y que el sagrado objeto de esas inefabables armonías es la mística fuente de vida y de gracia que, procediendo del Cristo, baja por ese arroyo y ese muro á la elegante pila de jaspes que se levanta en medio del plano inferior.—Aquí, en este plano bajo, solado de mármoles y jaspes, se representa la escena principal del cuadro, que es el triunfo de la Iglesia cristiana sobre la Sinagoga, mediante el augusto misterio de la Sagrada Eucaristía, celebrado por los ángeles en la parte superior.

Un Papa, cubierta la cabeza con su tiara y llevado en la mano la cruz, puesto en pié junto al pozo donde vierten las aguas de la fuente de la vida, muestra las Sagradas Formas que aquellas aguas contienen á un Emperador que está á su derecha arrodillado levantando las manos como en señal de admiración.—Al Papa siguen un Cardenal y un Obispo, el Cardenal con su capelo puesto y el Prelado con su mitra y su báculo, ambos en pié, y vueltos, como todos los demás personajes del grupo, hacia la fuente. Detrás del Obispo, y completando los divinos órdenes de la jerarquía eclesiástica, vienen un abad mirando con su báculo especial, y un condego ó presbítero, de pié igualmente. Á la derecha del Obispo está arrodillado un Rey, puesta la corona y revestido con su manto de armillos, en actitud devota con las manos juntas; detrás del Rey, y á su derecha, hay otros cuatro personajes, tres arrodillados y uno en pié, en cuyas ropas y distintivos se advierten diferentes categorías del órden civil, desde el alto magistrado ó elector hasta el sumiso peje. Á este grupo de once personas en que se figura, digámoslo así, la Iglesia doctrinando al Estado, y que ocupa la mitad del primer término del cuadro á la izquierda del espectador, sirve de contraste en cuanto á la

significaci6n moral, y de equilibrio 6 contrapeso en la est6tica de la composici6n, el otro grupo de la Sinagoga vendida, que est6 en acci6n en la mitad opuesta, 6 la derecha del que mira.

En 6l divisamos 6 un Sumo Sacerdote 6 Pontifice israelita con su *mitrephet*, su *ephod* y su racional, vendados los ojos y en actitud de hombre quebrantado por una sobrenatural potencia, volver la cabeza para no percibir las palabras del Vicario de Cristo, seguir abrazado al rolo estandarite judaico y poner vacillante la mano sobre el brazo de un doctor 6 escriba que, de rodillas, mirando 6 la fuente sagrada y dejando arastrar por el suelo el *sepher-thora* 6 libro de la ley medio desarrollado, acude respetuoso 6 sostenerle, mientras otro judio, como asustado del frasco, echa mano 6 la santa enseña que quebrada por el asta se le viene encima. Dos rabinos caen en tierra como heridos por el rayo al presenciar la cat6strofe de la Sinagoga; un fariseo huye tap6ndose con ambas manos los oidos para no escuchar blasfemias; un tercer rabino desarrolla airado un volumen, ante cuyo sagrado texto rasga sus vestiduras lleno de dolor un levita; mientras otros tres judios permanecen como impassibles, por su indiferencia 6 por su inquebrantable fe, 6 despojo del esc6ndalo que aterra 6 sus correligionarios.

Como se ve, el asunto teol6gico de la virtud santificadora que 6 la Iglesia de Jesucristo se deriva del admirable y divino Sacramento de la Eucaristia, misterio el m6s augusto y el m6s eficaz de cuantos instituy6 el Salvador para conservarnos la gracia y darnos la vida eterna, est6 expuesto y desarrollado con la mayor claridad en esta peregrina Tabla. La ley de la gracia y del amor no admite representaci6n m6s elocuente y atractiva que la de esa instituci6n prodigiosa, en cuya virtud el divino 6 immaculado Cordero, inmolado por la salvaci6n del linaje humano, transubstanciado en pan, se da en alimento al hombre; pero era difi cil figurar la manera c6mo se deriva 6 todos los cristianos esa gracia que los constituye en unici6n inmediata con Cristo, y para este fin imagin6 el pintor ese arroyo inagotable, que manando del trono del Salvador y del ara del Cordero, esto es, del Eterno Verbo, fuente del amor, y de la eterna 6 immaculada Hostia, fuente y norma del sacrificio, lleva con las aguas de la regeneraci6n el inmenso tesoro de la Eucaristia en multitud de Sagradas Formas para todos los miembros de la Iglesia de Dios, eclesi6sticos y seglares. Todos los cristianos, todas las jerarquias del 6rden espirital y del temporal, el Papa y el Emperador, el que ejerce el sacerdocio como el que ejerce el imperio, y despus de ellos todos los que de su autoridad dependemos, sin distinci6n de grados ni de clases, todos somos llamados 6 alimentarnos en esa fuente de eterna vida, sin cuya virtud desfallece el alma y no es posible la santificaci6n durante nuestra peregrinaci6n por la tierra; pero el sacerdocio es el instituido para hacernos, 6 los seglares, partícipes de ese manjar divino, que llega 6 nosotros con las abundantes aguas de la gracia; y como quiera que la actitud que mejor cuadra 6 la misi6n de ministro del Altisimo es aquella que nos le representa m6s dispuesto y pronto 6 la ejecuci6n de sus divinos mandatos, por eso el autor del cuadro ha puesto en pi6 6 todos los personajes que ejercen autoridad espirital, desde el Papa hasta el simple presbitero, y arrodillados junto 6 ellos, como para recibir de sus manos unguadas las Sagradas Hostias, 6 los diferentes encargados del poder temporal, desde el Emperador hasta el 6ltimo magistrado.

Nada tendr6 que observar el m6s escrupuloso te6logo acerca de la propiedad de esta grande alegorfa. H6 aqui, en efecto, c6mo la teologfa cat6lica m6s pura expone el misterio de la Sagrada Eucaristia. —Era incomprensible designio del amor omnipotente perpetuar hasta el fin del mundo, y por medios superiores 6 nuestra comprensi6n, el sacrificio ofrecido materialmente una sola vez en el ara de la cruz por la salvaci6n del g6nero humano. La carne habia enemistado al hombre con el cielo, y Dios quiso revestir nuestra carne para unirse al hombre por aquello mismo que le separaba de El. Pero esto era a6n poco para aquella bondad inmensa que habia resuelto remediar una inmensa degradaci6n, y asf quiso Dios que la carne, divinizada 6 inmolada perpetuamente, fuese dada al hombre bajo la forma exterior de su manjar privilegiado, mas condenando 6 muerte eterna al que rehusase nutrirse de su divino cuerpo transubstanciado. —H6 aqui ahora el punto en que conviene m6s 6fjarse para apreciar la exsistente adunci6n de la figura de una fuente que vierte Sagradas Formas, al dogma de la infinita multiplicaci6n del cuerpo de Cristo, todo entero en el Sacramento eucaristico. Usan los te6logos de un simil muy ingenioso para explicar esta aparente enormidad. 6 la manera, dicen, que la palabra no es en el 6rden material m6s que un encadenamiento de condici6nes circulares formadas en el aire, y parecidas, en todos los planos imaginables, 6 las que advertimos en la superficie del agua golpeando en un punto, llegando sin embargo en su misteriosa integridad 6 todos los oidos; del mismo modo la esencia corporal de aqu6l que se llama Palabra (Verbo), cual rayo emanado del seno del Omnipotente, entra toda entera en cada boca y se multiplica hasta el infinito sin dividirse. 6 nadie que est6 medianamente versado en el estilo de los sagrados escritores, debe, pues, parecer inadecuada 6 atrevida la idea de la fuente

que arrastra en su candil tantas Sagradas Formas, en que se contiene todo entero el cuerpo de Jesucristo, cuando son los fieles á quienes va destinado este divino manjar. Esta alegoría, al fin y al cabo, nada tiene que repugne como concepción estética, y debe advertirse que, si bien nuestra época realista acepta con dificultad el simbolismo místico, en los tiempos en que la Tabla fué ejecutada era tan familiar á todos el lenguaje alegórico é iconográfico cristiano, que otras muchas representaciones de la Sagrada Eucaristía infinitamente más violentas, eran celebradas y veneradas por todos los fieles del Occidente. Citaremos tan solo á este propósito una noticia tomada del curioso libro del Dr. Misson que lleva el título de *Viajes por Italia* (*Voyages en Italie*), que aunque olvidado hoy y escrito con espíritu anticatólico, ha resultado verídico en la generalidad de sus aseveraciones. Vió este autor en Worms (Alemania) un cuadro sumamente extraño: «Tiene esta pintura, dice, unos cinco pies en cuadro. En lo alto está el Eterno Padre en un ángulo, desde el cual habla con la Virgen María, que aparece arrodillada al pié. Sujeta ella por ambos piés al niño Jesús, y lo introduce de cabeza en la tolva de un molino. Hacen girar este molino los dos apóstoles por medio de un manubrio, y les ayudan en su tarea los cuatro animales simbólicos de Ezequiel, » trabajando en el lado opuesto. Junto al molino está de rodillas el Papa, el cual recibe en un copón de oro hostias » que salen del artefacto, redondas y ternas. Ofrece una hostia á un cardenal; el cardenal se la pasa á un obispo, » el obispo á un presbítero, y el presbítero al pueblo.» ¡Modo singularmente enérgico de representar el misterio de la Eucaristía!—Pero hay otros muchos cuadros antiguos en que se figura el símbolo de la penna ó lugar de que habla el Profeta: *Percales calcei subis*. Los pobres creyentes de la Edad-media ocuparían muy bien, ya se les representase el angusto Sacramento bajo la especie del vino, ya bajo la del pan, la pintoresca predilección del arte. Tradúzcase en líneas y colores la siguiente estrofa de un misal romano-parisiense que cita en sus *Instituciones de arte cristiano* (1) el presbítero J. B. E. Puseal, y tendremos, para hacer juego con la representación de la Eucaristía como fuente que lleva el cuerpo de Cristo, otra representación como fuente que difunde su precioso sangre:

*San calcei terculari
 musto gaudent debieri
 gentibus primitiis.
 Sacras scissas et pertinax
 in regales transiit sax*

esto en: *después de estrujada la uva en el lugar, las primitias de las uvas se cubriogan con el mosto: revista el sax que contenia el grano, y el vino invade la mesa de los reyes.*

Pero ¿qué representa en nuestro cuadro la Sinagoga vencida? se preguntará acaso. ¿Cómo se combinan dos asuntos al parecer diferentes, el vencimiento de la Ley antigua y la Fuente eucarística? Y por otro lado, ¿qué unidad de concepción puede encontrarse en un cuadro que á estos dos argumentos añade, como tercer asunto, y quizá el más aparente, las dos Iglesias triunfante y militante, representadas, aquella por las figuras de Cristo, María, San Juan evangelista y los ángeles, en el plano superior, y ésta por la Sociedad cristiana con sus regidores en lo espiritual y temporal, en el plano bajo?—Pues todo se explica y confunde en un solo asunto con claridad y sencillez admirables.

Esa misma fuente que recibe en su pila ó poto, juntamente con las aguas de la vida eterna, las hostias por cuyo medio se establece la union inmediata del hombre con Cristo, es el símbolo de la nueva alianza, del cual se separa y abjura la Sinagoga, ó sea la personificación de la Ley ó alianza antigua. El judaísmo no admite en este punto comunión alguna con los cristianos; pero el cristianismo no se declara respecto de la Ley antigua en abierta hostilidad; antes bien, la considera como su base y fundamento. Mas siempre que se trata de la comunión con Cristo y de las esperanzas de alcanzar por su mediación la vida eterna, el cristianismo y el judaísmo militan en campos enteramente contrarios. Y hé aquí por qué, con gran filosofía, el grupo de la izquierda, en que se figura la Iglesia cristiana en lo espiritual y temporal, aparece tranquilo y pasivo, atento sólo al sagrado misterio en que se cifran y compendian toda la virtud de la Ley de gracia y todas las mercedes otorgadas por el amor de Cristo al hombre para su santifi-

(1) *Instituciones de Arte Cristiano*, etc., t. 1, p. viii.

cación mientras dura la milicia terrestre; mientras que el grupo de la derecha, en que se representa la Sinagoga, se ve en agitación y movimiento, lleno de color y horror dramático, expresando, ya la obediencia voluntaria del Sumo Sacerdote que, estando cerca de la fuente misma, no quiere ver en ella al Mesías prometido; ya la obstinación de los que, negándose á oír la palabra vivificadora, se tiran los oídos y se alejan de la Iglesia que anuncia el cumplimiento de las profecías; ya la cólera de los rabinos ó doctores que rasgan ó acusan de apócrifos los sagrados libros cuyo texto es contrario á sus falsas tradiciones; ya, por último, la desesperación de los que, anonadados por un poder invisible, caen en tierra arrollados bajo la rota enseña de la antigua Ley. Que si á esto se une el aparecer la sociedad cristiana vencedora del judaísmo por la sola virtud de su fe y por la fuerza sobrenatural que comunica á sus miembros en medio de su santa paz la divina Eucaristía, ó sea la participación del cuerpo y sangre de Cristo, es claro que el cuadro de la Iglesia militante ha de resultar completo y acabado en este plano inferior, aunque no figuren en él las gloriosas y heroicas huestes de los santos y discípulos del Crucificado, de los mártires y confesores, armitañes y peregrinos, caballeros y jueces, que vemos en el esbello retablo de la *Adoración del Corchero* de Gante, el cual energicamente nos trae á la memoria la figura poética de la Iglesia militante, cual la trazó nuestro poeta místico D. Luis de Ribera en estos tercetos:

La militante Iglesia, revestida
de honor las síncas, representa, armada,
sus enseñas católicas tendidas.
.....
.....
Iaméble en las batallas como peña,
vestido el cote de justicia,
y el morrión de salud sobre la greña;

La redola de fé que á la milicia
resiste el arrojado dardo ardiente
las flechas con ponzoña de injusticia;

El acerado estoque resplandiente
del fortísimo Espíritu en la mano,
que es palabra de Dios, esots, emblema;

Así se planta en el abierto llano
teniendo su escudron en ordenanza,
horrible al enemigo más lozano;

Con felice y segura confianza
que el infernal ardor y la violencia
jamás contrastan su inmortal holganza (1).

Las dignidades eclesiásticas y temporales que en nuestro retablo se presentan agrupadas y en piadosa contemplación, cabe la fuente, que lo es de vida para todos los que á ella se acercan, resmen y compendian el cuadro entero del cristianismo militando en la tierra; así como ofrecen una hermosa y selecta abreviación del cuadro de la Iglesia triunfante, en la parte alta de la tabla, las imágenes de Cristo glorioso en su trono, la Virgen y San Juan evangelista sentados á su derecha é izquierda, y los ángeles anteando sus curas. Este contraste de las dos vidas, la militante y la triunfante, constituye una de las ideas fundamentales de la Iglesia cristiana en la Edad-medía: repítase incesantemente en las pinturas y esculturas del edificio religioso de aquellos siglos de fé, y hasta logra su expresión arquitectónica en la división de la basílica en nave y coro.—Estas son las razones por las cuales el autor del cuadro nos muestra reunidos en uno los tres argumentos indicados, la Fuente eucarística, el triunfo de la Ley de gracia sobre la Sinagoga, y las dos Iglesias militante y triunfante, sin que haya entre ellas la menor oposición, pero dominando como principal el Triunfo de la Iglesia cristiana sobre el judaísmo.

Este argumento fué muchas veces representado por los imagineros de la Edad-medía, sobre todo en las portadas

(1) *Reproducción poética, dirigida á la Srta. Doña Concepción María de Ribera, mujer profeta en el Adhlo de la Concepción.—Madrid, por Diego Plazencia, año de 1425.*

previsivo de cuantos prodigios puede haber obrado en el largo tránsito de muchos siglos el sagrado misterio de la Eucaristía, comenzando por la destrucción de la Sinagoga; pero ocasionado á confusión, porque también el sacramento regenerador del bautismo lleva el nombre de Fuente de la vida.

Ocupábase á la sazón el elegante escritor francés M. Alfred Michiels en redactar su interesante Historia de la Pintura flamenca desde sus orígenes (*Histoire de la Peinture flamande depuis ses débuts, etc.*), y escribiendo lastimamente sobre la vida y obras de los hermanos Van Eyck, al hablar de nuestra tabla en su tomo II, en 1866, le da el título de Triunfo de la Ley nueva sobre la ley de Moisés; pero cayendo en el error tan común de confundir la figura de Cristo con la del Padre Eterno.

El docto G. F. Waagen, autor de muy estimadas obras críticas acerca de la historia de la pintura, y Director de la Galería real de cuadros de Berlín, viajó por España hácia ese mismo año de 1866, y habiendo examinado atentamente en el Museo de la Trinidad nuestra famosa tabla, trató de ella en un opúsculo consagrado á describir las antiguas pinturas, miniaturas y dibujos antiguos que halló en nuestro país (*Ueber in Spanien vorhandene Bilder, Miniaturen und Handschriften*), opúsculo que después de su muerte, y como obra póstuma del insigne crítico, apareció en 1868 en la Revista del Dr. A. Von Zahn, titulada «Anuario de conocimientos artísticos» (*Jahrbücher für Kunstwissenschaft*), tomo I, correspondiente al 31 de Marzo de aquel año (1). El Dr. Waagen, para designar la tabla con el nombre de Triunfo de la Iglesia cristiana sobre el Judaísmo (*Der Triumph der christlichen Kirche über das Judenthum*), copiando al Dr. Passavant.

Nosotros, finalmente, al redactar y publicar en 1873 nuestro *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* (compendio del *Catálogo oficial descriptivo é histórico* cuya Parte II nos abstuvimos por ahora de dar á la prensa), hemos puesto al peregrino inconfundible de la antigua pintura flamenca el título que figura al frente de esta monografía: *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, sin añadir á la palabra *Iglesia* el calificativo de *cristiana*, porque ella por sí sola significa en su acepción general el gremio de los adoradores del verdadero Dios.

II.

Esa hermosa fuente, cuyas cristalinas aguas arrostran en su curso un inmenso caudal de hostias consagradas, que van á repartirse entre los diferentes miembros de la grey de Jesucristo, es una ingeniosa figura de la Eucaristía, intermedia entre las antiguas alegorías y las representaciones de la Cena tan comunes desde el Renacimiento hasta nuestros días.

De todos los misterios del Cristianismo, el de la Eucaristía era el que convenía más disfrazar á los ojos de los profanos y velar para los esteñidos durante los primeros siglos. —La idea de un Dios hecho hombre que entrega á la criatura su carne como alimento y su sangre como bebida, es tan superior á las humanas concepciones en el estado de naturaleza, que en los ídolos, y aun en los mismos adeptos no del todo iniciados, no podía menos de producir la misma sorpresa y escándalo que causó á los discípulos cuando por la vez primera la oyeron de los labios del Divino Maestro: *En verdad os digo que si no comiereis la carne del Hijo del hombre y no bebierdes su sangre, no tendréis vida... Quien come mi carne y bebe mi sangre en mí mora y yo en él....* Esto enseñaba Jesús en la Sinagoga de Capernaúm, y muchos de sus discípulos le dijeron: *Dura es esta doctrina; ¿quién es el que puede escucharla?* (2).

—Esta sublime novedad había forzosamente de suscitar escándalo enajenado sin la conveniente preparación á hombres de fe aun vacilante ó á ánimos declaradamente hostiles; y hé aquí porqué la antigua Iglesia agotó todas las prudentes sugestiones de la disciplina del arcano, ya en su lenguaje escrito, ya en su lenguaje figurado y gráfico, para atenuar los peligrosos resplandores de semejante misterio. ¿Quién ignora las mil precauciones con que hablaban de él los Santos Padres? Casi nunca le designaban por su nombre, empleando cuando aludían á él expre-

(1) No fué posible por nuestro benéfico amigo el erudito Dr. Herr. Löffke, de Leipzig, á quien cedimos este y otros testimonios de nuestra gratitud.

(2) San Juan, esp. vi.

símbolos. Los Padres de la iglesia griega le llamaban *el bien*, *τὸ ἀγαθόν*, queriendo significar la especie de pan solo; y cuando hablaban de las dos especies, *los bienes* por excelencia, *τὰ ἀγαθὰ* (1).—Las liturgias orientales empiezan esta poética fórmula, interpretada por Fortunato (2):

Corporis agni margaritam ingens.

Palladius, en su *Vida de San Chrysóstomo*, al hablar de la horrible profanación de la sangre de Cristo que se hizo en Constantinópolis con motivo de una sedición popular, dice sencillamente: *symbola agnas*, los símbolos fueron derramados.—Apenas hay quien ignore el axioma de San Agustín: *los sacramentos de los fieles no se dan á los catecúmenos* (3); y este otro: *no sabes los catecúmenos lo que reciben los cristianos*.—De la misma manera se expresa San Chrysóstomo: *En cuanto al misterio de la Eucaristía... sólo los iniciados lo saben* (4).—San Cirilo de Jerusalén es todavía más terminante: dirige á los que van á ser bautizados, y los consuela con las revelaciones futuras que han de seguir á las retenciones presentes: *los iniciados*, los dice, *saben lo que es esta cosa; vuestras lenguas están á saberlo pronto* (5).—Y otra vez el Obispo de Hipona: *Si se pregunta á un catecúmeno si eres en Jesucristo, al punto contesta: sí creo; pero si se le pregunta: ¿cómo lo crees del Hijo del hombre? no lo entiende* (6).—*¿Qué cosas*, dice en otro lugar (7), *tiene la Iglesia ocultas? El sacramento del Bautismo y el sacramento de la Eucaristía: los pongamos pueden ver vuestras buenas obras; pero vuestras sacrasiones son para ellos un arcano*.

El mismo misterio se observa en los monumentos figurados de la Iglesia primitiva, en las pinturas, en las inscripciones de las entacumbas, donde no se admitía cosa alguna que pudiera revelar á los profanos que furtivamente penetraran en aquellas criptas el secreto de los sagrados dogmas. Y aún era el simbolismo más complicado y rebosado en las esculturas de los sarcófagos, que en las pinturas, y la razón consiste en que las imágenes esculturadas, además de ser ejecutadas al aire libre, tenían que figurar en los cementerios superiores.—Los emblemas con los cuales la pintura y la escultura recordaban á los fieles el augustísimo misterio de la Encarnación, eran tomados, ya del Antiguo, ya del Nuevo Testamento. Sabido es que la Biblia ofrece muchas y diferentes figuras de este misterio, ora se lo considere como sacrificio, ora como sacramento. Para no hacer demasiado prolifera las citaciones y evitar un alarde enjoso de erudición, baste fácil hoy que tantos buenos libros modernos nos dan resúmenes todas las nociones sobre cada una de las materias de la arqueología cristiana, descartamos desde luego las representaciones simbólicas de la Encarnación como sacrificio, ajenas en cierto modo á nuestro propósito, y nos ceñimos á las alegorías de este misterio como Sacramento.—Todos los Padres de la Iglesia están acordes en considerar el maná que envió el Señor al pueblo de Israel durante su peregrinación por el Desierto, como figura de la Encarnación que sostiene al alma en el viaje de la vida; y aunque las antiguas pinturas en que se representa el milagro de la multiplicación de los panes eran ya miradas como figurativas del maná celestial, un descubrimiento de estos últimos años ha venido á demostrar que los cristianos de los primeros siglos usaron la pintura del maná como emblema del manjar eucarístico.—En efecto, un fresco de fines del cuarto siglo, descubierta por De Rossi en 1863 (8) en el cementerio de Ciriacco, cerca de San Lorenzo *in agro Verano*, representa con toda claridad el milagro del maná, cuyos copos azulados caen sobre cuatro israelitas, dos hombres y dos mujeres, los cuales respetuosamente los reciben cubriendo sus manos con los pámulos: y la prueba evidente de que este fresco alude á la Encarnación, está en ese mismo respecto con que dichos personajes reciben el maná, y en el destino que se dió al cuadro, porque fué para decorar una cámara sepulcral donde estaban enterradas unas vírgenes cristianas, sirviendo de complemento al asunto representado en el luneto del *arcosolio*, en que se figura la parábola de las vírgenes necias y de las vírgenes prudentes.—Daniel en el lago de los leones alimentado por Habacuq era otra de las alegorías con que los cristianos primitivos figuraban el mismo

(1) *Sacer, Theosop. eccl.*, vocablo *ἀγαθόν*, p.

(2) *Oris. xiv*, l. III.

(3) *Tract. xvii. In Joan.*

(4) *Homil. xxxii. In Matth.*

(5) *Catech. i. ad baptizandos.*

(6) *Yren. ii. In Joan.*

(7) *In psalm. cxi.*

(8) *De Rossi. Follies Ottob. 1863. p. 76*

sacramento, porque, en efecto, el alimento de que aquí se trata, ¿qué otra cosa podía representar que el pan de los fuertes, esto es, de los mártires y confesores, que los fieles recibían en las prisiones de mano de los diáconos en los tiempos de persecución para no sucumbir en tan terribles pruebas?—Entre los emblemas sacados del Nuevo Testamento figuraba en lugar muy principal el milagro obrado por Jesús en las bodas de Caná. Bottari, el P. Marchi y el abate Martigny, además de otros eruditos anticuarios, ven en este asunto una verdadera imagen de la Transubstanciación. Y sin duda es así, porque en los bajo-relieves de muchos sarcófagos de aquellos tiempos suelen verse, haciendo juego ó completándose mutuamente, los dos asuntos del milagro de Caná y del milagro de la multiplicación de los panes, como para que se abarquen de un golpe de vista los símbolos de los dos elementos eucarísticos, el pan y el vino.—Blanchini (1) cita una preciosa viñetara del siglo iv, en que el milagro de Caná, representado de relieve en el contorno, alude indeudablemente al poder dado al ministro celebrante para convertir el vino en sangre del Señor.

Es doctrina recibida entre todos los anticuarios cristianos, que los artistas, al representar el milagro de la multiplicación de los panes bajo la inspiración y dirección de los pastores de la Iglesia, siempre se han propuesto figurar el misterio de la Eucaristía, en que Nuestro Señor Jesucristo se da en alimento al hombre para que con virtud constante pueda llevar á cabo su peregrinación terrestre, del mismo modo que con un pan milagroso alimentó á la muchedumbre desfallecida que por espacio de tres días le seguía por el desierto. El sábio y sagaz De' Rossi ha fijado á este propósito un luminoso principio de crítica arqueológica, que importa no perder de vista cuando se encuentran monumentos conmemorativos de éste y otros hechos sacados de los libros sagrados, á saber: que nunca fué el propósito de los antiguos escultores ó pintores perpetuar el sentido directo de tales hechos, sino por el contrario, su sentido oculto ó emblemático.

Independientemente de esta alegoría, hay representaciones de banquetes, con los cuales los artistas de aquella edad aludían sin duda alguna al festín eucarístico. Cita el abate Martigny monumentos en que están figurados siete hombres, ni más ni ménos, sentados á una mesa, en la cual no hay más manjares que panes y peces. Estos panes y estos peces, y los siete comensales, traen desde luego á la memoria la refacción ministrada por Jesús, después de resucitado, á siete de sus discípulos junto al mar de Tiberíades: figura directa de la Eucaristía, con exclusión de todo otro misterio, segun la declaración unánime de los sagrados expositores. De este hecho, consignado por San Juan en su Evangelio, y sólo de él, le viene al *pez*, *ischa*, su significación eucarística, y siempre que los antiguos autores designan la Eucaristía bajo el nombre misterioso de *pez*, que es el que con más frecuencia emplean, toman la alegoría de la comida improvisada á la orilla del mar de Galilea.—Un autómano africano del quinto siglo, cuya obra *De provisionibus et praedicationibus Dei* se imprimió á continuación de las de San Próspero de Aquitania, llama á Jesucristo *el gran pez que en la ribera alimentó de sí mismo á sus discípulos, y como pez, ischa, se ofreció al mundo entero*. San Agustín dice de la manera más explícita (2): *Servó el Señor á esos siete discípulos una refacción con el pez que habian visto sobre las braxas y el pan que al lado estaba. El pez azado es el Cristo; y es también Cristo el pez bajado del cielo.*—*Piscis assus, Christus est passus*, interpreta Beda. En consonancia perfecta con esta doctrina, los frescos descubiertos pocos años há en el cementerio de Calixto y reproducidos por el ilustre De' Rossi, ya ántes citado, demuestran de una manera concluyente que el doble emblema de los panes y los peces es, así para el entendimiento como para la vida corporal, no ya una unión cualquiera del cristiano fiel con su Salvador, sino la unión sublime é íntima que se verifica por medio del manjar eucarístico. El inmenso valor dogmático de las pinturas descritas por el docto anticuario mencionado, resulta doblemente por el buen gusto de su estilo y por la perfección relativa de su ejecución, correspondiendo todas ellas á la primera mitad del siglo iii. Ocupan estos frescos dos cámaras sepulcrales contiguas á la cripta ya célebre de San Cornelio: uno de ellos representa un pez que va nadando á flor de agua, el cual lleva sobre la espalda una cista que contiene varios panes y una vasija de vidrio llena de vino.—Esta cista misteriosa de que habla De' Rossi, nos trae á la memoria las famosas *cistas* que los paganos usaban en sus iniciaciones y demás misterios del culto de Baco, y de las cuales ya en otra ocasión dimos extensa noticia á nuestros lectores (3);

(1) *Not. in Annuaire de la Soc. Erud.*

(2) *Tract. xli. De Joan.*

(3) *Con motivo de la Rotonda de un tabullo vasa italo-greco del Museo Arqueológico de Madrid.—Véase el tomo i de la presente obra, páginas 273 y siguientes.*

pero ¡qué contraste entre los puros emblemas de salvación y vida contenidos en la cista cristiana, y los inmundos signos de corrupción ocurridos en la cista griega!—Nuestra hermosa alegoría del pez asado con tan preciosas aristas, hace alusión evidente á la costumbre de los primitivos cristianos, en los días de persecución, de llevarse á sus casas el Sacramento bajo sus dos especies. *Nihil illo dicitur qui corpus Domini in calicis eiusdem, et sanguinem portat in vitro*, escribía San Jerónimo en una de sus admirables epístolas (1).—Otra de aquellas pinturas representa una mesa en forma de elegante trípode, sobre la cual hay tres panes y un pez, y al rededor de ella siete cestos con panes. Sabido es que entre los antiguos cristianos se llamaba á la Sagrada Eucaristía, por antonomasia, *la mesa del Señor*.—Otro fresco figura un banquete cuyos manjares son solamente panes y peces.—Otro, además, añade á la mesa solitaria del fresco penúltimo, circunstancias del mayor interés, que la convierten en un verdadero altar: á un lado de ella está un hombre envuelto en un *palúdus*, que deja descubiertos su brazo y costado derechos, el cual pone ambas manos sobre los panes y peces, y al otro lado una mujer que levanta los manos al cielo. El hombre del pélico, atendida su actitud y la naturaleza de los objetos en que pone las manos, tiene que ser forzosamente un sacerdote, vestido á la usanza de los filósofos, en el momento de consagrar; y la mujer que ora, ó es la Iglesia que juntamente con el ministro de Jesucristo ofrece el sacrificio, ó es la imagen de la persona cuyos restos mortales descansan en el *cubiculus* decorado con dicha pintura.—El que apetezca mayor copia de ilustraciones acerca de la representación eucarística de los emblemas del pan y del pez, puede consultar con fruto las eruditas obras del citado De'Rossi y de los doctos anticuarios italianos de la pasada centuria, Bosio, Bottari, el abate Polidori, Passeri, Marangoni, Gori y Ciampini, y entre los escritos sagrados los de Don Pitra, San Cipriano, San Agustín y el citado abate Marletty, los cuales le harán ver que no fué sólo propio de la iconografía romana usar esos emblemas, sino que los emplearon todas las demás Iglesias, señaladamente las de España, Francia y Africa, concordos en un todo con la de Roma.

Muy respetables autoridades, como San Clemente de Alejandría, San Ambrosio, Duclange, Ruinart y el Buonarroti, inducen á creer que se emplearon tambien como símbolos eucarísticos la leche, el queso, y hasta el vaso pastoril llamado *sacchara* ó *saccharale*, el cual, en una pintura mural del cementerio de los Santos Marcelino y Pedro, en las catacumbas de Roma, puesto sobre el cocedero y rodeado de un nimbo, alude á la menor género de duda á los vasos ó copones que usaba la primitiva Iglesia para conservar la Sagrada Eucaristía.—Ni faltan tampoco monumentos que autorizan á considerar como símbolo eucarístico la vid (2), pues la opinión general de los arqueólogos que miraba como propio de la Edad-media este emblema, y del siglo IX lo más temprano, ha debido modificarse por el descubrimiento hecho en Rimini en 1863 (de que dió cuenta De'Rossi en el *Bulletino* de 1864, p. 15), de un bajo-relieve de altar de buen estilo que representa un vaso ó copa con asa, encima una cruz, y saliendo del vaso dos sarmientos con hojas y racimos que pican seis pájaros simétricamente colocados.

Las representaciones de la última cena del Señor, tan frecuentes del Renacimiento acá, casi nunca se ven en las catacumbas: la disciplina del secreto contrariaba toda figuración demasiado expresiva de aquel divino *crucificado* de la transubstanciación, que anunciado por el Salvador á sus discípulos, tanta sorpresa causó á éstos en la Sinagoga de Capernaum. La religión de Cristo, sus dogmas, sus enseñanzas morales, sus esperanzas y sus promesas, todo aparece en lenguaje jeroglífico y al tenor de un vasto simbolismo sibilamente formulado, tocando los emblemas para figurar los hechos del Antiguo y Nuevo Testamento, ya de la mitología, ya de las escenas de la vida pastoril, ó de los animales, plantas, objetos marítimos, etc. La cena eucarística que el arte moderno representa, no es ya una alegoría, sino un hecho histórico.

Hay en el antiguo arte cristiano una representación tradicional, que si bien no se refiere al sacramento de la Eucaristía, dado que á nuestro juicio sólo alude á la doctrina de Cristo, parece haber existido viva y elocuente en la memoria del que pintó nuestro retablo. Figura, en efecto, entre los símbolos arriba expresados, anteriormente á la histórica representación de la Cena del Señor, la *Fonte de la vida*, de que nos suministran frecuentes ejemplos las iconografías latina y griega.—Los ciervos aplacando su sed en los arroyos que bajan de un montículo, sobre el cual aparece el divino Cordero; Cristo de pie en el monte santo del Paraíso, del cual fluyen cuatro fuentes ó ríos; son

(1) *Ad Rom. n. xi.*(2) *Del lo expone nuestro San Isidoro, Etymol. lib. vi, cap. n. De Fide Dei: 58. Dicitur enim pascua, quia caro. Vitis, quia sanguis huius redempti carnis.*

asuntos muy populares en la primitiva Iglesia de Occidente (1), y los sabios Milin, Ciampini, Malouin, Barwéide y Didron, citan frescos de las estacumbas, sarcófagos de la Galia, mosaicos italianos y griegos y fondos de vasos, donde se ven con más ó ménos arte figurados. La iconografía bizantina ó griega representa la Fuente de la vida habiendo intervenir en la alegoría á la madre de Dios, de esta manera: la Fuente es toda de oro; en su centro está María con las manos levantadas en alto; Jesús niño, delante de ella y como aplicado á su virgíneo seno, dá la bendición con ambas manecitas y ostenta en su pecho el Evangelio con estas palabras: *Fo soy el agua viva*. Dos ángeles, uno á cada lado, sostienen con una mano una corona sobre la cabeza de la Virgen y con la otra sendos carteles. Dice el uno: *Salve, fuente de pureza y de vida*; y dice el otro: *Salve, fuente para de la divinidad*. Debajo de la fuente hay una gran pila llena de agua, con muchos peces, y á los lados grupos de padrieros, reyes, reinas, príncipes y princessas, que se purifican y beben el agua que sacan de aquel depósito en vasos y copas. Otro tanto hacen una multitud de enfermos, tullidos, paralticos, mancos y cojos, á quienes santifica un sacerdote que tiene en la mano una cruz (2). Pues bien, suprimase la figura de la Virgen y las de los ángeles que la coronan, y tenemos ya la alegoría de la Fuente eucarística, procluyendo del Cristo y difundiendo la gracia y la vida por todos los miembros de la Iglesia, exactamente de la misma manera que la representa el autor de la tabla, objeto de esta monografía: el cual, para hacer más ostensible su idea, sustituye á los peces que sobrenadan en la pila, y que son otras tantas figuras de Jesucristo, según dejamos ya expuesto, las Formas en que se contiene su sagrado Cuerpo transubstantado; y para que sea luego más visible la eficacia de este augusto Sacramento, añade la figura de la Sinagoga, venida por su sola virtud.

Pero demos otro paso en busca de un tipo simbólico aún más semejante al imaginado para nuestro retablo, y nos encontramos con un bajo-relieve latino de los primeros siglos, grabado y publicado en la excelente obra de M. Didron, titulada *Histoire de Dieu* (pág. 309), donde están representados: Cristo en el santo monte del Parniso, con un veñimen en la mano izquierda y la diestra levantada; su símbolo, el Cordero, á sus pies, también sobre el monte, y varios arroyos fluendo de aquella elevación, cuyas márgenes ocupan otros corderos que representan á los fieles cristianos.

Cuando la disciplina del secreto no fué ya una necesidad, la costumbre de ver simbolizados los dogmas y misterios del Cristianismo y el temor de extraviarse por las regiones de lo desconocido, influyeron poderosamente para perpetuar las alegorías católicas. En pleno siglo xv ya nada se oponía á que un pintor representase el sacramento de la Eucaristía, y su eficacia, divoreándose abiertamente de los antiguos emblemas convencionales; pero si así lo hubiera hecho el que pintó este retablo, el pueblo de su tiempo no le habría comprendido. Aquel pueblo necesitaba en las pinturas de ese maravilloso Sacramento algo que denotase de una manera tangible la presencia real del cuerpo y sangre de Cristo en las especies consagradas, y esto de ninguna manera podía lograrse mejor que con un nuevo emblema, esto es, introduciendo en la corriente misma de la fuente viva, derivada del Hombre-Dios y del orden, las hostias que suministra la Iglesia á los fieles. En los umbrales del Renacimiento, el génio del arte no debía elevarse á mayor altura.

Mientras la grey cristiana conservó renchos del sensualismo pagano y cierta realeza para comprender las grandes verdades reveladas, la Iglesia católica encañó á sí misma el ingenio de los artistas: *non est imaginis structura pictura inventio, sed Ecclesie catholice probata legislatio et traditio*, dice el concilio de Nicea (3). El pintor era sólo dueño de la ejecución, el arte le pertenecía; pero nada más; porque la invención y la idea eran propias de los Padres, de los teólogos, de la Iglesia católica, latina y griega. — Una vez acostumbrados los fieles á oír sin escándalo las maravillas de la ley de gracia y de amor, la disciplina del secreto tenía que conciliar juntamente con el misterio de las iniciaciones y el uso de los muros simbolos; pero á la manera que el que pasa de las tinieblas á la luz del sol tiene que ir gradualmente abriendo los ojos para no dejarse abrumar ante los esplendores y matices que derrama sobre la creación la mano del Omnipotente, así los pueblos cristianos de Europa al acercarse en el siglo xv á la Era más portentosa de emancipación intelectual que vivió el mundo, ántes de ser llamados á contemplar el milagro de la Eucaristía reprodució por un milagro del arte en el inimitable cuadro de *La Cesa* de Leonardo de Vinci, necesita-

(1) Con arreglo á la interpretación de nuestros grandes etnólogos, lib. vii, cap. II de *Fili Dei*. Pero, *quid verum nup est, sed quid abbat abbat*

(2) *Storia de l'arte*, á sea *Guía de la Pintura*, de Didron, excepto de *Formas*, traducido del griego por T. Durand, y publicado con notas por M. Didron, con el título de *Manuel d'Iconographie Chrétienne* groups et lettres, 4to. Parte vi, p. 238.

(3) *SS. Concilio per F. Ph. Labbe, tomo vii, Synodus Nicena II, sessio vii, col. 553 y 555.*

tan, como preparación progresiva, manifestaciones medio históricas y medio alegóricas, como la de nuestro retablo, para no ser presa de las ofuscaciones irremediables de la herejía. ¡Harto estrago iban á causar en lo venidero las exageradas reacciones del racionalismo declarando abierta guerra al símbolo, y derrocando, juntamente con las alegorías y los emblemas, la autoridad espiritual y el dogma!

Entre la alegoría y la historia, el símbolo y la filosofía, los signos convencionales y las formas reales, el lenguaje jeroglífico y el lenguaje gramatical, hay un medio en que el arte se manifiesta expresivo, doctrinal y fetudo para los pueblos voraces de la significación de los antiguos cánones iconográficos; extraño, confuso y estéril para los que ya olvidaron aquellas leyes. Este medio ocupa la famosa tabla que describimos, analizamos y explicamos, cuyo argumento fué sin duda de tan fácil comprensión para los fieles que la vieron pintar, y luego, hecha retablo, doblaron ante ella la rodilla, como camarada y dificultoso para los que perdieron después la clave de su simbolismo.

Cremos, pues, haber destinado el lugar que nuestro cuadro ocupa en el campo de la iconografía cristiana. Han sido necesarias las meritisimas vigiliantas de los doctos anticuarios de nuestro siglo para que nosotros, vulgo de los arqueólogos, pudiésemos hoy explicar con sencillez y claridad su asunto, devolviéndole su significación perdida á ese precioso simbolismo con tan primoroso arte expuesto y realizado.

III.

Era el artista dueño de la ejecución, como á la Iglesia pertenecía aún parte del pensamiento, cuando aún no velaba el género sino con las alas medio trabadas por el campo de las concepciones filosóficas y religiosas. Pero en esa esfera de su peculiar dominio ¡qué de bellezas, qué de maravillas no atesoraban ya las artes plásticas! —Va á ejecutar el pintor un cuadro en que se represente la victoria que sobre la Sinagoga obtiene la Iglesia de Jesuperito fortalecida con el adorable sacramento de la Eucaristía: los elementos que han de entrar en su concepción estética serán, con escasas diferencias, los mismos que se dieron al pintor ó al escultor de los siglos primitivos: Jesús con el cordero; la eminencia correspondiente á su majestad y gloria; las aguas vivas que de ella manan, pero flotando en el cristalino raudal hostias en vez de peces; ángeles cantando las alabanzas de tan divina institución; y por último el Cristianismo y el Judaismo divididos en dos campos por la fe de aquel y la incredulidad y ceguera de este respecto del infalible misterio, pero no ya en alegoría, como los figuró en el siglo xiii el autor de la tabla de *Marienkirchens zur Wisen* en Suet, sino como verdaderos grupos históricos. Mas, ¡qué distancia la que separa el pobre fresco ó el teso bajo-relieve del pintor de la catacumba ó del tallador del sarcófago, del precioso retablo debido al pincel del artista flamenco! Allí era todo tímido, incorrecto, rudimentario; aquí luce con todo su hinc y su eficacia la nueva idea estética, un naturalismo que aspira á resucitar el antiguo y clásico antropomorfismo, un arte que casi rivaliza con la ciencia teológica, su antigua maestra y señora. Y es que el arte ha recorrido en la esfera de los medios de ejecución distancias maravillosas: es que ya el pincel del artista ha penetrado en la razón de ser de las cosas y en los senos de la vida, y sabe ya acuar las formas, los escorzos,—la perspectiva, en suma, del cuerpo humano en sus diversas actitudes,—los movimientos que los afectos producen, la majestad y elegancia de las ámpias vestiduras, la diversidad de los tipos según las razas y clases sociales; sabe agrupar y componer contentando al sentido de la vista que exige el equilibrio, y al instinto estético que pide variedad y armonía; y sabe además preparar la escena á sus personajes como hábil arquitecto y decorador como elegante ornamentista, distribuir y colocar las figuras sin monótona simetría, aunque siempre con arreglo á sus jerarquías y al ceremonial y ritual de la sagrada liturgia, y expresar con perfección maravillosa, mejor aún que la belleza de las humanas formas, la naturaleza de los sucesos. El pintor del siglo xv, con su detenido é ingenioso pincel recién emancipado de los antiguos proselitamientos técnicos que le entorpecían, y dotado con los colores preparados al óleo de un nuevo y poderoso medio de acción, traza con la precisión de un geómetra; corta los paramentos, bóvedas, botarelos, pináculos, agujas y arbotantes, y sus chabanes, como un diestro cantero; labra como un tallador las archivolutas con sus molduras, frontones y grumos, las columnillas y sus capiteles, las caladas marqueras, los ténues pabellos y dorones de las pintadas victorias; esculpe como un estatuero las figurillas y bichos que pueblan la servida y membranosos arcos de la enhiesta aguja, y los animales apocalípticos que simbolizan á los cuatro evangelistas en la silla pontifical é cátedra de Jesuperito; pule

los jaspes del terso pavimento, de las torres diáfanas que sirven de tribunas á los ángeles, y de la pila de la sagrada fuente, que es un marmolista; esmalte como un alfarero los lindos azulejos del subsuamato que pisan la Virgen María y el discípulo predilecto de Jesús; dora y bruñe la graciosa torrecilla que á manera de tabernáculo corona la marroquínea pila donde vierte las sagradas formas la fuente; y por último, es tejedor para los brocados; tirador de oro para reducir á delicados hilos el precioso metal que los realiza; orífice para las coronas, presas, joyeles, broches, fibulas, collares, cinturones, croces, báculos y demás objetos de arte santuario que ostentan en sus vestiduras y arreos el Cristo, el Papa, el Sumo Sacerdote judío, los prelados, el emperador, el rey, etc.; esmalterador y joyero para el injeto racional con que adorna su pecho el jefe de la Sinagoga; escriba para los poderos caracteres del *septem-thori* que desenrolla el doctor de la Ley; instrumentista para dar á los dos lindos coros de ángeles que están al pie del trono de Jesucristo glorioso, los instrumentos que tañen; tundidor para dar su delicada tez á las lanas de sus rozagantes ropajes; y á las que tan gallardamente pliegan los personajes del primer término del cuadro; tintorero para dararar sobre esas ropas los vividos esmaltes de la luz del medio día; jardinero para hacer del menudo césped del huertecillo bañado por la fuente una vistosa alfombra de limpias esmeralda, esmaltada de primaveras y margaritas; y émulo del Supremo Hacedor en la creación del éter luminoso y difuso en que sumerge su sutil aguja en calada torre: pálido y blanquecino en las capas inferiores de su áurea masa, azul trasparente como el zafiro en las profundas soledades de sus capas superiores.

Todo esto lo sabe copiar maravillosamente el artista del siglo xv; lo que no sabe es inventar un cielo que su diferencia del augusto y hermoso templo ojival que, como digno alojamiento de la divinidad, ha admirado desde niño, ni concebir una majestad distinta de la que reverencia en la tierra; y hé aquí porqué vemos en el retablo que nos ocupa convertida la mansión de los bienaventurados en una especie de coro de santos catedral, con la *cathedra* ó silla episcopal en el centro, los asientos de la Virgen y de San Juan Evangelista á los lados, y los coros de ángeles, cantores ó instrumentistas, en el plano más próximo á la nave. Pero merecen particular estudio todos los objetos que como medios para expresar su concepción estética eligió el autor de la tabla, y debemos comenzar por esa *cathedra*, cuya forma es exactamente la de una custodia, como las de estructura vulgarmente llamada *gótica*, y de orfebrería germánica, que conservamos en la catedral de Catedral y en otros templos de España.

Ofrece la galana arquitectura de esta mole tres cuerpos: el inferior, en que está el trono ó sitial de Jesucristo, es una capilla de una nave central y dos laterales pequeñas, con su puerta de dintel prismático y clave pendiente y sus ventanals ojivales. Tapando la puerta, está colocada la *cathedra* propiamente dicha, cuyo respaldo cubre un paño de brocado de azul y oro con cenefa roja. Déjase suponer que en esta capilla vacía es donde se opera el milagro del Sacramento, dado que á los pies de Cristo está el cordero echado sobre su ara, por debajo de la cual más como de un abundante venero el raudal de aguas y hoelias que viene al plano inferior. Sobre la capilla hay una especie de ómnibus cubierto con un terrado y decorado al exterior con ventanas conopiales y florenzadas de garbasas curvas. Este cuerpo inferior está fortificado con esbeltos estribos y botareles, decorados con estatillas bajo sus marquetas, y pínaculos revestidos de graciosas frondas. El cuerpo medio, estribando más que en el inferior en el ángulo saliente de su puerta, lleva en su centro un espacio cerrado con ventanas de cristales en largos y angostos ajimeces, coronados de lindos conopios muy exornados, y se halla afirmado por medio de sutiles botareles, que son la prolongación de los estribos flanqueantes de la puerta, y con arbotantes engalanados de frondarios y arcos de selecta crestería lobulada. El cuerpo superior es un prisma macizo con arcos ornamentales en sus caras, flanqueado de estribos y botareles con sus arbotantes y pínaculos, y coronado por una elegantísima aguja con su frondario, tope y grama. Los estribos que flanquean la puerta en el cuerpo bajo, avanzan por la parte inferior formando los conopios y brazos de la *cathedra* ó sitial pontifical, y los cuatro planos que presentan al frente sirven de pedestales á las figuras simbólicas de los Evangelistas. Son estos cuatro símbolos, comprendidos todos en la palabra griega *Tetramorfos*, el ángel, el águila, el león y el bocado, cuya significación se recoge de estos versos latinos tomados de un curioso evangelario (1):

*Quatuor sunt Deitatem signant quatuorque Christum:
est Asinus nasens, vitulusque sacer nasens,
et leo surgens, caelus aguilae patens.*

(1) Repetido á la Sacra Capilla de París en 1373 por el rey de Francia Carlos V el Prudente.

En la explicación de estos misteriosos atributos concuerdan del todo las dos Iglesias griega y latina, pues el *Gracia de la Pintura* del monje agorita Dionisio, que en otra ocasión hemos citado, dice terminantemente en su Parte II hablando del modo de representar á los cuatro Evangelistas: «Junto á San Mateo, un hombre; junto á San Marcos, un león; junto á San Lucas, un becerro; junto á San Juan, una águila. Interpretación: la semejanza del hombre » significa la encarnación; la semejanza del león caracteriza la fuerza y el poder real; la semejanza del becerro indica » el sacerdocio y el sacrificio; la semejanza del águila alude á la inspiración del Espíritu Santo.» Y así es en efecto, porque en el evangelio de San Mateo Jesús nace como hombre; muere en el de San Lucas como víctima; renuncia como león en el de San Marcos, y se remonta al cielo como águila en el de San Juan. Ahora bien; como atributos de los mismos evangelistas, el hombre figura á San Mateo, que narra principalmente la vida mortal de Cristo empezando por su genealogía; el becerro figura á San Lucas, que principalmente se consagra á referir la pasión y comienza contando la visión del sacerdote Zacharias; el león personifica á San Marcos, que deja oír los rugidos de su voz terrible, — *Mareus frendens ore leonit*, dicen los simbolistas del siglo XIII, — ó que atreuna el Desierto con la voz del Bautista; y el águila figura á San Juan, cuya palabra tiene alas, por decirlo así, y se remonta á los cielos como para contemplar á la divinidad de hito en hito. Al hombre suele reemplazar un ángel como atributo de San Mateo, y al becerro un buey como atributo de San Lucas. — En cuanto al puesto que estos atributos deben ocupar, su orden jerárquico exige que sea el siguiente: en la parte superior, el ángel á la derecha y el águila á la izquierda; en la inferior, el león á la derecha y el becerro á la izquierda, porque el león es el más grosero de los dos animales más pesados del *tetramorfos*, y el ángel es el más águila de los dos ángeles que tienden hacia arriba. Cuando esta colocación no se observa, se incurre en error según el guía bizantino; y tal es también la regla de la iconografía india. Pero debemos reconocer que no siempre se ha seguido rigurosamente el orden indicado: así, por ejemplo, San Ireneo en su *Tratado contra los herejes* (1) atribuye el águila á San Marcos y el león á San Juan; San Atanasio en su *Sinopsis de la Sagrada Escritura* (2), atribuye el becerro á San Marcos y el león á San Lucas; y San Agustín en su obra sobre la *Conformidad de los evangelistas unos con otros*, aplica el león á San Mateo y el hombre á San Marcos. Pero San Ambrosio (3) y San Jerónimo (4) aplican los símbolos evangélicos de la manera que se usa generalmente (5), y el autor de la tabla que ilustramos se ajustó á ella como casi todos los pintores e imagineros de la Edad-media.

Exponiendo el simbolismo de la *castreña*, debemos aclarar el de la preciosa torre que le sirve de dosel ó marqueta. — Diez y siete lindas estatallas pueblan la elegante máquina arquitectónica, encaramadas todas, ya en sus estribos y volarales, ya en los huecos que separan á éstos de aquellos, ora cobijadas bajo treboladas marquetas, ora puestas al descubierto: como palomas que han acudido á un almiar, guardadas unas bajo sus volandizas y otras como prendidas á la ajaraca de la gritería fábrika. ¿Qué personajes representan esas diez y siete estatallas? En nuestra opinión, no los apóstoles y profetas juntos, como supone Ernesto Foester, sino los diez y siete profetas, mayores y menores, nuncios de la venida del Mesías y de la institución de su Iglesia. *Hi sunt prophetae veteris, scripturae testamenti: quoru[m] factus Christus* (6). Bien sabemos que se cuentan generalmente doce profetas mayores y cuatro mayores, entre todos diez y seis, siendo los mayores Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel, y los menores Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Michas, Nahum, Habacuc, Sophonías, Aggeo, Zacharías y Malacías; pero ¿quién puede negar á Baruch la categoría de profeta? El libro de la profecía de Baruch fué siempre respetado como canónico, pues si bien algunos Padres no hicieron mención de él en el catálogo de los Libros Sagrados, fué porque se le creyó parte de las profecías de Jeremías, bajo cuyo nombre solían en lo antiguo citarse los textos de Baruch, su amanuense, como observó ya San Agustín (7); mas esto no impidió que así el concilio de Florencia como el de Trento, lo conservasen en el canon de las Escrituras divinas, contra la temeraria opinión de los que intentaban proscibirle por no existir ya su texto hebreo, desconociendo que la antigua versión griega conserva todas

(1) *Ibid.* III, cap. II.(2) *Tomus II*, pág. 155.(3) *Act. Joannis*, 76, 1.(4) *In Genes.*, 102, 1, y en su prefacio sobre San Mateo.(5) V. sobre este sistema la curiosa descripción de M. Gabriel Pelgrin, publicada en el tomo I de las *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*.(6) *S. Isid. Elymol.* I, VII, c. VII.(7) *De Civit. Dei*, lib. XVIII, cap. XXVIII.

las señales de ser hebreo el original. Diez y siete, pues, y no diez y seis, son los profetas, y á este número exactamente responde el de las estatuillas de nuestra bellísima torre central. En la época en que el retablo fué pintado, había en toda Europa muy ilustres escriturarios, que pudieron fácilmente seleccionar al autor acerca de este punto. — Pero tenemos otra razón más para creer que la intención del pintor fué figurar sólo los Profetas, y es que entre los Santos del Antiguo Testamento, sólo ellos, como nuncios de la venida del Mesías y del cambio que iba á verificarse en el seno de los tiempos, eran honrados por la Iglesia latina con lugar preminente en la ornamentación iconográfica de los templos. Sólo la Iglesia griega era la que honraba á todos los Santos de la antigua Ley, lo mismo que á los de la nueva, y por esto en las pinturas bizantinas es tan frecuente que ocupen los más importantes puestos los patríarcas, los profetas, los jueces y los reyes de Judá, todos asociados. Los griegos demuestran su preferencia á estos Santos, no sólo representándolos con particular esmero en sus pinturas y mosaicos, sino también canonizándolos y poniendo á sus hijos bajo su patrocinio en las fuentes bautismales. En todo tiempo han sido comunes entre los cristianos griegos los nombres de Adán, Isaac, Jacob, Abraham, Moisés, David, Salomón, Melchisedec, etc. En la Iglesia latina, por el contrario, no se los rinde culto público, porque como dice Jacobo de Voragine en su *Leyenda Aurea* (*De Septem fratibus Machabaeis*) bajaron al infierno: *eo quod ad Inferos descendissent*. Así, pues, nuestro sistema iconológico los sacrificó en cierto modo, dando los puestos en que aloja figuras el templo á los Santos proclamados dichos, esto es, á los grandes hombres de la Iglesia cristiana militante; y sólo los profetas, como portaestandartes de esa legión gloriosa, obtienen excepción.

La preciosa *Cathedra* que acabamos de describir está ocupada por la figura de Cristo en su gloria, ó Cristo triunfante. *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*, fué el mote glorioso con que la Iglesia de la Edad-media estimuló hasta fines del siglo xiv el genio de los imagineros que historaban las portadas de las catedrales, y siguió siendo para los pintores hasta el Renacimiento tema favorito de las composiciones de los retablos. El docto Waagon, incidiendo en el mismo disculpable error que cometieron, primero el abate Ponce, y después nuestro inteligente amigo el autor del *Catálogo provisional* del Museo de la Trinidad, creyó ver en esta imagen al Padre Eterno, sin considerar, en primer lugar, que el solio que ocupa, decorado con los cuatro animales simbólicos de los Evangelistas, claramente dá á conocer que se trata del fundador de la nueva Ley, y no de Dios Padre; en segundo lugar, que nada tenía que hacer la imagen del Padre en la representación alegórica de la institución de la sagrada Eucaristía; y por último, que el cordero echado á los pies de esta figura, verdadero símbolo de Cristo, no representa aquí por sí sólo al Redentor, sino que sirve de atributo característico á la figura que ocupa el solio. Son frecuentes los monumentos de la antigüedad cristiana en que se ve á Jesucristo acompañado del cordero que le simboliza, y así, además de la persona de Dios Hijo, hace falta su símbolo para expresar con claridad el texto apocalíptico: *«Mistrans un río de agua vivifica, claro como el cristal, que manaba del solio de Dios y del cordero... «ya no tendrán hambre ni sed, ni desecarán sobre ellos el sol, ni el bochorno; porque el cordero que está en medio del solio será su pastor, y los llevará á fuentes de aguas vivas, y Dios enjuagará todas las lágrimas de sus ojos.»* El error del Doctor Waagon (1) es muy disimulable en quien no hace profesión de anticuario ó de iconólogo; pero lo que no se le puede perdonar es la seguridad con que emienda la plana á su paisano el juicioso Passavant y á los críticos ingleses Crowe y Cavalcaselle que describieron en esa figura á Jesucristo. Y como de este mismo extravío pudieran padecer otros críticos, creemos no será inoportuno dar alguna explicación á este punto.

Nunca, en la Edad-media, fué representado Jesucristo á los pies del Padre. No es indiferente, como muchos creen, el lugar asignado á los personajes sagrados en la iconografía cristiana. La preferencia concedida á cualquiera de ellos es siempre significativa. La izquierda es inferior á la derecha; la parte baja menos honrosa que la superior; el oeste es preferido á la circunferencia.

Hay más: en la generalidad de los monumentos de esa Edad, la figura de Dios Padre queda en cierto modo oscurecida por la figura de Dios Hijo. Esta idea, que puede sorprender á los poco versados en la ciencia de que trata-

(1) El sol es un pájaro: Das Bild zeigt in dem Ganzen Gedächtnis, wie über Gott Vater (u.) mit Maria und Johannes dem Evangelisten zu den Seiten, in der Mitte das Schaf, auf der Rechten segnend, thronend, unter ihm das schwebende Lamm, als des Symbols Christi, befindlich ist, wie weislich, etc., etc.

(2) Dr. Volkmann sprach sich sehr in dieser Beziehung über, während Passavant und Cavalcaselle diese Frage für Christus halten.

mos, ha sido plenamente desarrollada por M. Didron en su erudito trabajo de Iconografía titulado *Histoire de Dieu (Histoire de Dieu)*, donde prueba con multitud de monumentos de las Iglesias latina y griega estas diversas conclusiones: Dios el Padre, ó no figura en manera alguna en las representaciones plásticas de los primeros siglos del Cristianismo, y aun de la Edad-medía hasta el siglo xiv, ó si figura, muestra sólo de su divina Persona una pequesimísima parte; si esta pequeña parte de la figura del Padre aparece en aquellos monumentos, ó se la ve colocada en lugar poco honorífico, ó representa un papel del todo inconveniente; el Hijo, por el contrario, aparece siempre figurado, aun en los pasajes del Antiguo Testamento en que no debería aparecer, y su figura y su puesto son siempre decorosos y dignos. — Explica el citado autor con muy plausibles razones este singular fenómeno iconográfico, y demuestra que las causas de la postergación que en el largo período referido entre la divina personalidad del Padre, y de la preeminencia casi absoluta concedida á la del Hijo, pueden reducirse á seis: primera, el ódio que los gnósticos tenían á Dios Padre; segunda, el temor de perpetuar la memoria del padre de los dioses gentílicos, Júpiter, y de ofrecer un ídolo pagano á la adoración de los cristianos ignorantes; tercera, la semejanza, por no decir identidad, entre el Padre y el Hijo, fundada en los textos sagrados; cuarta, la Encarnación del Hijo, Verbo del Padre; quinta, la ausencia de manifestación visible del Padre, al tenor de los textos sagrados; y sexta, la dificultad de dar forma á una imagen tan importante.

Sabiendo es lo que ocurrieron durante los primeros siglos de la Iglesia las opiniones de Corinto, tan afines de la teología judaica; pero este famoso gnóstico fué fundador de una escuela que, extremando cada vez más sus doctrinas, acabó en una oposición violenta, un rencor furioso contra la Persona de Ihowah. Preocupado con el antagonismo que creía desmenujar entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, por no comprender que el uno es complemento del otro, y no pudiendo conciliar al Dios exclusivo é inexcusable de los judíos con el Dios universal y misericordioso de los cristianos, Mardón hizo de Ihowah un demiurgo inferior y perverso, enemigo de todo bien, enemigo del Verbo, enemigo del Cristo, que excitó á Judá á hacerle traición y venderle, y concluye por entregarle al suplicio de la cruz. — Los opáhtas, secta gnóstica también, hacían al Dios de los judíos, no sólo perverso, sino además estúpido: Jaldabaoth, tal era el nombre que daban á Dios Padre, prometía un Mesías carnal, y cuando el verdadero Mesías llega, le desconoce. Sitúase el Mesías á su diestra, siempre desconocido por él, y desde allí llama hácia sí el principio vital de todos los átomos para destruir la creación viciosa de Jaldabaoth y hacer que vuelva todo al seno de la unidad infinita. Los opáhtas además maldicían del Ihowah de los judíos porque, envidioso del hombre, le había querido defraudar la ciencia del bien y del mal, y adornaba á la serpiente porque, agente de la sabiduría infinita, enseñó á la criatura lo que había de hacer para reconquistar esa ciencia. — Otros gnósticos, denominados Cainitas, guiados del mismo espíritu, veneraban á Cain y á todos los personajes reprobados en el Antiguo Testamento, y la memoria de todas las ciudades castigadas con rayos y lluvia de fuego. — Pasa bien; la influencia de los gnósticos penetró hasta en las catedrales, según observa el erudito Raoul-Rochette (1), y lo mismo que en los sarcófagos, frescos, mosaicos, vidrios sagrados y dipticos ebrárnos, en el edificio religioso de la Edad-medía la figura de Dios Padre, ó faltó absolutamente, ó apareció incompleta y humillada. Las más antiguas imágenes de Cristo, de la Virgen y de los principales Apóstoles, eran todas hechas de los gnósticos, y de esta impura fuente vinieron hasta nosotros los retratos de Jesús, de su Santa Madre y de sus Discípulos. Por otra parte, no siempre el arte fué escrupulosamente ortodoxo, pues de los libros condenados y anatematizados por apócrifos y anticonónicos, y no de más venerandas autoridades, tomaban los imagineros muchísimos de los pasajes con que historiaron las vidrietas pintadas y las portadas de casi todas las catedrales del Occidente: es decir, que la mayor parte de los monumentos que son gloria y orgullo del Catolicismo, están historizados bajo la influencia de unos libros declarados hereéticos por grandes Pontífices y por los talentos más sublimes de la Iglesia cristiana.

El temor de hacer de Dios Padre un ídolo, pudo también contribuir mucho al fenómeno indicado. La analogía de los atributos de Ihowah, Dios de la fuerza y Dios de los ejércitos y de las batallas, con los atributos dados por la clásica antigüedad á Júpiter, debía en efecto parecer flagrante, y la propensión á representar al Dios de los cristianos con las formas del rey del Olimpo debía ser tan irresistible, que desde los primeros siglos de la Iglesia se pensó en dar la fisonomía de Júpiter al mismo Jesucristo, es decir, al cordero místico que representa el emblema divino de

(1) *Discours sur les types idéologiques qui constituent l'art de christianisme*. Paris, in 8^o, 1834, págs. 17 y 18.

la dulzura, de la mansedumbre y de la caridad; todo lo contrario de la fuerza. Por más increíble que esto parezca, es lo cierto que los escritores sagrados de aquellos primeros siglos advirtieron ya este escollo, pues cuenta Theodoros que un artista cristiano quiso pintar una cabeza de Cristo tomando por modelo una imagen de Júpiter, y que se le sacaron súbitamente las manos, las cuales no recobraron su acción natural sino por la intervención milagrosa y por las oraciones de Gennadio, arzobispo de Constantinopla (1).

La semejanza del Padre con el Hijo, según los sagrados textos, no debió contribuir ménos á que muchos artistas representasen á aquél bajo la forma de Jesucristo. *Qui videt me, videt patrem qui misit me*: el que á mí me ve, ve al que me envió, dice el mismo Jesucristo por boca de San Juan evangelista. *Ego et Pater unicus sumus*: mi Padre y yo somos uno mismo. *Pater in se est, et ego in Patre*: el Padre está en mí y yo en el Padre, añade el Eterno Verbo. Y el arte, que tomó estos textos al pié de la letra, se vió naturalmente conducido á representar al Padre bajo la imagen del Hijo.

Otro texto, basado en uno de los dogmas fundamentales de nuestra religión, favoreció asimismo la sustitución del Hijo al Padre en las representaciones plásticas. San Juan, en efecto, declara en el capítulo primero de su Evangelio, que Jesús, persona Divina que ha tomado carne, es el Verbo, es decir, la palabra de Dios: *Verbum caro factum est* y de aquí que en todo asunto en que la Divinidad aparece hablando, sea la figura del Hijo y no la del Padre la que se representa. No es, pues, de extrañar que el Dios que conversa con Isaias en la catedral de Chartres; que habla con los profetas en nuestros vidrieras góticos (2) y en nuestros manuscritos iluminados; que echa en cara su desobediencia á nuestros primeros padres y su crimen á Cain el fratricida,—excepciones tan frecuentes también en las antiguas sarcófagos esculpidos,—sea Jesucristo, y no Iehovah, puesto que en todos estos asuntos habla Dios, y Jesús es la palabra de Dios hecha carne.—El Génesis además dice que Dios hizo el mundo con su palabra: que Dios habló al crear la luz, el firmamento, los planetas, las plantas, los animales y el hombre; por lo cual no faltaron teólogos que declararon que era Jesús, palabra divina según San Juan, quien había creado el mundo, puesto que el mundo había salido de la nada, por virtud de la palabra de Dios. Pero además, uno dice el símbolo de Nicea que repetimos todos los días, que es el Hijo, y no el Padre, el creador del universo? *Jesum Christum, Filium Dei, Unigenitum... per quem omnia facta sunt*. La Trinidad entera, esto es lo cierto, tomó parte en la obra de la creación, puesto que la Trinidad es indivisible dogmáticamente, y toda obra hecha por una de las tres divinas Personas, es creación colectiva de las tres. Pero es el Hijo el agente esencial, el artista principal, digámoslo así, de la creación: de consiguiente, cuando un artista, teólogo en todo el rigor de la palabra, como el escultor de la catedral de Chartres ó como el pintor de la iglesia de Saint-Savin cerca de Poitiers, representa el asunto de la creación sin hacer intervenir en él á la Trinidad entera, y poniendo en escena á una sola de las tres Hipóstasis, no es al Padre ni al Espíritu Santo al que figura, sino á Jesucristo. El símbolo de Nicea, pues, concurrió con el gnosticismo á producir ese fenómeno iconográfico de la escasez de imágenes de Dios Padre y abundancia de las del Hijo, de que vamos hablando.

Hemos apuntado, citando á Dédron, que otra razón puramente estética ha podido conducir al mismo resultado, y aun es posible que este resultado haya provenido de un principio diametralmente opuesto al de los gnósticos. La idea de un Dios creador del universo y Señor absoluto de todos los seres, que de una de sus miradas hace brotar la luz y produce con su solo aliento las plantas y los animales—*Qui celum palmo vestitur, ac terras onas convolat, et pugillo aquas elevavit* (3),—debió intimidar á los más engreídos artistas de los primeros siglos de la Iglesia. El mismo Rafael le ha dado una forma muy imperfecta. No así respecto de Jesucristo, porque á éste le vió el mundo; y no sólo le vió, sino que describió políglotamente su fisonomía e hizo su retrato. El representarle en figura humana no era ya gran temeridad.

Finalmente, fuerza es recordarlo, los primeros cristianos hasta el quinto ó sexto siglo, fueron en general muy contrarios á toda clase de imágenes: todos en cierta medida eran iconoclastas en el buen sentido de esta palabra. Fiel la Iglesia á la máxima de San Agustín (4): *quidquid, cum ista cogitas, corpora similitudinis occurrerit, abige*,

(1) *Petrus citharam, qui Christus Danieli placuit imaginem, sacras manus convenerunt. Ferventer istum Gedeon equitibus hominis fuit hoc spes, sub mensis Salvario epede ita plures, et cepit ex utroque serie parte discreta facies multorum together (ex utroque forma que pagani deca prout), et de ista qui ignem videtur Salvatoris adnotacione offerre contrarietatem. Theod., *Mit. scilicet*, lib. 1, cap. xv.*

(2) Usanza más antigua de un vulgar por no hacer en el dibujo tanta entre nosotros pseudo-arquitectura, de todo vidieron ólvales.

(3) San Juan Dancano.

(4) *Ejil.*, cxx. 13.

abans, naga, rezans, foga, no permitía a los pintores y escultores la libertad de dar á Dios Padre forma corpórea determinada, por temor de que los fieles cayesen en la heresia de las sectas que atribuían cuerpo á la Divinidad. Por lo cual, siempre que ésta había de intervenir en la figuración de un hecho histórico de la Biblia, se la representaba bajo la forma de una mano, como se ve en muchos mosaicos de Italia. San Juan Damasceno, que lejos de ser iconoclasta combatió como un héroe á esta secta y á Leon el Isturico, como Demóstenes á Filipo, declaró positivamente que no era lícito representar la naturaleza divina, porque nadie la ha visto (1). Aquel gran teólogo permitía tan sólo representar la imagen del Hijo de Dios, en atención á que por su inefable bondad, habiendo tomado carne, había vivido en la tierra en carne mortal y tratado con los hombres; por lo cual no erramos cuando reproducimos su imagen dándole nuestra naturaleza, nuestra corpulencia y la figura y color de nuestra carne.

Estas fueron las causas que durante el largo período llamado gótico produjeron esa falta casi absoluta de imágenes de Dios Padre, que se advierte en la decoración iconográfica de los templos y de los demás objetos de uso religioso. Ahora debemos añadir que á fines de ese período, y ya en el siglo xv, los artistas, más fieles quizá á la historia que al dogma y á las cánones, siguen casi unánimemente la regla de hacerle figurar, con exclusión del Hijo y del Espíritu Santo, en todas las escenas sueltas del Antiguo Testamento, y de suprimirle casi por completo en los asuntos tomados de la nueva Ley, donde el Hijo principalmente domina. En estos últimos asuntos, en efecto, el Padre no tiene intervención manifiesta; porque así como impera en absoluto durante la antigua Ley, y allí habla, allí se mueve, allí aparece, allí castiga y premia, conversando con Adán, con Noé, con Abraham, con Moisés, con los reyes y los profetas; después del nacimiento de Cristo casi por completo se retira de la escena y ya no se le ve ni oye apenas. Dos veces solamente deja oír su voz: en el bautismo de Cristo y en su Transfiguración; en todos los demás actos de la vida, pasión y muerte del Salvador, silencio profundo!

Y preguntamos nosotros ahora: ¿es posible que en la época misma en que con mayor religiosidad observaban los artistas esta regla de no representar la figura del Padre más que en los asuntos del Antiguo Testamento, fuera el autor de nuestro retablo á hacerle intervenir en un asunto tan completamente extraño á la antigua Ley, cuanto que es la figura más acabada y perfecta de la Ley nueva? ¿Por ventura no se trata de la institución de la Sagrada Eucaristía, acto divino de los últimos días de la vida mortal del Cristo, por el que consuma el establecimiento de la Ley de gracia, de amor, de caridad, de abnegación y sacrificio? ¿No bruta de los pies de su trono esa fuente de la vida, que lleva á los fieles el pan de su sagrado cuerpo, dado á sus discípulos un aquel misterioso y milagroso banquete de la última cena? Sí, ciertamente. Y ¿qué dicen Inanís y San Agustín, los Profetas y los Santos Padres, de la significación de esa mística fuente? *¿Quis est fons vite nisi Christus? ¿Quién es la fuente de la vida sino Jesucristo? —Haurietis aquas in gubio de fontibus Salvatoris. Sacrares las aguas con júbilo en las fuentes del Salvador.* Con lo dicho pudiera quedar de sobra patentizado el error del docto Waagen y de todos los que siguen su interpretación, y corroborado con razones concluyentes el céano arqueológico formulado á fines del siglo xv por el eximio Ciampini: *Fons Christus Dominus iussit*. Pero otra nueva consideración deducida de la perfecta unidad de concepto del cuadro mismo, hace que insistamos todavía en este punto.

Es evidente que ese manantial de aguas vivas que brota del trono á cuyos pies está el Cordero, representa la divina institución de la eucaristía, esto es, la Iglesia, por cuyo canal ó cauce se derivan á los fieles las gracias de los Sacramentos. De una de las tribunas que ocupan ángeles cantores á ambos lados del huerto por donde corre el divino manantial, sale una filacteria en que se lee este versículo incompleto: *Pons hortorum: putes aquarum viventium.* Este versículo es del *Cantar de Cantares*, y su complemento es: *quæ sicut lupeta de Libano* (2). Haciendo, pues, alusión este poético y sublime libro de la Biblia, segun el común sentir de los Padres, á la perpetua é indisoluble alianza de Cristo con su Iglesia, la cual, en muchos pasajes del Nuevo Testamento, es llamada *Expos de Jesucristo*,

(1) In unum quidem veritatem et vel verbum Deo confiterentur imaginem; quantum ad quod veritatem non est, nec visibile, nec circumscriptum, nec figuratum, plangi tantum non potest. In ipse carnis agnoscere si clamant a nobis homines magister Deo esse arbitrantur, itaque statim Deo deus dicitur tribuuntur. At nihil horum prosum adititio. — Sol postquam Deo, pro ineffabili beatitudo sua, servavit carne, in terra carne vixit et et cum hominibus conversatus est, ex quo natura nostra complicataque commixta, figuram Deo et ceteris mundi accepit, nequequam abstraxit cum rita imaginem captivitas. — Et que Verbum incarnatum est, que imaginem pingere debet. Deo, qui est incorporeus, invisibilis, a subiecta mortalitate, figuræ specie, indeterminate et incomprehensibilis, itaque nihil fieri potest. Non quomodo illud quod in spectant non eadem lingue representantur. Opp. S. Joh. Damas. Pater, 1719, tomo 1, Cap. 2.º De Imaginibus.

(2) Cant. 4.º, 15.

es claro como la luz del día que el ángel que canta: *Puede de los Auerios, poco de aguas vivas que bajan con la copa del monte Líbano*, celebren á esa Iglesia, estrechamente unida á su Esposo, como fuente secundaria de los donos celestiales: porque la fuente primaria es siempre el mismo Jesucristo. Sólo de esta manera, de consiguiente, hay perfecta unidad en el concepto y en la composición de nuestra tabla, el cual de todo punto faltaría si á la persona de Cristo hubiese el autor sustituido el del Padre Eterno.

Quizá no será enojoso á nuestros lectores que demos fin á este punto con la siguiente lista de los nombres, simbólicos la mayor parte, aplicados en las Sagradas Escrituras á Nuestro Señor Jesucristo, tomada de unos versos del papa San Dámaso (1):

*Spes, Via, Fides, Salus, Ratio, Sapientia, Lumen,
Judas, Porta, Gigas, Rex, Gemma, Propetia, Sacerdos,
Messias, Ebraut, Rabbi, Sponsus, Mediator,
Virgo, Coluana, Manna, Petra, Filius, Emmanuelique,
Ficus, Pastor, Ovis, Pater, Radix, Vitis, Oleeus,
Fusus, Paricis, Agnus, Vitisus, Leo, Propitius,
Verbum, Homo, Pater, Lapis, Domus, omnia Christus-Jesus.*

Tenemos, pues, á Cristo triunfante y á Cristo pontífice en el cuadro que vamos examinando. Los atributos que bajo este concepto le dá el autor, son los adecuados: la capa pluvial y la mitra; el cetro que le pone en la mano izquierda es el signo de su realeza ó soberanía. El pluvial que, majestuosamente pliegado, cubre toda su persona sin dejar descubierta más que su pecho, su brazo derecho y su mano izquierda, está sujeto por delante con un broche de oro y podería, y no tiene el recamo de las antiguas vestiduras pontificales, porque en la mente del que pintó el cuadro se iban ya debilitando las tradiciones de la imaginería de la Edad-media, y prohibían aquellas representaciones á la sencillez clásica que son uno de los caracteres más determinados del Renacimiento. Pero aunque esa capa pluvial, ó más bien manto, carezca de ornatos y bordados, su color, así como el de la túnica que aparece debajo, es el consagrado para los tipos hieráticos del Salvador, representado en cualquiera de los actos de su amor divino é infinito, es decir, el rojo; color que, como símbolo del amor ardiente y activo, tan semejante al fuego, encuadra admirablemente á Cristo en la institución de la sagrada Eucaristía.—La mitra que el pintor le ha dado es la que llevaban en su siglo los obispos, más elevada que las usadas en los siglos anteriores, y en un todo conforme con las que los prelates llevan hoy. Es de lana de plata con bordados de oro y piedras preciosas; penden de ella las infalias ó tórnos que recuerdan el origen de esta prenda del indumento episcopal, y su borde inferior, ó sea el inmediato á la frente, presenta á la vista una corona de florondillos, como recordando la descripción que hace el Éxodo (2) de las mitras que labró Beseleel para Aarón y sus hijos: *fecerunt... et mitras cum coronilla auro ex bysso: Aciervus acuminis mitras de lino fino con sus coronillas*.—La vara ó cetro es, por último, el signo de la autoridad y del poder de Cristo triunfante, el emblema de su realeza y de su disciplina: *regni significatio est correptio disciplinae*, como dice San Eusebio (3). Según el celebre obispo de Meude (4), es también el símbolo del poder sacerdotal, pues el sacerdocio es comparado con la dignidad real en la Sagrada Escritura. Los sacerdotes, efectivamente, en las funciones más augustas del culto divino, llevaban coronas, que es uno de los principales distintivos de los reyes. Es asimismo la vara ó cetro insignia de la doctrina, según Cassiodoro (5): *per virgam doctrina significatur*. Y observa el erudito Martigny (6) que, según los antiguos monumentos, es principalmente al operar algún milagro cuando se pone la vara en manos de Jesucristo, por lo cual debemos interpretar aquí ese signo como la manifestación del poder absoluto que Dios le ha dado sobre todas sus criaturas, poder que también ejerce en el sagrado acto de la Transubstanciación. El cetro que lleva en el cuadro el Cristo es de cristal y oro, signos representativos á su vez de la más pura materia creada.

(1) *Opera. vi. Apud Migne, Patrolog., tomo xiii, col. 378.*

(2) *Cap. xxxii, v. 25 y 26.*

(3) *Serm., cap. ii.*

(4) *Enchiridion, lib. iii, tit. 16.*

(5) *Clavis, m. Euseb., vii.*

(6) *Dictio. de usup. eccl., art. Jesus-Christi, §.*

Con la diestra mano dá á su Iglesia la bendición á la manera latina esta divina Persona, esto es, extendiendo los tres primeros dedos y recogiendo sobre la palma los otros dos, anular y meñique, y todo en su continente y gesto respira majestad. Por desgracia, carece de hermosura y nobleza su semblante, que recuerda demasiado la naturalidad vulgar del sujeto que sirvió al pintor de modelo, porque el individualismo sin elección se sustituye aquí por completo á la tradición que siguió la Edad-media para representar al Hijo del hombre. En todo está indicando esta pintura que el autor se acercaba á los confines de la época naturalista.

Las figuras de la Virgen y San Juan Evangelista, una á la derecha y otra á la izquierda de la de Jesucristo, vestida de azul aquella y ésta de verde, son también, en cuanto al dibujo, dos imágenes creadas libremente por la fantasía del artista fuera de la órbita señalada en la antigua iconografía cristiana. Jesucristo, la Virgen y el discípulo predilecto son los tipos en que con más devoción y amor ejercitaron su inteligencia y su mano los artistas de la Edad-media, y fué quizá por este mismo entusiasmo por lo que desde los primeros años del siglo xiv el arte sonó el yugo de la hierática y sacramental al representar la imagen de la Madre de Dios (1). En nuestro retablo, María, vestida de tánica y manto azul, sin más adorno que una cascaba de oro y pedrería en el escote de la tánica y una diadema de perlas en la frente, y la dorada madeja de su cabello flotando en crespas hebras y cubriendo sus hombros y su espalda, tiene con ambas manos el libro de los Evangelios, con el cual se la representa cuando no figura como Virgen Madre. Su vestidura de tinta azul celeste es una poética libertad del arte que alude á la pureza de María, porque el azul no es ninguno de los cinco colores que reconoce la Iglesia latina, á saber: el blanco, el negro, el rojo, el verde y el morado.—La figura del Evangelista se ajusta más en el color del ropaje á la antigua rúbrica, porque el verde se usaba para significar la vida de la gracia, que es la que viven los justos, y era muy frecuente en la Edad-media dar á las vestiduras de los Santos este color. De San Juan Evangelista, en particular, le nota ad Perial (2), y aun observa que la Virgen misma ha sido representada vestida de verde, aludiendo á la vida de gracia que en ella no cesó nunca; especie que podemos perfectamente corroborar nosotros, citando multitud de tablas antiguas flamencas, y entre otras una de *Nuestra Señora leyendo en su aposento* (cuadro núm. 1353 del Museo del Prado), atribuida á Jan Van Eyck, que ofrecen esta misma particularidad. El verde es por otra parte emblema de la resurrección, por los árboles cuya frondosidad siempre se renueva; *los que nacieron en Cristo siempre revivieron*, dice Durand (3): *Qui scribitur in Christo, vivere non desinat*. Y es también el color verde símbolo de la esperanza, como virtud cristiana, y por eso el Dante, órgano del saber antiguo, personifica en su *Purgatorio* (4) á esta virtud con carnes y huesos de esmeralda:

*L'alt'era come se le carni e l'ossa
Fottero state di smeraldi fatte.*

Acaso es también símbolo el brocado de encarnado y oro que tienen á su espalda la Virgen y San Juan.

Por lo demás, el Santo Evangelista es en su fisonomía algo más que flamenco que la Virgen, y su postura no ofrece de dignidad, representado en el acto de estar escribiendo su evangelio, ó quizá en el Apocalípsi el pasaje alusivo á la Sagrada Eucaristía: *mostróse un río de agua vivífica, claro como el cristal, que manaba del sélio de Dios y del Cordeiro*.

Los ángeles, que sentados en el florido césped del huerto, ó instalados en las tribunas de las dos torrecillas laterales, cantan y tañen,

*alentando el sagrado movimiento,
generoso, abrumado y permanente,
con que ofrece la voz y el instrumento,*

no ofrecen de la antigua iconografía cristiana más atributos que la humana forma, acaso no tan bella como la

(1) La bellísima figura de María en el misterio de su gloriosa Asunción, representada de escultura en una de las capillas del ábside de Nuestra Señora de París, miradas al Norte, justidas esta suposición acierta.

(2) *Das Giebelwerk symbolisch*.

(3) *De rit. ecclie*, lib. vii, cap. xxx.

(4) *Cont. xxv*, v. 121.

Sagrada Escritura quiere cuando describe el Señor la figura que han de tener los ángeles del Santuario (1) y los que colocó Salomón en medio del templo (2); las túnicas ó albas largas que les cubren los pies; las estolas y diademitas, que son el signo de su misión sacerdotal, y los instrumentos mágicos que los que están sentados en el huerto tienen en las manos, con los cuales, acompañando á los lindos cantorcillos de las tribunas, *despiertan* el recuerdo de los santos solaces de la Jerusalem celeste, resultando de esta manera eminentemente anagógico el sentido de la parte alta del cuadro. No son, en verdad, blancas, como la antigua tradición prescribe, las albas de estos ángeles; pero los delicados colores que ostentan, matizados de indecisos tonos azules, no dejan de elevar la mente á los anchurosos espacios donde los claros rayos del sol se descomponen en las vagarosas nubes.—No nos detendremos en indicar los preciosos cambiantes que cada uno de estos ángeles luce en su vestidura: la estampa cromolitográfica que á esta monografía acompaña, ejecutada con la mayor fidelidad sobre la acuarela de un artista de verdadera maestría, nos dispensa de tan prolija tarea. Notaremos solamente que así como varían los colores de las albas ó túnicas, varían también los de las cintas que á guisa de diademas llevan estos manecitos en el nacimiento del cabello, siendo encarnadas unas y rojas otras; así como también varían los de las estolas y los de las cruces sembradas en ellas; y por último, los tipos de los mismos ángeles, rubios unos como el líneo recién segado, y de cabello castaño otros, como la hoja del plátano en otoño.—Los instrumentos que tañen los que están sentados fuera de las tribunas, son: el arpa, la bandola, la citara, el órgano, la viola, y otro instrumento largo de cuerda, de forma hoy inusitada, cuyo nombre ignoramos, pero que en cierto modo corresponde al salterio recto que describen Varro y Athenaeo.

Los dos grandes grupos que en la parte inferior del cuadro constituyen lo principal de la composición, estéticamente considerada, prestan muy poco campo á las observaciones que vamos haciendo, ceñidos al tema de las antiguas reglas iconográficas. El pintor usó de una independencia de concepto y de un personalismo en los tiempos anteriores desconocido, y hasta velado, y constituido en tan libre esfera de acción, no tuvo necesidad de tomar del ya inobservado simbolismo católico sino muy pocos elementos. En el grupo de la izquierda del espectador, que representa la Iglesia de Jesucristo, reunió once personajes de su tiempo, con los trajes y distintivos que en el siglo xv les eran peculiares, sin tomarse la molestia de referir la acción á una época determinada, como pudo perfectamente haberlo hecho, porque si bien la alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga no tiene en rigor momento histórico preciso, no faltaban en los anales eclesiásticos recuerdos imperdaderos de la glorificación del dogma de la *presencia real* contra las doctrinas de los gnósticos, de los maniqueos, de los paniceanos y de los albigenses. Apenas si tenemos que señalar en este grupo de individuos, todos contemporáneos del pintor, los cuales sin embargo no componen paisaje alguno alusivo al turbulento pontificado de Martino V, un mero accesorio que responde á la pintura emblemática antigua. Esa cruz enarbolada por el Pontífice, el cual, con impropiedad histórica pero con oportunidad filosófica, hace de *divisorias* eclesiástico, es la cruz estacional *invasa*, cuyo uso es tan antiguo, que su origen se pierda quizá en las oscuridades del quinto siglo. Esta cruz es *gemmata*, esto es, de oro y pedrería, como la que, según testimonio de Kusebio (3), hizo poner Constantino en uno de los techos de su palacio de Constantinopla. El estandarte que de ella pendía es verde, porque, como queda ya advertido, el color verde es simbólico de la vida de la gracia, y además porque recuerda metafóricamente el madero en que espiró el Salvador.

El grupo de la Sinagoga venida nos presenta otros once personajes; en diez de los cuales no descubrimos más que los tipos comunes de los mercaderes y traficantes judíos que invadían toda la Europa desde el Báltico hasta el estrecho gaditano en el siglo en que floreció el autor. Esas ropas, esos mantos, esos balandanes, esos sombreros y capirotes son los propios distintivos de los individuos de aquella raza en aquellos tiempos. Tan sólo la figura del Sumo Sacerdote judío ofrece algún motivo de estudio, aunque la forma y el color de sus vestiduras ó insignias sean en gran parte convencionales.—Las vestiduras sacerdotales, segun las describen los capítulos xxviii y xxxix del Éxodo y viii del Levítico, eran: dos túnicas, interior una y exterior otra, el ephod, el cinturón, el racional y la tiara ó mitra. De la túnica interior nada en rigor deberíamos decir, porque no aparece en la figura: no estará de más, sin embargo, ree-

(1) *Éxodo* xxv, 14.(2) *1^o Reg.* vi, 37, 37 y 38.(3) *De vita Const.* lib. vi, cap. 33, 33.

dar que era de lino, y, según se expresaba San Jerónimo en su carta á Fabiola, ajustada, sin costura ninguna y hecha al telar. La túnica exterior, llamada también *túnica del ephod* (*tunica superhumeralis*), era de lana color de jacinto, talar (*trabea* en la versión griega de los setenta intérpretes), cerrada por los costados, con mangas, y con un cuelloito erizado, y adornada en la parte baja con unas granadas de jacinto, púrpura, esmeralda y lino retorcido, intercaladas con campanillas, puestas allí para que se percibiesen los pasos del sacerdote al entrar y salir del templo. Ahora bien: en nuestra tabla la túnica exterior del jefe de la Sinagoga es de lana blanca, sin orla ninguna, y adornadas las mangas con unos anchos puños de oro con inscripciones de relieve, de que no habían ni el sagrado texto ni el Santo Doctor mencionado.—El ephod era un indumento de forma no bien definida. Hay quien supone que tenía la hechura de una túnica con mangas, corta por delante, y por detrás larga hasta los talones. El Exodo, en los capítulos citados, dice solamente que tenía en los hombros dos aberturas que se cerraban después de puesta: *duas oras junctas habebit in utroque latere excavatam, ut in scamis rotentur*; que su tejido era de oro, jacinto, púrpura, grana dos veces teñida y lino fino retorcido, obra de varios colores (*opere polyuito*), y que llevaba además sobre los hombros sendos broches de oro y piedra onyx, en los cuales se leían grabados los nombres de las doce tribus de Israel, uno en cada uno. Y el autor de la tabla, confundiendo la túnica del ephod ó túnica exterior con el ephod mismo, dá á éste una forma mixta que ningún texto abona, le pone campanillas, ó más bien graciosos cascabeles, en la orla inferior, hace un todo semejante á una amplia casulla, de color morado claro, con dorsa cenefa, en que resaltan heráldicos caracteres, y la ciñe á la cintura del sacerdote formando con ella elegantes pliegues perpendiculares.—El cinturón, según la *Biblia* era *polimito* como el ephod, ó de varios colores; pero en el cuadro es enteramente blanco.—El racional era un paño rico, cuadrangular y de la medida de un palmo, tejido como el ephod, de tela de oro, jacinto, púrpura, grana ó hilo retorcido, con cuatro hileras de piedras preciosas, dispuestas en el orden siguiente: en la primera, el sardio ó granate, el topacio y la esmeralda; en la segunda, el carbunclo, el mármol y el diamante; en la tercera, el rubí, la ágata y la amatista; en la cuarta, el crisólito, el onyx ó cornalina y el berilo. Estaban estas piedras engastadas en oro, y llevaban esculpidos los nombres de las doce tribus de Israel por su orden. El racional iba sujeto al ephod por medio de anillos, cadenillas, sortijas y corchones de jacinto, combinados con tal arte, que las dos prendas quedaban formando como una sola. El autor de la tabla no quiso molestarse en estudiar tan intrincada combinación, ni entrase seguidas de la forma aparente del racional, y limitándose á figurar en él las doce piedras simbólicas, le dió la hechura y dimensión que mejor cuadró á su capricho. Parecióle, sin duda, que lo mismo significaba de un modo que de otro, y que la razón de ser de esta prenda alegórica que el Sumo Sacerdote llevaba al pecho cuando consultaba al Señor para entender su voluntad y penetrar sus altos juicios, no se alteraba porque su dimensión fuese, verbigracia, de dos palmos en vez de uno, y estuviese sujeto al ephod con correas carmeses en vez de estarlo de la manera que dejamos referido, y en lugar de ser de tejido *polimito* fuese de tisú de oro. No se sabe dónde tenía el racional las dos palabras *Doctrina* y *Verdad* (1) que mandó Dios ponerle para que las llevara Aaron sobre su pecho cuando se le presentase delante: el pintor las ha puesto en una orla á modo de marco, y en este punto nadie podrá demostrar que se equivocó.—La mitra del Sumo Sacerdote ó Pontífice hebreo no tiene en la Sagrada Escritura forma determinada: acaso se suprimió la descripción por ser la mitra objeto de uso general, aun entre las mujeres. Dice solamente el Exodo que sea de lino fino, y la llama *hara* para diferenciarla de la comua. Todo induce á creer que este objeto era una especie de gorra ligera y sin apresto, como la que usaban los partios, los armenios, los persas y demás naciones del Noroeste del Asia, algo semejante al gorro griego y al fox africano; y que cuando á éste tocado se unía la lamina de oro con las palabras *LA SAPIENTIA ET SILEX*, que quería Dios estuviese atada á la tiara con cinta de color de jacinto, y pendiente sobre la frente del Pontífice, el conjunto sería muy parecido al que presenta la diadema sobrepuesta á la de Tigranes, rey de Armenia, en su conocida medalla. Estas cuestiones de indumentaria judaica, tan difíciles de tratar en todo tiempo, habían forzosamente de ser más ociosas para los hombres estudiosos del decimoquinto siglo, antes del Renacimiento. No es, pues, de extrañar que el autor

(1) Las palabras hebreas grabadas ó bordadas, ó escritas en su uso más común, en el racional, son éstas:

DOCTRINA ET VERITAS

San Agustín (*De Ench. Quest. LVIII*) dice que es muy difícil determinar su verdadero sentido; pero así el mismo San Jerónimo se inclina á creer que su objeto era recordar al Sumo Sacerdote las dos principales cualidades que debían adornar su alma: la Doctrina y la Verdad.

de nuestra tabla se cruzase autorizado a poner en la cabeza del Sacerdote judío una especie de mitra, ó de forma cónica, muy poco diferente de la de los prelados de su época.—Había, por otra parte, entre los persas una mitra popular, que venía á ser un compuesto de gorra y chal, lizado éste al rededor de la cabeza y garganta; en ella creemos ver el modelo de esa toca de paño, revuelta al cuello, que lleva uno de los judíos derribados por tierra en este grupo y la tapa media cara.

Mención muy especial merece la enseña judaica que, tronchada por el asta, sostiene vacilante el Pontífice. Este pendón ó estandarte, de color amarillo, que es el color sagrado de la Sinagoga, y que en manos del Sumo Sacerdote es un mero símbolo como el griete de la cruz en manos del Papa, lleva en su centro una curiosa inscripción en caracteres hebreos, siríacos y áun samaritanos, cuya interpretación, debida á la reconocida pericia de nuestro adobe y condescendiente amigo el eminente hebraísta D. Antonio M. García Blanco, dice así: *Coscos Uras* (constelacion) *las órbitas ó girov que se le han trazado, ó que Dios trazó* (1). Esta sentencia caracteriza admirablemente la posición del Sumo Sacerdote judío en el grupo de la Sinagoga vencida: asído á su estandarte, no advierte que se le escuya de las miradas para rodar por el polvo, y con serena pertinacia, apartando el rostro, aunque con los ojos ya vendados, del visible cumplimiento de las profecías, se abandona á su doble ceguera por no separarse de las fatídicas vías que sigue obediendo su raza. «*Sube Uras sus cavillos, y no se separará de ellas,*» esto viene á decir ese misterioso lema, expresión osada y perfecta de la ceguera voluntaria de la Sinagoga. El pintor, para dar aún mayor claridad á esta idea de la ceguera voluntaria de los judíos, puso en el grupo, además de la figura del Pontífice, que sobre tener vendados los ojos desvía su cabeza de la fuente mística, la de otro israelita que se tapa las orejas con ambas manos, poniendo así en acción figurada aquella reconvencción de Jesucristo á ese pueblo rebelde, de que *cerraban los ojos y se tapaban los oídos*.—La Sinagoga no ve ni oye: no comprende el sentido de las admirables profecías que anuncian la felicidad de los hijos de Israel después de su total conversión á la Fé, y no ve alzarse en Iontananza la sola y única Iglesia que habrá en el mundo cuando sean pueblo del Señor todas las naciones; y catiende la perseverancia y firmeza de Uras en sus colosales vías como un estímulo para permanecer encañalada á la antigua Ley. Las promesas de Dios, sin embargo, no le han de faltar: porque al fin abrirá los ojos á la luz, y entonces restaurará Dios el tabernáculo que está por tierra, y reparará los pedregos de sus muros, y reedificará lo destruído y lo volverá á poner en el pié en que estaba en los antiguos tiempos. «*Hé aquí que vienen los tiempos dice el Señor por boca de Amos,* «en los cuales el que esté aún arando verá ya detrás de sí al que siega, y aquel que pisa las uvas, verá tras de sí al que siega. Los montes destilarán delicias, y serán cultivados todos los collados. Y sacará de la esclavitud

(1) Por su peculiar é interesante lectura del proceso conestario que el Sr. García Blanco ha hecho con este motivo del lema del estandarte judaico, lo insertamos (sigue á continuación), como un valioso documento de la sabiduría de este adobe hispano, y al par como testimonio de la bondad con que distingue á todo el que le basta deseo de aprender.—Encaredo parece advertir que el conestario de este lema es arcaico en como sea esta conestario sea según el sistema hebraico.

«*Esos paises que la tierra que vendió el juicio en el campo frente á la manifestación cristiana, dice: Coscos Uras (constelacion) las órbitas ó girov que se le han trazado, ó que Dios trazó.—Alado este lema á la marcha y propósito de este pueblo hebreo que, como la Uras mayor y menor, ó de Uras, no conoce cosa alguna girando al rededor de su centro ó centro polar, sea la misma claridad y deira que la de el Qólar, (Una pensación para leza de un pueblo cuyo destino parece ser la perpetuidad y vitalidad)*»

יְרֵכָה
יְרֵכָה
יְרֵכָה

1) Beatitud admirable, lema de verdad y poder, que en cuatro palabras contiene la historia de todo un pueblo, que desde su origen por la alianza de Dios con Abraham, se lo tenía como patrimonio á la constelacion Uras, se lo tenía apagar al descubierto; que cuando por su intermedio vendió por Dios, y vendió (a macho o empujando) el dispensar providencialmente por todo el año) dejando un templo fabricado por Dios, que así la paz para maravilla del mundo, y una ciudad como Jerusalem que ha de ser restaurada antes de la consumación de los siglos יְרֵכָה יְרֵכָה יְרֵכָה — adfirmar que así Jerusalem (Beza, El hebreo: El valiente). Tiene aceptable significado positivo, objetivo e kolossal; pero finalmente superfluo para estos fines. Así está vendida, y así la cruz.

2) Magnífica sentencia, que es el mejor lema de un pueblo llamado de Dios! Por eso lo entendi el juicio á Jerusalem, como dice el texto no tendrí f: eno es el gran reino de la Verdad, de la Justicia y de la Paz. El cielo y la tierra pasaron, pero estos son sus prostratibos. Verdad indestructible proclama la bendición.

3) Pero ¿qué decir de su belleza? En medio de un pensamiento tan profundo; al lado del sublime más entiendo qué emoción tan dulce lo que produce la consideración de un otro (cual) que bella sea la letra y suena, que gira al rededor del polo deira, que se le acaba en las hejas siempre benditas sencillas, al alaba la marcha al el órden que se le dijo desde el principio de los siglos! Belleza y verdad intrínsecas encerradas allí! (pero eso que en traducción de aquel sublime Rabbi Elmi, el varón, del tercer siglo antes de Jesucristo) en aquella gran sentencia que aparece cubierta en esta carta bendita.

al pueblo mio de Israel, y edificarán las ciudades abandonadas y las habitarán, y plantarán viñas y beberán el vino de ellas, y harán huertas, y comerán su fruta. Y yo las establecí en su país, y NUNCA JAMÁS VOLVERÉ Á ABANDONARLAS DE LA TIERRA QUE LES DI (1).»

No es en la de la bandera la única inscripción hebérica del cuadro: el doctor ó escriba que está arrodillado como sosteniendo el Sumo Sacerdote, deja ver en el *sepher-horá* ó libro de la Ley que tiene medio desenrollado por el suelo, una leyenda en gruesos caracteres de limpia y tersa escritura; y otra en caracteres de igual forma, aunque pequeños, se descubre en el volumen membranoso que el rabino extiende con ademán impetuoso ante los ojos del levita que traega su royo entristecido (2). No sabemos aún el significado de estas sentencias, pero preferimos declararlo así ingenuamente á disfrazar nuestra ignorancia con el pretexto de hallarse medio borradas, como hizo el crítico alemán E. Forster: falsedad que pudiera inducir á quien no haya visto esta bien conservada pintura, á creer que en algún tiempo feó maltrataja en España, ó torpemente barrida por algún restaurador inhábil. *Suavis enipue.*

IV.

¿A qué pintar se debe esta preciosa tabla?

Ya hemos visto que D. Antonio Ponz la creyó de *estilo atheno antiguo*, que para él y los críticos de su tiempo era sinónimo de *escuela de Alberto Durero*. Difícil era estampar más errores en ménos palabras, pero el conocimiento de la historia de la pintura apenas daba más de sí en la España de Carlos III. Entónces todos los cuadros en tabla de los siglos xv y xvi eran de Durero ó de Lucas de Holanda.

El profesor y académico D. José Castellar calló modestamente su opinión acerca del linaje de una obra que por otro lado admiró tanto.

Passarar la estimó resultadamente de Hubert van Eyck.—M. Alfred Michiels se adhirió á esta idea en cuanto á la composición, pero cree que la ejecución pertenece á Juan y Margarita, hermanos de Huberto.—Ernesto Forster entiende que la concepción, la composición y gran parte de la ejecución misma, son de Van Eyck el mayor.—El Doctor Waagen profesa otra opinión, emitida ántes, no sabemos si por escrito ó verbalmente, por el sagaz Mündler, á saber: que siendo la idea y la composición de Hub. van Eyck, la ejecución debió ser de dos discípulos de éste, no igualmente hábiles (3).—Lo mismo opinó el Sr. Cruzada Villamil.

Los ingleses Crowe y Cavalcaselle consignar, por resultado de su detenido estudio, la opinion que el verda-

(1) Cap. 12, v. 11 y siguientes.

(2) Por su indolencia llamábase al Sr. Durro Hueso, uno bueno aborrido de mandar el color de estas leyendas que turba la bondad de pofereas.

(3) Esta galada literatura, que exige meditaciones tan áridas, nose ó no parameo á las ligetas, no dicen pasar sobre sus oídos. Repetimos que sin embargo, el Sr. Michiels Paga, que tambien goza de gran reputacion en Viena como docto escriba, responde al tere de la consulta que antes acabas de le ha dirigidá, y á sí contestacion llega á nosotros manes íntes de terminar la impresion de nuestra respuesta, no privamos al público de su contestacion.

(4) Porraz el crítico del entendido doctor al óñeno fallo de la docta Academia, hasta ahora, respecto de nuestros famosos retratos, reproducidos textualmente sus palabras:

«Das Bild zeigt in dem ganzen Gebilde ungeachtet der grossen Verwundtschaft mit dem sichten von Hubert van Eyck in allen Theilen erfandenen Gester Alter, es stimmt noch in den Charakteren seiner Kigeln, in der Art der Gewandfalten so vortreflich mit jenem Werk überein, dass ich mir, schon früher grössere Uebereinstimmung, das Werk für einander zusammen zu, in Betracht der Erfassung selbst erhaltet man. Dagegen habe ich nicht vollständig überzeugt, dass Michiels ganz Recht hat, wenn er die Ausführung weder dem Hubert, noch dem Jan van Eyck zuschreiben kann. Was aber, es beide sich hier den Grundzügen betrifft, glaube ich, dass ein Werk nur als ein Original eines Meisters angesehen ist, wenn sich die Ausführung auf gleiche Weise von der Erfassung abhebt. Dieses ist aber hier keineswegs der Fall, denn schon die einzelnen Theile sind englisch im Werth sind, dass sie einander aus verschiedenen Händen kommen.—Unter solchen Umständen ist das Wahrscheinlichste, dass wir hier die Copie von zwei englisch gebildeten Schülern des Hubert van Eyck nach einem joint verzeichneten Werk von ihm besitzen.»

Nota 1: El reader notará en su oportuna, un paréntesis que hacemos con la obra segura de Hubert van Eyck en todas las partes del retrato de Guano reconocidas como suyas; necesario además de tal manera que ella en las caretas de las escenas y en el modo de plagar las ropas, que era exacta en opinión, ya ántes de ahora exhibida, se debeo atribuir á él mismo esta obra. Por otra parte, me persuadé de que Mündler tiene mucha razón en no admitir su ejecución al de Huberto ó de Jan van Eyck. Y en este punto, como siempre, confirmada la máxima de que una obra sólo puede ser obra por el modo de su manera cuando se ejecuta perfectamente con la invencion. Aquí no sucede esto, porque sus diferentes partes son tan poco iguales en calidad, que evidentemente desahoran haber sido ejecutadas por dos manos distintas.—Tú, pues, acordándote, que la más venaz que tenemos aquí la copia de un cuadro pintado de Huberto van Eyck, ejecutada por dos discípulos suyos, más hábil que que otro.

dero autor del retablo no es Huberto, sino Juan van Eyck; y á esta nos arriamos nosotros, sin excluir por eso de una manera peyorativa la participación de Margarita van Eyck en la ejecución de la obra.

Que el cuadro es de la primera mitad del siglo xv, no puede ponerse en duda; que salió de la escuela flamenco, y aun de la escuela de Brujas, que reconoce á los hermanos Van Eyck por sus fundadores, también es evidente; que en esta escuela de Brujas sólo los dos grandes maestros, inventores de la pintura al óleo, Huberto y Juan van Eyck, podieron llevar á cabo producción tan excelente, nos parece asimismo verdad demostrable; por último, creemos muy sostenible que sólo en Juan van Eyck concurren ciertas circunstancias especiales que hacen esta obra ajena del hermano mayor en cuanto á la composición y ejecución. — De todos estos puntos trataremos con la brevedad posible, pero advirtiendo que en esta parte de nuestro trabajo sólo podemos dirigirnos á los ya versados en la historia del arte, que reanuda en esta base el conocimiento de las obras del siglo xv y de la pintura neerlandesa en particular.

¿Necesitaremos demostrar que la tabla que ilustramos es obra de la primera mitad de ese siglo? — Que no es anterior lo están diciendo á veces su composición, su dibujo, su colorido, el procedimiento técnico de la pintura al óleo, no conocida hasta el año 1410, la ausencia de tipos hieráticos, la ausencia de fondos de oro, de aureolas y nimbos, la indumentaria, la arquitectura, y ese hermoso cielo azul, sobre el cual se destacan las torres y agujas de la galana construcción en que ha colocado el autor la escena. Nadie que haya visto en los Museos de Italia, de Alemania, de Francia y de Bélgica, las obras de los llamados *trecentistas* (1), desde el Giotto y las varias escuelas en que él ejerció su influencia, como la toscana, la boloñesa, la paduana y la veneciana, la de Umbría y la napolitana, hasta el siglo que dió la luz á Antonello de Mesina, nadie que haya fijado una mirada atenta en las tablas semi-bizantinas de la antigua escuela de Colonia que logra su apogeo en el celebrado Wilhelm y en Stephen Lothener, y en las de la antigua escuela de Bohemia que tan bien caracterizan Nicolás Wurmser y Theodorico de Praga; nadie, por último, que tenga presentes las infelices imitaciones que los pintores flamencos del siglo xiv, sin exceptuar á Melchior Broederlin, hacían de la escultura de Jacques de la Bierre y de Claus Sluter, podrá figurarse que sea el cuadro del *Tránsito de la Iglesia sobre la Sinagoga* contemporáneo de aquellas primeras tentativas que en pos de la belleza se hacían en alas del naturalismo. — De propósito hemos omitido todo parangón entre este cuadro y las obras que nos quedan de los pocos pintores españoles conocidos por sus obras anteriormente á la época de Fernando Gallegos y Antonio del Rincón. Cuando en estas mismas apenas pueda señalar la crítica más benévola cualidades personales que los distinguen de la pléyada de imitadores que en pos de sí dejaron los italianos y flamencos de las grandes escuelas de Umbría, de Pisa y de Brujas, dicho está lo que serían las producciones de los Cesillos y de los Ferrán Gonzalez. — Que nuestro cuadro no es tampoco posterior á la época que le hemos asignado, lo demuestran esa misma composición, esa misma indumentaria, y la imposibilidad de atribuirlo á ninguno de los que siguieron en los varios países de Europa, después de muerto Jan van Eyck, las huellas de los dos radiantes dióscuros del arte flamenco. Esta prueba negativa quedará para más adelante: vamos á las otras dos.

La composición de la tabla, en su sencillez arquitectónica, se halla casi subordinada á las leyes de la antigua alegoría cristiana, según dejamos ya expuesto; sólo el grupo de los varios personajes que aguan la Sinagoga veneciana, ofrece toda la libertad de concepción propia del arte completamente secularizado y libre de trabas simbólicas. Pero esta libertad en el modo de componer, se dirá acaso, también existe unida á las reminiscencias de la simetría tradicional bizantina en las obras de otros muchos pintores de fines del siglo xv, italianos, franceses, alemanes y flamencos. Y el argumento tendría gran fuerza si las varias pruebas que nosotros aducimos no se robusteciesen mutuamente.

Ra efecta el carácter de la composición, conforme en un todo con las reglas observadas para las representaciones alegóricas por los más grandes maestros de la época en que fué inventada la pintura al óleo, se junta la indumentaria para fijar de una manera decisiva el tiempo en que la obra fué ejecutada. Sabido es que ántes del siglo de Leon X, en que con la restauración de los estudios clásicos nació en algunas escuelas la tendencia á representar filosófica ó históricamente los asuntos, los pintores daban á sus personajes las vestiduras de su tiempo. Esta regla, que nunca falla en los artistas de las escuelas germánicas anteriores al siglo xvi, es gala segura aun en las escuelas italianas de algunos Estados, como verbi-gracia en la de Venecia, donde ni entre los grandes coloristas que pre-

(1) Los autores designan con este nombre á los artistas del siglo xiv

cedieron y siguieron al Tiziano deja de tener aplicación. La Italia, por efecto de la inmensa variedad de organizaciones y de climas que comprende su privilegiado suelo, presenta en los siglos xv y xvi una amalgama tan singular y maravillosa de fenómenos estéticos entre sí discordes, que es sumamente difícil y aventurado sujetar la historia de su desarrollo artístico á reglas sagradas: y á esto quizá debemos atribuir el que ya en las obras de Oragna, de Spinello de Arezzo y de otros maestros de la décimocuarta centuria, se adviertan aspiraciones á la indumentaria heroica é histórica, cuando aun faltaban tantos años para que viniesen al mundo Pablo Veronés y Tintoretto, siempre fieles á la indumentaria de su siglo y de su país. La regla, pues, de que la época del cuadro en los siglos anteriores al Renacimiento, se marca por la indumentaria de sus personajes, sólo en Italia sufre excepción: y así, si nuestra tabla no es italiana (y nadie pretenderá que lo sea), los trajes de las personas que en su composición interviene, deberán señalarnos la época en que fué pintada. ¿Y á qué época pertenecen esas vestiduras, esas ropas que en los dos grupos principales de la Iglesia cristiana con su cabeza el Papa, y de la Sinagoga con su Pontífice, dejamos arriba descritos? Harlo lo dice la figura del margrave ó magistrado que vemos de rodillas detrás del Emperador, con su loba encarnada, plegada á cañones de medio cuerpo abajo y formada de piel gris, apenas ceñida á las caderas por un enorme cinturón de chapas de oro de labor repujada, su manto de esclavina, y su boneta azul forrada de martas, formando sobre la frente como una enorme visera arremangada.

Pero surge aquí una dificultad de carácter arqueológico para reconocer definitivamente esta obra como de la primera mitad del siglo xv. La arquitectura es guis no menos fiel que la indumentaria en la investigación de la edad de un cuadro, porque si es cierto que los artistas anteriores al siglo de Rafael copiaron por lo general los trajes de su tiempo para revestir con ellos á los personajes que figuraban, también lo es que desde que la pintura rompió los fondos de oro de las antiguas imágenes bizantinas para que se soltase la vista en los risueños y luminosos horizontes donde tomaban forma el paisaje y la perspectiva, copiaron los pintores los edificios de las poblaciones en que tenían sus granios y sus escuelas para amenazar con ellos los fondos de sus cuadros. Según esto, por el carácter, estilo y época de los monumentos arquitectónicos figurados en las tablas antiguas, podemos averiguar con firmeza, en la generalidad de los casos, el tiempo y el país á que estas tablas pertenecen; y guiados de este principio, algunos críticos, entendidos en la historia de la arquitectura, oponen con especioso y aparente fundamento á la fecha de la primera mitad del siglo xv, que asignamos á nuestra tabla, la objeción de que en la bella mole gótica que sirve de cerramiento á la escena, y de trono á Cristo triunfante, aparecen visibles caracteres de un estilo arquitectónico sólo practicado desde fines de dicho siglo.

Son estos caracteres, el conopio ornamental, que sustituye al gablete sobre los vanos de las puertas y ventanas, y el arco florenzado, que es un desarrollo del mismo conopio. Pues bien, nosotros fijamos estas conclusiones: 1.ª, que aunque el arte quival en Francia, y en los demás países del Norte, no existe entre sus motivos de decoración el conopio bien desarrollado hasta fines del siglo xv ó principios del xvi, según afirman los preceptistas extranjeros tratando la historia de la arquitectura, con M. Viollet-le Duc (1) á su cabeza, ese conopio desarrollado, esto es, con su fundario, su tope y su grumo, existía ya en Flandes, y probablemente en las provincias francesas unidas al antiguo Ducado de Borgoña, en las trazas y perspectivas de la primera mitad del siglo xv; 2.ª, que digan lo que quieran nuestros preceptistas españoles, el conopio ornamental existe en construcciones de nuestra tierra, siquieran sean debidas á manos de extraños, nada ménos que desde el siglo xiii; 3.ª y última, que el sistema arqueológico, muy repetido también, y sin meditación, por muchos pseudo-preceptistas, de que el crecimiento y desarrollo de la arquitectura que hoy llamamos gótica apareció siempre en España por lo ménos desde el siglo xiii, en las construcciones que copiaron ó idearon aquellos artistas que, viviendo aún el rey Sabio, empujaban con precosas iluminaciones el famoso *Libro de las Tablas*. Recordamos que en este interesante libro hay una hoja donde están representados dos caballeros de la Orden

(1) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, etc. Art. *Conopio*.

de San Juan de Jerusalén, uno con hábito y epocha gris, y el otro con hábito pardo y boneta azul, jugando al ajedrez, delante de una columna de arcos apuntados y trebolados, que marca tres compartimentos ó tabernaculadas con sendas capulitas de carácter bizantino. Cortando los entrafijos de los arcos, cargan sobre las columnas de donde éstos arrancan unas torrecillas ó pabellones, cuya única ventana, cerrada por la parte inferior de celosía, ostenta un liso arco oncopal. Aquí el motivo es marcadamente oriental. — Si pasamos al siglo XIV, son ya muchos los ejemplos de oncopios, más ó ménos ornamentados, que podemos citar: y recordamos con este motivo una discusión que hace más de 16 años nos atrevimos á sostener, hallándonos en París, con un distinguido arqueólogo francés (1), que leyendo nuestro tomo de los *Recuerdos y Bellezas de España* correspondiente á la provincia de Cáceres, juzgó aventurada, y aun errónea, nuestra asercion de pertenecer á los principios del siglo XIV la decoracion de la portada de la Iglesia de Nuestra Señora de la O, en San Lúcar de Barrameda, donde hay una zona toda exornada de hermosos arcos oncopiales. — Esos arcos, me decía el ilustre viajero y anticuario, con el acento de íntima conviccion propio de un hombre que afirma lo que ha tenido por infalible toda su vida, esos oncopios (*oncolades*), no han sido empleados jamás en la arquitectura gijal de ningun país del Occidente hasta fines del siglo XV ó principios del XVI: en lo cual sostiene el mismo principio que después consignó el sabio Viollet-le-Duc en su celebre *Diccionario*. Y yo, para convencerle de su error, no tuve más que usar del mismo argumento que uso ahora con todo el que duda si esa portada, donde hacen tan importante papel los arcos oncopiales, es obra genuina del siglo XIV: le leí el auténtico é incontrovertible documento histórico que me habia suministrado la noticia objeto de tan alto escándalo, á saber, el pasaje de las *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, del diligente y verídico Barrantes Maldonado, que reproduce en mi citado libro, al referir cómo Doña Isabel de la Cerda, siendo viuda del señor de Nureña, D. Rodrigo Alvarez de las Asturias, y ántes de que el rey Don Enrique la casase con D. Bernál de Beorno, hijo del Conde Peñus de Fox, había mandado edificar á sus expensas aquella Iglesia y labrar su portada (2); y creo que quedó convencido. — También respecto de este ejemplo debemos advertir su procedencia oriental, dado el estilo mudejare de aquella preciosa portada.

De la existencia del arco oncopal en obras mudejares de Toledo del siglo XIV, y aun del florezado, que es el mismo oncopio plantado sobre arranques de arco de sagita variable á capricho, pudíramos citar no pocos ejemplos; pero baste recordar la ornamentacion de estuco de la parte alta interior de las dos iglesias de Santa María la Blanca y del Tránsito, antiguas sinagogas, que la buena crítica reconoce como obra del tiempo de Simón Levi, el famoso tesoro judío del rey Don Pedro el Cruel; en ella se observan arcos oncopiales, y aun florezados, del más exquisito trazado: — y también son de manos mudejares, y de progenie oriental de consiguiente, esos preciosos adornos de estuco.

Cortiendo la primera mitad del siglo XV, vemos á Anselmo de Egas introducir el arco florezado en la decoracion de la *puerta de las Leones* de la catedral de Toledo. ¿Dónde aprendió este celebre flamenco á dibujar esa elegante facion de la fisonomía oriental de nuestros monumentos mudejares? ¿En su tierra, ó en nuestra España? La cuestion no carece de interés. La verdad es que podemos considerar el oncopio como generador del estilo decorativo llamado *flamenco*, propio del período terciario de la arquitectura gijal, porque desde el momento en que la curva del arco se retorciese en sentido inverso á la direccion con que nació, puede darse por terminado el imperio de las líneas de direccion constante, rectas y curvas. Todos los adornos y vanos flamencos del gótico florido son verdaderos oncopios. Si esto es así, no parecerá violento que, puesto que el oncopio no entra como ornamento fundamental del gótico terciario en la arquitectura del Norte sino á fines del siglo XV, el verlo empleado por un arquitecto flamenco en España ántes de esta época, sea para nosotros un robusto indicio de que este artista lo tomó de las construcciones mudejares de nuestra España, si no lo trajo ya aprendido de las tramas de algun artista germánico, arquitecto ó pintor, que ántes que él hubiera pisado nuestro suelo, ó el de Italia, donde también ejerció desde muy temprano su influencia la arquitectura sarracena de Sicilia.

Y esta consideracion bastaría por sí sola para demostrar nuestra tercera conclusion, de que incurren en un grande error los que suponen que nuestra arquitectura gótica se desarrolla en todas sus tres épocas con un retraso constante

(1) El barón Trylor, autor de varios y repetidas obras sobre Egipto, Siria y Palestina, y sus monumentos.

(2) *Recuerdos y Bellezas de España*. Tomo de Sevilla y Cádiz, pág. 398.

de cerca de un siglo relativamente á los países del Norte de Europa. Recuérdese el principio arqueológico consignado en el excelente Diccionario de Viollet-le-Duc (tratado completo, y el más extenso hasta hoy publicado, de la arquitectura durante el período de la Edad-media francesa), según el cual el concepto no se desarrolla en las regiones septentrionales hasta fines del xv y principios del xvi, y dígame de buena fé si la decoración y ornamentación de la antes citada *puerta de los Leones* de la catedral toledana, y las de otros edificios análogos que podríamos citar del propio estilo y tiempo, son imitación tardía, ó por el contrario, modelo anticipado de las construcciones del Norte de estilo gótico-flamular. — Los cuadros de los antiguos pintores son un manantial inagotable de nociones arquitectónicas: es muy posible, casi seguro, que en la época en que fué ejecutada esta preciosa tabla, esto es, en la primera mitad del siglo xv, no hubiera en todo el Norte de Europa monumento alguno en que el arco conopial, sustituido completamente al gablete del siglo anterior, sirviera de coronación á los vanos y arcatazas, y decorase la cúpula de las linternas de piedra, sin dejar á los adornos encastrados por las antiguas rectas y curvas constantes, es decir, á los gabletes, trífolos y cuadrifolios, más partes que decorar que los pináculos de los estribos y botareles, las marquessinas de las estatuillas, la aguja del chapitel, y esas silbeteas de los arbotantes que tan oportunamente llama *sueñerros* de la estructura gótica el crítico inglés Cavendish; y fuese en suma el motivo dominante en la concepción estética del arquitecto, según lo es en la elegante mole arquitectónica que presenta nuestro retablo. Y esto, ¿qué quiero decir? Que el pintor que lo ejecutó, desviándose aquí de la regla general de copiar en el fondo de su cuadro edificio alguno de los que en su país natal tenía á la vista, imaginó una arquitectura nueva, en que allegó folios reminiscencias de estilos extraños, de fisonomía marcadamente meridional, siendo, á la vez que imitador de ajenos conceptos, inventor de conceptos nuevos, que luego padieron hacer fortuna generalizados por arquitectos á quienes parecían bellos y elegantes. Esto quizá le sucedió á Anselmo de Bays, adoptando para la decoración de la *puerta de los Leones* un principio que tal vez salió en germen de la arquitectura mojarabí, y volvió á España desarrollado en gala fisonomía. La cuestión, pues, de la influencia de la arquitectura del Norte sobre la del Mediodía, y de la reacción de ésta sobre aquella, podrá quedar en el terreno conjetural en cuanto á la manera cómo esos mútuos influjos se realizaron y á los portadores de unas y otras ideas, pero se resuelve satisfactoriamente, y de un modo que no admite réplicas, en cuanto á la iniciativa de nuestra España, en los siglos xiv y xv, en el empleo de la ornamentación florida ó flamular. — Por lo demás, es muy verosímil que los pintores al terminar la Edad-media hayan ido siempre delante de los arquitectos como inventores de nuevas formas: Giotto y Orcagna fueron insignes trazadores en Florencia, y sus obras arquitectónicas formaron escuela en toda la Toscana; Jan van Eyck lo fué también en las tablas que pintó en Brujas y Gante, y difícilmente podrá citarse ningún arquitecto que ideara trass como las suyas en Flandes bajo los Duques de Borgoña: Quinten Metsys superó en elegancia y atrevimiento á los constructores brazañones de su tiempo, y el proyecto de torre que trazó para el palacio municipal de Lohaina, y que hemos visto custodiado con religioso esmero en el archivo de aquella casa (1), por tantos estilos famosos, excede en gallardía á cuantas agujas góticas rasgan del Escalda al Moa las nubes que recorren las campiñas belgas.

No terminaremos estas ligeras observaciones acerca de la libertad inventiva con que procedió el autor de nuestra tabla al trazar la bella arquitectura con que la decoró, sin llamar la atención hacia una parte de la misma que corrobora nuestro aserto. Las dos torres laterales en que colocó las tribunas donde aparecen los ángeles cantores, tienen una fisonomía del todo italiana. Esa es la arquitectura semi-italina, semi-bizantina, semi-románica y semi-gótica de Florencia, Pisa y Siena en los siglos xii y xiv: la que usaba el Giotto, la que sirvió para erigir el *San Petronio* de Bolonia, la *Santa Maria della Spina* de Pisa, la *Santa Anastasia* y el *Duomo* de Verona, el *San Antonio* de Padua, las *Cattedrales* de Florencia, Arezzo, Siena y Orvieto; la que iba á servir como de yema para radiar con nuevo esplendor en las iglesias de *Santo Spirito* y *San Lorenzo* de Florencia, en los palacios Riccardi, Tornabuoni y Cafareggi de la misma ciudad, en las iglesias de *Sant'Agostino* y *Santa Maria del Popolo* de Roma, en el gran hospital de Milán y en otra multitud de edificaciones, cuando la desplegase el genio de Brunelleschi, de Michelozzo Michelozzi, del Giotto, del Rossellini, del Pintelli y de Filarete. Cási es dudoso que sean apuntados los arcos de sus vanos; sus columnas permanecen con sus fustes cilíndricos de brufidos jaspe; sus linternas casi se avergüenzan de llevar

(1) Véase, en el tomo de 1839, el croquis de esta torre del arte á nuestro lado del Sr. Van Eyck, arquitecto de Lohaina, entre de muy convenientes referencias sobre la historia de la pintura en Flandes.

encima el chapitel gótico y lo disfrazan rebajándole y despojándole de los pináculos que constituyen la exuberante vegetación septentrional. Esa es, en suma, la arquitectura gótico-italiana que emplearon en sus tablas y frescos el pedáneo Altighieri cuando pintó en la capilla de *Santi Felice e Antonio* de su ciudad natal el *entierro de Santiago Apóstol*, y el d'Avanzo en la capilla de San *Giorgio* de la misma población.—Las dos tribunas de dichas torres, que dan en cierto modo el sereno ambiente de la risueña Italia á esta parte de nuestro retablo, son de disposición casi sacramental, así en muchas pinturas de aquel país en los siglos XIV y XV, como en cuadros alemanes de la misma edad: el citado d'Avanzo alojó en ellas magistrados en vez de ángeles coristas; el beato Angelico de Fiesole las dejó vacías y sin testigos, representando el angusto y tierno misterio de la Anunciación; el maestro Guillermo (Wilham) de Colonia, las dió á San Pedro y á San Pablo en el lindísimo tríptico que conserva de su pincel la gran sala capitolina de la catedral de Halberstadt, donde figuró á Nuestra Señora con Dios niño, sentada en su trono, celebrada por ángeles y rodeada de santas; y Hans Holbein valió á alojear ángeles en ellas cuando pintó la *Fuente de la vida* existente en el palacio real de Lieba.

El resumen de las precedentes consideraciones, es: que el arco concoidal en la arquitectura de nuestro hermoso retablo, no indica en manera alguna que éste deje de pertenecer á la mitad primera del siglo XV.

Hemos de demostrar ahora que procede de la escuela flamenca de Brujas esta valiosa joya.—Per el método de exclusión y con argumentos negativos, esto es, eliminando progresivamente todas las escuelas de pintura de principios del XV á que nuestra tabla no pertenece, podríamos llegar á la conclusión apetecida de que tiene ella su progenie en la brillante escuela que fundaron los dos hermanos Van Eyck;—y en efecto, nada nos sería más fácil que hacer notar cuán pobre cosa era la pintura francesa ántes de Jean Fouquet, pintor de Luis XI; cuán apesadumada estaba aún en esa época la escuela de Colonia á las tradiciones bizantinas, y hasta qué punto en tablas rudimentarias el arte en las escuelas de Praga, de Westfalia y de Baviera; cuán distintos rumbos del que se inicia en la brillante producción que está siendo objeto de nuestro estudio, seguía en Italia la pintura en la misma época, conducida por los valientes decoradores del monasterio de *Santa Maria Novella*, de la capilla *Brunacci* en *Santa Maria del Carmine* de Florencia, y de la iglesia de *San Clemente* de Roma,—Paolo Ucello, Masolino da Panicola y el Massaccio—, hacia las regiones ideales á que no aspiraba el arte neerlandés. Pero es para nosotros más breve y sencillo, y para el lector menos fatigoso, que exponamos desde luego las razones por las cuales consideramos como producción genuina, no sólo de la escuela de Brujas, sino del pincel mismo de uno de los Van Eyck, este cuadro de nuestro Museo.

Variadamente, el que considere las relevantes dotes que avaloran esta joya, la clara y enérgica concepción del asunto que representa, al que nada perjudica la alegoría en que va envuelto; la noble sencillez de su exposición, la elevación del sentimiento que movió la mano del autor al distribuir las figuras de la parte alta del cuadro, las del sereno grupo de la Iglesia cristiana sobre la cual desciende la bendición del Cristo, y las del otro dramático grupo que personifica al judaísmo, donde á pesar de la violencia de los ademanes correspondientes al dolor y á la desesperación de la Sinagoga vencida, no hay una postura innoble ni un gesto ridículo; el que contemple, repetimos, el dibujo seguro y relativamente clásico de las figuras, el bello estilo con que están pliegados sus ropajes, la concertada disposición de los grupos, el ornato de los colores, el individualismo de los tipos, los primeros de la ejecución, principalmente en los accesorios, y la espléndida decoración arquitectónica de la escena, no podrá ménos de formar inasistentemente el paralelo entre este cuadro y todos los demás que recuerde haber visto de los maestros neerlandeses contemporáneos de los Van Eyck, para proclamar desde luego que su autor ha de ser por precisión alguno de aquellos dos privilegiados genios fundadores de la inmortal escuela de Brujas. Porque á pesar de los defectos inherentes á un arte no aún del todo formado, y á pesar de la fluctuación que en la disposición del asunto y en la elección de los tipos se advierte entre el simbolismo tradicional y el naturalismo propio del instinto nativo, median diferencias tales entre las dotes de esta obra y las que presentan los cuadros de Thierry Bouts, de Rogier Vander Weyden, de Jossé de Gand, de Gerard Vander Meire y de Hugo Vander Ghees, únicos pintores sobresalientes en aquellos países en la primera mitad del siglo XV, hasta ahora conocidos, que sin temeridad puede decirse que la escuela de donde procede debía constituir como un nuevo sistema de reglas estéticas, semejante á un nuevo huero aparecido en un cielo de rutilantes estrellas. Sería prolijo analizar los nuevos principios artísticos que aquella luminosa escuela de Brujas introdujo: el resultado evidente de su aplicación fué, que mientras todos los maestros que acabamos de nombrar, extrajeron en sus comienzos á esa escuela y no de su primera generación, como equivocadamente ha supuesto el docto

Wançon (1), conservaron siempre el áspero acento germánico, cual en la desproporción de las figuras y en lo violento del punto de vista, como Thierry Bouts; cual en la forzada postura de los personajes y en lo tórico de las fisonomías, como Vander Weyden; ora en el desentono del colorido, como Josse de Gand, ora en lo seco de las formas y en los relieves mates de las carnes, como Vander Meire; los Van Eyck y sus inmediatos discípulos presentan al mundo stóico cuadros de una sencillez y de un gusto, de un naturalismo y de una placidez tales, que los hacen dignos de emular con las más preciadas creaciones italianas. El que desdeña por demasiado molesta la tarea que nosotros nos imponíamos de visitar uno y otro año los museos de Bélgica, sus galerías y sus templos, para estudiar los autores de las escuelas flamencas primitivas, puede, sin salir del Museo del Prado, hacer en parte el paralelo: en la sala primera de *Varias Escuelas* tiene colocadas en frente del cuadro que ilustramos las interesantes tablas de un soberbio tríptico de Vander Weyden, nada inferior por cierto al famoso *Juicio final* de Dantzig que Michiels le atribuye: compare uno y otro, y quedará convencido de la exactitud de nuestro aserto.

Siendo esto así, no pudiéndonos citar ningún pintor neerlandés de la primera mitad del siglo xv, fuera de los Van Eyck, en quien concurran las calidades que resaltan en la tabla de nuestro Museo, ¿cómo no atribuiría á alguno de los dos hermanos? Hemos visto, en efecto, que los más ilustres críticos que la han estudiado han reconocido en ella desde luego los caracteres que distinguen las obras conocidas de aquellos; sus diferencias de apreciación sólo han versado sobre á quién de los dos Van Eyck debe tributarse el honor de haber creado tan bella cosa; y también acerca de si ha de considerarse nuestro cuadro como original, ó como copia de discípulos de tan grandes maestros ignorados hasta ahora. Ni podía ser de otra manera: la delgada y tersa talia en que está ejecutada la obra es de robe del Norte, como casi todas las que emplearon los pintores neerlandeses hasta que se generalizó el pintar en tela; el procedimiento técnico del artista es el propio de la escuela de Brujas en dibujo, composición, colorido y ejecución; en los tipos se advierte la misma mezcla de idealismo y naturalismo que caracterizan las obras de los dos Van Eyck; los trajes son los que se usaban en aquel tiempo en la corte de Felipe el Bueno; los personajes representados son quizá retratos, como indudablemente se verifica en el emperador arrodillado, en el cual, si damos crédito á Huberto Goltzi (2), tenemos que reconocer al anciano Sigismundo rey de Hungría y de Bohemia, electo emperador de Alemania en 1410; más aún, entre esta composición y la del famoso retablo de Gante de la *Adoración del Cordero*, hay en concepto y en ejecución un nexo tan íntimo, tan marcadas analogías, que parecen complemento la una de la otra; por último, aunque el Dr. Waagen en sus últimos años haya querido desconocerlo, fundándose sólo en su propia negación, los retratos de los dos eximios hermanos, Huberto y Juan, que tan perfectamente se dejan reconocer en la última portezuela de la izquierda de la *Adoración del Cordero*, de Gante, están en nuestra tabla reproducidos.—El testimonio de Karel Van Manfrier es en este punto concluyente. «En las otras portezuelas ó alas, dice describiendo el retablo de San Bayon, está representado el conde de Flandes á caballo, como ya queda dicho, y allí cerca Juan y Huberto, éste á la derecha de aquél, porque era de mayor edad, según efectivamente aparece. Lleva Huberto en la cabeza un bonete de extraña forma, arremangado por delante y forrado de piel de gran valor. Juan ostenta un elegante tocado á guisa de turbante, del que le cae por detrás una especie de manga, y viste turbado negro sobre el cual cuelga de un collar encarnado una medalla (3).» La descripción no puede ser más fiel, y nos dá una base segura para reconocer en cualquier parte las efigies de los dos grandes artistas, porque lo demás lo dice claramente el retablo de Gante. De éste también tomó Lamponius los retratos de ambos hermanos que en 1572 dió á luz, acompañados de versos latinos, en su conocida colección de artistas célebres de la baja Alemania (4). Sorprende por cierto que el ilustre crítico berlínés se haya negado á reconocer como idénticos estas personas y los dos que en nuestro retablo de Madrid representan al magnate arrodillado detrás del

(1) Obrovi van de Aufridung des Bildes stehet in die erste Hülft des K. Johannstetters flüchtigen, sie verhält doch besser der besten Hülft die Kausse der wunden, jetzi durch Wode nicht begreiflich, Michel de cruce Genovese der van Epulziken Schild, Rigolo Fender Weyden An Obren, Dirk Bouts, der Hays Vander Goe. Esto dice Waagen, porque cuando escribió su crítica no había en esta lengua á su servicio los útiles trabajos de los eruditos belgas acerca de los antiguos pintores neerlandeses; pero hoy ya es con sazón que Reg. Vander Weyden, nacido en Brujas, fué discípulo del nuestro Gante; que Thierry y Dirk Bouts, llamado por otro nombre Thierry de Blarick, tampoco son desconocidos de los Van Eyck, á los que pudo suceder el servicio de la pluma al día de Jan van Eyck cuando éste vivió en Holanda acompañando á Juan de Baviera. De Josse de Gand no cuenta que fuere discípulo de los dos célebres hermanos, aunque se presume; sólo se sabe con certeza que estudió y produjo obras en Urbino. Y en cuanto á Vander Meire y á Vander Gans, es cosa hoy por poco probable semejante afirmación.

(2) DIESEI ERZÄHLUNGEN ERZÄHLEN, etc.

(3) *Lehrs der weltanschauung in Holographen Schöner, etc.*, t. II.

(4) *Picturen aliquot celeberrimorum Germaniae Infinitis effigies.*—Amstelredam, 1572. Contiene 23 retratos en lá.

Emperador, y al paje (*valet*) que está en pié detrás de todos. Pasa que haya desconocido á éste último, porque al cabo su fisonomía pudo variar un tanto, de estar escorziata, como se le ve entre los *juans ísteyras* (*juans judices*) que vienen calzando en la referida als del gran retablo de San Bovo, á presentarse de perfil, ya de edad más madura, en el paje melitabundo y silencioso de nuestro retablo; pero no que se le despertara el hermano mayor Heberto, sino quizá por ser aquí algo más anciano, cuando vino á formar parte del grupo de la Iglesia vencedora con el mismo traje y el mismo bonete con que se le vió marchando el primero de la derecha en la respetable fila de aquellos magistrados. La circunstancia de figurar este personaje en grupo tan principal, codándose, digámoslo así, con el Rey á cuya derecha está arrodillado, induce también á creer que no fué él quien pintó el cuadro, sino el otro que en lugar más humilde se colocó de pié, postergándose á todos los que forman el grupo.—Desearíamos poder ofrecer al lector pruebas más positivas y concluyentes acerca de la progenie y paternidad de nuestro insigne retablo; pero la mala suerte hace que tengamos que contentarnos con inducciones y conjeturas, porque desgraciadamente los antiguos pintores neerlandeses, aunque apreciados en el Norte y en el Mediodía de Europa desde el mismo siglo xv (1), y aun más acaso que los Italianos Giotto, Cimabue, Lippi y Perugino (2), no lograron la fortuna de que salieran sus nombres y sus hechos del olvido hasta fines del siglo xvi, en que los dieron á conocer (muy incompletamente por cierto) Guicciardini y Van Mander.

Inducciones y conjeturas tenemos que seguir allargando hasta el término de nuestra tarea para averiguar cuál de los dos Van Eyck es el autor que con tanto interés buscamos.—Los mismos críticos belgas, que con loable perseverancia revuelven los archivos patrios y extranjeros para sacar á luz noticias referentes á la primera escuela de pintura flamenca, andan divididos acerca de la participación que en la obra común del retablo de Gante cumple reconocer á cada uno de los dos célebres hermanos. El diligente archivero de la ciudad de Bruselas, M. Alph. Wauters, establece hoy fundadas dudas de que pueda mantenerse el destino de lo atribuido en ese retablo por los críticos modernos, ya á Heberto, ya á Juan; con lo que, perdiendo alguna fuerza las conclusiones del elegante y profuso historiador de *La Pintura flamenca desde sus orígenes*, M. Alfred Michiels, nos falta en cierto modo una de las bases que se tenían por más seguras, un buen punto de partida para deducir reglas infalibles acerca del estilo de uno y otro. Felizmente existía en los Museos y Galerias de Bélgica, Inglaterra, Francia, Austria y Nápoles obras de Juan van Eyck, auténticas é indubitadas por llevar la mayor parte de ellas su firma, que nos permiten definir bien el género y el estilo del inmortal inventor de la pintura al óleo; con lo cual, han de reconocerse forzosamente como obras de su hermano mayor, que nunca firmaba sus producciones, aquellas partes del gran retablo de Gante en que se descubren mano y tendencias diferentes. El celebrado cuadro de *Las bodas de Arnolphi* que figuró en el inventario de la princesa Margarita de Austria y conserva hoy el Museo de Londres; la famosa tabla de la *Virgen del coqueño Vissler Paste* que adorna la Academia de Bruselas; la no menos reconocida *Virgen del conciller Rolin*, que existe en el Louvre; la preciosísima pintura de la *Adoración de los Reyes*, que el mismo Jan van Eyck envió al rey Alfonso V de Aragón, y que hoy se admira en la capilla de Castel-Nuevo, dedicada á Santa Bárbara, en la ciudad de Nápoles; *La Virgen con el niño Jesús sobre un tepic que sostiene por detrás dos ángeles*, existente en el ya citado Museo de Amberes; y por último, los retratos del *Señor de Leuven* y de *Jean Tytel* que adornan el Museo imperial de Viena, y el de *La Mujer del autor*, que luce en Bruselas, son otras tantas fuentes donde puede estudiarse con toda seguridad el género de esta grande artista. Lo que de su detenida y reiterado examen, hebo personalmente por nosotros mismos, viene á resultar, es que Jan van Eyck era hombre de tendencias puramente objetivas, las que le conducían á reproducir las formas del mundo exterior con la fidelidad más escrupulosa; que la inspiración le nacía fuera de su personalidad, y nunca brotaba de lo íntimo de su alma; que copiaba detenida y pacientemente lo real, sin alterarlo para que estuviese en armonía con un ideal interior y subjetivo; que su fantasía no buscaba formas ideales y poéticas en la región ilimitada é infinita de lo bello. Defínese, como corolario, que las viejas tradiciones

(1) Como ejemplo de gran precio, regaló el papa Martino V á nuestro rey Don Juan II, y éste envió á la Cattedrale de Mústere, un anterior, atribuido á Vanzor Werold, que hoy por desgracia nuestra figura en el Museo de Berlín bajo el n.º 334. El libro becerro de la mencionada Cattedrale enseña, con el mejor conocimiento que permito aquel tiempo, que debe ostentarse todos los ángeles *Regni*, según estubiera *Plumbeus*, después.—Las escenas de la escuela de Borgo se ven en otras referidas en Bruselas, el procedimiento de los pintores flamenca estudiados de una manera admirable el rey Basilio de Arden, según refiere Strucconen, y el pintor Coluccio di Piero tres ejemplos de abundancia su patria, Nápoles, para ir á estudiar aquel procedimiento más de cerca, como lo hizo ANDRÉA da Messera.

(2) Los nombres de estos y otros artistas flamencos, son fáciles ocasiones en la Europa católica hasta que el Vaseo los más del género.

bizantinas ejercieron muy escasa influencia sobre su imaginación, y que, flamenco por esencia é íntimamente ligado al mundo material y real, tuvo por medio constante la imitación y por norte la verdad. Su géneo práctico fué verdaderamente el que cerró á la pintura neohelena el sagrado palacio de zafiro y oro de los géneos bizantinos. De esas tendencias realistas nacen sus defectos: la vulgaridad de sus cabezas, algunas veces y por excepción nobles y bellas, ó meramente graciosas; y un excesivo individualismo en los tipos sagrados, que los hace degenerar en retratos. En cuanto al procedimiento técnico, Jan van Eyck dá muestra de haber manejado el color con gran libertad: sus carnes, un tanto transparentes en ciertas ocasiones, suelen ofrecer una tinta rojiza dominante; pero supo fascinar la vista por medio de acertadas yuxtaposiciones, sin que perjudicase á la armonía del conjunto la viveza y esmalte de las tintas.—Hemos venido haciendo de una manera indirecta el análisis de las calidades y defectos de la tabla que ilustramos.

No son estos en verdad los elementos que dominan en algunas de las tablas del gran políptico de Gante. Toda la parte superior de esta famosa obra, y una porción considerable del cuadro central que representa la *Adoración del Corchero*, nos ponen á la vista un mundo estético distinto del que contemplaba Jan van Eyck. En estas tablas domina lo grandioso, lo heroico, casi diríamos lo bizantino, sobre lo real y objetivo; y extremáanse tanto los medios de expresión tomados del antiguo arte convencional y anagórico, que la figura de Dios Padre, destacada sobre fondo de oro y con la leyenda de sus divinos atributos á manera de nimbo, tiene toda la imposible majestad de una estatua de Claes Sluter, y las figuras de la Virgen y San Juan Bautista, los Angeles músicos y coristas, y Adán y Eva, colocadas en perfecta simetría á uno y otro lado, parecen dispuestas con propósito más arquitectónico que pictórico. En medio de este *bizantivismo*, ábrese paso y difúndese como nueva sustancia terrestre, pero exquisita, sobre este espléndido hiérodrama, un incipiente naturalismo que, bien observado en las tres grandiosas figuras centrales, y en las de Adán y Eva que originales custodia con legítimo orgullo el Museo de Bruselas (1), coloca al autor al nivel de Giorgione y Gian Bellino, los grandes luminares de la escuela veneciana. Hasta parte alta del retablo de San Bavon, de seguro no es obra de Jan van Eyck: debe serlo forzosamente de un hermano mayor Huberto, porque solo ellos pasieron las manos en tan eximia pintura.

Y viene bien preguntar ahora, ¿no hay en nuestro retablo del *Trisagio de la Iglesia sobre la Sinagoga* algunas partes en que se observan esos mismos caracteres de pintura heroica y convencional, divorciada de la naturaleza, ó más bien de esa naturalidad que era como el ídolo de Jan van Eyck? Las hay, en efecto, y de tal suerte aparecen en la parte alta de este cuadro nuestro, que no titubeó el entusiasta historiógrafo francés citado poco há (2) en afirmar, con disimulable inexactitud, que las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan evangelista, colocadas en lo alto del mismo huertecillo donde mana la Fuente de la vida, son idénticas en su dibujo, postura, vestiduras y partidos de plieguez, á las ejecutadas por Huberto van Eyck en el retablo de San Bavon.

De lo que exponeremos en capítulo separado se desprenderá que esta semejanza, ménos extrema de lo que M. Michiels supone, es una mera reminiscencia de Jan van Eyck, ó un homenaje tributado por su fraternal carifio á la memoria de Huberto en época en que éste ya había dejado de existir. Por ahora sólo nos cumple observar que en estas mismas figuras de nuestra tabla está la prueba evidente de la mano del hermano menor: el semblante del Cristo, deprimido hácia las sienes y abultado por la parte inferior, con los párpados carnosos y la boca prominente, es de una chocante vulgaridad gantea, y revela una naturaleza tan distante de la noble humanidad impresa en el rostro del Dios Padre por Huberto, como del cielo la tierra. Lo mismo puede decirse de los tipos de la Virgen y el evangelista, comparados con los que delineó Huberto para representar á Nuestra Señora y al Bautista en el políptico de Gante.

Otro indicio de que Huberto es completamente extraño á la ejecución de nuestra tabla aparece en su colorido general. Las obras de aquél son de tan vigorosa entonación, que exceden á las del mismo Vander Wayden en color y jugo; en las de Jan van Eyck por el contrario, dominan, como en la que tenemos á la vista, los tonos argéntinos. Podría casi decirse que los personajes del primero han peregrinado por el Oriente, como las imágenes neo-gringas que en su juventud copió, y los del segundo no han salido de las nebulosas regiones flamencas y bálticas.

(1) Las que tiene en su defecto el retablo de Gante son obra de Michael Cozwayn.

(2) M. AH. Michiels.

Otra diferencia entre las obras de ambos hermanos, en que nadie ha reparado hasta ahora: los motivos arquitectónicos con que decoran sus fondos Huberto son constantemente románicos; los que hacen tan espléndidos y lujosos los fondos de Jan van Eyck son ó románicos, ó góticos, ó italianos, con mucho aire de la elegante ornamentación oriental. Ahora veremos porqué.

V.

A fines del año 1438, el duque de Borgoña Felipe el Bueno, galante y magnífico, envió una embajada de varios señores de su corte al rey Don Juan I de Portugal, para pedirle la mano de su hija la infanta Doña Isabel: y á fin de adquirir noticia cierta de las prendas personales de su elegida, dispuso á su pejo y pintor prodigioso, Jan van Eyck, para que hiciese su retrato. Diórense á la vela los comisionados en el puerto de Têbuse, el día 19 de Octubre, en dos galeras venecianas, que precisadas por un resaca temporal á recogerse en varios puertos de la Gran Bretaña, los tuvieron cautivos hasta entrado el mes de Diciembre. Llegadas á Lisboa el 18 del propio mes, hecha la presentación y estipuladas las cláusulas del proyectado enlace, entregóse el privilegiado artista á escribir en la tabla con su esmerado pincel la deslumbradora belleza de aquella infanta, tan celebrada del sére de Toulouso. Terminada la obra (que hoy ya no existe), fué el 12 de Febrero de 1439 enviada á Brújas, y mientras llegaba á su destino y volvía á Portugal el correspondiente despacho con la decisión del digno Felipe, el pintor y los otros comisionados llevaron á cabo una excursión ó viaje de placer, como diríamos hoy, por nuestra Península. Recorrieron la España, desde Santiago de Galicia hasta Granada, deteniéndose en muchas ciudades de Castilla, donde reinaba á la sazón Don Juan II, mozo de 25 años, que tenía en trecegos la guerra con los moros, y acompañado de su mujer Doña María, costaba de celebrar grandes fiestas y públicos regocijos en Valladolid, con motivo de haber pasado por allí la infanta Doña Leonor, hermana de los reyes de Aragón y Navarra, que iba á casarse con el príncipe D. Duarte de Portugal. Probable parece que viera entonces el pintor flamenco la corte de tan ilustrado monarca, pues el duque de Arjona, D. Padrúque, á quien consta visitó en Galicia, era por su título, ó por el de conde de Trastámara, que también poseía, uno de los señores que siempre figuraban en las grandes solemnidades de la casa real, y no dejaría de proporcionar al extranjero el grato solaz de presenciar las magnificencias castellanicas, tan cantadas por insignes poetas. Gozabase de general sosiego, y la época era todavía muy favorable para llevarse de nuestro suelo halagüeñas impresiones, puesto que pronto había de renovarse la guerra con los infieles, y ya por decirlo así estaban las mesnadas de Castilla afilando las lanzas que habían de arrancar los laurelos de la Higueruela. Nadie que conozca la índole de los artistas podrá imaginarse que Jan van Eyck hubiera de permanecer completamente inerte en medio de tales incitativos. ¡Habían de serle indiferentes el límpido azul de nuestro cielo, la luz abrasadora de nuestro sol, el puro ultramar ó la líquida esmeralda de nuestras bahías, los distantes horizontes de nuestras campiñas, las tornasoladas cortinas de nuestras sierras, veteadas de plata y oro, ópalo y amatista; las palmeras de Andalucía, los bardales erizados de pitas puntingradas, los cáctos pendientes de las tapias como ondulosa serpientes, los jardines embovedados de naranjos, mirtos, laureles y cipreses; la árabe Córdoba con su esplendorosa mezquita, Sevilla la real con su morisco alcazar, Granada la nasserita con su encantadora Alhambra, donde aún dominaban los sectarios del Profeta, y aun resonaba el nombre de Allah entre el murmullo de los fuentes y los suspiros de las sultanas? Una naturaleza tan distinta de la que contemplaron sus ojos hasta entonces, ¿cómo no había de cautivar su alma? Por otra parte, todo induce á creer que Jan van Eyck vivía muy gustoso entre la ostentación, el fasto y la belleza de las grandes poblaciones, y que acostumbrado casi desde la niñez al trato y conversacion de los príncipes, no había de perder la ocasión de introducirse con los magnates de Castilla y con todas las notabilidades de aquella viciosa corte, de la que se había de cantar más adelante:

¿Qué se hizo el rey Don Juan?
 Los infantes de Aragón,
 ¿qué se hicieron?
 ¿Qué fué de tanto galán?
 ¿Qué fué de tanta invention
 como trajeron?

Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimbras,
¿cómo sino danzas?
¿Qué fueron sino verduras
de las heras?
¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus colores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se han quepá trovar,
las mudicas sociedades
que traían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

Y había un motivo muy especial para que en la corte de D. Juan II fuese bien recibido el artista de las orillas del Mosá (1): el monarca castellano distinguía á los pintores acaso más que los mismos duques de Borgoña, y aun no había ocho años que el florentino Dello, creado por él caballero, había sido enterrado en solemne pompa, correspondiendo en un todo sus funerales exequias á la vida de gran señor que había llevado (2). Gerardo Starnina, italiano también, logró durante el reinado de Don Enrique III, pocos años antes, no menores distinciones y provechos. Pero Jan van Eyck, además de ser un artista eminente, y de los flamencos que tanto agradaban en España y en Italia, era el inventor de una manera nueva de pintar: manera que por aquel tiempo debía causar admiración y estudiva al buen Juan Alfonso, que acababa de ejecutar al estilo antiguo, con mil afanes y sudores, los retablos de las capillas del Sagrario y de los Reyes en la catedral de Toledo; y á todos los pintores valencianos que bajo el prospero reinado del magnánimo Alfonso V de Aragón, decorando con sus retablos las iglesias de Terol, Mérida, Gandia, Bouayrente y otras poblaciones de aquella rica provincia, procuraban emular con los artistas de Florencia, Siena y Roma (3).

Jan van Eyck era realmente el único y verdadero inventor de la pintura al óleo. —Hacia el año 1410, en que esta forma innovacion vino á abrir á la pintura nuevos y dilatados horizontes, los medios técnicos que se usaban eran usaz imperfectos: desleñaban los colores en agua de goma de ocreo ó citruelo, y así se aplicaban á la tabla ya preparada con una mano de cola. Sólo el bermellón, el albayalde y el carmin se molían con clara de huevo, por no hacerse cuerpo con la goma; más para que los colores preparados con clara de huevo no formasen escama, se dejaba antes pudrir aquella sustancia. Después de pintado el cuadro, se le daba un barniz de goma arábiga y aceite de linaza, mezclados y hervidos. La cola de retal sólo se usaba para fijar el oro de los fondos y accesorios. —Este procedimiento era lento é ineficaz; hacía perder la paciencia á los artistas de genio, y el colorido que producía era siempre pálido y pobre: todos ansiaban un ingrediente que les proporcionase brillantes y empaste, que diese á sus colores mayor atractivo y

(1) Esteban y Juan van Eyck nacieron en el Linsborg, en la villa de Eyck sobre el Mosá (Zwey-Eyck en lengua francesa, y tomaron el nombre del lugar de su nacimiento, abreviándolo en pintores, que no se sabe ya cuál sea.

(2) Vasari y Bionni refieren que pintaba con granita ó delantal de bronce.—Que, que leal de ellos las noticias para el artículo respectivo de su Diccionario, tras el beazono epíteto que es su sepultura la pasaron, sin darse á las entenas.

DELLOS EGROS FLORENTINES
PINTARAS ANTO FLORENTINES
REINQUE REPARARON LINDAMENTE
ET DEBANTEN ANTIQUOS
H . . . E . .
H . . T . . S . .

(3) Sólo de la primera mitad del siglo XV trae el diligente P. Arques cuarenta pintores valencianos en su interesante *Colección de pintores, escultores y arquitectos de España* que está á luz en la Colección de documentos inéditos para la historia de España, tomo 17, págs. 3 y 4, correspondiendo á los reinos de Aragón y Fuero de Aragón. Son sus nombres: Domingo Miravalles, Tristán Bualdiz (á quien deducimos el documento que le cita por sus nombres, padre de valencianos de púas á guañaxiles), Pedro Cortá, Pedro Nicolás, Juan Palau, Gerardo Pons, Antonio Pons, Fernando Pons, Juan Urzua, Roger Spensador, Guillermo Roda, Jaime Rippeys, Bernardo Tolosa y Juan Sumbolado. ¡Cuántos artistas, de cuyos nombres apenas tenemos noticia, de cuya individualidad acaso no queda el menor vestigio! Observaos en los documentos que á ellos se refieren, que era peñon en aquella época pintar los retablos sobre fondos dorados á la vez, y que era frecuente sangrar garjos y plúmas por que se levantaba la pintura aplicada á dichas preparaciones. Delese el conocimiento de este curioso Diccionario de artistas valencianos á la laboriosidad del Sr. D. Manuel B. Baro del Valle.

les permitiese manejar el pincel con toda libertad, sin necesidad de llevarlo de punta como en la miniatura; y esto fué lo que con sus conocimientos científicos (1), su perseverancia y su natural sagacidad, consiguió Jan van Eyck. Karel van Mander, Vasari, Paciari, Marchant, Van Waernewyk, Sanders y Opmeer, todos unánimes declaran que fué él sólo el inventor de la pintura al óleo; ninguno de los antiguos escritores pretende que deba compartir el lauro con su hermano Huberto. — ¿Cómo no habla de causar en las cortes de Portugal y de Castilla admiración y sorpresa cualquier obra salida de las manos del feliz inventor? Compréndese, á poco que se medite, la gran revolución que debía producir en el arte de la pintura esta sola novedad, que ponía enteramente á disposición y bajo el capricho del artista el instrumento, antes indócil y rebelde, con que iba á dar forma á todo lo que abraza la vista. Tras ese sencillo cambio de procedimiento venía á la región del arte imitativo la perspectiva con sus fascinadoras huidas, el paisaje con sus lejanos horizontes, el cielo con la poética gradación que le dá la escuela de Brujas, desde la línea blanca que traza el alba serena hasta el azul profundo donde se aboga la luz de las estrellas.

Debemos suponer también que algunos recuerdos gráficos se llevaría él de Portugal y España, como suele hacer todo artista viajero con los objetos que durante su excursión más le cautivan, y que no dejarían de figurar entre los apuntes y borrones de sus cartones, á vueeltas de algunos lindos retratos (2), tal ó cual accidente de la elegante arquitectura mudéjar, tan usada entonces en toda Castilla, verbiérgencia, el arquito conopial ó florenzado de algun ajimez toledano, el lindo óculo de azulejos de algun tranquilo locustorio conventual.

La respuesta del duque Felipe el Bueno llegó á Lisboa: el señor (*sire*) de Roubaix se casó con la infanta por poderes: hubo fiestas, banquetes, cabalgatas; y á fines de Setiembre regresó la comision á Flandes, llevándose la perla que iba á brillar en el trono de Borgoña, y á afirmar las relaciones de buena amistad que entre los Países Bajos y la Peninsula ibérica existían. — Cuando volvió á entrar en su estudio de Gante Jan van Eyck, seguramente contempló con curiosidad mixta aquel gran retablo destinado á San Bavon, que su viaje á Portugal y España habían dejado interrumpido. — Y acaso antes de terminarlo, lo que no se verificó hasta el año 1432, se vió impelido á ejecutar por espontánea vocación, ó por encargo, el cuadro de *El Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, que había de ser con el tiempo preciosa joya de nuestro Museo de Madrid. Afirmado en su naturalismo, pero rindiendo al par culto de veneración al estilo de su querido hermano Huberto, que le había servido en su adolescencia de padre y maestro, y á quien siempre reconoció como superior (3), derramó sobre la nueva tabla todo el caudal de su pericia artística: tomó del hermano la disposición de los tres personajes divinos que habrán de dominar en la escena, pero despojándolos de los adornos que les daba la antigua iconografía, los nimbos de oro, las vestiduras birutinias arriadas de pedrería; y no acertando á representarlos con la majestad y la belleza con que los concebió Huberto, los affilió al gremio de la naturaleza vulgar é incorrecta, de que no siempre se eximen los más nobles y poderosos. Quitó las alas á los ángeles, los privó de sus aureolas, los sentó como simples niños en el óscopo florido del huerto; trazó en el fondo una elegante arquitectura mixta de todos los estilos que vió prevalecer entre los pintores más afamados de su tiempo, pero usando de una gallarda iniciativa para descubrir el gótico germánico con preciosos motivos de la arquitectura mudéjar española, — los arcos conopiales y florenzados de la rigla Toledo, y los azulejos de Portugal y de Andalucía, — y en los dos grandes grupos del primer término, parte principal del cuadro, dejó correr libremente la vena de un gentil naturalismo, — no tan tolerante con las formas plobeyas como el de los pintores de la segunda generación de la escuela de Brujas, — desarrollando maravillas de ejecución en el de la Sinagoga: maravillas que no supo imitar en el otro grupo de la Iglesia cristiana la mano de que sin duda se valió para que le ayudara en su tarea (4).

(1) Bartolomé Paez le dedica en su libro *De obra illustrata*, escrito en 1456 aunque no impreso hasta el año 1746, como hombre perito en la geometría y versado en los escritos de Ptolomeo y otros autores de la antigüedad. Bona, alemán, le celebra de su tiempo y el arte de la destilación.

(2) El inventario de cuadros, libros, joyas y muebles pertenecientes á la señora Margarita de Austria, redactado en 1516, menciona el retrato de una bella dama portuguesa de casa de Jan van Eyck: *Une jeune femme de la face d'une Portugaise, que Madone a eu de son Daup, fille de la main de Jehanne, et est fait avec huile et sur toile, sans ornement ni feuille*.

(3) Así le dejó consignado cuando en 1432 trató el soberbio retablo de la *Admisión del Carden*, escribiendo el plé estos versos:

*Pictor Hubertus a Eyck, major que unquam reperitur,
Invenit quondamque Joannes, arte amanda,
Simplici letus, etc.*

(4) Es visible la diferencia de ejecución de uno y otro grupo. Michela cree probable la intervención de Margareta van Eyck, hermana de Jan, en esta parte del cuadro. No necesitamos siquiere otra de esta pintura, y nos abstenernos por tanto de emitir conjeturas sobre esta particular.

El paso del retablo de Gante á nuestra tabla, se comprende sin violencia; lo que no se concibe es, que se hubiera pintado el *Tránsito de la Iglesia* antes que la *Adoración del Corazón*, como supone Ernesto Fürster. El estilo literario procede al realismo; no éste á aquél. El anacronismo del crítico alemán, y de todos los que le siguen, es manifiesto.

¿Quién mandó pintar esta tabla á Jan van Eyck? ¿Cómo vino á España?—No se sabe. Quizá el artista recibió el encargo de ejecutarla para el rey Don Juan II de Castilla, ó para alguno de los magnates de su corte.

VI.

Digimos al principio que el viajero D. Antonio Poux había visto esta tabla, ó una copia de ella, en la catedral de Palencia.—Digimos después que en 1838 la suó el profesor académico D. José Castelar de la pared de la sacristía del Parral de Segovia, donde estaba como incrustada desde tiempo inmemorial.—Mal se compadecían á primera vista estos dos hechos. Pero áun ha de aumentar más la dificultad.

Los ilustrados segovianos que por la suerte de haber vivido muchos años conservan las tradiciones de los monjes del Parral, recuerdan haberles oído decir de niños que la preciosa tabla estuvo *siempre* en aquella sacristía, encajada en un ancho y sólido recuadro de yeso; y aun añaden que en tiempos pasados tuvo en su contorno un guardapolvo saliente ó *pulsers*, como decían los pintores valencianos del siglo xv, lleno de inscripciones hebraicas. Por otra parte, el libro-beccero que se conserva en la biblioteca de la provincia de Segovia, titulado *Fundación del Parral*, trae al folio 54 vuelto estos asientos (1):

Siguense los ornamentos ricos de brocado y de seda que estau en la Sacristia de este monasterio de Nuestra Señora del Parral y las peronzas que los dierou y dotaron.

El Señor rey Don Enrique.

E otrou día el dicho Señor rey un retablo rico de pinxel de Flandes que tiene la ystoria de la dedicacion de la Iglesia.

E dio una una yunjeria grande del Crucifixo como esta sepultado en una arca.

E dio una una Veronica de Flandes muy devota pintada en una tabla para las procesiones.

Este precioso documento constituye la verdadera prueba de que nuestra tabla estaba ya en España cuando el Parral fué edificado, es decir, antes del año 1454: que si para deducir esta conclusión no hubiéramos tenido más fundamento que el alegado por el Sr. Cruzada Villamil, y por el Dr. Waagon que reproduce su aserto, nos habríamos abstenido de consignarla. Suponen, en efecto, así el uno como el otro, que el muro de la sacristía del Parral se construyó labrando las piedras á propósito para formar el marco de este cuadro, y esto ha debido ser más bien una presunción que un hecho patente; el marco estaba formado por un ahutlado recuadro de yeso, muy sólido y consistente, tanto que al profesor Castelar le costó gran trabajo arrancar de allí la tabla; pero la fábrica de piedra, según informes de personas verídicas que á todas horas la están viendo, no aparece labrada con semejante propósito.

Singular es en verdad el título de *Historia de la dedicación de la Iglesia* que se dá al retablo; pero sin necesidad de aclarar mucho, y dada la poca pericia de los que en todo tiempo han redactado esta clase de inventarios, se explica satisfactoriamente el quid pro quo.—En donde está lo peliagudo es en la ubioidad que hay que dar al cuadro para que se halle á un tiempo mismo en la catedral de Palencia y en el Parral de Segovia.

Ahora bien: nuestro difunto amigo el ilustrado crítico francés W. Bürger, nos escribía lo siguiente en carta que

(1) Debeuua la copia de este precioso documento á nuestro ilustrado amigo el Sr. D. Benito Dujast, vicepresidente de la Comisión provincial de monumentos de Segovia, y antes vicepresidente de las mismas comisiones á Valladolid.

nos dirigió desde París en Abril de 1863: «Casualmente se halla en este momento expuesta en casa del restaurador » M. Haro una copia antigua de la *Fuente visigótica* de Van Eyck, firmada con este monograma , que probablemente pertenece á Lancelot Blondeel, uno de los pintores que más han estudiado á los Van Eyck y que restauró » en el siglo XVI la *Adoración del Cordero* de San Bayon (1).»

¿No desata esta noticia todas las dificultades? Ella, en efecto, nos recuerda que ha habido, y aun hay, varias copias de este precioso cuadro, y nos sugiere la idea de que la tabla que vió y admiró Ponz, pudo ser, ó bien la copia de que nos hablaba la carta de Burger, ó bien otra que se conserva en la *sobrestantía* de la catedral de Segovia, sin que haya cambiado nunca de lugar la original que donó el rey Don Enrique IV á su fundación del Perral. El estar solo reservado á los marqueses de Villena el panteón de la iglesia del Perral, perteneciendo todas sus capillas á diferentes linajes; el no constar en el mencionado libro-beccero que la familia de los Puchecos fuese la fundadora de aquel insigne convento; y el haber tenido siempre sus monjes en gran veneración, como aseguran algunos ancianos que con ellos se educaron siendo niños, un antiguo retrato de Enrique IV, que estaba colgado en su sala capitular, con la leyenda HENRICUS, FUNDATOR NOSTER, nos inclinan á creer que la fundación fué realmente de este rey, cuando aun era príncipe, como ya sospeché Colmenares, si bien la edificación no comenzó hasta el año 1454, en que el príncipe subió al trono.

En el movelizo terreno de las conjeturas es que nos tiene confinados la falta de noticias más precisas, una última hipótesis, favorable á la opinión del doctor Waagen, pudiera aún establecerse, á saber: que la tabla que vió Ponz fuese la original, hoy lastimosamente perdida; y una mera copia, aunque ejecutada por buenos discípulos, pero uno más aventajado que otro, la tabla del Museo del Prado. Grande sería nuestro desengaño si documentos descubiertos en lo videntero nos hicieran manifiesta semejante conjetura; pero no lo tememos, porque lo más violento de todo es suponer que el ilustrado rey Don Juan II, ó su hijo Don Enrique IV, sea quien fuere el que adquiriese la joya, se contentaran con una copia teniendo medios de sobra para adquirir el original, y que el magnífico fundador hiciera á su amado convento un donativo que pudiera ser tenido en poco por los fastuosos magnates de su corte.

Pero ni aun en este caso, que nos parece de todo punto inadmisibile, sería completo el triunfo del crítico berlinés, porque siempre permanecería como cosa poco ménos que demostrada, que el original no fué de Huberto, sino de Jan van Eyck, célebre inventor de la pintura al óleo.

(1) «Par hasard, il y a, en ce moment, exposée chez le restaurateur de tableaux M. Haro, une ancienne copie de la *Fuente visigótica* de Van Eyck, et qui est signée du monogramme , Lancelot Blondeel probablement, lequel a beaucoup étudié les Van Eyck et a restauré au XVI^e siècle l'apogée de Saint Bayon à Grand.»

Aunque Brillot atribuye á Lancelot Blondeel otro monograma muy distinto, hasta á nuestro propósito que un crítico tan competente en el conocimiento de los antiguos pintores verificados como Burger, haya sin embargo calificado de copia la tabla existente en París, para creer que realmente lo es, y no original.



Figura del y M

Leti en el Museo

FRAGMENTOS DEL FRENTE DEL PARTENON
 (Reproducción hecha de fotos por la Comisión científica de España al Museo Arqueológico Nacional)



FRAGMENTOS
DEL
FRISO DEL PARTENON

REPRESENTANDO LAS PANATENEAS

VACIADOS EN YESO.

DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

TRABAJO DE ATENAS POR LA COMISIÓN ARQUEOLÓGICA DE ORIENTE;

ESTUDIO CRÍTICO

POR DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

I.



Comenzaba á declinar el siglo v anterior á la Era Cristiana.

Triunfante en Atenas la política representada por Pericles; condenado al ostracismo su émulo Temístocles, hijo de Milosias; organizada jurídicamente la democracia; recobrado el ascendiente moral sobre la confederación helénica, un momento perdido con los reveses experimentados en Beocia; concertada la paz con los griegos rivales y alejados los persas definitivamente, pareció como que el imperio ateniense tocaba á su máximo grado de influencia y preponderancia.

Ni las interiores dificultades que á la nueva administración suscitaban las facciones en que se dividían los oligarcas; ni la sorda malevolencia de Esparta, ni el disgusto que en muchas ciudades autónomas producía la un tanto despótica y terrible presidencia ateniense, eran motivos bastantes para que Atenas desistiera de sus ideas de engrandecimiento, que coronaba el éxito más lisonjero. Imponíase en aquellos momentos su hegemencia con todas las pretensiones de la más próspera fortuna. Habríase dicho que la Grecia entera se resumía en el Ática, principal y más sincero representante del sentimiento panhelénico; pero el Ática no era un Estado, en el concepto que á esta palabra atribuímos, ni una reunión de ciudades con propios y privados derechos é intereses, ni una provincia, ni aun siquiera una circunscripción: política y moralmente considerada, vista bajo la relación del derecho, el

(1) Bulto de mármol sacado en la Acrópolis de Atenas. Representa tres gladiadores heráclidos con el arípala. (Alzua 045).— (Reprodución tratada por la Comisión arqueológica de Oriente al Museo Arqueológico Nacional en 1871)

Atenas era una ciudad que se denominaba Atenas, y que tenía sus ciudadanos repartidos en diez tribus, ocupando cierto número de suburbios ó *desmos*, urbanos y rurales.

Nunca en parte ni en época alguna, se llegó á la unidad moral alcanzada á la sazón por los atenienses, y justo es reconocer, que á este hecho fué deudora la cultura patria de moétras tan sólidas y permanentes, cuando hoy mismo, después de las recias mudanzas traidas por las revoluciones del tiempo y de los hombres, emudecen nuestra curiosidad y hasta excitán nuestro entusiasmo.

En el comienzo de aquel siglo, Atenas influyó poco ó no influyó nada en los destinos de la Helade. Para descubrir el verdadero centro de preponderancia, la ciudad que competía, dominándolas, con Tebas, Corinto, Argos y Megara, preciso era acercarse á Esparta, penetrar en sus repúblicas, y sentarse en el aristocrático consello de sus éforos.

Menos de cincuenta años bastaron para que las cosas cambiasen de aspecto, para que las relaciones internacionales de las ciudades independientes se trocaran, alterándose también, la respectiva situación de los partidos en ellas organizados.

Esparta no llevaba ya la voz de la Confederación.

Toda la fortuna inclinábase del lado de Atenas, desde que ésta, aguijada por las asechanzas de los persas, había tomado sobre sus hombros la temeraria empresa de arrojarlos del territorio helénico, y de tenerlos á raya dentro de los nuevos confines de su imperio.

No había en Atenas mármoles bastantes donde esculpir la remembranza de sus victorias. Nadie como ella digna de representar la patria osman, nadie como sus estadistas aptos para concertar los diversos elementos de resistencia ó de agresión esparcidos en aquella tierra tan estragada por las discorsias civiles y las incursiones de los bárbaros. Cuando los al parecer más fuertes, sucumbían en las Termópilas, Atenas derrotaba á los asítios por mar y por tierra. Venéclax Miledades al frente de sus legiones en Maratón, Temístocles los desahucia en Salamina, Jantipos en Mycale, Aristides en Platea, y como si esto no hubiera sido bastante á testificar la pujanza del brazo ateniense y lo superior de su militar disciplina, aquellos mismos persas que habían comenzado incendiando templos, arrasando ciudades, amarrado con el dogal del esclavo á los libres; reconvocaban atorrados ante sus vencedores y devoraban la verguenza de que Cimón les arrebatase las ciudades del litoral de Caria y Lycia, mientras sus hoplites triunfaban en Tracia y en el Hellesponto llevando sus armas invencibles hasta el distante Egipto.

Son los estorcos años que median entre el comienzo de la tragua de los treinta años (445 ántes de J. C.) y la explosión de la guerra del Peloponeso 431), apacible período durante el cual Atenas ejerce sin contraste, el dominio del mar, asiento verdadero de su importancia: disfruta en ese tiempo de una paz relativa, que sólo turban las resistencias parciales é insensibles de sus aliados é súbditos, consiguiendo, gracias al tratado de Delos que la colocó al frente de una confederación de ciudades helénicas, no sólo acrecentar su primacía política, mas reunir cuantiosos tesoros con que labrar suntuosas fábricas, concebidas por sus hombres de Estado y realizadas por el talento eminente de sus artistas.

Rodeada la ciudad de fuerte muralla, quiso que desaparecieran hasta las menores huellas de los incendios y ruinas ocasionados por los persas, mientras peñaron su recinto: desmita este consato la voluntad de sus magistrados; constrúyense nuevos muros, que con los ya levantados aseguran las comunicaciones con el Pireo; agrandase la capacidad de éste, mejórase el ornato público, origéase edificios para los servicios urbanos, plántanse jardines, multiplicáense las estátuas, y la animación que produce el comercio y las artes industriales empújase prósperamente por los muchos extranjeros á quienes se atrae con ventajosos partidos, se acrecienta con el incentivo de las fiestas litúrgicas, con el rumor de las discorsias, con las turbulentas controversias del Agora y las arengas del Pryx, teatro de los primeros oradores, con las revistas y ejercicios militares, y las locas alegrías de los festines donde hetairas, palancas, melensa y tañidoras de flauta lucen sus gracias y su ingenio, en liviano comercio con la juventud florida; sin que todo este ruido perturbe los serenos diálogos de la filosofía, teñidos á la sombra de los hermosos plátanos, ó bajo la artesa techumbre de los elegantes pórticos.

Visiblemente los dioses protegen á la ciudad más religiosa de la Grecia, al decir de Pausanias; á la ciudad donde el sentimiento panhelénico alcanza mayor altura; al palenque donde el genio de la raza helénica ha de espaciarse, hasta producir un propio, noble y característico florecimiento.

Habríase dicho que las leyes del destino, con marcada predilección se concertaban para mejorar á Atenas, anulando ó deteniendo cuantas fuerzas podían perjudicarla. Surrealen sus tréemes sin obstáculo, el mar Egeo y el de la

Jonia; las islas del Archipiélago y las ciudades de las costas asiáticas, buscaban su amistad ó se declaraban frumentamente sus estipendiarias; de los más remotos confines acudían los especuladores con sus productos, buscando razonados trueques ó mercados ventajosos, y mientras en Egina y en Corinto declinaban hasta perecer, las letras y las artes, engalanábanse Atenas con buena copia de filósofos, literatos y artistas por ella atraídos ó que en ella brotaban, disputándose entre sí el lauro en nobilísimas contiendas.

II.

Llegaban por aquel entónces las artes plásticas en Atenas, á una perfeccion no sobrepasada ulteriormente por pueblo alguno. Combinándose las influencias del clima y del suelo con los antecedentes éticos y las reformas gubernamentales y sociales, dándose la mano la rica florescencia de la filosofía con los adelantamientos del conocimiento, y favorecido el sentimiento estético por la religión y las riquezas, engendraba la arquitectura y la escultura monumentos insignes, admiración eterna de cuantos alcanzan la alta significacion de las obras bellas, si á sus perfecciones materiales añaden el ser espontáneo y auténtico testimonio de la civilizacion donde se manifestaban.

También la pintura producía hermosos frescos con que se enriquecían los edificios públicos ó las mansiones patrias, no exclusivamente vinculadas en la élese aristocrática, y como satisfactorio complemento, el teatro alcanzaba con Esquilo y Sófocles una perfeccion que, muy luego, extremarían Eurípides y Aristófanes.

Es el ciclo de Pericles conjunción maravillosa de cuantas ventajas se requieren para favorecer á un pueblo y ofrecerle avanzado á la espectacion del mundo. Ni aquel apogeo es casual é inexplicable: múltiples acontecimientos han acudido á hacerlo posible, y sin el particular carácter de las instituciones tampoco se explicaria. Junto á la auténtica unidad política que concibe la ciudad, como una persona jurídica donde todos los asociados desaparecen, corre de esta razon de Estado que no tolera la menor cortapisa moderadora de sus diáctos, conser vase el sentimiento de la autonomía individual, más robusto en el pecho del ateniense que en el de los demás griegos. Impero este individualismo, lejos de tirar, con sus egoístas ó errados calculos, á romper la trabazon que constituía el nervio de la República, transformábase en acertado resorte de virtudes cívicas, fuente de aquella política, patriótica y levantada, donde los cívicos se señalaban por el conato de rivalizar en prudencia y en civismo, mientras el pueblo los seguía con sus actos de abnegacion y de verdadero amor patriótico.

Tenia por moria la democracia ateniense—en sus mejores dias,—no el acaparamiento de los destinos, ni el disfrute y monopolio de los favores con que el mando convida y seduce hasta á los ménos ambiciosos; antes bien, quería conservar en sus manos las riendas del gobierno para sublimar la patria hasta la cima del mayor predominio, entendiendo que la felicidad pública traía en pos de sí, la dicha de todos y de cada uno.

No de otra suerte las flaquezas con que la demagogia persigue á toda situacion democrática, como dolencia congénita, desaparecían ante el pujante buen sentido práctico de los ciudadanos reunidos en las solemnes asambleas del Pryx, ni tampoco se explicaría, desconociéndose ó negándose aquel hecho, cómo Atenas consiguió resistir á la oposicion con que los oligarcas, secundados por Esparta, procuraban minar sus instituciones. Y existían, sobre estos motivos puramente políticos y de circunstancias, otros que se referían á lo más esencial del genio ateniense, y que también nos descifran aquel enigma, y era su admirable espíritu para sentir las leyes y conveniencias del orden, su innata pasion por lo armónico, su instintiva tendencia á reproducir en lo humano, el equilibrio olímpico, la serenidad espléndida, el ritmo concertado con que se mostraban los dioses en el cielo.

En el pueblo ateniense una sociedad modelada por la filosofía y el arte, la literatura y la litúrgia, y bajo este concepto la vida intelectual se comprendía por tales y tan recónditos modos con la vida puramente fisiológica, que ambas parecían como singular consecuencia de movimientos, si en la forma distintos, en el fondo idénticos y similares. Así se comprende la superior significacion del arte en la historia griega, significacion tan amplia y profunda, cuanto que sólo á la luz que de su estudio se desprende, hay posibilidad de obtener una idea adecuada del carácter típico de tan ensalzada civilizacion.

Porque el arte, en manos de sus maestros, es expresion ingénua de los más íntimos sentimientos, de las ideas

mas fundamentales, de lo que en aquella sociedad parecía más arraigado, más querido y más noble: si la crítica admite que la presa artística es el símbolo que resume la doctrina dominante en un pueblo, nunca esta teoría recibió confirmación más espléndida que la otorgada por la estética helénica, en el círculo y en el momento donde la estudiásemos.

Medroso se hallaba entonces el etnon acomodaticio y delozable del arte por el arte: vivía en Grecia el arte, y prosperaba y se imponía con respeto idólatrico á las muchedumbres, cual modo de ser de la existencia religiosa y civil que, lejos de repelerse, tirando á alcanzar cada una objetivos antitéticos, armonizábanse en privilegiado y voluntario acuerdo: no contradecía el Olimpo la tierra; no era lo trascendente, medroso término de la immanencia, ántes bien aquella teogonía, haciéndose sensible por medio del antropomorfismo, purificaba la naturaleza física y la recomendaba cual medio de toda actividad y remate de todo esfuerzo.

Consecuencia legítima de esta manera de discurrir es el inocente empeño con que la imaginación helénica inunda selvas, ríos, montañas, las aguas del mar y los espacios de la atmósfera con personificaciones mitológicas, que influyendo á su vez sobre lo sensible humano, acrecientan la capacidad estética, pudiendo representarnos la Grecia, pero principalmente Atenas, como un país donde coexistía ó irreflexivamente, todos trabajos con mayor ó menor acierto, y más ó menos directamente en mejorar la forma hasta dotarla de cuantas perfecciones columbra la exaltada y exuberante fantasía.

Responden á este fin, en mayor ó menor grado, todas las instituciones: la forma bella, armónica, equilibrada, justa, manteniendo un contrapeso permanente entre las oposiciones esenciales, transformándose, según los cánones de la actividad donde debería realizarse; hé aquí el ideal de aquel periodo histórico y de aquellos hombres: es en ellos el naturalismo la estética de la vida, la estética su dinámica, el amor á la verdad su más recio incentivo, la filosofía su más vigorosa y acastada disciplina. Por eso en Atenas, religión, política, filosofía, milicia, democracia, oligarquía, pasiones populares, triunfos bélicos y argucias diplomáticas, movimientos instintivos de las muchedumbres, y hasta los trasportes del individual orgullo, se concilian para fundar un monumento, que será algo más que una fábrica grandiosa, algo superior al esfuerzo de un escuadrón de artistas, donde todos son generales, algo que nadie ha podido emular con éxito en lo futuro, porque el Partenon, que á él abulimos, hé en los días prósperos de su secular historia, emblema apropiado de la cultura griega, en la época más brillante de su crecimiento.

III.

Cuando el patriotismo se nivela con el talento, éste con la energía y el carácter, y todos con la nobleza de la intención y el desinterés y la pureza de la conducta, no hay obstáculo que resista su influencia poderosa.

Pericles, en este concepto era un verdadero patriota. Resumíase en su persona las cualidades dominantes en sus conciudadanos, y si no mientan los testimonios escritos que de él llegaron hasta nosotros, podemos sospechar que Pericles, hasta con sus errores ó excesos, sirvió al patriotismo. Pero si en los hechos de la Grecia se destacan figuras que casi llegan á la de Pericles; lo que no admite duda es que ni Temístocles, ni Aristides, ni el mismo Cimon, supieron explotar tan habilmente como aquél, el amor propio de los atenienses, haciéndolo servir, no en su individual beneficio, más en esplendor de la República.

La historia del Partenon, cuyas líneas generales nos interesa reproducir, habrá de justificarse. Mas conviene saber, como antecedente necesario, que sin las oscilaciones de la política, Pericles no habría podido llevar adelante sus proyectos: la política, por virtud del tratado de Aristides, que trajo como consecuencia la primacía de Atenas, colocó el tesoro de los considerados en manos de Pericles.

Si son exactos los cálculos de Boeckh, que ha consagrado muchas vigilias á estudiar la economía política y la Hacienda ateniense, el mencionado tesoro ascendía á considerable cantidad, fundándose para afirmarlo así, en que el tributo exigido á sus aliados montaba, antes de comenzar la guerra del Peloponeso, á la cifra de ochocientos talentos anuales. Si á estos se añaden las cantidades que, gracias á la administración del integérrimo Pericles, resultaban sobrantes todos los años, luego de cubiertas las atenciones del presupuesto, no extrañáremos que el Tesoro nacional

renácese en los días más prósperos, cerca de diez mil talentos, que en nuestra moneda representan sobre cincuenta y seis millones de pesetas, suma crecidísima si se considera el elevadísimo valor del dinero en aquel período y en aquella nación, relativamente al que representa en los tiempos modernos (1).

También la política había reconcentrado en Atenas legiones de artistas. La afluencia de escandalosos comerciantes extranjeros, el desarrollo del lujo, los atractivos del goce, la natural seducción que sobre el ánimo ejercen siempre los grandes centros, donde á la libertad de las costumbres se asocia la posibilidad de satisfacer, hasta con exceso, las necesidades de la vida, el comercio de ideas y de relaciones fomentado por las expediciones bélicas, la misma naturalidad del Gobierno—como ninguno liberal, expansivo y tolerante;—la ruina, por último, de muchas ciudades, donde anteriormente ardía la llama del arte, daban á Atenas tales ventajas, que no puede sorprendernos nada de lo que allí ocurría en el orden de manifestaciones que nos interesa conocer y apreciar, durante el momento histórico á que debemos confinarnos.

Ni contraría ni moderó Pericles la fiebre de gloria que le invade; pero esta calentura no se parece á la que aqueja al suicidioso. Inmortalizará la fama su nombre, aunque él no lo sospeche; su afán se encamina á que Atenas se immortalice, y para conseguirlo imagina dotarla de monumentos tan grandiosos y singulares, que ninguna otra ciudad pueda ofrecerle semejantes.

Auden entonces á su llamamiento los más hábiles profesores, y mientras unos decoran el Peleo con primorosas pinturas que recuerden los fastos gloriosos de la historia ciudadana, terminan otros egregios edificios ó labran estatuas marítimas, que serán en las calles y plazas, constantes recreo de los sentidos y aguijón que estimule las disposiciones felices y la emisión honrada de los maestros.

Todo convergía en Grecia á favorecer el culto de la belleza; por eso Pericles buscaba el satisfacer esta necesidad del pueblo, encerrando lo bello en una fábrica que, así como Atenas resume el genio helénico, así ella serviría de símbolo á la más alta expresión de esa misma cultura.

Era en Atenas la belleza algo más que una religión, era una virtud, ó lo que es lo mismo, la aspiración eterna de las almas inflamadas en la visión de lo grandioso y lo sublime. Treinta mil espectadores aplaudían en los ensayos del teatro de Baco, no lejos del Acrópolis edificando, al insigne poeta que colocaba en el más alto trono la belleza, y cuando pensando Sócrates como Eurípides arrojaba á su auditorio, diciéndole que la belleza gozaba en el cielo de los mismos honores que en la tierra, la muchedumbre convenía en que este don precioso no se podía adquirir por el esfuerzo humano como los más codiciados de la tierra, antes bien procedía de favor especial, otorgado por los dioses á los mortales.

Refiriéndose á la material, decía el mismo Sócrates, que la belleza dulcificaba las costumbres y transmitía un encanto inefable á la vida; que invitaba á las almas nobles al entusiasmo y á la gloria, fomentando las virtudes con más eficacia que las lecciones de la filosofía; que encendía el genio, y que las artes le eran deudoras de su origen y de sus obsecras maestras, pues que tenían por meta ayudar é instruir mediante la imagen de lo bello (2).

Ya se alcanza cuál debía ser el concepto popular del arte al calor de esta doctrina: pensaba el griego que nada participaba tanto de la divinidad como lo bello, siguiéndose de este principio el afán, nunca satisfecho, de obtenerlo, realizarlo y ostentarlo. Dados estos antecedentes, explicase el éxito de la empresa acometida por Pericles, proponiéndose construir el Partenon, á pesar de los obstáculos con que sus émulos, no faltos de razones, le combatían.

IV.

No bien el navegante ha doblado la punta más avanzada del Cabo Sunjam, cuando á lo lejos, recortándose sobre

(1) A fin de que el lector pueda apreciar esta diferencia, recordaremos que en la época á que nos referimos, la pieza de la vestimenta del hombre era elgado, la camisa ó camisa de seda 12 ó 13 onzas, á cosa de 11 pesetas; además, un matrimonio podía vivir con 30 ó 45 céntimos, ó sea 2 ó 3 reales diarios. Véase á Diodoro, *Excurso político de Atenas*.

(2) Sócrates, *Platónes Helén*, xiv.

el fondo de un cielo trasparente, limpio y sereno, descubre la silueta de una moderada eminencia, cuya cresta adornan ruinas perceptibles á la vista. Interroga con la mirada el espacio, y muy luego averigua el curioso, que los flancos del montículo se hallan revestidos de recios muros, que el tiempo y la mano del hombre sportilbreos, y que en lo más alto se conserva no un edificio, mas el colosal y despojado esqueleto de un monumento sumoso. Constituye la eminencia el Acrópolis de Atenas: son las ruinas, lo que aun resta del Partenon.

Acodmbraban los antiguos griegos á establecer sus templos en parajes aislados y eminentes, rodeándolos de espesa murallas, que formaban como una suerte de ciudadela. Así lo testifican los arruinados santuarios de Corinto y de Sikyon; así lo comprueban las piedras aun cubiertas del templo de Júpiter Panhelénico en Egina; así lo está demostrando, por último, el Acrópolis con el Partenon. Era el Acrópolis la ciudadela ateniense.

En torno de ella y á sus plantas, extendiase la ciudad, alzábanse otros monumentos, también de arte primoroso; empero el representante verdadero y acotado de la religión y de la nacionalidad, el recinto que simbolizaba lo más sagrado de la tierra ateniense, era el Acrópolis.

De aquí el respeto que en los griegos inspiraba, los cuidados que exigía en los magistrados y su afán de embellecerlo.

Tenía el Acrópolis una doble significación, que armonizándose justificaba su importancia.

Bajo la relación litúrgica, la colina era el recinto donde habitaba Atenas, la fundadora de la ciudad, la virgen bella y sin mácula, no engendrada; pero nacida de la cabeza del mismo Zeus, emanada de su entendimiento, destinada á proteger la grey ateniense contra todo linaje de enemigos y desgracias.

Bajo la relación política, la colina valía tanto como el fundamento de la sociedad ática, el foco de donde irradiaba todo el calor que debía alimentar el patriotismo, la abnegación, la sublelria, la virtud, la inspiración del poeta como la facultad creadora del artista. En la teogonía helénica, la naturaleza humana y la divina se relacionaban por los lazos de la herencia: las familias más distinguidas y más arísticas; las que formaban el núcleo de las nacionalidades en que el mundo griego se subdividía, procedían directamente de los nómenes ó de los héroes y semidioses. Atenas, siendo virgen, era á la vez la madre de la generación ateniense, circunstancia que declara su doble naturaleza celeste y terrena, la doble significación del Santuario, religioso en una, política en otra. Allí se conservaba el más puro concepto litúrgico; allí tambien existía el más antiguo abolengo de la gente autóctona.

Ni se olviden estas premisas cuando llegue el momento de apreciar en justicia, la valia histórico-estética de la obra artística que promueve estas observaciones. El simulacro de las panateneas, cuyo fragmento tenemos á la vista, ornaba el friso del Partenon. Esto basta para sospechar su valia, como documento precioso de una época y de una cultura á quienes tanto debe la civilización de la moderna Europa.

Cuando Pericles obtuvo el primer puesto en la dirección de los negocios públicos, no existía el primitivo Partenon. Habíalo incendiado y destruido los persas. Decoraban el Acrópolis diferentes construcciones litúrgicas, y el muro de revestimiento se hallaba restaurado. Si algo faltaba á Atenas, que continuaba gozando de la primacía política en la confederación panhelénica, que se miraba respetada en el mar y respetera en el interior, era el templo de su patrona. Considerada la sociedad ateniense como un cuerpo, parecia un cuerpo acéfalo: mutiló la espada del bárbaro su cabeza, y por tanto, preciso era coronar la obra de la diplomacia, de la prudencia, del arte militar y del favor divino, reemplazando el modesto y arrasado edificio, con un Santuario digno de la deidad, y acotado á las pretensiones y circunstancias del momento.

Subamos que Pericles luchaba con el partido oligárquico ó conservador, que recurría á toda clase de medios para desprestigiarlo. Verdadero hombre de Estado, el estratego no respondía á las calumnias personales de sus detractores. Bastábale la tranquilidad de su conciencia y la pureza de sus limpios pensamientos. Pero en orden á su política, acedia á defenderla siempre que era atacada.

Acusábasele, pues, de que disponía del Tesoro de la Confederación, no para satisfacer las atenciones de la defensa común y de la guerra, único destino que legalmente debiera dirsele, más en dotar á la ciudad de fábricas artísticas, con lo que, si bien fomentaba muchas industrias, concuerriendo á la prosperidad de los artistas, excitaba las murmuraciones y la envidia de los confederados.

A pesar de estos juicios, no cejaba Pericles en sus propósitos. Había Cimón, su rival, hecho construir los grandes muros, el Pezilo, el templo de Teso, mítica representación de la democracia ática, los Jardines de la Academia, el Gimnasio, y hasta se dijo pertenecer á su administración el templo de la Victoria en el aros del Acrópolis. ¿Por

qué el nuevo estratega no había de acrecentar estas riquezas, cuando autorizaban su proyecto la piedad, el patriotismo y la pública conveniencia?

Remota era la actividad de los oligarcas. «Debiórase el pueblo, decían, y se atris el universal menoscabo trazado de Delos á Atenas el tesoro que pertenece á todos los griegos. Y hasta el pretexto más plausible que pudiéramos oponer á nuestros detractores—esto es, el temor de que los bárbaros no lo arrebatasen,—el propósito de ponerlo á buen recaudo, Pericles lo ha suprimido. Ultrajada se cree la Grecia y sujeta á escandalosa tiranía, cuando advierte que las sumas reunidas para el caso de una guerra nacional, se dedican á embellecer á Atenas, adornándola con rebuxadas prouas,—cual si se tratara de una mujer liviana cargada de piedras preciosas,—inundándola de estatuas y templos que ensucian mil intentos.»

Apercibido Pericles á la respuesta, contestaba al pueblo: «Vosotros, ciudadanos, sois los que en nombre de los confederados sostenéis las guerras, cuando es preciso, los que en su ventaja tenéis distantes á los bárbaros, mientras aquellos no os suministran ni un caballo, ni un buey, ni un soldado, limitándose á pagar una contribución. El dinero no pertenece al que lo dá, mas á quien lo recibe, desde el momento que éste cumple los compromisos que ha aceptado al percibirlo. Teneis reunido y preparado cuanto se necesita para la guerra; luego nadie puede negaros el derecho de emplear el sobrante en fabricas que, terminadas, os aseguran gloria imperecedera, mientras acrecientan el bienestar, durante el tiempo que su construcción dura. Esas obras exigen trabajos de todo género, ocupan las artes, ponen en movimiento todos los brazos, procuran salario á casi todos los ciudadanos, y proveen al embellecimiento de la ciudad y á su subsistencia.»

Así interesaba Pericles el amor propio y se dirige á los intereses privados de sus administrados. Atenas había sido la verdadera libertadora del territorio helénico: mientras las otras ciudades se aliaban al bárbaro ó le abrían cobardemente sus puertas, ella derramaba su generosa sangre para romper las cadenas que las deshonraban. Justo era que dispusiese de las sumas que representaban la debilidad ó traición de los aliados y cobardes. Mas los oligarcas insistían en que Pericles dilapidaba el Tesoro público con sus prodigalidades. Deseoso de terminar aquella lucha de escaramuzas, el grande hombre convocó al pueblo entero en Ekklesia, ó sea asamblea general, sobre la plataforma del Pnyx: osantos habían cumplido los veinte años y podían arrostrar el exámen de la dokimasia tenían voto.

Pericles cansado de tanta oposición, expuso su pensamiento, reclamando una perentoria y decisiva respuesta.

—Ha llegado, dijo, el momento de decidirse entre mi sistema y el de mis adversarios. ¿Creeis que he gastado mucho?

—¡Demasiado! gritaron los concurrentes.

Pericles esperaba aquella respuesta. Sabía que los agentes de la oligarquía y del partido aristocrático tenían pervertida la opinión en las reuniones del Agora: inclinado el pueblo á la crítica y á la maledicencia, escuchaba la voz de aquellas sirenas engañosas que le hablaban de justicia, moralidad y derechos, cuando en la historia de su dominación no escuchaban los motivos de legítima censura. Exaltaban los oligarcas su patriotismo, cuando merecían el epíteto de traidores, siendo evidente que se habían confabulado con los lacordomocos para facilitar la invasión del Ática. Pero en las democracias, suelen imponerse los más osados gurrillos y malevolos, y el pueblo, siempre menor, cae en las redes que le tienden sus mismos adversarios.

No desmayó Pericles. Conocía el corazón humano como nadie, y además sabía que el carácter ateniense había de responder á ciertos resortes, cuyo mecanismo no era para él un misterio.

Serenado el tumulto, continuó su interrumpida arenga, sin mostrar enojó ni desprecio, sin que su semblante, siempre sereno, arrojara el más pasajero disgusto.

—Está bien; he gastado demasiado, conforme. En lo sucesivo no gastaré ni un óbolo del Tesoro público. El Partenon sin embargo se fabricará, y se fabricará con tales condiciones artísticas, con tales elementos de belleza y de riqueza, que ha de ser asombro y encanto de las futuras generaciones. Ni seréis vosotros los que sufragaréis sus gastos, estos pesarán exclusivamente sobre mi peculio, y por consiguiente, mi propio nombre será el que ha de inscribir la mano del artista sobre este y los otros monumentos que yo consagro, en honor de los dioses y para gloria de mi patria.

Pericles no se equivocaba; la asamblea prorumpió en vítores, autorizándole para disponer, sin género alguno de escrupulo, de las riquezas del Estado.

V.

Es el templo de Atenas, obra de una generacion, que se llama Fidias. El autor de la colosal estatuá crisolefantina no es un hombre, es una reunion de artistas, englobados en su personalidad gigante. Trabajan bajo su direccion suprema en aquel ó en otros monumentos, Ictino, Calicrates, Mnasilao, Coreto, Metageño, Jenocles, Mnesicles, arquitectos renombrados; Altamano, Ktesilao, Nansides, Policleto, Myron, que animan el mármol; Polignoto, Zeuxis, Pameos, Mikon, Apolodoro y Parrhasios, que labran selectas pinturas parietarias. Todos ponen á contribucion su ingenio y sus esfuerzos, todos acorren, porque el oro circula y premia las fatigas. Atenas libre de enemigos si no depona las armas, las conserva ociosas en el cinto ó en la mano de sus hoplites y caballeros. Habíase convertido el Ática en un improvisado taller. Aquella política previsora y sagaz, quería que la mollice no trocara en turbulenta demagogía la democracia. Todos tenían ante sí alguna lucrativa faena que desempeñar. Ocupábase los maestros del arte en los labores superiores y más delicadas, y á su lado cohortes de obreros secundaban solícitos sus designios.

Sería de ver la animacion que reinaba en la numerosa colmena ateniense, donde el martillo del que forjaba los instrumentos necesarios para la labra de las piedras, se confundía con los gritos de los carreteros que trasportaban las mármols del Pentelico, la alguara de los marinos volviendo de lejanos climas con el etano y el marfil, la alegría atolondrada de las muchachas, al tejer las cuerdas para la elevacion de los materiales, la monótona cantinela de los istomeros, de los preparadores de las policromas pinturas y de las armaduras, con los gritos, en fin, de cuantos figuraban como actores más ó ménos importantes, en aquella colosal empresa.

Ocho años bastaron para que el Partenon se terminase. El tercero de la Olimpiada octogésimaquinta (437) Fidias colocaba en su naos la estatuá de Atenas, indicando que se hallaba concluido. Con fundamento se cree que las obras se comenzaron despues de expatriado Temistocles, hijo de Miliesias, esto es, entre 445 y 444 ántes de nuestra Era.

Ni fué aquella la única escultura producto de las manos del inmortal artista, en ocasion tan solemne. Tres eran los simulacros de la diosa destinados á decorar el Acrópolis. Ocupaba el primero, la celda del Partenon: media 14 metros 425 milímetros de altura y se componía de marfil y oro; el segundo, de bronce, denominado Atenas Lemniaca, destinado á otro recinto; y por último, el tercero, tambien de bronce y de gran tamaño, puesto entre el Partenon y los Propyleos, de modo que le divisara el navegante que se acercaba al Pireo.

Terminadas las obras, declaróse sagrado el recinto del Acrópolis, hurtándosele á toda profanacion. Magnífico era el monumento, pero sus costos excedieron, segun cálculos, de dos mil talentos, pues sólo la estatuá crisolefantina, contenía oro por valor de quinientos, ó sean unos tres millones de pesetas. No hay que considerar elevadas estas cifras. El Partenon no fué obra de los esclavos, ni de los prisioneros de guerra, como las grandes fábricas del Egipto, ó de la Asiria, como la Pírcina de Agrigento, los templos de Selinonte ó las Latomías de Siracusa: Pericles se propuso que la morada de Atenas, emanada del trabajo libre, fuera creacion de la democracia ateniense, de los ciudadanos que con conciencia de su dignidad, colaboraban á una faena que había de immortalizarse.

Algo fundaría aquel régimen político al lado de las ruinas que se le atribuyen. Por lo ménos fundaría el eterno patron para medir todo superior trabajo estético engendrado por el nivel ó el mazo: es el Partenon su simbolo paucífico, el triunfo de sus fuerzas bien dirigidas, vigorizándose á la vez aquella constitucion social y política, áun hoy ensalzada por críticos despasionados (1).

Ni con la muerte de Pericles terminaron los embellecimientos del Acrópolis. Consiguió Licurgo destinar sumas no insignificantes á enriquecerlo. Reinando Augusto elevóse el pedestal enorme que soportaba la estatuá de Agríppa; á este período tambien, corresponde el templo circular de Roma y de Augusto, cuyos sucesores siguieron en ejemplo, haciendo colocar en la privilegiada altura, numerosas estatuas con inscripciones conmemorativas.

(1) V. Henry Howayo.

Vencida la democracia, arruinado su imperio, por causas que no nos cumple ni áun indicar en este sitio, rodó Atenas por la pendiente de una triste decadencia. Luchars, cuya tiranía igualaba á su impiedad, puso el primero la merleña mano sobre el Partenon: arrebató los escudos de oro colocados en el friso y el metal precioso de la estatua crisolefantina y huyó á Boccia.

Otro déspota, Demetrias, elige la parte posterior del Santuario para morada suya, donde Lámis con otras meretrices, intentan, en vano, destruir su mortal fastidio.

Asedian los romanos la ciudad sagrada, y Aristion que la tiranía deja extinguir la llama inmortal que arde ante la diosa.

Entra Sylla el recinto á saco, y destruye la puerta de la ciudadela, pero respeta el resto. Arrebatan los Césares á las domeñadas ciudades griegas sus artísticos stavlos para enriquecer los palacios y villas del Lacio y de la Campaña; Atenas llúrase de su rapacidad y de sus desmanes.

Sólo el infame Nerón cambiaria de temperamento: la ruina del Acrópoli comienza mayormente en su reinado (como si le faltaran títulos á la más aborrecible de las glorias, el destino halés de perseguirle tambien en ésta).

Acercebáse el momento fatal. En adelante anónimos depredadores arrebatarian todo lo trasportable, desde las Gracias escultivas por Sócrates, hasta las estatuas de Fidias.

Hoy los emperadores bizantinos, luego los hombres del Norte, más adelante los iconoclastas, los cruzados, los turcos, todos concourrieron á la empresa destructora. El templo griego se transformó en iglesia católica, luego en mezquita, al cabo en depósito de pólvora y armas. Todo cambia sobre la colina; los Propyleos conviértense en morada de un Aga, el Erecteon en un Harem, el templo de la Victoria en escuela de músicos, otros edificios desaparecen bajo la tierra y la piedra que acumulan los artilleros, al construir baterías para sus cañones.

En 1573 Martin Kraus, profesor de Tubinga, pide informes acerca del Partenon; uno de sus correspondientes púbtale su lamentable estado, llamándole Panteon; otro lo designa con el título de templo de una deidad desconocida.

Incendia el rayo en 1656 un depósito de pólvora, que causa destrucción en los edificios.

En 1674 visitan el Partenon varios franceses y Carrey, discípulo de Lebrun, copia las esculturas.

Dos años después Spon y Wheeler, lo estudian, consignando en un libro el fruto de sus pesquisas. Aun estaba el edificio casi intacto.

En el invierno de 1687 los venecianos, dueños ya de la Morea, desembarcan en el Pireo y asedian á Atenas. Destruyen los tarcos el templo de la Victoria y sobre él levantan una batería. El conde de Kunningamarck, lugarteniente de Morosini, que capitanea las fuerzas de la Señoría, coloca sus cañones sobre las colinas que caen al occidente del Acrópoli: rompe el fuego el 26 de Setiembre, tomando por principal objetivo el bullo del Partenton, donde los otomanos habían concentrado sus familias y sus haciendas. En la tarde del 28, una bomba inflama cierta cantidad de pólvora y el Partenon estalla: ¡la nave con su primoroso friso, ocho columnas del pórtico septentrional, seis del meridional con su entablamento, saltan en pedruzos!

Rindiéronse los turcos, abrumados por aquella catástrofe, y Morosini, el peloponesiaco, como si se propusiera vengar las derrotas que el pueblo ateniense causara en remotas edades á sus mayores, continúa á sangre fría, la comenzada ruina. Arrancan sus soldados los caballos y el carro de Atena que decoran el fronton oriental, si bien con tanta torpeza, que el grupo entero se desprende con estrépito y se rompe. Aquel siniestro es la señal del saqueo. Los jefes subalternos quieren llevarse algun testimonio de sus hasustias, y hasta Copenhague llegan truenos despedridos de los venerandos muros. Así, en veinte años, los hombres destruyen lo que habían respetado los siglos.

Tambien el Erecteon sucumbiria durante la guerra de la independencia, y como sino hubiera bastantes ruinas para contristar el apenado ánimo, Lord Elgin, embajador de Inglaterra en Constantinopla, consigue del turco, en 1810, autorización especial para apoderarse de cuanto en el Acrópoli estime meritorio, y trasportarlo á su isla. Más de doscientos pies de friso arrancó Lord Elgin del Partenon, con varias metopas y trozos de chapiteles, cornisas, triglifos y entablamentos. Así el hombre de la cultura completaba reflexivamente el desden instintivo del bárbaro á las crueldades de la guerra: así en plena civilización se atentaba á la herencia de un pueblo desgraciado, pero no digno de semejante infamia. Ecos Byron y Chateaubriand de la indignada Europa, aplicaron el debido castigo á las hasustias del diplomático rapax, á quien ni áun absuelve el deseo de oeder á su patria lo que ciertamente no le pertenecía, á pesar del rescripto autocrítico del soberano islamita.

VI.

Componíase el Partenon, labrado todo de mármol pentélico, de un rectángulo principal que constituía el Santuario, dividiéndose en su interior en dos compartimentos, de los cuales el mayor abría al Oriente, conteniendo la estatua de Atenea, y el menor, dicho opisthodomos, comunicábase con el átrio por el Occidente, encerrando el Tesoro nacional. Rodeaba esta fábrica un peristilo continuo, que en los costados menores ó fachadas, decoraban ocho columnas y diez y siete en cada uno de los lados, incluyendo dos veces las de los ángulos. Descansaba la fábrica sobre un empelzamiento con tres anchas gradas, de unos tres metros de altura en conjunto.

Perteneció el edificio al estilo dórico.

Decoraban el peristilo y la cella por su parte exterior, esculturas de que luego nos ocuparemos. Cúmplenos, por el momento, decir que los frontones aparecían coronados con hojas de acanto, reunidas en haz vistoso, suspendiéndose con trazo que en sus ángulos sostenían doradas tripodes, estinges ó fantásticos animales.

Ostentaba la fachada oriental una decoración movable, dispuesta sobre el arquitrave, en la parte superior de cada metope, consistiendo en escudos de oro, contruidos y ofrendados durante la administración de Licurgo.

Tan arruinado se halla el interior, que los arqueólogos más diligentes vacilan al trazar la manera como hubo de ordenarse. Hasta se ignora el orden de las columnas; mas luego se ha descubierto que pertenecían al estilo dórico, habiéndose colocado diez á cada lado, sobre las que se levantaba una segunda línea de otras de menores dimensiones. Desde Quatremere de Quincy hasta Falkener, desde Bonié hasta Ronchand, todos convienen en que á semejanza de los templos de Eginia y de Postum, el Partenon ofrecía esta particular circunstancia.

Segun la costumbre establecida, cubría la pintura policroma los miembros arquitectónicos superiores, que resaltaban y se distinguían fuertemente, por la viveza y el contraste de los colores empleados.

Fijándonos en las esculturas, diremos de ellas lo que nos interesa bajo la relación de nuestro estudio. Segun Pausanias, véase representada en el tímpano del fronton anterior el nacimiento de Atenea; en el opuesto, la querrela entre Poseidón y la Díos cuando se disputaban el dominio del Ática. Aun se conservan restos de ambos simulacros, Aun se puede sospechar por lo existente, la magnificencia de lo que ha desaparecido.

No eran ménos bellos los altos relieves contenidos en las treinta y dos metopas que enriquecían cada uno de los costados y en las catorce que se notaban respectivamente, en ambas fachadas. De estas presenas artísticas, el mayor número ha sido destruido ó mutilado: una posee el Louvre, quince existen en el Museo británico, donde hemos tenido ocasión de estudiarlas. Esculpíéronse en ellas los trances diversos de la leyenda de Atenea, tanto en su aspecto puramente mitológico, como en el heroico. Relacionábase el primero con el total ciclo de las concepciones míticas que se desarrollaban en los frontones; aparecía luego en la fachada principal, la diosa con los héroes que protegía, y cuyas hazañas y beneficios mostrábanse al espectador: ocupaban la posterior los hombres y su historia, el triunfo de los atenienses sobre los persas; esto es, la victoria de la civilización sobre la barbarie, obtenida con el directo apoyo de la diadad reverenciada. Y como nexo entre lo divino y lo humano, escribió el arte en las metopas laterales los orígenes fábuloso-históricos de Atenas y de su religión; los hechos del sabio instintador Erecto, hijo de Atenas; la suerte de las hijas de Cecrops, sus sacerdotisas; el establecimiento de su pueblo culto con las diversas fases litúrgicas, míticas y reales de la sociedad nascente, dentro del círculo de las tradiciones patrias.

Hasta esta escena é inoconpleta descripción, para que se columbre el alto pensamiento filosófico que presidía al decorado del templo. Armonizábanse las distintas partes bajo una superior unidad, representada por la doble concepción mítico-humana de Atenas. Todo el Olimpo, toda la historia de la cultura primitiva, ó más bien de sus fundamentos y arranques, exponíase á la contemplación de la piedad y del patriotismo, que con secretos lazos se asociaban.

Ni podían descubrirse por la crítica más suspicaz, tendencias antitéticas en aquel poema de piedra, escrito con el cincel y el mazo: á las doctrinas cosmogónicas y de la teogonía, acompañaban las filosóficas y sociales, concibíéndose las últimas en estrecha correspondencia con las primeras. Era la leyenda ateniense la más bella, completa y orde-

nada expresión de los medios fábulos, legendarios y reales, por donde los hombres habían pasado de las tinieblas de la vida salvaje á los esplendores del progreso; y en este sentido Atenas, que representaba el rayo de los esplendores emanando de la cabeza de Zeus, también personificaba el pensamiento reflexivo, brotando del cerebro humano y vigorizando la vida con sus fecundas afirmaciones.

Grave error cometería quien se acercara á estas antiguallas, viendo en ellas únicamente, el testimonio de un periodo de esplendor y prosperidad económica, en donde individuos y muchedumbres basaban un sensual contentamiento. Con más noble criterio debemos juzgarlas, que no sólo merecen aprecio como meras creaciones de la facultad estética, mas también enal ricos documentos y páginas elocuentes de un pasado insigne, que aun vive y se perpetúa con el no rechazado influjo que ejerce sobre lo presente y que extenderá á lo porvenir.

VII.

Necesitamos estos antecedentes para que el lector benevolo, pudiera acompañarnos con gusto, conocimiento é interesada curiosidad en el estudio de los fragmentos que forman la materia de la presente monografía. Tan enlazada muéstrase la cultura latina con la griega, que no es permitido discurrir sobre aquella—con filosóficas pretensiones—sin que la imaginación lleve á la segunda, considerándola cual sagrado depósito, donde se conservan lumineros principios, que luego, desarrollados y complicados, constituyen, la mitad por lo ménos, del tejido de la historia moderna. Esto explica la marcha que la Arqueología sigue en sus labores.

Representa el objeto arcaico, á sus ojos, por lo ménos dos merecimientos: el uno externo, puramente convencional, circunscrito, palpable, refiriéndose á la forma, al tecnicismo y á la ejecución; éste es el merecimiento estético; el otro íntimo, necesario, ilimitado, sólo á la reflexión patente, espaciándose en los ámbitos del pensamiento y de la idea; este es el merecimiento científico y filosófico.

Aquél agrada principalmente, éste principalmente educa; aquél se siente, éste se descubre por el raciocinio; el uno afecta á los modos orgánicos de la civilización, á lo que llamaríamos la plástica del desarrollo civil; el otro á lo esencial, á lo permanente, á lo que la naturaleza humana entraña en sus más recónditos secretos.

Con ser el monumento que promueve el presente estudio, merísimo, artísticamente examinado, no podría ni debería suscitar nuestras objeciones en el grado que las promueve, si careciere del crédito superior que aquilata su valla: un pedazo de friso, por más que se atribuya á Fidias, no pasaría de ser una antigualla digna de figurar en un Museo; pero cuando ese mutilado fragmento nos lleva á leer en el gráfico libro de la escultura y de la arquitectura, las cláusulas más importantes de una historia que es nuestra propia historia, la historia del pensamiento humano, que pugna por convertir la tierra en verdadero eden de bienestar; cuando ese desprendido gira del emblemático estandarte ateniense, procede del Partenon y encierra un episodio de las Panatenas, entonces se justifica el esmero con que intentamos exhibirlo y el trabajo que otros emplearon al procurarnos su disfrute.

¿Pero qué significaban las Panatenas? ¿Un cuadro más en el baldío panorama de la fábula? ¿Quizá una concepción mítica sin resonancia en la vida positiva, sin propios y legítimos alcances filosóficos? ¿Tal vez la fantástica representación de sucesos de todo punto sobrenaturales, engendro á un tiempo de la fantasía enferma y de la poesía puesta á su servicio?

Todo lo contrario; las Panatenas con ser unas fiestas litúrgicas, nada tenían de abstracto ni de fábuloso. Así lo demostrará el exámen que de ellas haremos, en breves términos.

Senditas en un principio, celebrábanlas el pueblo ateniense en obsequio de su diosa con el nombre de Atenas, empero, luego que segun la leyenda, Tesco reunió bajo la disciplina de la ciudad los distintos burgos del Ática, aquellas se denominaron Panatenas, ó Atenas generales.

Con el transcurso de los tiempos huldieron de complicarse, y se tenían con modesta pompa todos los años, con la mayor ostentación posible, el tercero de cada olimpiada.

Comenzaban las ceremonias con tres suertes de certámenes, donde se otorgaba igual atención á las facultades físicas que á las intelectuales: consecuente el genio ateniense con los principios que le comunicaban su mayor brío,

no apartaba la forma de la esencia, estimando la naturaleza humana como un todo armónico, exento de dualismo ó de contradicción.

Dividíanse los certámenes en ejercicios de agilidad (*carrens*), gimnicios y musicales, que abarcaban las lides de los poetas y rapsodas. Trálabase de actos populares, y bajo este concepto, presidíanlos diez comisarios elegidos por cada una de las diez tribus que se repartían el Ática, cuidando aquellos de establecer los programas, dirigir su cumplimiento y otorgar las recompensas. Coacordándose la piedad con el patriotismo, daban á las ceremonias una resonancia que ninguna otra alcanzaba.

Iniciábanse los combates el primer día, muy de mañana, con una alusión al principal significado de Atenas. Renunciaban los jóvenes justadores en el Cerámico, suburbio de la ciudad, y desde allí atravesaban las calles de ésta, con antorchas encendidas en las manos, que trocaban mutuamente, y que de no apagarse, aventajaban á los favorecidos de este modo por la diosa.

En la tarde del mismo día, repetíase el simulacro á caballo. Visiblemente queríase representar en esta pacífica contienda, la comunicación paulatina de las luces entre los hombres, gracias al favor de la augusta protectora.

Terminada la primera parte—que ofrecía otros episodios—empeñaban los combates gimnicios ó de los atletas, verificándose fuera de la ciudad en niveada y aderezada llanura, vecina á la corriente del Ilisos, fresco riachuelo que corriendo á lo largo de la vega ateniense, llevaba sus aguas al golfo del Pireo.

Perdices con profunda intención, añadió los certámenes poético-musicales. Su naturaleza, la parte que en ellos tomaba la política, los recuerdos que en la mente suscitaban, la valla atribuida al premio, todo hacía que estos certámenes inspirasen vivísimo y no subalterno interés en las poblaciones de la Grecia. Virus y calorosos eran los debates, entusiastas los aplausos, codiciados los primeros puestos, ostensible la oposición de los partidos, siguiera la democracia apareciese triunfante.

Himnos entusiastas se entonaban en honor de Harmodios y Aristogiton, ardientes patriotas que se sacrificaron por libertar á Atenas del yugo de los Pisistráidas; cantábanse otras victorias, y con el tiempo, también se prescribió el elogio de Trasibulo, que ahuyentó á los treinta tiranos. Por tales modos la fiesta litúrgica, participaba de la conmemoración cívica, y los medros políticos fueron sancionados por la religión.

Remataban estas ceremonias con una procesion general, que desde el Cerámico se dirigía al santuario de Demeter eleusina, por la Vía Sacra: con grandísima pompa y solemnidad, conducíase un velo ó peplos bordado de oro, donde artísticamente habíanse figurado las lincas de Atenea (Pallas) contra los titanes y gigantes.

Pendíase el peplos á los mástiles de un pequeño navío, denominando como la diosa, indicando que ésta había llegado á Atenas por las aguas, y en semejante disposicion, arrastrábalo hasta Eleusis ocultas máquinas, impulsadas por operarios que no se mostraban á la vista del público.

Colocabáase á la cabeza del cortejo venerables ancianos, donde la belleza física aparecía realizada con la majestad de los años, llevando en sus manos el simbólico ramo de oliva. Seguía buen número de matronas atenienses, asimismo elegidas entre las más hermosas; venían luego los hombres más fornidos y bríosos, armados de cascos, lanzas y escudos, acompañándoles los metecos ó extranjeros domiciliados en el Ática, con instrumentos de agricultura por trofeo.

Reservábase el quinto lugar para las mujeres, también en la más granada de la existencia, escolléndolas buen golpe de metecos con vasijas propias para recoger el agua.

Desfilaba en seguida la juventud ateniense más distinguida; ellos elegantemente ataviados con coronas de mirto, yedra y violeta, entonando litúrgicas cantinelas; ellas conduciendo elegantes cestillos, que contenían simbólicos presentes, ocultos á los ojos profanos con adecuados lienzos. Considerábase envidiable honor el ser elegida para este acto, como se tenía por insulto y menoscabo excesivo, el haber sido calificada indigna de figurar en la ceremonia. Ni iban solas las doncellas atenienses, ántes bien, las acompañaban las otras de estirpe extranjera, con asientos y pumados á su servicio.

Durante el tránsito, resonaba el espacio con los cánticos de rúbricas, tomados de las rapsodias homéricas, y no se disolvía la procesion sin que el pueblo ateniense invocara con ahínco, el favor y el patronazgo de su número (1).

(1) Para mayores detalles véase entre otros autores, MERTZKE, *Paralipomena*, 1860 II, y ALFRED MAURY, *Religions de la Grèce*, 1869 II.

Partemos que con esta sencilla descripción podemos estudiar con fruto el friso de la celda, donde están figuradas las Panateneas, verdadero emblema de la unión y concordia de las tribus esparcidas por el Ática.

VIII.

Hemos dicho que el nacimiento de Atena había inspirado las esculturas del fronton oriental, y sus guerrillas con Poseidón las del opuesto: hemos notado como las metopas del friso exterior resumían los triunfos de la civilización arcaica, simbolizadas en Atena, resultando glorificado el genio helénico en sus varias y más prominentes manifestaciones, y renaciendo así las memorias más indeseñables; las leyendas más nebulosas que tomaban cuerpo y se perpetuaban. Necesitábase, no obstante, algo que completase aquella serie de enseñanzas, y esta necesidad hubieron de satisfacerla las escenas representadas en las Panateneas.

De este modo convirtiase el santuario en teatro histórico é ideal típico de la cultura jonia, en cuyo derredor se agrupaban las poblaciones de la Helada, y hasta todas las del mundo conocido, por efecto de una gravitación moral que obligaba á los más refractarios á inspirarse en los progresos que las luces realizan en tan privilegiado territorio.

Había el artista, sintiendo en su pecho las palpitaciones de la conciencia y del sentimiento jónico, rendido tributo en lo exterior, á la leyenda y á la historia, á lo tradicional y á lo contemporáneo; ahora, acercábase á lo más preciado del monumento—el simulacro de Atena—y licito le era mostrar la grey sumisa, alertándola en la más solemne de las ceremonias religiosas y nacionales.

Cuando la obra de Fílias estaba en su sitio, presentaba á la contemplación del curioso, una variedad de locaciones magistralmente armonizadas, que principiando en la fachada posterior del edificio, se continuaban por los costados hasta terminar en la parte anterior, donde se abría, como es sabido, el ingreso principal del templo. Con arreglo á este plan las Panateneas, arrancando del Occidente, remataban en el punto preciso que primero iluminaba el sol levante, con sus bienhechores rayos.

Segun los más autorizados críticos, iniciase el simulacro con los preparativos y el comienzo de la procesion. Calzábase que el acto se realizaba extramuros. Véase aquí los jinetes montados en caballos oriundos de la Tesalia, apresurándose á reunirse con sus compañeros ya en movimiento, reclaman otros sus cabalgaduras, ó las amanazan con la mano y la palabra antes de montarlas: un jóven retardado vístese la túnica; otro se ajusta el calzado. Hay caballos que se encabritan, que pérfan; tan completa es la ilusión y la expresiva realidad del dibujo; alguno alarga el cuello para ahuyentar los insectos que le molestan, y es tan superior la mano de obra, tan equilibrado el ordenamiento, que léjos de abastir, el realismo representado, atrae y entusiasma á los más exigentes.

Pasado de la parte postrera á los costados, la procesion se bifurca, probablemente imitando lo que en la realidad acontecía: al pasar la sagrada meseta, los congregados debían tomar por derecha y por izquierda, rodeando el Partenon, hasta encontrarse en su pronao al mismo tiempo.

Decimos que en las partes laterales del friso interior aparecen en primer término grupos de caballeros cerrado el cortejo: corresponden estas jinetas á la juventud dorada del Ática; los brutos que dominan ponen en la memoria las descripciones hipócas de Jenofonte. Traen los jóvenes por tocado el sombrero tesaliense, cuando no conservan desnuda la cabeza; vísten unos la elegante y ligera clámide, otros la túnica sencilla, y no es raro descubrir algunos con botinas ó sandalias. Faltan los arneses á los caballos, sin que se los note otro arreo que el indispensable para regirlos.

Ruedan delante del escudron las cuadrigas, coaduchas por delicadas manos femeninas, asistidas por un peon situado detrás ó á la cabeza de los animales, y de un guerrero que las acompaña, dentro del carro.

Como en la realidad no se veían estas cuadrigas, opinan varios críticos que era la representación simbólica de las tribus del Ática; otros, con Offrid Müller y Lenormant, sostienen que las jóvenes personifican el genio bélico, bajo el epíteto de *Henilikai*: entiendo Beule que los carros se refieren á las lanchas que se tenían en las orillas del liseo, mientras Rouseaud imagina que las cuadrigas podían muy bien asistir á la procesion, ocupando los atletas vencedores, un puesto honorífico en ellas, figurando las doncellas en este caso la Victoria que les había favorecido.

Ocupan el frente de las cuadrigas, en la parte Norte, un coro de hombres de edades diversas, precediéndoles tal-

dores de flauta y de lira; probablemente los que habían triunfado en los certámenes poéticos y musicales. Más hacia el este hallábanse los *axophoros* ó portadores de odres de corno, los metecos con sus agrícolas instrumentos, y por último, los victimarios con los animales destinados al sacrificio.

En la parte opuesta, ó sea la del Sur, un grupo de *Trochophoros* ó portadores de ramos, correspondía á los coros y músicos del septentrión; descubriábase delante las *aloprophoros* ó mujeres metecas encargadas de llevar los asientos, y por último, otros victimarios ó sacrificadores: la ofrenda hecha por el Ática consistía en toros, vacas y becerros.

En llegando á la parte frontera ó principal, ofrecía el friso comenzando en el ángulo Nordeste, una tropa de garridas jóvenes con vasos artísticos, candelabros y otros adinicos en las manos. Vuélvase hacia ellas dos personajes, visiblemente mantenedores del orden, y un tercero parece como que marca el paraje donde el altar de la diosa se levanta. En la esquina contraria, un hombre sirve de iso entre los victimarios del friso meridional y las vírgenes athenienses, que también aquí se nos exhiben, con la acritud del recogimiento y de la devoción, inclinada la gallarda cabeza sobre el delicado seno, con el desnudo brazo elegantemente caído sobre la plugada túnica, y traspareciendo las vestijas del culto ó las ofrendas.

Sendillas metecas las adelantan con peroles, sítalos y otros utensilios: cuatro hierofantes con sendos bastones, los preceden, y por último, en cada uno de los costados del ingreso, cuentanse ocho divinidades, de las cuales seis están sentadas y dos en pié. Oficial Muller sostuvo que estos númenes syntrocos, representaban las divinidades cuyos santuarios se encontraban en la carrera de la procesion ó en el mismo Acrópolis. Entiende Ronschard que son las principales divinidades del Ática, denotando con su presencia la union de sus tribus bajo la hegemonía de Atenas, lo que recordaba el origen político de la fiesta, mediante la idea que hubo de promoverla.

No parece violenta esta interpretacion: segun todas las probabilidades, en este doble grupo enumerábase Démeter, Persefone y Triptolemo, cuya alta significacion hemos estudiado en un trabajo análogo al presente, contenido en el volumen II de este repertorio; Poseidon y Eroses, Hephaestos y Atenas, los Anacors (Discursos), Venus, Teso, Zeus, Nemesis y Helena (1), representacion de fenómenos naturales, mayormente localizados en la region del Ática, desdoblamiento de mitos asiáticos, adaptados á la comarca por la fantasia extremada de los helenos.

Ofrecía el friso sobre la puerta de la sala, á los inocentes Arréphoros, tomando de su nocturna expedicion en busca de la estefa con que la sacerdotisa habia de tejer el populo de Atenas. Junto á ellas destacase el sacerdote, que con un efeto pliega el manto ó velo, descolgado ya del navio.

Así concluía esta epopeya nacional, en donde, bueno es repetirlo, hombres y dioses se encadaban, donde lo telúrico continuaba lo celeste, y lo humano lo divino. Narraba el primer canto la lucha de Atenas con las divinidades enemigas, el contraste entre la luz y la sombra, y en otro sentido, entre los primitivos colonos pelagios y helenos y los autóctonos: seguían las hazañas de la edad heroica, los téenes valedores del progreso, las primeras tentativas de la reforma, las invenciones en su más arcaico concepto: las victorias sobre los persas decían el colmo de la preponderancia, las Panatenas eran el tributo de un pueblo agradecido y adulto que, recordando los beneficios de la idea religiosa, consagraba á la vez los triunfos del derecho y de la razon, vistos en los fastos de la democracia.

IX.

Ménoe el tiempo respetaron los hombres la obra inmaterial de Fidias. Borrado, mutilado ó esparcido en distintos Museos hallase el friso de las Panatenas: los fragmentos existentes enriquecen en su mayoría el Museo británico. En el monumento todavía se conserva la parte que corresponde á la fachada del Oeste, salvo un pedazo arrancado por lord Elgin. También guárdanse en Atenas, en apropiado lugar, otros recogidos entre las ruinas. A este número pertenecen los que gozamos, gracias á la diligencia y al celo de los individuos que componen la Comision Arqueoló-

(1) Segun sea en otros sitios, principalmente á L. Ronschard.

gía española que en 1871 recorrió las costas de la Grecia, del Asia menor y del Egipto á bordo de la *Argolis* (1).

Mide el fragmento que designaremos con la letra *A* un metro de alto por un metro veinte centímetros de ancho. Indudablemente la escena figurada nos autoriza para afirmar que este bajo-relieve correspondía á una de las partes laterales del friso, á aquella donde se figuró el esquadron de jinetes que cerraba el cortejo. Con efecto, en el centro se destaca un caballero destacado, vistiendo la ligera túnica recogida sobre el muslo y limitada por la parte superior al hombro. Monta un animal de bella estampa que se encabrita, sin que por esto el efelo pierda su apuerta. Véase delante otros dos caballeros, y el que despues los sigue, apoya su derecha mano en la parte anterior de la cabeza, mientras con la izquierda enfrena su cabalgadura.

Lo primero que en el grupo se nota, desde el punto de vista técnico, es la composición sóbria é inteligente; luego resalta la belleza del dibujo, lo gallardo de las actitudes y la verdad sorprendente en los detalles anatómicos. El caballo del centro, único que á satisfacción puede estudiarse, nada deja que desear, tanto como proporciones, cuanto como modelado inteligente y juego de luces y sombras. Adviértase que el arte que lo ha producido, aunque tiene por norte la naturaleza, comprende la necesidad de exhibirla, acomodándola al patron de lo bello, segun que la imaginación y el buen gusto lo determinan. Ni es ménos notable el simulacro, por el movimiento que las líneas bien dispuestas transmitieron al conjunto, como por el conocimiento superior que presupone de las leyes de la perspectiva.

[¡Lástima que el rostro del jinete del centro esté casi borrado! Sin embargo lo poco que existe, diceos que aquella cabeza, sino fué labrada por el mismo Filias, discípulo suyo hubo de ser quien la esculpió, ateniéndose á sus dibujos, á su método y á sus consejos. No dice ménos el pliegado de la túnica que viste el caballero de la parte trasera: la manera de concebir el ropaje, con sus ondulaciones, arguye un maestro que ha llegado á las más nobles alturas de su profesion.

También el fragmento *B* (alto 1^o, ancho 1,22) correspondió á la parte de friso que inmediatamente seguía á la anterior. Llénan el mármol la mitad posterior de una cuadriga, un guerrero que á péo acompaña á la Victoria, y otra figura varonil, desnuda, que parece detener á los caballos que arrastran un carro que no se ve. De la cuadriga sólo se distingue la rueda izquierda y una parte del vehículo: destácase en primer término el hoplite con túnica, casco y escudo; detrás se alza la jóven conductora envuelta en ámplio velo; y por último, la vista se detiene en la tercera figura, cuya desnudez no cubre el manto que habria caído al suelo sino lo detuviera la mano izquierda, en alto levantada. Aunque este personaje carece de cabeza, lo que resta basta para enseñarnos que no es indigno del talento á quien se atribuye: admirablemente modelado se halla el tronco, rivalizando en este punto con el del hoplite, cuyos desnudos brazos fijan la atencion de los ménos competentes.

Ni puede esto extrañarnos: la crítica ha pronunciado su fallo irrevocable tocante al friso—cuyas menores partes estudiamos,—calificándolo como de imponderable belleza. Jaeces tales como Nollekens, Westmacott, Chantury, Rossi, Lawrence, Benjamin West, Visconti, Quatrembre de Quincy, Canova y Benú lo pronunciado un veredicto que confirmaron cuantos artistas ó arqueólogos tuvieron ocasion de admirar tan noble joya, ya en las salas del Museo Británico, ora en los restos que en Atenas se conservan.

En las Panatenas se han inspirado seguramente los primeros escultores de nuestro siglo, al concebir moldes de sus obras, y no puede ponerse en duda su influencia sobre el génio de Thorwaldsen. Cuando en el palacio de Christiansborg (Copenhague) hubámos de examinar atentamente el magnífico friso representando la entrada triunfal de Alejandro en Babilonia, confirmábase la sospecha que nos asaltó al conocer por primera vez el asunto, en los vaciados del Quirinal. Es indudable que el célebre escultor dinamarqués quiso emular á Filias, acometiendo un asunto que en detalles principales, habia de poner en la memoria el recuerdo de las Panatenas. Uno de sus más diligentes biógrafos dió á este propósito: «Cuando el artista hubo concebido esta vasta composición (el Triunfo de Alejandro), probablemente no conocia los moldes de los bajos-relieves del Partenon, cuyos originales no llegaron á Inglaterra hasta 1814; pero los primeros dibujos databan de 1674, habiéndolos ejecutado un artista flamenco por encargo del marqués de Noimel. Reproducidos posteriormente muchas veces, no puede dudarse que fueron fuente de inspiración para Thorwaldsen (1).»

(1) *Comptes des Beaux Arts*, el digno fundador y director de la presente obra, D. Jean de Dux de la Hays y Delgado, presidente, D. Ricardo Velázquez Bosco y D. Jorge Bonatti y Barceña.

(2) *Thorwaldsen. Skulptor, 1784*, Ptom. K. H. Müller, 1867.

Así lo creímos desde un principio, corroborándonos en esta idea la comparación entre los estatueros macedonios que siguen a Alejandro y las jinetas de que antes nos hemos ocupado. Ni es ocioso este recuerdo de nuestros personales estudios, como que de él deduciríamos, á faltarnos otros motivos, la excepcional importancia docente de los bajo-relieves helénicos, comprobada por un testimonio tan abonado cual el del artista que no vaciló en elegirlos por modelo, á pesar del inmenso talento con que naturalmente le dotara.

X.

Aunque en el curso de esta Monografía hemos atribuido el friso del Partenon al cincel de Fidias, no desconocemos que existen críticos que discurren de otro modo: unas cuantas líneas bastarían para explicar el sentido en que hemos hecho aquella afirmación y conciliar las opuestas opiniones.

Nadie ha puesto en duda que la suprema dirección de la fábrica fué confiada á Fidias, por Pericles: tampoco los mas exigentes han encontrado razones bastantes para negar que las Panatens, por su estilo y por sus bellezas, corresponden á la escuela escultórica del insigne maestro: la gracia, la amplitud, la ligereza, el primoroso dibujo, la variedad en la composición y la espontánea originalidad que en ellas resultan, no se dan sino en las obras que Fidias embellece con su aliento. Hay una tan inexplicable y atractiva armonía en el conjunto, origina el movimiento general de las figuras tan positiva ilusión en los sentidos, que el crítico cree animado el espectáculo, y atribuye á la piedra una vida propia de los seres vivientes y reales. Sólo el genio de Fidias podía en aquellas condiciones, producir semejantes resultados.

Sintetizando Quatremère de Quincy sus juicios, dice lo siguiente: «La inagotable sucesión de temas diversos, la movilidad que domina la atención, la multiplicidad de las actitudes, de los ademanes y de los gestos, la vitalidad comunicada á las figuras, cuyos efectos suplen lo que el arte pudo olvidar, todo esto reunido, ahuyenta hasta la idea de buscar floquezas: la incorrección de una figura encontrarse corregida por la que no la ofrece, y se alcanzan que no pueden calificarse de tales aquellas que provienen de cualidades originarias de la misma belleza, ó de la enviable facilidad que atestigüa en el todo, la existencia de un sentimiento fecundo y la originalidad del talento.» ¿qué artista griego, con excepción de Fidias, habría de suscitar con el tiempo, juicios tan excepcionales por lo económicos?

Pero á Fidias le faltó materialmente el tiempo para ejecutar por sí mismo tantas obras: lo más verosímil, lo que la crítica acepta y defiende, lo que nosotros mismos quisimos dar á entender, es que las Panatens proceden como concepciones y disciplina, del talento inagotable de Fidias, mientras que la ejecución débese á los maestros y discípulos que trabajaban á sus órdenes.

Y este aserto no admite en rigor controversia, despues de lo que el crítico que con más ahínco y detenimiento ha estudiado el Partenon ha dicho acerca del tema á que se refiere. Sólo nos permitido como remate de este estudio extraer las sensatas observaciones de M. Beulé, hablando de las Panatens.

Nótese en estas esculturas una diferencia notable entre la composición y la ejecución; aquella presenta un carácter de unidad que nadie ha desconocido: en todas partes resulta el mismo principio, el mismo dibujo y el mismo estilo. Síntese que una sola inspiración ha dibujado desde el principio hasta el fin, todos los cuadros. La ejecución, por el contrario, es desigual; aquí admirable por la amplitud y lo acabado; allí seca, descuidada y hasta incorrección.

Segun este autor, semejantes contradicciones se desatan admitiendo la variedad de ejecutores, que sin embargo incluye en la escuela del maestro, pues sólo sus discípulos podían acompañarle en la senda en que últimamente había entrado. Usaron sus predecesores decorar los templos con esculturas de alto relieve, donde se circunscribían á imitar la naturaleza. Huidárase dicho que aquellos simulacros eran esculturas completas divididas en dos mitades, en todo su espesor y anchura, y luego aplicadas á una superficie. Apartose Fidias de este sistema y creó el bajo relieve, descubriendo el mérito de dar á los planos y á las convexidades un valor aparente, mediante un ligero resalte. Cree Beulé que el conocimiento de la perspectiva—como antes indicamos—y el propio sentimiento personal, le ayuda-

ron a producir este engaño óptico. Manera es ésta, en su sentir, á que no alcanzan las reglas ordinarias del arte, pues no se trata de copiar exactamente las formas y sus positivos desarrollos, mas de indicar sobre un espesor considerablemente reducido, las proporciones relativas y las masas desiguales. Para esto necesitóse entre otras cosas, dar á las figuras de segundo término más saliente que á las del primero, rebundir á veces el fondo plano, para hacer resaltar en el área del rebajo las partes que se querían acusar. Asimismo convenia tener presente la altura en que debía verse la obra, y disponer las incorrecciones de modo que favoreciesen más al juego de la perspectiva que una regularidad inconveniente.

Podría el sistema una fecundia, una sensibilidad, una delicadeza, impropias de los antiguos maestros del Ática: sólo el que lo habia creado era capaz de adaptar á sus cláusulas, la voluntad de los jóvenes alumnos. No puede, por tal modo, creerse exagerada la parte que en tan vasto trabajo cupo á Fidias, reduciéndose á un dibujo general, á algunos trozos de ejecución que sirviesen de norma, y á la directa vigilancia del trabajo que los otros ejecutaban. Sólo así hay derecho para atribuirle los cuatrocientos pies de escultura que miden las Panateneas; sólo en este concepto, no subalterno ciertamente, nos es lícito asegurar que los monumentos que hemos querido dar á conocer, proceden de su inteligencia privilegiada, mereciendo el estudio de la juventud artística, cuando no el exámen atento del historiador filósofo y del arqueólogo.





Entre
OBJETOS DIVERSOS DE HIERRO Y BRONCE
RECOGIDOS EN GALICIA POR D. JOSÉ VILLALBA MITRE Y CASTRO
(Colección de Madrid)



ARMAS, UTENSILIOS

Y

ADORNOS DE BRONCE

RECOGIDOS EN GALICIA.

POR

DON JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO,

INTENDENTE DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARQUITECTOS, INGENIEROS Y ARTESANOS, Y ANTERIOR CONSERVADOR DE LA ESCUELA

I



Penetran de lleno en los dominios de la Arqueología *prehistórica*, por más que sea en aquella de sus épocas desligada completamente de todo vínculo con la Geología y la Paleontología, y limítrofe ya de la que por oposición pudiera llamarse *Arqueología histórica*, las armas, utensilios y adornos de que voy á ocuparme, cuya forma y cuya procedencia les hacen en efecto *prehistóricos*; pues que la una ofrece analogías muy marcadas con las de los objetos considerados en el extranjero como *prehistóricos*, y la otra los enlaza á construcciones de las que el origen y el destino, envueltos por la historia escrita en casi impenetrable misterio, no han llegado todavía á ser descubiertos por todo el esfuerzo inductivo de la generación presente.

Encierran algunas de esas armas, utensilios y adornos, una importancia de primer órden. Todos ellos la tienen relativa, en más ó en ménos, y un nada despreciable valor arqueológico, realzado por su autenticidad incontestable y la atendida circunstancia de proceder de descubrimientos verificados en el espacio de muy pocos años dentro de una corta extensión de territorio de muy pocas leguas cuadradas. A esa importancia se une, por lo que á mí exclusivamente toca, la de haberlos yo adquirido mediante constantes afanos, considerables desembolsos, frecuentes sacrificios y penosas molestias; lo que ha contribuido en mucho á que yo haya procurado, con verdadero cariñoso anhelo, estudiarlos y descubrir su historia, origen, significación y destino, hasta donde el alanceo de mis fuerzas, harto escasas, y los nada abundantes elementos de que he podido disponer en una oscura localidad, lo han permitido.

Aunque, como dejo dicho, la forma de algunos de estos objetos presenta analogías bastante marcadas con la de

(1) Eja de arado y boca romana, encontrada cerca de Breda. (Museo Arqueológico Nacional)

otros descubiertos y tenidos por prehistóricos en el extranjero, análogas que son suficientes para atribuirles decididamente carácter prehistórico, ninguno de los nuestros pasa de ser similar ni llega con mucho á ofrecer una reproducción exacta de los encontrados fuera de España. En particular por lo que se refiere á los más conocidos de éstos mereció á las numerosas publicaciones destinadas á fomentar la afición y sostener la flameante boga, no sé si ya un tanto desmedada, alcanzada en los presentes años por esa rama de la Arqueología, y á propagar rápidamente por todo el mundo civilizado los progresos que en tales estudios se logran y los nuevos descubrimientos que se verifican.

Lejos de existir completa identidad entre las armas, utensilios y adornos de bronce hallados en Galicia con los procedentes del extranjero, presentan los primeros formas un tanto extrañas y caracteres especiales propios de ellos. Así, pues, mientras que su misma figura les hace genuinamente prehistóricos, dentro de ella se encuentran caracteres que, si ofrecen grandes puntos de contacto con los de algunos descubiertos en países septentrionales y muy lejanos, tales como los procedentes de las sepulturas de Halstadt, revelan también un carácter especial propio de la localidad.

Las diferencias de forma, y con más frecuencia de detalle y ornamentación, que entrañan ese carácter especial, entrará á examinarlas después de hacer sumaria descripción de cada uno de los objetos que las ofrecen, y después de consignar algunos puntos generales respectivos á la historia y á la composición de la materia de que han sido fabricados.

Al ocuparme de las alhajas de oro (1), compañeras de muchos de los objetos de bronce de que ahora voy á tratar, indiqué ya las dudas que se albergaban dentro del campo mismo de la ciencia prehistórica, sobre si fué el oro ó si fué el bronce la primera materia metálica empleada por el hombre para la fabricación de sus adornos.

De que el bronce haya sido utilizado ántes que ningún metal aislado, incluso el cobre, y á excepción quizá del oro, se dá una explicación tan sencilla como convincente. La de que para conseguir esa aleación no es preciso obtener previamente aislados y puros los dos metales de que se compone, sino que fundiendo reunidos minerales de ambos, con adición de algo de carbono, se obtiene de golpe el bronce. Mientras que para conseguir el cobre puro es preciso una operación delicada, muy afuera del alcance de los recursos metalúrgicos de que podían disponer los hombres primitivos; para extraer el estaño no se presentan menores dificultades; la separación del plomo de la plata exige el complicado procedimiento de la copelación; y la extracción del hierro, cuyos minerales, si bien no se imponen como á la stención como los de bronce y los de estaño, son abundantísimos, representa un trabajo de los más difíciles, como que de la fundición no se obtiene otra cosa que una sustancia muy impura poco semejante de la piedra.

La proporción de una parte de estaño por nueve de cobre que presenta constantemente todo el bronce de los países de Occidente anterior al empleo del hierro, es la necesaria para obtenerlo con el máximo de densidad, con dureza de acero no templado, con color y con brillo auríferos, y muy líquido en la fundición. La disminución del estaño le haría más maleable; el aumento le daría más dureza, pero también consistencia quebradiza.

En proporción, la ofrecen, como ya he dicho con referencia á M. Le Hon (2), todos los bronces de Occidente anteriores á la época del empleo del hierro, y entre ellos, por ejemplo, los hallados en Distré, departamento del *Maine et Loire*; en las cercanías de Lyon; en la llanura Delfinesa, y en Saboya (3); así como los hallados en Galicia, con muy ligeras diferencias y con aumento de alguna escasa cantidad de hierro, plomo, zinc, níquel, cobalto, plata y antimonio, que toda ella, cuando más, no pasa de un seis por ciento, y no excede, en general, del uno al tres; ni viene á ser otra cosa que impureza de los minerales. Tal proporción es rara ó no se encuentra desde que aparecen los tiempos históricos, como lo han demostrado los análisis hechas en los diferentes bronces hallados en el departamento francés del Sena inferior; pues que mientras una hacha encontrada en Antifer ha dado el diez por ciento de estaño empleado en los bronces griegos y en los considerados como prehistóricos, otras hachas dieron 78 partes de cobre por 20 de estaño y dos de plata ó de zinc; y el bronce de procedencia gala 85,85 de cobre por 14,15 de estaño, aleación idéntica á la de los bronces egipcios del tiempo de los Tolonares ó de los Parosanos. Al propio tiempo las espadas

(1) Véase mi *oecografía*, pag. 246 del tomo III.

(2) *Monnae fouille*, pag. 202 de la 2.^a edición.

(3) Véase el tomo VI de la revista *Motivatoir pour l'histoire primitive et actuelle de l'homme*, y el III, pag. 303.

galas ó romanas procedentes de la Bouille, conservadas en el Museo de Rouen, no presentan sino tres partes de estaño por 97 de cobre (1), y el bronce romano carece de estaño y se compone de cobre y de zinc.

II.

Los más comunes de los utensilios considerados como *prehistóricos*, así de piedra como de bronce, tanto en Galicia cuanto en los demás países en que se han hallado vestigios de las épocas primitivas, son las hachas.

Una, de las de forma más rudimentaria, reproducción exacta de la propia de las hachas de piedra pulimentada, he recogida yo, encontrada por Encero de 1871 (2) en el lugar de Gontan de Arriba, feligresía de Galgao, del ayuntamiento de Abadín, en el partido judicial de Mondoñedo, y en paraje inmediato á la carretera que de Villalba conduce á esa ciudad, en su kilómetro 70, y á sitio en que en tiempos pasados se explotó hierro, y de donde se extraen actualmente los mármoles que beneficia una sociedad denominada *La Verdad*. Redúcese tal hacha á un tosquísimo lingote cuneiforme de 15 centímetros de largo por 5 de ancho en un extremo y 3 en el otro, y 27 milímetros de grueso en su centro, del que va disminuyendo hasta resultar en corte por el extremo más ancho y no tan delgado por el otro. Pesa una libra justa (0,46 kilogramos), y no es de bronce, sino de cobre (3).

Otra hacha, representada en la lámina con el número 7 (de todo su tamaño como los demás objetos de ella); he recogida también yo, encontrada en el coto de la Campá, monte sobre el lugar de Estelo, dentro de la misma feligresía de Mondoñedo, y en paraje no lejano del sitio en que debió estar el castro de Santo Tomé, citado en un documento de 1431 (4). Esta hacha es de las llamadas por los anticuarios franceses *à bords droits*, para distinguirlas de las conocidas por *à ailerons* y *à douille*; tiene de largo 204 milímetros, de ancho en la punta 43, y de grueso máximo en el sitio comprendido en medio del asa 28, desde el cual se adelgaza progresivamente hacia los dos extremos, en uno de los cuales está el corte, y en el otro no queda más espesor que el de 9 milímetros. A uno de los lados conserva, pero rota, el asa única que tenía, destinada á llevarla suspendida del cinto, y tenerla colgada en la habitación ó á sujetarla con una cuerda al mango encorvado, de la manera figurada en dos de los grabados que entre otros muchos pudiera citar, de la popular obra de Figuier (5).

Las hachas del género éste, de *bords droits*, abundantes en España, no son las más comunes de las numerosas encontradas en el extranjero; las que en su gran mayoría corresponden á las de la clase de *à ailerons* ó á la de *à douille*. Parece, sin embargo, que á aquel género pertenecen las que se encuentran en Italia, según demuestra la descrita por Rougemont en su libro *L'âge de bronze ou les métaux en Occident* (6), que fué hallada por M. Guzzadini en Bolonia, y es calificada como de forma etrusca. Si se prescindiese del sistema elegido para adaptar el mango á estas hachas, se las hallará análogas enteramente á las de los otros dos géneros que pueden las láminas y páginas de todos los tratados de Arqueología-prehistórica, y pertenecientes á las que encierran el elemento del *scaipen fabrice* romano (7), conocidos en Inglaterra por *celts à helta*, y por *franses à pointes de fraises* en los Museos germánicos y escandinavos, donde no se dá el nombre de hachas sino á las parecidas al utensilio así llamado hoy. Lo que también

(1) Véase la relación obra *La Seine inférieure historique et archéologique* Espéras gabelle, romette et franque, par Mr. Félix Chérel. Paris, Deshayes, 1864, páginas 15, 431, 452 y 461. Los análisis de los bronce hallados en Galicia han sido hechas por el mencionado químico Dr. Ceorras, estudiante de la Universidad de Santiago, y algunos de ellos se han publicado, especialmente, en los notas al tomo II de la *Historia de Galicia*, por Murguía.

(2) Véase el proyecto de consignar los nombres de las personas á quienes de lo los objetos remitidos, así que de esa hacha voy desde á Donato de Soto, el mismo que la examinó.

(3) En la lámina siguiente es, y de la misma forma y así el mismo tamaño (15 centímetros), la que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (núm. 13), hallada en Santoligüea (Avila).

(4) En una carta de devociones, otorgada por Teresa Yates a favor de las ánimas del oratorio consagrado de San Martín de Vilhormiento, de una legua de estremo que *las sus obas de centro de ambrosio e luga sus casitas que son devoto para FºVernagor* (Mondoñedo). Esa carta está inserta en uno de los cartuchos de dicho necrológico guardados en el Archivo Histórico Nacional.

(5) El hallador de este hacha, de quien yo la recogí, fué un labrador, apellidado Celvazo, del inmediato lugar de Estela, en Maza de 1868.

(6) *L'Europe préhistorique*, páginas 344 y 379 de la 2.ª edición.

(7) Pág. 333, citada por Murguía en el tomo II, pág. 49 de su *Historia de Galicia*.

(8) Véase el *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, de Busb, traducido por Chénard.

sucedo en Francia ya, comenzándose á llamar puntas de lanza en el Museo de Arillería de París á estas hachas, cuyo nombre se reserva para los instrumentos iguales á los que hoy se designan con el (1).

Hachas enteramente iguales, en su forma y hasta en sus dimensiones, se han encontrado con mucha frecuencia en Galicia. Parece que lo eran las que, en número no escaso, fundió el maestro carpintero de Mondofedo, D. Francisco Blanco Peleas, hace algunos años, y fueron halladas hita Coubaeyra y Marquite, dentro del distrito municipal de esa ciudad. Lo es, si bien no en las proporciones, porque el sitio del mango en vez de ocupar la tercera parte del total del largo de la hacha no llega sino á la sétima, la encontrada en el puente de Coropé, cerca de Solvaterna, fulgencia distante dos leguas de Tuy, en el partido de Redondela, recogida por el conocido abogado de Pontevedra Sr. Saucha, y ahora existente en el Museo Arqueológico Nacional. Debía ser también aquella cuya pedruzca, comprendido entre el corte y las asas, se halló en el Faro de la Lanzada, cerca de la torre de Santo Tomé, en la ria de Ares, y fué donada á ese mismo establecimiento por D. Juan Cuveliro. Y lo son las dos, que curiosamente encontradas en una caja de abedul, se guardan en la que fué Real Armería (2), y fueron halladas en 1817 al practicar una excavación en territorio de la antigua provincia de Santiago, y remitidas al rey por el conde de Maceda; las cuales tienen 11 pulgadas (285 milímetros) de largo, segun el *Catálogo* impreso en 1863, y están ambas completas, incluso las dos asas de cada una y el extremo opuesto al corte; por cuyo extremo se extiende el mismo borde que por los cantos: lo que no permite la suposición de que el sistema de adaptar el mango que se les aplicase fuese el de un palo abierto en que encajase el codo de la hacha como una cutia (3).

Otra hacha, encontrada en Castro de Rey y adquirida por Mirguña, difiere bastante de las anteriores en la forma. Tiene el corte muy curvo y muy extenso, de 47 milímetros, siendo la largura total de la pieza de 134, y pertenece á la clase del *scaber* usado por los guardianes romanos (4).

Posible es que hachas con cubo fuesen las tres *añes cortantes*, de las que, quien dá noticia de ellas (5), dice que se podían colocar en un mango, y que él, yendo de niño á caza, las encontró en un terreno arenoso, con otros objetos vendidos á un comprador de metales ambulante.

De esos objetos formaban parte *dos barriles de tres filos como bayonetas*, así llamadas por la citada persona, que muy bien podrían ser puntas de lanza—*cuspis*—como la que se ve en la lámina, núm. 1. Esta fué encontrada en la Cruz de Zeñan (6), comprendida dentro del término parroquial de Mondofedo. Mide 205 milímetros de largo, y tiene 10 de ancho medio, y cubo de 15 para introducir en el la extremidad del asta. Más exiguas dimensiones tenía todavía otra de hierro, cuyo cubo de bronce con alas, hallado en Riotorto con las albasas de que he hablado (7), está trabajado con tanta delicadeza como se observa en la lámina, núm. 15, y que, por no presentar hueco sino para una asta de sesos 9 milímetros de grueso, ó sea una delgada vara, debió pertenecer á alguna ligera arma arrojadiza, dardo, venabla ó javalina, y muy posiblemente á alguna *cateja* de las usadas por galos y germanos, hechas con muy larga punta y muy delgada asta, las que arrojaban y volvían á recoger por medio de una extensa cuerda á que

(1) Al dar estas noticias en el tomo I, pág. 365 del *Mezot*, mi distinguido amigo D. Fernando Fulgoso, abanderó la opinión respetable de Sr. Ledo, y añadió lo de las que pasaba que al usarse de *frases* no se *aplican* *espadas*, *sino á hachas*, en oposición también con la de Sr. Ledo, expuesta en su *Discurso* de los vocablos *griegos y romanos*. *Tam* *autem* *dicuntur de hachis, que una* *latine* *de que se usaban las germanas* *cuas* *pias* *et* *cuas* *indico, que referencia á Tullio* *(Iren)* *4*. *Sus* *indico* *quibus* *est el signficado de las palabras*. *Frases vero plures* *et* *utique* *paris* *antias, quam* *culpa* *quibus* *uocant. Ipa* *est* *et* *republicas*. *Frases autem dicunt, que* *frases* *est. Nam* *autem* *formam, et* *de* *frases* *dicunt* *se* *prode* *esse* *quibus* *plures* *frases*. (*Hydrog. Liber* *XXVI*, *cap. vi*, *De* *pluris*, 3.)

(2) Armería C, núm. 1722.

(3) En el Museo Arqueológico pueden verse, al lado de algunas esas hachas y de las mencionadas [marcadas, la de Coropé, que fué donada por don Francisco Sanchez Guilleros, con 3 a, y la recopilada de la Lanzada con 3 h], otras siete, todas del género del *scaber* *fulvris*. Tres procedentes de Asturias, y donadas por D. Domingo Salazar, de sus codos son y 21,20 y 21 centímetros de largo, sacadas respectivamente en Caspas de Yuso, Ocasos de Oza y Arriba (año 1808), á 2 y 7. La que D. Manuel de Góngora halló en Baras de Baza, de dos asas y 21 centímetros, cuyo dibujo he puesto en la pág. 110 de mi *Arqueológico* *preliminar de Andaluza* (págs. 3). Y las otras tres de ignorada procedencia, la una de ellas muy notable (págs. 4, 6 y 8), de 25, 21 y 11 centímetros, que se han conservado en el Museo de Historia Natural.

En el *archeolo*, para ilustrar Museo nacional de Peris, se conservan otras dos de la misma clase que las anteriores, la una hallada en Oudonol y *folles* *de* *Mans* *en* *1807*, y la otra en la *caja* *de* *Santa* *Justa* *en* *pe* *de* *Tollage*, con otra de codo *grosada* *con* *alas*. Todas tres tienen su asa completa, y son designadas allí como *culis* de la edad del bronce y romana.

(4) Véase el *catálogo* *de* *Reh*, *plata* *supra*.

(5) D. José Gonzalez Alvarez, en la pag. 20 de su *Siema* *Crítica* *de* *Falón*, Pontevedra, 1827.

(6) La *moza* *de* *padre* *del* *mozo*, ya difunta, hallada por el conde de Lugo, Lugo, que tenía algunos años que la encontró; y del que asegura sus conjeturas que con ella topase su *causa* *cantidad* *de* *oro*, atribuyéndola á sus hallazgos, y no á su *causa* *procedencia* *laboriosa*, en el *apunte* *que* *observaba* *en* *su* *libro*.

(7) Véase lo dicho sobre este hallazgo, en la pág. 568 del presente tomo del *Mezot*.

las ataban, como un harpon, de cuyo género de armas dan noticia Virgilio (1), Silio Itálico (2) y San Isidoro (3).

Ofrecen también, tanto la una de sus puntas de lanza como la otra, ciertas analogías con el *rete* de los samnitas; mucho mayores que con las otras armas de ese mismo género del *jaculus*, así con la *materis celtica* de ancho hierro, como con la *fronsa* germánica de punta corta, é con la tan temible *faldiris* angumina. Y quisiera tengán relación con las lanzas con puntas de bronce que Estrabon dice usaban los lusitanos y gallegos (4); con aquellos brillantes javalinas de que habla Virgilio (5); y con las lanzas que los romanos tomaron de los españoles, adoptando para ellas, se asegura, la denominación de la ciudad Lancia de los Astures, según Varron, citado por Aulo Gelio (6). En último caso siempre comprobarán el aserto de M. Le Hen (7) de que celtas é iberos usaron armas de bronce.

III.

Sobrepaja en importancia á todos los objetos *prehistóricos* ó que por tales pueden darse, encontrados en Galicia, el peregrino puñal que se ve en la lámina marcado con el número 8. Apareció en Noviembre de 1899 en la inmediación de *La Pena grande*, pedrusco granítico, aparente, de 700 metros cúbicos, que entonces fué volado para romper las carreteras provincial que de Viveiro ha de conducir á Meyra (8), y estaba situado bajo los Castros de Couboeyra, dentro del distrito municipal de Mondoñedo; manteníendose este curiosísimo bronce tan fresco como en los días en que se usaba de él, á consecuencia de haber estado en un terreno arenisco, sustruido á la acción oxidante del aire, y sin más que algunas picaduras de malaquita (carbonato-hidratado) y una muy estimable capa de patina (*sereno nobilitas*), oxidación verde que en nada absolutamente modifica su forma, y que le dá un irrefutable carácter de antigüedad.

Su hechura es la de un *puñal romano*, y bien pudiera tomarse por la daga, de largo de un *epithame* — 9 pulgadas ó 21 centímetros, — que se afirma usaban los lusitanos y los celtiberos. Tiene la hoja, que debió ser de 15 centímetros de largo, y está falto de la punta, cubierta de finas y onduladas rayas, muy unidas, paralelas y siguiendo

(1) *En. Liber vii, vers. 741.*

Turbidus rivo solis tempore ostia.

Se conjetura Mauro Servio Honorato, el gramático, dice de esa palabra: *Celticae Pala Gallia. Unde et hibernicae rivos dicit. Celticae quidem insulae illi genus esse tale quasi celtes esse ex multis quae vocantur fontis. . . . solibus hibernicis, inde feruntur ferre filigati, quae in latine insulano rivo galibus cum submersis recipiuntur Jactant. Certe ante hunc Thales locis dicitur. (P. Virgilio Marone. . . .) hibernicam Epigae x, Geographicae Liber iii, Abasias libel xiii. Et in sa Maori Servii Honorati grammatici coniectura, ex solibus hibernicis longe meliore et notiore. Parisis, libel.*

(2) *Pontionius libel iii, vers. 277.*

. pascua secans et praesto ostia.

(3) *Etimologiae Liber xviii, cap. vii De basili. 7 Cetero est, quae fuit hibernica, dicitur, quod et cetera ferris insulae colligit, et est solido omnia fusa la magisterio. sine est ostia, quae hibernicae sunt dicit. Est enim genus gallicae tili ex insulae quae maxime laeta, que laeta quidem suo longe pascua praestantia existit sed que perennat, vi manu pertinet qui: quae et ab arboribus multitudine, rursus rabi ad eam, qui videri. Hinc insulae Virgiliae (P. Aes. 184) dicitur, Turbidus rivo solis tempore ostia. Unde et sae hiberni, et galli insulae vocant.*

(4) *Liber iii, pag. 164. Novembris cetera hinc aethra, esse equis. Iamque Ceraunio conatit una paludum con celis: Cetera inde hibi. . . . sunt autem non Hispania propria. Nam qui gallicum insulam esse vident, qui dicit Virgiliae. . . . *Insulae solis in Hispania solis qui hibi VI ostia est perennat non delictum rursus ad Hispania. Sic insulae quae gallicae tribus a plerisque interpretibus. (Strabonis verum geographicae, libel xvi. Iamque Ceraunio conatit, & . . . 1687.)**

(5) *En. libel viii, vers. 931.*

*. Duo galpae Alpina curantur
Grua 9898.*

(6) *Notae ceteris, libel xv, cap. xlii. et scriptum est in libro M. Varroae quatuordecim rivos divinarum que in loca Vero, quae de patribus dicitur, que id vultus Galliarum, insulam quaeque dicit, esse Locitum sed Hispanorum vultus esse. A lo cual citaban los escritores Antonio Tityus, y Jacobo Osoel Zenoson Hispanorum esse vocem tradit M. Varro. Sed et ipsam teli genus Hispanorum fides, ex Hispania in Balbicum esse vocem delictum hinc delictum est. Iam tunc Hispania solis sed aethrae partem Celtas et rivi et nonum quendam fides conatit, ex inde laeta vana dicitur pascua, quod hiberna spoli hiberna, si teli genus hiberna, Germaniae grati, tribuit: Gallia mactantia, dicitur hiberna rursus. Et Thodorus Rhenus lib. 4. Sa mania curat in Gallia: hinc hiberna que gallicae vocantur hiberna solis si teli genus hinc dicitur, vultus hibernicis, quae dicit insularum insulae.*

De laeones dicit Ros Ledero, en el lib. xviii de las Etimologías, cap. vii De hauris, et hauri, amantem habere in solis: dicit enim laeones, que equo laeo, et sa, aquae amantem vultus haurio.

(7) *Occurriendo en la pag. 221 de la 2.ª edición de su obra L'homme-fourbi.*
(8) *El desdoblado de una cloaca por el arroyo por una del mismo para que lo ocupara.*

el perfil, ya recto, ya curvo, del contorno. La empuñadura adapta la forma de los llamadas de antena y de estilo o tipo de Hallsdtad (1), y se asemeja mucho á la encontrada en Sion, asignada á la primera época del hierro y considerada como la pieza más importante de las halladas en esa sepultura (2), y también á la de hierro procedente del túmulo de Dordingen, publicada por Troyon y por Le Hon (3). Los cilindros en que terminan las antenas responden al mismo sistema ornamental aplicado á las *torques*, que igualmente se encuentra en una de las agujas de bronce halladas en Saboya (4).

Esta forma de empuñadura de antenas encorvadas se dá como exclusiva de la primera época del hierro (5). Y á consecuencia de ser muy rara en Suiza, M. Desor de Neufchâtel, y algun otro, han pensado que las de esa clase que allí se encuentran son producto de comercio extranjero y de falsificación etrusca; en conformidad con el sentir de M. le Baron de Bonstetten (6), de que la época del bronce, en el centro y en el Norte de la Europa, sufrió una influencia griega y etrusca, y de ninguna manera fenicia; y con el de los que conceden que, por efecto de un movimiento desconocido, hubo por toda Europa un gran comercio, cuyo asiento industrial fué la alta Italia, en época anterior á los romanos: época que es muy esencial definir para no confundir dos edades harto distintas, y que, por la ausencia de moneda que se observa en ella, debe considerarse bastante anterior al siglo iv antes de J. C., en el que parece que las Pílipos de Macedonia eran la moneda corriente en Europa.

Esta opinión encuentra apoyo en los importantes descubrimientos verificados en Hallsdtad y Sion, que comprueban que los suizos de tan lejana edad no esperaron á que los fenicios les proveyesen de armas de bronce, sino que se surtieron de ellas de sus vecinos los etruscos, los que, siendo hábiles fundidores los habitantes de Toscana y de la alta Italia, estaban en actitud de proporcionárselas con abundancia. Al mismo tiempo aparece en oposición con la manifestada por el arqueólogo inglés Cornewall Lewis y por M. Nilsson, quienes, separándose de los que admiten la violenta invasión de un pueblo oriental que substituyó repentinamente en Europa la piedra con el bronce para la fabricación de armas y utensilios, atribuyen á los fenicios la introducción del bronce en Europa por medio de sus relaciones comerciales. Pero, en rigor, esa oposición no existe, porque esa doctrina hoy ya muy recibida, que no hay que pensar exaltadamente ni en etruscos ni en fenicios respecto al origen de la civilización de la época del bronce en Europa, pues que existieron dos corrientes distintas en la Italia septentrional: la de los etruscos, y la de los fenicios que llevaban el estado de España, ó de las islas Británicas, por los siglos del xxx al xvii antes de J. C.

De esa doble corriente dan testimonio las series de antigüedades de Suiza y las de Hallsdtad en particular, que revelan las relaciones que mediaron con los toscanos; así como, en los *terracenas* conteniendo objetos etruscos, está representada la fusión de ambas civilizaciones, verificada, por lo ménos, en el siglo xii antes de J. C. Por otra parte, la influencia de los etruscos no se detuvo en la Suiza, sino que, en concepto de M. Desor, todos los países, hasta los del Norte, experimentaron en la época del décimoquinto siglo antes de J. C. una especie de infiltración etrusca, posterior al conocimiento del bronce, recibiendo, ya que no los objetos fabricados, los modelos y los tipos. Además, la llamada Edad del bronce de suyo es algo oscura, y en tal manera que el conocido M. Vogt expresó terminantemente en el congreso internacional de arqueología prehistórica celebrado en Bolonia, que si ha habido una época del bronce, primitiva é independiente de la del hierro, debe relacionarse con un tiempo extraordinariamente antiguo; y en ese mismo congreso, M. Hildebrandt, de acuerdo con M. Worsson, expuso que, tocante á la Edad del bronce, hay que distinguir periodos, y que entre las formas que ofrecen los objetos en el Norte y las que ofrecen en el Sur hay diferencias muy marcadas; haciendo observar, de paso, la gran dificultad que presenta el tratar en conjunto de la Edad del bronce, dificultad que se aumenta si se acude á la cronología, pues que en Italia, que tiene una historia muy antigua, no hay memoria de la Edad del bronce, mientras que en el Norte hasta los primeros siglos de la era cristiana no se reemplazó el bronce con el hierro.

Muy en cuenta deben tenerse, y en tal concepto los he consignado, las anteriores consideraciones sobre las influencias artístico-industriales que se dejaron sentir en la Europa durante la época del bronce; de cuyas influencias parti-

(1) Armas con empuñadura de este tipo son las que figuran en las págs. 621 y 622 de la citada popular obra de Fagius.

(2) Véanse las págs. 319 y 320 del tomo vi de la revista *Historia pour l'école et pendant el vacance de l'école*.

(3) Pág. 378 de la citada obra de su muy conocida obra.

(4) *Lectura xviii, tomo. 53 del tomo vi de la revista mencionada.*

(5) Véase la pág. 319 y siguientes de ese mismo tomo.

(6) *Revue d'archéologie suisse*, citada en la pág. 336 del tomo iv de esa misma revista.

ció España, y en particular Galicia, de una manera tan rara como difícil de explicar; en razón a que de esas influencias no parece que participó el centro de la Europa, y de ellas se encuentran impregnados los principales objetos de bronce hallados en Galicia. Más adelante se ofrecerá ocasión oportuna para volver á hacer observaciones de este mismo género.

Volviendo al puñal, cuya forma ha dado lugar á que me detenga en tales consideraciones, hay que hacer notar una singularidad que ofrece muy digna de que se fije en ella la atención: la de que la espiga de la hoja, que atraviesa el mango, horadado al efecto en toda su extensión, hasta sobresalir (véase la lámina) por la parte inferior, la opuesta á la por donde penetra, en vez de ajustarse más ó ménos exactamente al hueco del mango, entra y sale con grande holgura; no conserva resto, ni el menor indicio, de haber estado remachado ni sujeto por hilo, y presenta visibles señales de ramamiento, indicadas en el trazo de sus aristas, no gastadas, sin embargo, como si el roce no hubiese sido muy fuerte, aunque continuado, cual el de sacarse y meterse muy repetidas veces la hoja del puño. Tal singularidad deja lugar á la sospecha de si la facilidad con que entra y sale la hoja del mango, que permite separarlos con toda rapidez, al mismo tiempo que la hoja propiamente dicha ajusta exactamente entre las alas del mango de la empuñadura, sería consecuencia de las funciones en que estaba llamado á figurar este puñal; y hasta autoriza la suposición de si esta empuñadura sería destinada á recibir diferentes hojas, y aun usada por los sacrificadores en su horrible ministerio, pudiendo haber sido práctica establecida el ir sepultando puñal tras puñal en las entrañas de las víctimas, sirviéndose para todos ellos de una sola empuñadura, que no serviría de su mano el llamado á desempeñar tan repugnantes funciones (1).

Otro puñal, faltoso de la punta como el anterior, y cuya hoja, que debió alcanzar hasta 20 centímetros, tiene perfil muy semejante á la de éste, fué hallado en la Cruz de Zolhan (2), y puede verse en la lámina señalada con el núm. 2. Su empuñadura, que ha desaparecido, difería esencialmente de la del encontrado en Combucera, según se desprende de la birla conservada al extremo del espigo, la que indica que debía ser de hueso ó de madera como las de algunas armas procedentes del lago de Neuchâtel (3).

Empuñadura muy semejante, casi idéntica, á la del puñal hallado en Combucera es la de hierro, que apareció en Riotorto y se ve en la lámina marcada con el núm. 13 (4). Mal conservada, por efecto de la descomposición que sufre el hierro en el terreno y en la atmósfera de Galicia, deja, sin embargo, notar la estrecha analogía, producto evidente de las mismas ideas ornamentales y del mismo gusto artístico, que media entre ella y la otra de bronce, revelada así en las alas que abarcan la hoja y en las antenas que concluye por el otro extremo, como en la hinchazón del centro del mango destinada á facilitar el manejo de esa arma, proporcionando una completa adaptación al hueco del puño cerrado.

En una y otra de estas empuñaduras, todas correspondientes á las del tipo ó estilo de Hallstadt, hay que observar sus escasas dimensiones, y en particular, el reducido hueco, de solos 50 á 55 milímetros, limitado por las alas y las antenas, que dejan para el puño. De lo que se desprende, que indolentemente debieron ser destinadas á que se sirviesen de ellas manos muy pequeñas, las mismas que manejaban las finas lanzas de que son ejemplares las arriba descritas, pues que las nuestras exigen para empuñar con comodidad un espacio de hasta 11 milímetros.

En las mismas condiciones de empuñadura pequeñas es común á otros objetos análogos encontrados dentro y fuera de España, así al puñal de hierro, conservado en el Museo Arqueológico Nacional hallado en Higes, provincia de Guadaluajara, y á las espadas-machetes encontradas en Almedinilla, cerca de Córdoba, por don Luis Marsver y Alfaro (5) (que, sin embargo, dejan un hueco para la mano, el uno de 75 milímetros y las otras de hasta 80, lo que permite que nosotros las manejen con alguna comodidad); como á la curiosa espada, del mismo estilo de Hallstadt, hallada en Sion, de que puede verse un dibujo en la lámina 14 del tomo vi de la repetidamente citada revista *Materiaux pour l'Histoire*

(1) En la pág. 20 de mis *Antiquidades prehistóricas y celticas de Galicia*, hizo respecto de este antiquísimo, resultáramos á lo que puede decir el escudo de este paraguas yeta.

(2) La cruz de mano de uno de los puñales copiados en las excavaciones que emprendió en esa Cruz en Setiembre de 1867, de cuya excavación se dio cuenta pública en la *Revista de Bellas artes*, tomo II, pág. 209, y III, pág. 60, y en la *Francos muchos veces citada*.

(3) Véase la obra de M. Le Hen, pág. 274.

(4) Encuéstrala con el estilo de bronce y con los objetos de bronce que se citaron.

(5) De una de ellas, con otros objetos comparables, voy desde á con entusiasta investigador. De éstas se hallaron dibujos en una de las láminas del tomo I del Museo. En su misma lámina está representado el citado puñal encontrado en Higes, cuya empuñadura ofrece el mismo elemento de las antenas representado por los dibujos.

primitivo et naturel de l'homme. En vista de lo cual se ha llegado á establecer como axioma (1), que los hombres de la Edad del bronce debían ser de muy corta estatura; lo que aparece confirmado por la pequeñez de los huesos encontrados pertenecientes á ellos, que corresponde con la exigüidad de dimensiones, así de las empuñaduras como de los brazaletes. Y, como al mismo tiempo se reconoce por carácter propio de las gentes asiáticas la pequeñez y delgadez de la mano, pequeño que se observa en los indios de nuestros días, cuyas manos delgadas y largas no exigen para las armas que usan sino empuñaduras que resultan pequeñísimas para nuestras manos; á ménos que se recurra á la explicación, en lo tocante á nuestro caso poco admisible, dada por Mamver (2), asignando esas armas de pequeña empuñadura á las tropas asiáticas auxiliares de las romanas que con estas vinieron á nuestra Península; será forzoso convenir en que en un tiempo, probablemente inmediato á la conquista romana de Galicia, poblaban los amenos valles, las elevadas montañas y las ásperas sierras de este país, gentes de corta talla, de origen asiático presumible, que quizás fuesen los fessas; cuya inmigración en Europa se hace posterior á la de los arianos y á la de los semitas (3).

Armas de esa misma clase y de ese mismo tipo, que, por el número de las encontradas en reducido territorio y corto tiempo, no puede decirse que escaseen en Galicia, es fácil que fuesen las de cobre que Veres y Aguiar (4) dice que D. José Lareo, teniente capitán, maestro de labores de la fábrica de papel sellado en 1838, halló en unas masas de Galicia; de cuyas armas vió una el mismo Veres, en poder de D. Domingo Fontan, la que él consideró como un puñal del género *sacera*. En cuyo caso, de ser tal *sacera*, en el sentido y aplicación más admitida de ese nombre, debía diferir notablemente del tipo de las recogidas por mí, pues que la *sacera* no tenía sino un solo corte, segun, con referencia á San Isidoro (5), ha escrito Rich.

A clase distinta pertenece la empuñadura de otro puñal, ó de una espada quizás, hallada en Riotorto, de la que no conservo sino el extremo, figurado en la lámina con el núm. 12; la que, además de su forma, ofrece de notable el tener adheridos considerables pedacitos de carbon procedentes, sin duda, de sus cuñas quemadas, probablemente, con el cadáver de su dueño. Su forma es plana, con remate recto y ancho, terminado por un cilindro en cada lado.

IV.

Con esta empuñadura y con las alhajas de oro de que anteriormente me ocupé, aparecieron en la Crea de Riotorto varios adornos y enseres de bronce, de gusto romano muy pronunciado é idénticos á muchos de los guardados tras las víctimas del *Museo Arqueológico Nacional*. Todos ellos, lo mismo que la empuñadura de que acabo de hablar han pasado al estado completo de sub-óxido rojo y están cubiertas de verde carbonato. También aparecieron con las ricas piezas encontradas en el monte de Lago algunos objetos de bronce, de los que no se conserva sino uno en estado descriptible.

Es este la curiosa fibula señalada en la lámina con el núm. 9, de forma semicircular, con un botón muy saliente en el centro. Su diámetro es de 25 milímetros, y su contorno está menudamente recortado formando un fino serrado. La aguja gira con libertad, sin muelle ninguno, por detrás, segun indica uno de los dibujos. Cóbrela por entero estimabilísima caps de patina, revisándola de un carácter á todas luces auténtico, que haría de este objeto una joya arqueológica á ser perfecta, como no lo es, su estado de conservación.

Otra fibula, de hechura muy diferente, señalada en la lámina con el núm. 4, pertenece á los objetos que dejó dicho se hallaron en Riotorto, en el mismo paraje que las torques de oro. Redúcese á un anillo, que deja un hueco de 25 milímetros, y tiene sección circular y grueso de 4 milímetros en su centro, desde el que adelgaza hasta que-

(1) Le Hen, *L'homme fœtal*, pág. 253 de la 2.^a edición.

(2) *Revue de Belles lettres et d'histoire-archéologie*, tomo II, pág. 223.

(3) Véase la ya repetidamente citada revista *Historiana*, tomo VIII, pág. 257.

(4) *Historia de Galicia*, Parte 1.^a, íntica publicada, pág. 128.

(5) *Etymolog. Latinæ vocis*, cap. 11 De gladiis, R. *Murex* non tantum gladius est, sed et ceteroslibet tali armæ: dicitur a longitudine. Nam passim graeci longas dixerunt liras et machæras. Machæra autem est gladius longus ab una parte acutus.

dar en 2 en los extremos, los que se tocan formando círculo completo, y tienen revueltas las puntas con una perilla en cada una. La aguja, que no se ha conservado, giraría todo alrededor, como en las otras fibulas de esta misma clase, muy abundantes entre las conservadas en el *Museo Arqueológico Nacional*, procedentes del sitio en que se cree estuvo la antigua Interstavia, en Paredes de Nava, provincia de Valencia. Con ella apareció otra fibula ó broche muy incompleto y de muy escasa dimensión, que lleva en la lámina el núm. 11.

Compañero de estas fibulas, y hallado en el mismo sitio que ellas, pero algunos meses antes, es el *insigne*, figurado en la lámina con el núm. 6, cuyas dimensiones, nada escasas, alcanzan á 55 milímetros de radio. Tiene ambos extremos bastante pantesgados, destinados á ser introducidos el uno por el agujero de la oreja, y el otro por el del pendiente que ó verdadero pendiente—*stolagnis*,— y el resto está todo él adornado de trazos hechos al buril, formando una suerte de gallones rudimentarios. Ofrece cierta notable semejanza con uno de los brazaletes hallados en gran abundancia en Sion (1).

Idéntica procedencia tiene también un toquisimo anillo hecho de una tira de bronce de 2 milímetros de grueso y 6 de ancho, groseramente revuelta, sin anularla de cerrar más que lo suficiente para que no se desprenda del dedo. Este anillo es muy parecido á los encontrados en los dolmenes de la Lorere, de los que puede verse un dibujo en la tan á menudo citada revista *Historique pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme* (2).

Del mismo paraje proceden, en fin, la cuebarilla, de forma bastante común, marcada en la lámina con el número 3, y la asa de vasija, que lo está con el 5, no más rara que el otro objeto, prismática y con los extremos revueltos y terminados en otros prismas con molduritas menudamente cinceladas, del mismo gusto que los de la fibula anular hallada con ella, y muy parecidos á la cabeza de un alfiler—*acus crinalis*—encontrado en los lagos de Suiza y publicado en la popular obra de Figuier (3), tomándolo de la Memoria de M. Desor sobre los palafitos de ese país.

Réstame hablar de dos muy peregrinos objetos, de bronce también, y encontrados dentro de la zona en que han sido hallados todos los otros referidos.

Es el uno la concha de bronce, que lleva en la lámina el núm. 10, y apareció en Marzo de 1868 al tiempo de pazilar un pintal abajo del Chao de la Croa de Zoñan y encima del osuino que por allí sube, en sitio muy inmediato al ya citado, en que se hallaron la punta de lanza y el puñal de que dejó hecha la oportuna mención. Mide 56 milímetros, está cincelada con algun ornato, tiene un fanelo representado en su borde, y tres agujeros destinados sin duda alguna á sujetarla á la coram ó á coserla al traje. Su forma es la del *pecten jacobese*, y su destino debió ser puramente ornamental y el de especie de venera ó verdaderas *falera* (4).

El uso de adornarse con conchas data de tiempos muy remotos. Pertenecientes, segun Mr. Martillet (5), á dos diferentes especies, *cypraea pyrasa* ó *rufca*, y *cypraea larida*, se hallaron hasta una veintena, atravesadas de incisiones, como habiendo servido para adornar un traje, y diseminadas por parejas, dos sobre la frente, una en cada húmero, cuatro en la región de las rodillas y dos sobre cada pié de un esqueleto, asignado á la edad del renco, descubierta en Luagerio-Base (Bordouña). Varias poseía el citado Mr. Martillet en su colección, agujeradas en el nates (6). Agujerada también por la misma parte ha sido hallada alguna en el ya famoso cerro de San Isidro de esta ex-corte (7). En una de las sepulturas de Solutré, pertenecientes á Iberos y celtiberos, apareció, al decir de monsieur Ferry (8), un cadáver con una concha de peregrino agujerada asimismo por dos partes junto al nates, ocaso para suspenderla. Y, en fin, en la estatua del antiguo guerrero gallego conservada en Viana, ya citada (9), se ve una concha sobre el escudo.

Además, el grandísimo uso de conchas hecho hasta nuestros días por los peregrinos jacobitas, y la curiosa leyenda

(1) Véase dibujado en la pág. 370 del tomo vi de los *Historique pour l'histoire de l'homme*.

(2) Tomo v, pág. 285.

(3) Pág. 332.

(4) El bronce que le recogí da entre la tierra oscuras que junto á ella había otras iguals, que no recogí también por no considerarla digna de que él se tomase al trabajo.

(5) Véanse las últimas estrogas publicadas, pág. 217 del tomo viii de los *Historique*.

(6) *Historique*, iv, 36.

(7) Véase la monografía sobre la prehistoria española, por el eminente geólogo D. Juan Vilanova y Pelayo, publicada en el *Minero*.

(8) *Historique*, iv, 103.

(9) Al fin de las torques me ocupé de esta estatua y de sus semejanzas colocadas en el jardín del palacio de la Ajóla en Lugo.

en que la tradición religiosa pone el origen de tal uso, acreditada bien en el antiguo es en el país, y qué arraigado estaba en él, el empleo de las vasijas como adorno personal.

El otro no ménos peregrino objeto de que atrás he hecho indicación, es una muy rusa vasija—caldero le llamaron sus halladores—encontrada en un punto llamado Chao de Currias, en las faldas de los montes que limitan por NO. el Valle de Oro (en el que hay tantos y tan notables castros), y cesen sobre las parroquias de Alago y Bodin, por unos cancheros en el verano de 1871 (1) al tiempo de armarse piedra granítica, allí muy abundante; quienes en el mismo momento de encontrarlo le redujeron á menudos pedazos, siguiendo la fatal y por desgracia tan general costumbre, propia de los que topan con cualquier género de antigüallas cuya importancia no se les alcanza, y efecto, más natural que disculpable, de la cólera que les despierta el rápido desengaño experimentado al ver de golpe desvanecidas las esperanzas de haber tropezado con un valioso tesoro, ligeramente concebidas por su codicia en el momento de encontrar cualquier objeto extraño.

El gran número de esos pedazos que conseguí reunir me han permitido, auxiliado por las noticias suministradas por los que víeron completa tal vasija, formar exacta y cabal idea de su forma y detalles ornamentales. Era, en efecto, una vasija de hechura que autorizaba á tomarse por caldero, pero con destino nada más que ornamental, pues que estaba rellena, ó mejor dicho, fabricada sobre una alma de cierta sustancia metálica y térrea, compuesta de escorias muy amarillentas y consistentes, adherida fuertísimamente á las paredes, finas en extremo, de la vasija. Medía 30 centímetros de diámetro en su boca, poco ménos en el fondo, por ser cónico, casi cilíndrico, y algo más de altura. Aparecía hecha de muy delgadas láminas de bronce batido, revueltas con gran habilidad y chavetadas en sus uniones, pero no soldadas, cuyo procedimiento se dá como desconocido en los tiempos prehistóricos; figura tener tapa semi-esférica con una sobrecapa adornada de muy menuda y sencilla la borá manera de claritos prismáticos; y estaba provista de un grueso reborde cilíndrico en la boca, formado con varias capas de bronce sobrepuestas, y de él nacían dos fuertes argollas de latón, en las que entraba el asa, adornada de una serie de faldones muy galantemente ornamentados de labores en relieve, representando espirales y porciones de círculos concéntricos, y rodeada de fajas finulcarea, que también se grabaron todo alrededor del borde de la fingida boca, como se ve en la lámina (núm. 14).

En su conjunto y composición ofrece esta vasija notable similitud con una de las encontradas por cientos en las sepulturas de Hallstadt, considerada como de la primera época del hierro y publicada por Figuier (2), y ofrece muestra no ménos evidente que la suministrada por el pañal hallado en Coubaeyra, de la infiltración de ideas artístico-industriales propias de los países del Norte, que experimentó Galicia en el tiempo en que los objetos de bronce de que ahora me ocupó y los de oro de que ántes me he ocupado estaban en uso, revelada en la forma y adornos de esos objetos. Los de esta vasija ornamental presentan semejanza muy pronunciada con los que llevan las hechas procedentes de Escania y Fionia (3), recogidas en Stokholm y en el Museo de antigüidades de Copenhague; alguna de cuyas hechas está también rellena ó formada de finas láminas de bronce sobre una alma terrosa, y no pudo tampoco tener otro destino que el ornamental.

Ese género de adornos es muy característico de las antigüedades de los países septentrionales. En Finlandia, por ejemplo, se han encontrado espadas y cetros adornados de espirales, que tienen un origen escandinavo muy evidente, y que deben pertenecer á la primera época de las que en que MM. Nilan y Worme han dividido los monumentos escandinavos de la edad del bronce, marcados por diferencias muy notables; pues que los de la primera aparecen todos fundidos, muy elegantes, y adornados de dibujos lineales y de espirales grabados en el metal; y los de la segunda fundidos también, pero ménos elegantes, con señales de que el martillo estaba en uso, y con los adornos de círculos concéntricos principalmente, grabados en el metal (4).

Antes de dar por terminada la reseña de los objetos de bronce procedentes de los castros de Galicia ó de sus inmediaciones, he de decir dos palabras sobre los objetos féreos de la misma procedencia. Las condiciones geológicas y crímatológicas de Galicia son en gran manera desfavorables para la siquiera mediana conservación de los objetos de esa materia. Así es que, aun cuando llegan á muchos los hallados en ese país, y no á pocos los curiosos que yo he

(1) Uno de esos cancheros fue Mota, muy conocido en el país.

(2) Pág. 426, fig. 364 de su conocida obra.

(3) *Motiviana*, 71, dibujos en las págs. 132 y 228.

(4) *Motiviana*, 71, 171-173 y 228.

reunido, el estado en que la mayor parte de ellos se encuentran es tan sensible, que no permite entrar en su descripción ni hasta comprender su destino. De todos es el más notable la empuñadura de que atrás he hablado, encontrada en la Croa de Ríotorto, y reproducción fiel de las formas propias del tipo de Hallstatt usadas para las de bronce. Compañeras suyas, halladas con ella en Ríotorto, son unas que parecen tijeras, ó abrazadera de la vaina de una espada, y un grueso regatón que debió pertenecer á lanza nada pequeña, si es que no á un puntalguido bicolor, allí también encontrado. Tiene este bicolor figura que nada ofrece de singular, idéntica á la de los usados en el día; es largo hasta de 24 centímetros, y está doblado formando ángulo como de 45 grados por su mitad, con un grueso en la boca del cubo en que encajaba el palo, que quedaba atravesado por un clavo que aún permanece, de 3 centímetros, y disminuyendo desde allí hasta empezar la parte revuelta que no tiene en toda su extensión sino una.

En estado algo menor de descomposición aparecieron en la Croa de Zoñán el mango de un *strigilis* de los romanos, revuelto y ofreciendo alguna analogía con el broche que adornaba á un esqueleto descubierto en el Chatellat del valle de la Barcelonnette (1): uno que parece candelero, y que quizás pudo haber servido de pito ó instrumento músico análogo, compuesto de un cilindro hueco, de 21 milímetros de diámetro y 84 de largo, con uno de sus extremos provisto de un asa en forma de anillo de 29 milímetros de diámetro, y el otro aplastado, intencional ó casualmente, pero en disposición tal, que pudiera tomarse por la boquilla de un silbato: restos de la empuñadura, nada pequeña de una espada: clavos grandes, y otros pequeños como tachuelas de gruesa cabeza encajados en una tira también de hierro, que pudieren haber tenido muy diversos destinos; así guarnecer un escudo como adornar un cinturón, por la gran semejanza de hechura y disposición que ofrecen con los de bronce que tuvieron tal destino encontrados en el cementerio merovingio de Envermeu que por sí solo forma un pequeño museo franco con los diversos objetos que ha suministrado (2). De entre estos, ya que he tenido ocasión de citar ese paraje, no he de pasar en silencio los hilos de oro arrollados constituyendo fragmentos de verdaderas torques, como la revestida de alambrito encontrada en Ríotorto; ni tampoco la circunstancia de ofrecer ornamentación muy semejante los fiestos de antiguas vasijas hallados tanto en el uno como en el otro punto, en Envermeu como en Ríotorto, que, unida á las otras dos, elaboraba la generación de las ideas y del gusto artístico de los objetos procedentes de un punto con los procedentes del otro, y reclama para los nuestros una fecha tan reciente relativamente como la asignada á los envermeusos.

V.

Las indicaciones que acabo de hacer, ponen ya en camino directo para entrar en consideraciones y razonamientos sobre la época á que pueden pertenecer, así los objetos de oro ó de que en otra ocasión hablé, como los de bronce de que ahora me ocupo.

La compañía de otros de hierro con que aparecieron los de esos metales hallados en Ríotorto, excluye desde luego, toda idea de prehistorismo. Marca, no obstante, el empleo de armas y enseres *hercos* la postrera etapa de los tiempos llamados prehistóricos, y se quiere, por algunos, referir la denominada *primera época del hierro* al último período de la Edad anterior, caracterizado por aparecer los objetos de ese metal reproduciendo exactamente las formas de los de bronce. Pero la Edad en que comenzó á usarse el hierro penetra por entero, en el común sentir, dentro del cuadro de la Historia propiamente dicha; hasta el punto de que M. E. Martin pretende que se la designe con el nombre de *Edad gala*; por razón de que al introducirse, ó comenzar á generalizarse, el trabajo del hierro dominaban los galos, ó celts, en toda la Europa occidental.

Sin embargo de esto último, por lo que á Galicia toca, como ya en diferentes ocasiones lo he consignado, la Edad del hierro, ó por lo ménos su primera época, pudiera mirarse como efectivamente *prehistórica*; en atención á que las noticias que de ese país se tienen anteriores á la conquista romana, verificada bajo el imperio de Augusto, no constituyen, en rigor, un verdadero cuerpo de historia.

(1) Véase un dibujo de él en la citada *Memoire Etude archéologique et géographique sur le val de la Barcelonnette à l'époque celte*, tom. III, y de él se ocupa Chappé, autor de esta Memoria, en la pág. 51.

(2) Véase la referenciada obra citada del abate Cochet, en la pág. 131.

Dejando a un lado la no muy interesante cuestión de nombres, quedarían como puntos fijos de partida, el que, adornos de oro, de los más toscamente trabajados y de más sencilla composición y rudimentaria forma, han sido encontrados en Rietorto acompañados con objetos de hierro y con otros de bronce de industria romana muy caracterizada; y que idénticos adornos han aparecido en Mazma, con otras alhajas trabajadas con singular delicia, arguyendo un perfeccionamiento muy adelantado en el arte de la orfebrería. Por otra parte, la empuñadura de hierro y el cubito, de bronce, de punta de javalina, hallados en Rietorto, establecen relación estrecha entre los objetos procedentes de ese punto, el puñal encontrado en Coubaoya, y las armas y enseres recogidos en la Cros de Zoñán.

Ligados, pues, resultan estar entre sí, por los caracteres que ofrecen, la gran mayoría de los objetos de que me he ocupado, así de oro y de bronce como de hierro. Los restantes, aun cuando no relacionados tan íntimamente con los otros, no dejan de ofrecer las suficientes indicaciones para poderlos estimar como contemporáneos suyos. La casual similitud que las hechas ó celtis ofrecen con el *scalper fabricis* romano, autorizan á que se las considere como producto de la civilización del pueblo-rey: si bien no adaptan la forma de cubo para recibir el mango, que es la más común en los países del Norte durante la segunda época del bronce y fué desconocida en la primera; por lo que pudieran asignarse á esa primera época, durante la cual existieron frecuentes comunicaciones entre los países septentrionales y los meridionales. Y la vasija de bronce, además de presentar analogías muy marcadas en sus elementos ornamentales con los de la concha hallada en Zoñán, tanto por su destino que por sus labores, puede acercarse á nosotros algo más que la época romana.

El gusto por esta clase de objetos ornamentales pendientes, para los templos en particular, está suficientemente comprobado que alcanzó boga en los días de la esplendorosa monarquía visigoda. Digna son de tenerse en cuenta las analogías ofrecidas por los objetos hallados en el cementerio merovingio de Envermen con los nuestros. La afición á cubrir toda clase de objetos de labores espirales y fúnculares, cual las que llevan la concha y las argollas de la vasija, está muy reconocida como propia de los artifices latino-bizantinos. Y la profusión de adornos, monedas y enseres sagrados y ex-votos de oro en esa época, resulta acreditada con exceso por los valiosos descubrimientos realizados desde hace algunos años.

Pero labores de esa misma especie espirales y fúnculares, que ostentan objetos, como atrás indiqué, que si no pueden llamarse prehistóricos, pueden llamarse pre-romanos, muy abundantes en los Museos del Norte de Europa, y reproducidos, con tanta frecuencia, en las láminas de todas las obras que tratan de esta clase de antigüedades, que me creo dispensado de citar ni alguno.

En ese género de labores, donde predomina el gusto por las líneas espirales, no puede, por tanto, buscarse sólido fundamento para asignar con fijeza una fecha determinada al objeto que las ostenta. La abundancia de objetos de oro, tan propia es de la época visigoda como de los tiempos prehistóricos; y la presencia del hierro los arguye muy próximos relativamente, mientras que la composición del bronce llama por los prehistóricos: tampoco, pues, en la clase de la materia se encuentra dato concreto y decisivo. Y si se acude á los caracteres, no se descubre en ellos, en particular, sino rareza en las formas; representada por un elemento, que así se aplica como motivo ornamental, á la empuñadura de una arma, como entra por sí solo á constituir un adorno personal, y que tan pronto se reduce á las anillas de un mango, como se extiende á un rico collar, ó á un brazalete.

Resulta, por consiguiente, que cuando puede deducirse es, que si sus formas, poco comunes, no encierran un carácter especial propio del país, representan una influencia de las del Norte sobre Galicia, que no se dejó sentir en el centro de la Europa, ni quizá en el resto de España, y que, de permitirlo la pequeñez de las empuñaduras, sólo pudieran explicarse cómodamente refiriéndola á los normandos que visitaron con frecuencia, durante más de dos siglos—del ix al xi,—las costas de Galicia y que hicieron mansiones duraderas en su interior.

Sin entrar, no obstante, en un exámen detenido, según ántes manifesté, de las localidades, (que han sido siempre las *castros*, y cuando no sus inmediaciones), en que los objetos así de oro como de bronce se han encontrado con los de hierro, no puede decirse nada decisivo sobre el tiempo de que datan y la civilización á que pertenecen las armas, utensilios y adornos de que me he ocupado (1).

(1) De las causas por que he de ocuparme con todo detenimiento en la Parte II de mis *Antigüedades prehistóricas y celticas de Galicia*.

Bastaráme, para concluir, consignar una sospecha: la de que si los abundantes objetos descubiertos en tantos parajes, y en especial los hallados en Riotorto y en Masma, provendría, mejor que de sepulcros celto-romanos, ó de ocultos depósitos de alhajas sagradas, suevo-visigodas, de tesoros reunidos por los normandos, amontonando con los objetos traídos por ellos, todos los que pudieron haber á las manos, aplicables al adorno de sus personas, valiosos y estimables, tanto por su materia como por su trabajo, y producidos por la civilización prehistórica ó celta, por la romana, y por la sueva-visigoda.



DE LAS ÁNFORAS EN GENERAL Y DE ALGUNAS ÁNFORAS

EXISTENTES

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

1914

DON FLORENCIO JANÉR,

DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE GRANADA.



(1) Como grandes vasos de uso general en todas épocas entre los griegos, los fenicios, los egipcios y los romanos, para encostrar el vino, guardar el aceite y la miel, y tambien granas de diversas especies, clasifican los arqueólogos las ánforas (*amphora*, *amphora*, *amphora*), no dedicando ciertamente á su descripción demasiadas páginas, como si no pudiesen ofrecer tambien interés para conocer el arte en la antigüedad, unos artefactos que no recibian notable variedad en sus formas, ni eran objeto de la profusión de los pintores (2). Pueden reducirse verdaderamente sólo á tres sus formas principales que recibian las ánforas de mano de los alfareros antiguos. La forma elevada, con asas largas á cada costado, pero ensanchándose sobremedura hácia su parte inferior; la forma elevada ensanchándose en la parte superior con pequeñas asas, ó bien siendo de arriba abajo de igual diámetro, y la forma baja y más ancha, aunque presentando siempre las tres en su extremo inferior una gran punta, para ser hundidas en la arena de las bodegas, ó colocadas sobre un

(1) Ánforas romanas que forman parte de la colección que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. (Alturas de 1,56, á 0,96).

(2) Sin efecto, la generalidad de los autores que se ocupan de las ánforas griegas y romanas, sea por demás concisos en sus descripciones. El señor Le Ducros (1849) á veces casi far hobling wine, oil, honey, etc. The following cut represents amphorae in the British Museum. They are of various forms and sizes; in general they are tall and narrow, with a small neck, and a handle on each side of the neck (where the vase, from age, or both sides, and give, to carry), and terminating at the bottom in a point, which was set into a stand or stuck in the ground, so that the vessel stood upright; several amphorae have been found in this position in the cellars at Pompeii. Amphorae were commonly made of earthenware. Hence sometimes amphorae of gold and silver, and the Egyptians had them of ivory, glass vessels of this form have been found at Pompeii. The most common use of the amphorae, both among the Greeks and the Romans, was for keeping wine. The neck was covered with pitch or gypsum, and (among the Romans) on the outside the title of the wine was painted, the date of the vintage being marked by the names of the consuls then in office; or, when the jars were suspended from them, indicating their pretensions.—The Greek amphorae and the Roman amphorae were also used of Greek measures. The amphorae, which was called *amphora* (amphora) and *rotas* (rotas), was equal to three Roman measures—8 gallons, 7,566 pints, imperial measure. The Roman amphora was two-thirds of the amphora, and was equal to 2 amara—8 congi—or 9 gallons, 7,577 pints; the solid content was exactly a Roman cubic foot (*A. Suda's Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, by W. Smith, ed., LL. D.—London 1853).

ANFORA (Amphora). Large vessels de piedra, con un asa ó dos ó tres en cada uno, se usaban en todas las épocas para guardar el vino, el aceite y la miel, y tambien granas de diversas especies, clasifican los arqueólogos las ánforas (*amphora*, *amphora*, *amphora*), no dedicando ciertamente á su descripción demasiadas páginas, como si no pudiesen ofrecer tambien interés para conocer el arte en la antigüedad, unos artefactos que no recibian notable variedad en sus formas, ni eran objeto de la profusión de los pintores (2). Pueden reducirse verdaderamente sólo á tres sus formas principales que recibian las ánforas de mano de los alfareros antiguos. La forma elevada, con asas largas á cada costado, pero ensanchándose sobremedura hácia su parte inferior; la forma elevada ensanchándose en la parte superior con pequeñas asas, ó bien siendo de arriba abajo de igual diámetro, y la forma baja y más ancha, aunque presentando siempre las tres en su extremo inferior una gran punta, para ser hundidas en la arena de las bodegas, ó colocadas sobre un

pequeño pedestal ó base de madera ó de piedra agujeradas. Estas ánforas eran comunmente de barro muy bien cocido, para poder conservar en ellas los líquidos largo tiempo, como hoy sucede con nuestras grandes jarras, los teneles y cubas destinadas al mismo objeto, y su medida general alcanzaba cerca de 2 metros ó más de altura, y 7 ó 8 decímetros de diámetro, aunque éste variaba según su forma. La pasta de que estaban formadas estas grandes piezas, era mucho más densa y fuerte que la de los demás utensilios de barro y de arcilla, usados por los indios de los pueblos.

Hemos dicho que estos vasos de tan grandes dimensiones, no eran objeto de la predilección de los pintores, porque como las ánforas propiamente dichas, servían sólo para conservar líquidos ó cereales en almacenes, en bodegas y en sótanos, no permitían dibujos ni adornos, que no hubieran podido ser vistos en semejantes sitios, y por lo mismo resultaban completamente inútiles (1). Homero llama á la ánfora *σφραγής*, y este nombre, observan justamente Ch. Dureau de Laffont y Edm. Saglio, indica un carácter señalado como esencial para los cementadores, en la forma de este vaso (2); y en efecto, las dos asas por medio de las cuales podían ser las ánforas trasladadas de un lugar á otro, les dan una fisonomía especial entre los vasos de diversas clases que se conservan en los museos. A pesar de ser diversas las formas y dimensiones de las ánforas, ó mejor dicho, de las grandes jarras ó vasos llamados ánforas, y de considerarse por muchos como ánforas toda clase de recipientes de barro, propios para contener líquidos y cereales, poco á poco la costumbre ha ido fijando aquel nombre sólo para los de formas estrechas y prolongadas. No es esto decir que los antiguos no tuviesen mil diversas clases de vasos y de utensilios de barro de diversas formas, no sólo para la conservación de líquidos, sino para sus mesas y banquetes, como platos, fuentes, copas, jarras, etc., y no sólo de arcilla, sino de otras materias preciosas, como plata y oro. A tanto llegó en este género la industria, el lujo y la habilidad de los artifices griegos y romanos, que en Coptos se hicieron vasos de barro cocido mezclado con mirra y otras materias aromáticas, asegurándose que quitaban al vino sus cualidades embriagantes. Debe suponerse que las sustancias olorosas se introducían en la pasta absorbente, después de cocida, porque ninguna sustancia hubiera podido resistir la temperatura del horno sin evaporarse, por demás que hubiera sido. Y esta circunstancia, que probaría cuán necesaria era la permeabilidad de este género de barro cocido, se aviene mal con los diversos usos domésticos á que se dedicaban muchos de estos vasos. Los llamados *ares*, por ejemplo, estaban destinados para la salazon, pero las *áofovas* recibían lo mismo, como ya hemos indicado, sólidos que líquidos. No sólo servía su extremidad puntiaguda ó cóncava para hundirlos en la arena, sino que debiendo fermentar el vino en ellas, bajaban al fondo y permanecían allí reunidas las heces. Cuando era necesario, cuando el vino quedaba completamente clarificado por estar en reposo, se le sacaba cuidadosamente con pequeños jarros, ó bien por medio del sifón, para que no se removiese lo más mínimo. Estos grandes vasos, cuyo uso no es dudoso, continuaron hasta la caída del imperio romano siendo preferidos á los de otras formas, pero también los había esféricos, ya para tener aguis, aceite, aceitunas ó granos, por el estilo de las tinajas españolas.

Las ánforas de formas más ó menos puntiagudas, ya griegas, ya romanas, servían principalmente para colocarse de pie en la arena, como se ve en el dibujo de una bodega descubierta en Roma en 1789, en donde se conservaba todavía una larga hilera de ánforas colocadas de este modo, encontrándose de ellas ejemplares en casi todos los museos, pues su hallazgo es común en todas las excavaciones. En Pompeya aparecieron también ánforas colocadas en su posición habitual, y fragmentos de ellas, ó ejemplares más ó menos completos, han sido hallados en diferentes puntos. El rey de Túnez, envió al Museo Británico, hace algunos años, una de estas grandes jarras ó ánforas de grande dimensión, destinadas á la conservación del vino, que había sido encontrada en el territorio de la antigua Cartago. Los anticuarios ingleses creyeron poder determinar, por los nombres de los cómules Longino y

(1) Les vases destinés à conserver les liquides sont plus courts et plus larges que ceux pour le contenant de l'art antique. Le bois n'y est employé que pour ceux à l'usage du habitant de la campagne; les plus communs étaient en terre cuite et en métal (bronze surtout, argente ciselé), qui se trouvaient souvent alternativement employés à la confection de tables vases, servant en fortune de possession. L'usage particulier auquel le vase était réservé se distinguait la forme, ainsi que les autres particularités générales: le vase est souvent, pour un certain temps, recouvert des quantités de liques considérables, que l'on peut y faire en outre en petite quantité, depuis de moules à se tenir droit en outre d'une table servie pour un repas. Le vase était, souvent, très large de l'ouverture du vase dépendait la destination de l'usage de vase à mélanger les liquides, à servir de vase, etc. ANCIENNETÉ (Encyclopédie-Révisé — Paris 1841)

(2) Description des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux vases, aux ustensiles, à la sculpture, aux arts, aux monnaies, au mobilier, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures, etc. etc., et au général à la vie publique et privée des anciens. Ouvrage rédigé par une société d'écrivains grecs, d'archéologues et de professeurs dans la direction de M. Ch. Dureau de Laffont et Edm. Saglio et orné de 2,000 figures d'après l'antique — Paris. Librairie Hachette. 1872

Mario, inscritos sobre su parte exterior, que aquellos vasos habían sido fabricados en el año 105 antes de la Era cristiana. En España se fabricaban igualmente, en Rossa, en Sagunto y en otras partes. Cerca del primero de los puntos que indicamos, en Ampurias, recogimos nuestros grandes fragmentos de ellas, y una asa, en la excavación que hicimos a sus ruinas, acompañados del inspirado poeta catalán Démas Calvet, y de otros apasionados por las antigüedades.

«Construíanse en tiempo de los romanos en Auvergnia (dice uno de los autores que se ha ocupado con un poco más de extensión de las ánforas), además de la alfarería roja de que nos ocuparemos más adelante, cubas iguales, al ménos en dimensión, á las que acabamos de describir. El Museo de Sevrés posee un fragmento de una de estas jarras jigantescas, que procede de las excavaciones de Gergovia cerca de Clermont; la pasta es gris-negruzca por su parte interior, con una cortesa rojiza por su parte exterior, sobre la que la lumbre obró más directamente; esta pasta es gruesa, con granos blancos de arena cuarzoza y de mica. El ácido nítrico no produce en ella ninguna efervescencia. El fragmento que indica molduras exteriores, tiene un espesor de 3 centímetros y media.—El Museo posee el fragmento de otra gran cuba, que á juzgar por su espesor (unos 35 milímetros), debía ser de una dimensión extraordinaria; algunos hoyos indican un diámetro de 1 metro 25 centímetros; procede de Apt en el departamento de Vaucluse; la pasta es de un rojo-roscoto, muy sólida, perfectamente cocida; tiene numerosos granos blancos, largos de 3 á 5 milímetros, que no son de cuarzo, sino de calcérea epática laminosa, que al ser cocidos sólo han sufrido la alteración de volverse blancos, sin perder su ácido carbónico.—Descubriéronse en 1838 sobre las llanuras de Salins, cerca de Aspres, pueblo situado á poca distancia de Gap, cuatro jarras ó ánforas de más de 2 metros 3 decímetros de altura. Era en el territorio de la población galo-romana llamada *Nous Se-leves*, ó *Lanthé Mont Saleon*, donde estas jarras habían sido hundidas, estando algunas compuestas con tiras de plomo (1).»

Do hechos históricos importantes, perteneciente uno á los maravillosos acontecimientos de la vida de Nuestro Señor Jesucristo, y otro á los extravagantes ó exóticos sucesos de la vida del filósofo célebre Diógenes, os presentamos á la imaginación del arqueólogo siempre que se trata de ánforas. Bien sabidos son de nuestros lectores uno y otro.—«En aquel tiempo (se lee en el Santo Evangelio, según San Juan) se celebraron unas bodas en Caná de Galilea. Estaba allí la madre de Jesús; fué también convidado Jesús y sus discípulos á las bodas, y como viniese á faltar vino, la madre de Jesús le dijo: No tienen vino. Respondióle Jesús: Mujer, ¿qué me vas á mí ni á tí? ¿áun no es llegada mi hora. Dijo entonces su madre á los sirvientes: Haced cuanto él os dijere. Estaban allí seis ánforas, conforme á la purificación de los judíos, y cabían en cada una dos ó tres cántaros. Dijoles Jesús: Llenad de agua aquellas ánforas. Y las llenaron hasta arriba. Dijoles además: sacad ahora en algun vaso y llevad al maestrosala. Hicieronlo así. Luego que gustó el maestrosala el agua hecha vino, como no sabía de dónde era, aunque los que servían lo sabían, porque habían sacado el agua, llamó al esposo y le dijo: Todo hombre sirve primero el buen vino, y después que han bebido bien los convidados, entonces saca el más flojo. Mas tú guardaste el buen vino para lo último. Este fué el primer milagro que hizo Jesús en Caná de Galilea, con que manifestó su gloria, y sus discípulos creyeron más en él.»—No ignoramos que muchos traducen en vez de ánforas, hidrias, y aun añaden hidrias de piedra, pero en este mismo detalle se halla la prueba de que no eran hidrias sino ánforas, porque la palabra hidria (*αἰά*), se empleaba más especialmente para designar los grandes vasos de un género más superior (Cleron, *Fer*, III, 19), en bronce ó en plata, y en algunos preciosos, como puede verse en el grabado que publica Rich en su *Dictionnaire de antiquités romaines et grecques*. Bien es verdad que en sentido general se llamaba hidria toda especie de vaso á propósito para contener líquidos, y pudo el evangelista San Juan hablar en términos generales, por más que se refiriese á las ánforas. Recordamos, por otra parte, que según los historiadores de la gran basílica de San Lorenzo del Espectral, célebre monumento, debido á la piedad del rey Don Felipe II, y llamado *Otiana sacristía*, se conserva entre las reliquias y objetos sagrados de aquel templo una de las ánforas que sirvieron en las bodas de Caná y fueron objeto del milagro portentoso de Jesucristo. Nosotros hemos visto el objeto que se tiene por tal, y no es, en efecto, otra cosa que una ánfora greco-romana, de antigüedad remotísima.

El tonel en que se dice habitaba el célebre Diógenes, no era otra cosa que una ánfora de barro cocido, de grandes

(1) *Traité des arts céramiques ou des poteries antiques dans leur histoire, leur physique et leur usage, par A. B. Brongniart.—Paris 1834.*

dimensiones, como lo manifiestan las piezas grabadas y las medallas (1). El filósofo de quien se cuenta que con una linterna encendida en la mano iba buscando en pleno día por las plazas públicas..... en *Asóvros*, habitaba dentro de una ánfora y llevaba doquier esta casa portátil para vivir alejado de los demás hombres. Estando en Corinto Alejandro el Grande tuvo curiosidad de conocer a este hombre singular, y se acercó al ánfora del filósofo, preguntándole en qué podría servirle ó ocuparle. Diógenes contestó sin vacilar, que celebraría su marcha de allí en seguida, no impidiendo que el sol penetrase en su habitación anfórica. En aquel momento es indudable que el filósofo venció al conquistador. «Si no fuese Alejandro, exclamó éste, quisiera ser Diógenes.»

Las ánforas panaténicas, es decir, las que contenían el aceite de los olivos sagrados, concedido como premio a los vencedores de los Panatenos, tienen un pie, y una cubierta con un botón, y se ven representadas en las monedas de Atenas, junto con las coronas de los vencedores. Las que se conocen son muy notables por las pinturas que ordinariamente se ven en ellas, y que dan á conocer su destino: por un lado Palas, armada con casco, con lanza y escudo, se halla de pie entre dos columnas, coronada por el gallo ó por vasos. Aparece siempre la inscripción, *premio dado en Atenas*, y á veces los nombres de los arcontes, entónces en activo servicio. Al otro costado se ve el ejercicio en que han salido victoriosos, por ejemplo, la carrera en la ánfora de Vuld; porque se encuentran ánforas parecidas fuera de Grecia, en gran número de colecciones, bien sea que hayan venido de Atenas, bien que pertenecieran á otros países, en donde se han imitado las formas y ornataciones de los vasos atenienses.

«Las denominaciones por las cuales los autores modernos han querido diferenciar las ánforas de otros vasos análogos por su forma general, si bien algunas tanto diferentes por las proporciones de sus partes, no se apoyan, por lo general, en autoridades suficientes. En una pintura de vaso en donde se representa la recolección del aceite, se ven ánforas que sirven para este uso. Una copa con figuras negras, de la colección Campana, en el Louvre, que representa los trabajos de los campos, manifiesta grandes ánforas cargadas sobre un carro, como si fuesen para transportar grano, y se han encontrado, en efecto, en Italia, vasos de éstos, encerrando cereal. En otros se conservaba miel, salmuera, frutos y comestibles de todas clases; ponían en ellos la arena necesaria para los gimnasios; guardábanse en ellas las monedas, etc. Pero el principal empleo de las ánforas fué en todo tiempo para contener vino. En la Odisea presentándose á viajar Ulises y Telémaco, hacen llenar de vino las ánforas, cerrándolas ó tapándolas con sumo cuidado. Hállanse numerosos ejemplos en los escritores griegos de tiempos posteriores, y así lo atestiguan los restos de estos vasos, poniendo de manifiesto las señales del vino que contuvieron. Los romanos colocaban en ánforas los vinos que querían conservar, y de aquí la distinción que hacían entre *vinum apocrypticum* y *vinum dolium*. Para el consumo ó bebida usaban éste directamente de las grandes tinajas en donde lo habían ocheado desde el lagar ó la prensa. Ciertas pinturas de Pompeya manifiestan de qué manera se hacía el transporte del vino y su distribución en las ánforas. Cuando estaban llenas, se las tapaba por medio de tapones de corcho (*corixæ ruber*) ó de arcilla, bañados ó cubiertos (*oblitare, adstrigere*), de pez ó de yeso; una etiqueta (*superscriptio, nota, titulus, tessera, ptillicium*) grabada sobre cada ánfora ó suspendida al cuello, daba las indicaciones de qué especie de vino era, su edad, medida del vaso, la marca del fabricante. Existen ánforas en que se hallan escritas una ó otra de estas indicaciones.—Las ánforas ó los fragmentos de ánforas de barro, encontradas en todas las partes del mundo griego, y en todos los países adonde los griegos habían llevado sus productos, atestiguan no sólo la extensión de su comercio, sino el gran nú-

(1) On a trouvé une tête de l'ancien Antinoë (aujourd'hui Antée), dans le territoire de Cumes, au sud de Baes, des Amphores de cette espèce grandes, qui égalent en hauteur au 5/16^e, avant d'être remplies avec le jus de raisin.

Non ille a vi dans le musée de Naples, des vases grecs trouvés dans le Puy-de-France, élégants de formes, à pied et collet distinct, et garnis de grandes anses. On vance que jusqu'à 7 pieds et deux de Naples (en vases 1/20) de hauteur. Ils appartiennent à la catégorie des vases campaniens ornés de trois anses de figures en rouge brunes sur un fond noir; c'est l'exemple d'une des plus grandes dimensions connues.

En montrant la route de Jérusalem aux incursions de femmes turques (Phéniciennes ou bariennes de Damiette, qu'un des fibres d'ore d'ore son insigne), et en se demandant si ce présent qu'une des grandes dimensions connues, c'est-à-dire 1/100000, il est fait par le care au plus d'un tiers. Il est, en plus de cela, une fois réel, tant et de force réelle, les expressions d'elles et de vases dans ce sont Jérusalem le d'antiquaire et, le plus grand plus de Petros connues que la consécration et qui a été rapporté d'Espagne par M. Taylor et 16 cent. de diamètres.

Il paraît que le plat dans lequel Vitellius faisait servir son fameux ragoût composé de laitue, de fèves, de légumes et de corvilles, et qu'il nommait l'Épave de Néron, était en réalité son grand, puisqu'il fallait construire un four exprès pour le cuire, et qui nous apprend que sans doute, que son plat par un plat de métal.

En rapportant honneur d'expédition dans les récits, il devrait certainement faire entendre que les récits probablement avec une grande habitude Part de la composition des plats de Petros et de leur dérivés, et qu'ils avaient des faits à Petros plus grands que tous les passages d'après ce qui nous reste des faits anciens.

Travail des arts céramiques ou des poteries, par M. Bouteiller

mero de fábricas diversas que podrían reconocerse por la composición ó el modo de cocer la tierra, y á menudo indicadas de un modo preciso por medio de inscripciones. Otras, que llevan marcas ó inscripciones latinas, dan lugar á observaciones idénticas para la Italia (1).»

Las ánforas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, proceden, ya de las antiguas colecciones históricogeográficas del Museo de Ciencias Naturales, ya de viajes arqueológicos del iniciador y Director de la presente obra, y jefe en aquel establecimiento científico, nuestro querido amigo D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, ó de donaciones de ilustradas personas que las cedieron generosamente al Museo, entre las que merecen especial mención los Excmos. Sres. Condes de Valencia de D. Juan y Vizconde de San Javier, y los señores D. J. Tegoros, distinguido ingeniero naval, D. Francisco María Tubino, y el Ayuntamiento de Cartagena.

Proceden todas las que artísticamente agrupadas se conservan en el centro del salón destinado á la cerámica griega y romana (de uno de cuyos grupos damos exacta reproducción al principio de esta monografía), de hallazgos que tuvieron lugar en diferentes puntos de España, tanto en el territorio de la púnica Cartagena, como en el de la costana Tarraconense, en la romana Valencia, y en otros diversos puntos de nuestro suelo, donde, por ventura, se encuentran en muy buen estado de conservación. Entre ellas, todas notables por la variedad de sus formas, siempre elegantes, llaman extraordinariamente la atención dos, sacadas del fondo del mar con multitud de petrificaciones de mariscos y plantas marítimas, traída, la una, finta, desgraciadamente, del cuello, por el Sr. Rada y Delgado, de Cartagena, en cuyo punto la sacó del fondo del mar una de las dragas de la limpa del puerto, y la otra, también extraída de las ondas del Mediterráneo en el puerto de Mahon y donada al Museo por el citado Conde de Valencia de Don Juan.

Una de las particularidades que hacen más apreciables las ánforas, por las noticias que ofrecen para la historia del arte industrial y de sus cultivadores en este ramo de la cerámica, es la de conservar inscripciones ó marcas de fábrica, de lo cual, á la verdad, carecen las del Museo Arqueológico Nacional, encontradas en España; pero compensan, hasta cierto punto, la carencia de tan importante detalle, las dos notables asas de ánforas griegas, encontradas en Atenas y traídas de aquella capital helénica á nuestro Museo, por el ya citado Sr. Rada y Delgado, en las cuales se ven grabadas por medio de un molde, probablemente de madera, estampado con ligera presión sobre el barro, antes de cocer el vaso, dos curiosísimas marcas de fábrica.

Representa la una, un ánfora de correcto dibujo y no escaso relieve, con los nombres especiales del fabricante ó de la fábrica, en letras iniciales griegas, y la otra un rucmo de uvas, aludiendo tal vez al destino que se diera al ánfora de que formaba parte el asa, que probablemente sería el de conservar vino. También ésta lleva inscripciones griegas con el nombre del fabricante ó acaso también el de la fábrica.

De lo más interesante que puede presentarse en este linaje de objetos, es otra ánfora, de no grandes dimensiones (0^m.43 de altura) pero de una elegancia y pureza de líneas admirable, y que claramente está revelando su origen griego, que fué traída al regreso de su viaje á Oriente, tan fecundo en notables adquisiciones para el Museo, por el repetido Sr. Rada y Delgado, de la isla de Chipre, donde se encontró aquel bellissimo vaso convertido en urna cineraria; de la misma manera que también se encuentran otras, así de vidrio como de cristal, y ánforas también de esta delicada materia, que sirvieron de urnas cinerarias durante el largo periodo en que estaba en uso la cremación de los cadáveres en Grecia y Roma.

El Museo posee varios curiosísimos ejemplares de una y otra clase, encontradas en diferentes puntos de nuestra patria.

También es digna de mencionarse, porque nos enseña otro de los usos á que las ánforas se destinaban como depósito de líquidos, uso no mencionado por los autores que del estado de tales vasos han tratado antes de ahora, el trozo inferior de otra ánfora, también encontrada en el puerto de Cartagena al Museo por el mismo Sr. Rada, que continúa en estado cabal de conservación los restos del alquitran que hubo de contener el ánfora á que el fragmento perteneció, y que estaría destinado probablemente, á juzgar por el sitio del hallazgo, al calafateo de buques cartagineses ó romanos.

Antes de concluir la presente monografía, no creemos fuera de propósito consignar alguna ligera indicación acerca

(1) La realidad de los indicios sobre los ceramistas de la tierra roja; y en sus asas de carnos ó d'Albino, de vases, d'argente, de bronce. On en voit une de ce genre, d'un travail égyptien, appartenant au musée d'histoire de Tarracone. Histoire et Plaque parait sous l'inspiration d'un et d'un autre. — De la nature de cette plaque se trouvent, par. Ch. Dornberg et Edm. Saligne.

de los auxilios que la historia general del arte cerámico presta y está llamada a prestar á las ciencias y á sus relaciones con la Geología. En todas épocas se han encontrado fragmentos de ánforas y vasos de diversas formas, que se han considerado como galas, en el fondo de las grutas de huesos fósiles de animales, cuyas razas ya no existen. Los fragmentos de estos vasos, mezclados con semejantes restos animales, han motivado dudas y cuestiones entre los geólogos, para saber si habían sido conducidos á aquel lugar por la catástrofe misma que los huesos, ó si estos productos de la industria humana, con los hombres que necesariamente los habían hecho, eran contemporáneos de las razas hoy perdidas. La solución de esta cuestión es ciertamente ajena al asunto principal de esta breve monografía, y por lo mismo no debemos extendernos más en ello, contentándonos con hacer esta indicación como término del presente estudio (1).

(1) Además de los ánforas cocidas los antiguos otros muchos otros de vasos. Un especie de vaso más pequeño para contener líquidos, á bien para servir de copas de beber, se llamaban *ámbra*, porque tomaba dos asas. Se ven representadas en sus paredes de monumentos, de escenas de banquetes, etc.

Los *ámbros* eran vasos para beber, muy elegantes, y que sólo se ofrecían á los héroes. Estaban terminados por cabeceras de animales, y algunas vez por cabezas humanas.

Los vasos termin por uno principal recibían las cabezas de los muertos. Hay pocas vasos griegas á los que pueda atribuírse este nombre y este destino.

En fin, á pesar de la peregrinidad de su punto, se hacían receptáculos que los griegos llamaban *scythia*, los que por su uso parece debían elegir una completa impermeabilidad sus cubrejos, un pedúnculo de Attica, que se cree que á la excavación de los cuevas se recogían algunas vez las malditas, á pesar del defecto sólo que depositan, se puede dejar fuera sacros del destino de esta clase de vasos.

Los alfileres griegos hacían como los alfileres etruscos, y como lo hay en parte de alfileres etruscos, platos que servían de escuderos. Introdúcian en los vasos llamados *cytha*, *cochlear*, *seposita* y *cepata*, pequeñas pedras que producían un ruido particular.

Phytia, uno de los alfileres griegos más comunes por la bellura y la perfección de sus alas, la cual se venían á muchos vasos, y á un vaso gláseo de diversas clases de vasos. Llamase así una clase de caldero que había en uso. Era claramente lo *scythia*. Teniendo dicho que se hacían alfileres óvidios en madera de tombo, que se podían distinguir de los de tierra. Entre otros *theriacis*, *casale* *arvæ*, se llama con un bello escudero, y también los había de un color negro brillantísimo. Otras *evases* se llamaba también *phytia*.

En general, los vasos *theriacis* eran grandes y podían contener hasta siete *scythia*, ó sea cerca de unos dos litros. Los vasos *theriacis* de barro recibían pedras por ornamento. Los *scythia*, *scythia* *aliferæ*, los *scythia* *marinæ* *liguræ*, y los *scythia* *lypæ*.

El *cochlear* era igualmente un vaso para beber, primera de grandes dimensiones, y después más reducido.

Los *scythia* (*scythia*) proceden del nombre *scythia*, como. Los reyes de Persia los hacían con el uso de las *scythia* de los buques de su país, que eran de grandes dimensiones, y los adornaban con molduras de oro y de plata. Se les llamaba *scythia*.

El *scythia* era un vaso de barro en forma de copa, que servía en medio de la mesa, servía para recibir el líquido ó el vino que quedaba en la copa y que el bebedor debía beber una cantidad según ella.

El *scythia* ó *scythia* era un vaso, más bien copa reducida, profunda, hecha sobre el torno, con dos asas. Hacíanse muchas en *Marzara*, cubiertas de un color que se parecía al de la plata.

El *scythia* era un vaso destinado á contener los líquidos, y servía también de medida de capacidad. No tenía asa, ó sólo tenía una, mientras que el *scythia* siempre tenía dos.

Los vasos llamados *scythia* *scythia* ó *scythia* al *scythia*, separar del agua cuando durante su viaje, las materias sales que podían contener; y el *scythia*, separar por su color cuando que las sales sales ó cuando que estaban destinadas á beber muchos vasos. *Traité des arts céramiques ou des poteries*, par Alex. Brongniart. — Paris 1804.



1880

1880

ALFONSO X EL AFRANQUEADO QUE SE ENCONTRÓ EN LA ALHAMBRA
(GRANADA)



JARRON ÁRABE

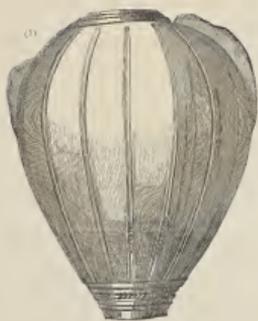
QUE SE CONSERVA

EN LA ALHAMBRA DE GRANADA;

103

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.



En una curiosa obra (2) de antigüedades granadinas, con diverso criterio juzgada, pero temida hoy en más aprecio que lo era en los principios de la presente centuria, enconárase el siguiente diálogo entre un supuesto *granadino* y un *forastero*, á quien el primero va refiriendo, como ilustrado *cicero*, todas las noticias que acerca de los monumentos de la celebrada ciudad de los Alhambares ha podido reunir.

«*Granadino*.—No nos detengamos, vamos á ver un primer de » la Escultura, vamos á la sala de las Ninfas.

»*Forastero*.—¡Qué bella Bóveda! Esto está debajo de el Quarto » de Comares. ¿Y no tiene inscripcion ninguna?

»*Granadino*.—No, señor, nada ay aqui que hable; solo essas » dos Estátuas lo habbian todo, porque parecen están vivas.

»*Forastero*.—¡Hacemos primer con las Ninfas!

»*Granadino*.—¡Ve V. ese modo de mirar las dos á un lado mis- » mo, y aun á un mismo punto? Pues ambas dirigian su vista al

» sitio donde havia oculto un gran Tesoro, que consistia en unas Jarras muy grandes llenas de Oro, que las verá V. » en los Adarves.

»*Forastero*.—Felic encuentro. ¿Y aquella salotina?... (3) etc.»

Y más adelante, en el mismo *Paseo*, continúa:

»*Forastero*.—...Volvamos á las Jarras, que V. me dixto contenian el Tesoro. ¿Estas dónde se hallan?

(1) Fragmento de vase árabe, encontrado en la Alhambra, y que se conserva hoy en el Museo provincial de aquella ciudad. Su color es blanco verdoso. El pequeño alfiler que cubria á su de labor sencilla y de color amarillento. Mide de altura 0'40.

(2) *Paseo por Granada y sus environs*, que en forma de diálogo tradujo al papel D. Joseph Benito Izasa, catedrático del colegio de San Feliponso de Murcia. Año 1754. El segundo catalag an era otro que el citábre P. Echevarría.

(3) *Paseo XXXI, tomo I.*

»*Grandisino*.—En las Adarves. En un Jardincito muy precioso, que lo adornó, y puso en muy bello estado el Marqués de Mondexar, con el Oro de este Tesoro, y tal vez fué su designio perpetuar allí la memoria, colocandole las Jarras »en él como piezas muy exquisitas. Vamos allá y lo verá V. Entremos por esta puerta y saldrémos por la otra.

»*Furastero*.—¡Qué Jardín tan precioso! ¡Qué vista tan admirable! Veamos las Jarras. ¡Qué dolor! ¡Qué mal tratadas están! Y lo peor es que, expuestas á la inclemencia, cada día se irán deteriorando más.

»*Grandisino*.—Se llegarán á extinguir. Ya no quedan más de estas dos, y aquellos tres ó cuatro pedazos de la otra. »Cada uno que entra aquí procura sacar su memoria, y así lo han pagado las Jarras.

»*Furastero*.—Pues estas dos, entre las hermosas Labores que firma su virtuado exquisito, tienen Inscripciones.

»*Grandisino*.—Sí, señor; pero ya ve V. lo lacradas, desoconchadas y maltratadas que están, que no es posible leer »nada. Solo en esta primera se percibe dos veces el nombre de Dios. Otra dición entera no ay en todas ellas. Esto »es lo cierto, como V. mismo lo ve, por mas que alguno ó algunos se burlan de haver scido las copias, á memo »que no fuera 70 ó 80 años há, que tal vez estarían entonces mas legibles y meno entropedadas.

»*Furastero*.—Con que el no poderse leer impide tal vez, que ignoremos el Rey á quien perteneció este Tesoro. Sal- »gamos por la otra puerta que V. me dixo.»

Tal es la tradición grandisina acerca del origen del célebre jarrón que se conserva en la Alhambra, y que narrada de la misma manera que la consiguió el obispo y supuesto colegial de San Fulgencio de Mérida, ha llegado hasta nuestros días, habiéndole sido repetir constantemente lo mismo á personas indoctas que á ilustrados conocedores de las antigüedades é historia de aquella ciudad. Desearos de conocer la causa verdadera de semejante tradición, hemos procurado indagar si alguna otra noticia ó dato histórico podría prestarle más sólido fundamento, y nada conseguimos inquirir por nosotros mismos, como tampoco el entendido artista é ilustrado anticuario á quien acertadamente está confiada la conservación de la Alhambra, que tanto debe á sus conocimientos, á su celo y á su amor al Arte y á la Historia (1), el cual nos dice terminantemente en carta que conservamos (fecha 7 de Diciembre de 1873), contestando á la que le dirigimos desearos de mayor ilustración en este punto, las siguientes palabras:

«No se puede asegurar dónde estaban colocados (los jarrones) por el año 1526 en que por primera vez se describe minuciosamente el alcazar aserita (2); y el archivo, que ha sido inspeccionado por mí en diferentes ocasiones, no tiene dato alguno que revele la procedencia de ellos, ni que haga referencia al hallazgo del oro que tenían guardado en su seno, como despues ya dijeron en el siglo xvii y xviii Pedraza, Argote, Echevarría y otros. Yo no he creído nunca que los árabes se dejaran aquí riquezas, cuando tuvieron tiempo de llevarselas todas; pero es seguro que Marmol vió estos jarrones y dos arcos de hierro en la bóveda de las Ninfas, debajo de la sala de Embajadores, y que oyó de algunos moriscos el relato de que las referidas arcos guardaban caudales en tiempo de los moros, lo cual debió ser cierto, porque su construcción no podía tener otro objeto, y la procedencia era enteramente morisca. (3)»

Sin que, fáltese de datos para destruir ni confirmar la tradición, podamos hacer otra cosa que consignarla, no creamos fuera de propósito advertir, que en efecto, á uno y otro lado del rebajado arco que dá entrada á la sala de las Ninfas, y dentro de hornacinas abiertas en el grueso del muro, se encuentran dos bellísimas figuras de mujer, de tamaño natural, esculpidas en mármol y admirablemente modeladas, que parecen obra de artista romano, encastado en la buena y antigua escuela helénica; éstas á que debe su nombre aquella sala, que es la bóveda sobre la cual, ya para librarse de la humedad, ó por el desnivel del terreno, está edificado el célebre salón de Embajadores ó de Comares. La completa carencia de todo ornato que se advierte en aquella sala de escasa altura, y sin más carácter que el de un subterráneo, que pudo servir también de comunicacion secundaria para las habitaciones destinadas al baño, contrasta, en efecto, con el valor artístico de las dos bellísimas figuras de mármol que acabamos de mencionar, y que vanse en efecto el rostro hacia el interior del subterráneo y en direccion á los ángulos contrapuestos del mismo porche, en el cual se fija el hallazgo de los célebres jarrones, en vez de volverlo hacia los jardines que por aquella parte habla y existen hoy, posicion en que naturalmente debieran haberse colocado, para que mejor lucieran sus bellísimas formas esculturales, como se colocó el notable relieve, también de mármol, que

(1) D. Rafael Cosentino.

(2) Se refiere á la descripción de Navejere, epoca enmendá hace muy pocos años, y que hoy pueden consultarse las ediciones á este libro de estudios, gracias al ilustrado celo de la Sociedad de Bibliófilos españoles.

(3) Conservase en la Alhambra uno de estos arcos, que nos proponemos dar también á conocer á las lecturas del Museo.

representa a Júpiter y Leda (tenido de cuantos lo conocen por romano), no en la parte interior, sino en la exterior, encima del mismo arco, para que pudiera disfrutarse de él á buena luz. Fuesen aquellas estatuas encomendadas, lo mismo que el relieve, en excavaciones ó ruinas de la óstébe iliberia, y conservados con ilustrado acierto por los reyes de la dinastía nasrita, (1) ó reconociesen cualquier otro origen, de lo cual habremos de ocuparnos en la monografía que á dichas estatuas y relieve pensamos dedicar en la presente obra, es lo cierto que su colocación en aquel paraje tan secundario, y tan en contra de lo que las más rudimentarias reglas del buen gusto y hasta del sentido común prescriben, pues á nadie puede ocurrirle colocar bellísimas estatuas en la puerta de una habitación subterránea, volviendo la espalda á la luz, y ocultando en la sombra su rostro y su belleza, parece obedecer á un propósito preconcebido; y al contemplarlas y al seguir la dirección que marcan el movimiento de su cabeza, y á aun pudiéramos decir de su mirada, notando que termina en los opuestos ángulos donde los jarrones y las arcas se dicen halladas, sence involuntariamente á nuestra memoria la tradición, y se siente inclinada la fantasía á prestarle asentimiento.

Indudablemente el primer destino de tan notables obras de escultura, no debió ser el de contener riquezas, sino más propiamente el de servir de adorno en las riquísimas habitaciones del alcazar, ya colocadas en los ángulos, ya animando la frialdad de la línea recta del muro, costumbre una y otra que hemos visto conservada en los palacios de Constantinopla, con otros jarrones de procedencia persa, china ó japonesa, y que se encuentra todavía en nuestros modernos palacios y hasta en nuestras casas con los codiciados *Sherez*, ó los jarrones puramente ornamentales, que se hicieron en todos tiempos en las fábricas de la Península y en las del extranjero. Este uso creo también el citado Sr. Contreras tuvieron los de la Alhambra, y por lo tanto el único que hoy se conserva de los tres que antes había, y que han ido desapareciendo, perdidos por mezquina y puerile santidad ó vergonzosa ignorancia. «En estos vasos, dice el entendido artista granadino en su citada carta (2), adorno del palacio, y yo he encontrado fragmentos de otros que tenían muy cerca las mismas proporciones y dimensiones de éste; uno de cuyos fragmentos está hoy depositado en la comisión de monumentos de esta ciudad (3). Servían para contener agua dentro de las habitaciones, y los colocaban sobre un tréped ó mesa calada, á semejanza de las cantarens que se usan todavía. Rara vez los cubrían de bronce ó esmalte para procurar la frescura del agua, y *fed*, sin duda, una obra de extraordinario lujo la ejecución de los que citamos, porque sin el vidrio que estos tienen se encuentran algunos en Granada, Córdoba y Sevilla, muy multitud, que debían ser bastante comunes en las casas particulares.»

Sin disimular de esta acertada conjetura, creemos que debían ser distintos los vasos comunes, destinados á contener agua para el consumo de ella, á que indudablemente pertenecen los que cita el docto artista, y de los que poseemos notables ejemplares en el *Museo Arqueológico Nacional*, que habrán también de publicarse en esta obra, de otros vasos propiamente ornamentales, y por consiguiente más artísticos, como el que nos ocupa en la presente monografía, y los que más pequeños debieron colocarse en los nichos que se encuentran en el grueso de los arcos de entrada en varias salas árabes de la Alhambra y de otros palacios pertenecientes á la época de la dominación mahometana que se conservan en Granada, y que no ha faltado quien creyese equivocadamente servían para colocar las chinelas ó zapatos, en muestra de respeto, antes de entrar en la estancia del monarca (4).

(1) Muchos eran hechos aquellas estatuas por alguno de los notables artistas que en el siglo xvi habeban las del palacio del Emperador Carlos V enriquecido el alcazar árabe.

(2) Carta citada en la pág. 81.

(3) Este fragmento es el que va copiado delante de la letra inicial de esta monografía, en su primera página.

(4) A una *propósito*, ocurre con grande aserto en su importante obra sobre las inscripciones árabes de Granada, nuestro querido y malogrado amigo D. Emilio Lafuente Alcázar, lo que sigue: «En una creencia muy general en Granada, y fundada en sus bellísimas esculturas por el P. Bobadilla (Paseo por Granada, tomo 1.º, pág. 13), he de que otros árabes servían para dejar en ellos los zapatos en muestra de respeto, antes de entrar en la estancia del monarca. Los hay también en el arco de entrada de la sala de Embajadores á Granada y en la sala de los Dos Hermanos; pero como situación no se hallan en el arco de entrada, sino en el que comunica con el corredor que rodea el alcazar de Linceña, y está circunstancia, y la de que en los vasos que hay al rededor de estas salas, y sólo en ellos, se desde se usaban frecuentemente el vaso á jarra, y se continúan éran alcazar al agua, como «yo soy dueño el relieve» (inscripciones núm. 21), así que á mí se ocurre para ocupar su sitio (inscripciones núm. 22), y otras semejantes, que confirman en la creencia de que servían para colocar en ellos vasos ó jarrones con agua, y de que lo de los zapatos es una vulgaridad como otras muchas. Segun me ha comunicado el Sr. Gargallo, en las publicaciones de la coeta de África se ven muy poco raras á la entrada de las habitaciones, y en ellas se colocaban grandes jarrones de porcelana. — Nuestros lectores observaron aquel sustituto en varias poblaciones subterráneas de África y Asia.

II.

La historia de la cerámica española durante la dominación de los árabes en la Península, es, como dice acertadamente el erudito y entendido Mr. Davillier, uno de los estudios más modernos de la ciencia arqueológica, y en verdad, no hemos sido los españoles los primeros que llamamos hacia ellos la atención de los aficionados á este linaje de estudios, por más que en algunas antiguas obras árabes se hallasen importantísimas indicaciones, de que después hablaríamos, citada alguna de ellas por los escritores extranjeros que se ocuparon de tan importantes investigaciones para la historia del arte y del trabajo.

Como dice á este propósito el anticuario francés hace poco mencionado, la cerámica de reflejos metálicos, conocida hoy con el nombre de hispano-árabe, no ha sido estudiada hasta que Mr. Bloren, el sabio conservador del Museo cerámico de Sevres llamó hacia ella la atención por el año 1844; hasta entonces se la confundía con la italiana, en que también se encuentran reflejos metálicos, cuyos objetos son indudablemente posteriores á los de fabrica hispano-morisca, y hechos probablemente á imitación de los de esta última procedencia.

«Las obras de cerámica hispano-morisca, continúa el docto anticuario francés, no son de gran rareza, y no se los puede comparar bajo la relación del arte con las italianas: la mayor parte de ellas presentan sólo ornatos ó animales heráldicos ó fantásticos, trazados por la mano de un *savoy grenadin*, pero conservando siempre, aunque debidos á mano española, un estilo morisco muy acentuado; sin embargo, por sus brillantes reflejos, por sus formas á la vez elegantes y singulares merecen ocupar un lugar en la historia del arte cerámico.»

«Hasta el día se ha publicado muy poco acerca de tales objetos: muchas personas autorizadas comprueban su origen español, pero la mayor parte se han limitado sin añadir ningún documento en apoyo de su creencia.»

«Mr. J. LABARTE, en su excelente descripción de la colección Debrage-Dumenil (1) ha consagrado algunas páginas á la cerámica hispano-morisca, y ha dado una clasificación que yo creo poco exacta, pues ha citado como las más antiguas las piezas de fabricación más reciente y vice-versa.

» Después de la obra de M. J. LABARTE, nada, que yo sepa, durante un periodo de diez años se ha publicado acerca de este punto. Cuando, corriendo el año 1857, la colección de Mr. Soulaiges fué adquirida con patriótico interés por una sociedad de *antiquaires* ingleses, y poco tiempo después expuesta en Manchester, Mr. J. C. ROBINSON, conservador de *South Kensington Museum* de Londres, publicó un catálogo razonado, lleno de sana crítica (2), en el cual consagró un artículo á los objetos de cerámica que nos ocupan.

» El mismo año, Mr. José MARRYAT (3), en una obra sobre cerámicas, publicada con gran lujo, trató del mismo asunto, pero sin publicar ningún documento auténtico, limitándose á algunas hipótesis, y resumiendo lo que se había escrito antes de él.

» Creo, pues, llenar una laguna publicando los documentos inéditos que se encontraron en este trabajo.»

De este modo el erudito Mr. J. C. Davillier (4) presenta la brevisima historia de los estudios y trabajos hechos acerca de tan importantes objetos de economía, y pasando después á fijar juicios propios, empieza por establecer, que en lugar del nombre de *hispano-árabe*, dado generalmente á tales objetos, y que él considera como un anacronismo, debe sustituirse el de *hispano-morisco*, nombre que considera más exacto y más lógico, pues es necesario no confundir en la Historia de España los árabes con los moros. «Los árabes de origen asiático, dice, invadieron á España á principios del siglo viii, estableciéndose en la parte meridional; al fin del siglo xii, los Almorávides, viniendo del Norte de África, los arrojaron de la Península, y fueron á su vez arrojados poco tiempo después por los Almohades, diáscota de principios moros.»

(1) J. Labarte, *Description des objets d'art qui composent la collection Debrage-Dumenil*. Paris, 1847, in 8.^o

(2) J. C. Robinson, *Catalogue of the Soulaiges collection*. London, 1857, in 8.^o

(3) J. MARRYAT, *History of pottery and porcelain*. London, 1851, in 8.^o

(4) M. J. C. Davillier, *Histoire des faïences Algéennes comparée à celles antiques*. Paris, 1861, en folio en 8.^o

» En verdad que los Árabes de España legaron á los moros su civilización, sus ciencias y sus artes, y que el estilo morisco deriva del de los árabes; pero no obstante, como los dos estilos ofrecen diferencias tan distintas, me parece importante no confundirlos. Se puede citar, por ejemplo, como tipo de estilo árabe, la mezquita de Córdoba, comenzada en el siglo viii, en tanto que la Alhambra de Granada, palacio comenzado hacia los fines del siglo xii, sería el tipo del estilo morisco.

» Y añadiría que la denominación que he adoptado me parece tanto más justificada, cuanto que entre los objetos de cerámica en cuestión, no hay uno que pueda atribuirse á época anterior al siglo xiv, y con mayor motivo á la época árabe. Además, la denominación de *Aljamao-morisco* ha sido ya adoptada en Inglaterra, y principalmente por M. J. C. ROUSSON, cuyo nombre puede invocarse como autoridad.»

Traducimos de propósito los párrafos que van transcritos del notable folleto de Mr. Duvillier, por que habremos de ocuparnos de sus apreciaciones en breve, y no queremos que pudiera tachárenos de inexactos al referirnos á ellas, pues tendremos que contradecirlas en algunos puntos.

«El origen puramente árabe de la cerámica plumbo-estañífera, continúa, es un hecho foem de toda duda: los árabes, muy adelantados en las ciencias cuando la Europa estaba sumida en la ignorancia, debieron fabricar desde el siglo viii vasos esmaltados, siendo cierto, que se remontan á una época muy antigua, M. J. C. ROUSSON ha encontrado entre diferentes objetos descubiertos por M. Layard, á diez ó doce piés bajo la superficie en Khorsabad, muchos fragmentos de antiguos vasos cubiertos de un esmalte blanco, evidentemente estañífero, y enriquecidos con dibujos de relieves metálicos, semejantes á los de los objetos de cerámica hispano-morisco. Estos fragmentos se conservan en British Museum, en Londres.»

«El Museo de Sevres posee otros fragmentos de vasos árabes, cubiertos de un barniz plumbo-estañífero, que han sido atribuidos al siglo ix, por el respetable Mr. Lenormant.»

Para demostrar que los vasos árabes eran conocidos en Europa en la Edad-media y tenidos en grande estima, cita antiguos inventarios de los siglos xiv y xv, en que se mencionan «vasos de tierra de fábricas de Damasco, con guardación de plata dorada,» y á seguida el testimonio de Mr. Laborde (1), cuando escribe que nuestros padres de vuelta de sus peregrinaciones y de sus cruzadas, trañeron del Oriente, como recuerdo de sus penosos viajes y como piadosos trofeos de la guerra santa, algunos vasos de tierra esmaltada, de fabricación árabe, ó acaso de imitación griega, porque al decir del monje Teófilo, los artistas de Constantinópolis, tan hábiles para practicar toda clase de procedimientos, se habían apoderado de aquella.»

«Los árabes y los moros, prosigue, han dejado en España numerosas pruetas del estado de adelanto que alcanzaron sus artes cerámicas: empleaban para los revestimientos de sus casas, así en el exterior como en el interior y para el emadriñado de sus habitaciones, esos cuadrados de tierra barnizada que llamaban *azulejos*, y que se designan todavía con el mismo nombre en España.»

«Citó entre los más bellos ejemplares de *azulejos* los de la Torre del Viseo, en el interior de la Alhambra: la Torre del Viseo fué construida por Yusuf I en 1345. Estos cuadrados de loza, revestidos de un esmalte opaco estañífero, son anteriores, en cerca de un tercio de siglo, á los trabajos de Luoa della Robbia, y se les puede citar, por consiguiente, como argumento contra la opinión de los que quieren atribuir al escultor florentino la invención del esmalte estañífero, habiéndolos más antiguos todavía, porque en la Alhambra se ven otros que se remontan verosímilmente á la construcción de aquel palacio, es decir, al fin del siglo xii, y los del Alcazar de Sevilla y de las mezquitas de Córdoba y de Toledo, son, segun todas las apariencias, de una época todavía más remota.»

Pasa en seguida el docto anticuario francés á consignar algunas consideraciones acerca del procedimiento científico industrial, empleado para obtener los relieves metálicos, que tanto avaloran los objetos de cerámica en que se encuentran, y pasado después á historiar en orden cronológico las diferentes fábricas moriscas ó hispano-moriscas sobre las cuales ha podido obtener documentos, empieza por la fábrica de Málaga, escribiendo con tal motivo las siguientes palabras:

«En Málaga comenzó, segun todas las probabilidades, la fabricación de loza hispano-morisca: su vecindad con Granada, su situación marítima, sus relaciones frecuentes, y su comercio con el Oriente, todo induce á creerlo. Lo

(1) *Notes des voyages de Levee, segunda Parte*

que hay de cierto es que el más antiguo documento conocido acerca de estas obras de cerámica se refiere a la fábrica de Málaga.»

«Nos presenta este documento un viajero natural de Tanger, *Ben-Batutah*, que escribía por los años de 1350: después de haber recorrido las comarcas más lejanas de Oriente, desembarcó en Málaga, y de allí pasó á Granada, alabando su estado floreciente.»

«Se fabrica en Málaga, dice, la hermosa loza ó porcelana dorada, que se exporta á las comarcas más apartadas (1).»

«Este viajero habla extensamente de Granada, pero no menciona fábricas de loza; pudiendo deducirse de su silencio, que no existían, ó al menos tales, que mereciesen hacer mención de ellas, en la capital de los reyes moros, en tanto que las de Málaga debían ser importantes, puesto que es todo lo que menciona de aquella Ciudad, á la cual no consagra más que las líneas acabadas de citar.

»Todo autoriza á creer que el gran centro de fabricación del reino de Granada era la ciudad de Málaga, y puesto que sabemos por *Ben-Batutah*, que exportaba sus «hermosas lozas doradas» á las más apartadas comarcas, debemos concluir que las enviaba del mismo modo al interior del reino y sobre todo á la capital. Admitido esto, se puede con mucha verosimilitud referir á la fábrica de Málaga el famoso vaso de la Alhambra, el más hermoso monumento de cerámica morisca conocido, y también el más antiguo; y nos confirma en esta opinión, que el vaso de la Alhambra tanto por la forma de los caracteres, como por el estilo de los adornos que lo cubren, debió haber sido hecho hacia la mitad del siglo xiv, es decir, precisamente en la época en que *Ben-Batutah* visitó á Málaga.»

De este modo vienen á servir todos los datos históricos que precede á esta última aseveración en la obra de Mr. Davillier, para concluir, que el vaso que nos ocupa, con tanta justicia enaltecido por el anticuario francés, pertenece á las antiguas fábricas de Málaga; y como nosotros creemos que aquella magnífica obra de cerámica, *siéate en su clase*, nos enseña una fabricación y unos procedimientos industriales enteramente diversos de los de las fábricas de Málaga, Mallorca, Valencia, Barcelona, Mórcia, Murviedro, Toledo, Teruel y Calatayud (2), mostrándonos una nueva página en la historia de la cerámica *Hispano-árabe-moriscas*, de aquí, la necesidad de habernos detenido en seguir la serie de inducciones del anticuario francés, pues ellas tienen que servir de punto de partida á nuestros juicios.

Pero antes de ello, y como nuevos datos para que pueda formarse más acabado concepto de la investigación crítica que nos ocupa, creemos necesario ofrecer en breve resumen todo lo demás que acerca de tan notable vaso se ha escrito y publicado hasta el día, ó á lo ménos todo cuanto ha podido reunir nuestra diligencia, cuando rehacía mi contentadiza en este linaje de investigaciones históricas.

III.

Publicáronse por primera vez los dos jarrones que se conservaban en la Alhambra, y de los cuales sólo queda al presente el que nos ocupa, en la obra, de grandes dimensiones (no en 4.), como es involuntaria equivocación dice Davillier) titulada *Antigüedades Árabes de España*, que sacó á luz á principios del presente siglo, por la iniciativa y protección del conde de Florida-Blanca, la Real Academia de San Fernando. Impulsada esta celosa Corporación por el

(1) *Voyage de Ben-Batutah*, traducción Defestoy Paris, imprimerie royale, 1828, en 8.º

(2) Las fábricas de esta última ciudad no han sido mencionadas por ningún escritor extranjero, habiéndose dado á conocer, aunque incidentalmente, con su asombrosa exuberancia el ducto arquitectónico de la Huerta, nuestro querido amigo D. Francisco Penabaz y Guzmán, en su notable y hermosa Memoria acerca del Estado social y político de las Malgas de Orán (Orán), impresa á cargo de Joaquín Mateo, 1868). Memoria cuyo apéndice xvi se usa copiarlo ánte este en apéndice del oficio de *provincia de Orán* y es manuscrito, fechada en Calatayud, año 512 de la Hégira (1507 de J. C.). Después de la publicación de esta Memoria, imprimió desafortunadamente la venida á luz sobre la fabricación de dicho vaso, el vaso que nos ocupa en aquella ciudad. En 24 de Octubre de 1897 se leen en la Memoria (D. García) del ducto arquitectónico de la Huerta, y continuación de la Universidad D. Vicente de la Fuente, á quien debemos esta noticia, adquirió en Calatayud una cosa antigua, más en la plaza de la Hégira, referida con el n.º 7 de la numeración actual, pero más el que estaba la alfombra de los moriscos y la *plaza* en el siglo xvi, y al hacer algunas obras de reparación que se necesitaban, se hallaron en los cimientos de la casa multitud de fragmentos de vasos retas dorados, algunas de los cuales se trasladaron á D. Vicente de la Fuente, que los conserva, y que con su distinguida amabilidad nos los permite examinar. En uno de los fragmentos había una leyenda ya muy deteriorada, y al lado de ella unas letras pequeñas de las que se usaban los moriscos para pintar la loza blanca. Copiémoslas que habia escrito la cosa de alfarería ó alfarera, de aquella loza dorada, de la cual debía proceder la multitud de vasos, cuyo gran número indicaba con bastante claridad proceder más bien de una fábrica, que de varias de loza que podían hacerse en una casa particular.

buen deseo de un pintor granadino, que envió, más abundantes que exactas copias de las antigüedades árabes de la Alhambra á dicha Academia, comisionó al esteban arquitecto D. Juan de Villanueva y á D. Pedro Arnal para que bajo la dirección del capitán de Ingenieros D. José de Hierrosilla, hiciesen exactos dibujos de dichas antigüedades; y por los que trajeron tan entendidos arquitectos grabáronse las láminas de aquella obra verdaderamente monumental (1). Dividida en dos partes, consta la primera de un ligero prólogo y láminas, aunque éstas sin explicación, y la segunda contiene «los letreros arábigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la ciudad de Córdoba, interpretados y explicados de acuerdo de la Academia por D. Pablo Lozano, bibliotecario de S. M. y académico de Honor de ella.» En la primera Parte de esta obra es en donde, según indicamos, se copiaron por primera vez los referidos jarrones en las láminas xviii y xix de la primera Parte, pero sin explicación acerca de ellos, ni noticias sobre su origen, ni traducción de sus inscripciones, que tampoco se encuentran en caracteres árabes, ni menos por lo tanto traducidas, en la segunda Parte. Aquella copia de tan admirables productos de la cerámica hispano-mahometana, aunque hecha con gran esmero y prolijidad, carecen de exactitud, notándose claramente en ellas que, más encastados los artistas que las hicieron en el arte clásico que en el mahometano, apenas estudiado en aquellos épocas, no lograron sentir el que dió vida á tan valiosas producciones artístico-industriales, y resultó el dibujo (probablemente terminado en Madrid, lejos del original) aunque muy minucioso, con bastantes inexactitudes, y, lo que es peor todavía, sin carácter.

Poco tiempo después empizáronse las dos láminas en la pretenciosa obra que con el título de *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* se publicó en París (2) por Alejandro de Laborde, *et un associé de gens de lettres et d'artistes de Madrid, dédié à son altesse serenissime le Prince de la Paix*, y ya en esta obra escribíronse, aunque muy breves, algunas palabras sobre los estobos jarrones. En la parte dedicada al texto explicativo de las láminas, correspondientes á la *Description de Andalousie*, se leen las siguientes líneas:

«LÁMINA LXV.—*Vase arabe*. Este vaso dá una idea del estilo y de la imaginación de los árabes. Su forma es bella y noble y la materia es una especie de porcelana del género de la del Japon, pero más blanca y menos vitrificada. Los colores son magníficos y suponen un gran conocimiento en la preparación de los minerales y en la cocción del fuego. Este vaso tiene á plés y medio de alto, y está cubierto de inscripciones árabes cuya explicación falta en la obra publicada en Madrid.» (Se refiere á la anteriormente citada de la Academia de San Fernando).

«LÁMINA LXVI.—*Autre vase arabe*. Este vaso de la misma materia y del mismo tamaño que el primero, no le cede en nada en magnificencia y en ejecución. Se distinguen en medio repetidas muchas veces las armas de Granada, y adorne el estilo todavía en uso en Persia y en otras muchas comarcas de Oriente (3).»

Mencionados despues los dos jarrones en otras obras tales como los *Passes suèves* de Argote de Molina (Granada 1807), *Arabian Antiquities of Spain* por Murphal—(London 1816), obra con ruzas calificada como una pobre copia de la de Lozano, por Davillier (4), y en los *Muséums arabes et mesques* de Girault de Prangey, no aminoraron mayor ilustración aquellos importantísimos objetos de cerámica. En la obra publicada en Londres el año de MDCCCLIII, por el arquitecto Owen Jones, titulada *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*, con ilustraciones de D. Pascual Gayangos, en el volumen 4, lámina xiv, aparece copiado por el original, al croquis, y con más exactitud que en las obras anteriores, el primero de dichos vasos (que es el mismo que nosotros publicamos), valiéndose de la purpurina para indicar las labores doradas; y por toda ilustración, en la hoja que la precede, recordando la tradición consignada por el Sr. Echevarría, se lee: «LA JARRA» (5). «The jar. This beautiful vase was dis-

(1) Madrid, en la Imprenta real, 1804.

(2) París, chez Buisson Palais, 1805.

(3) «PLANCHE LXV.—*Vase arabe*. Ce vase donne une idée du style et de l'imagination des Arabes. Sa forme est belle et noble, et la matière est d'une espèce de porcelaine dans le genre de celle du Japon, mais plus blanche, et moins vitifiée. Les couleurs en sont magnifiques, et supposent une grande connaissance dans la préparation des minéraux et la cuisson du feu. Ce vase a 4 pieds et demi de haut, il est couvert d'inscriptions arabes, mais dont l'explication manque dans l'ouvrage publié à Madrid.—«PLANCHE LXVI.—*Autre vase arabe*. Ce vase, de même matière, et de même grandeur que le premier, ne lui cède en rien en magnificence et en exécution. On distingue au milieu les armes de Granada plusieurs fois répétées, et des ornements dans sa forme encore en usage en Perse et dans plusieurs autres contrées de l'Orient.»

(4) Este escritor, siempre que habla de la obra de la Academia de San Fernando de que nos hemos ocupado en el texto, le califica como de Lozano, sin duda porque en la segunda Parte de ella se encuentra la traducción de varias inscripciones árabes hechas por aquel académico.

(5) Nada hemos de añadir aquí magníficas piezas con tal nombre de jara, siendo en el país á otra clase de vasos ordinarios y comunes, cuya forma apenas tiene relación con la del que nos ocupa. Acerca el sujetado inglés quienes ajustaron á la etimología árabe de la palabra jar.—Aquella lámina y sus figuras formadas sobre purpurina.

covered, «it is said,» full of gold in one of the subterranean chambers of the Casa Real. It is at present to be seen in a small chamber of the Court of the Fish-pond, in which are deposited the archives of the palace. It is engraved in the Spanish work, *Antigüedades Árabes de España*, with another of the same size, which was broken a few years ago, and the pieces sold to a passing traveller.»

«The vase is executed in baked clay, with the enamelled colours and gold, similar to the Mossics.»

«Se pretende que este hermoso vaso fué descubierta lleno de oro, en los subterráneos de la Casa Real. Se le ve hoy en una habitación pequeña del Patio del Estanque, donde se hallan los archivos del Palacio. Fué grabado en la obra española *Antigüedades Árabes de España*, con otro del mismo tamaño que se rompió hace algunos años y cuyos pedruzcos fueron vendidos á las viajeras. El vaso es de barro vidriado (lana) y cubierto de colores y oro esmaltados, parecidos á los mossicos.»

Copiadas de la obra de la Academia, ó mejor de la de Laborde, se publicaron dos grabados en madera de los mismos vasos, en el último tomo del *Scenarior pictoresco español* (1857), pero sin explicacion alguna, ni artículo ilustrativo, contentándose con poner debajo de cada uno de ellos: «*Jarrón de gusto andaluz ó granadino.*»

La obra francesa *L'art pour tous* (2^{da} année 32) también ha publicado sin monografía el vaso, que hoy se conserva, copiándolo igualmente del viaje de Laborde; y Marryat en su *History of pottery and porcelain vessels and models* (cap. 1-5)—*Londres*, 1868—lo reproduce en más pequeñas dimensiones y con poca exactitud, por medio de un grabado en madera, tomándolo del de Owen Jones, sin añadir noticia alguna ni juicio crítico acerca del mismo.

Más científicamente, con gran riqueza de investigación y de datos, según hemos visto en el número anterior, se ocupa del vaso, que queda en la Alhambra Mr. Davillier, y añade á las palabras allí trascritas, las siguientes: «Este vaso, tan notable por la elegancia de su forma y por las riquezas de los dibujos de que todas sus partes están cubiertas, ha sido descrito ó grabado en muchas obras, pero jamás con exactitud; su galbo, tan sencillo y tan fácil de trazar, nunca ha sido reproducido fielmente; me he convencido de ello comparando los grabados y litografías publicadas, con una gran fotografía que se me hizo en Granada, y que.... da una idea perfecta de su forma y de sus mil detalles.»

«No trataré de hacer aquí su descripción: la pluma no sabría corregir los errores del bari; la fotografía puede sólo dar la delicadeza y la gracia de aquellos entrelazos, de aquellos arabescos caprichosos, por entre los cuales corren los caracteres árabes, los cuales forman también un adorno de rara elegancia; la gracia, el aire á la vez sencillo y fantástico de los dos grandes antílopes que ocupan el centro del vaso, encima de la ancha inscripción que le rodea, y que sin duda contiene la alabanza de *ezolo Dios es vencedor.*» Pero lo que la fotografía no sabría traducir son los reflejos de oro que circundan el *hermoso esmalte azul de las letras y de los arabescos, reflejos queida un poco pulidos, pero que armonizan maravillosamente con el azul y con el fondo de un blanco amarillento* (1).

«Este vaso fué encontrado, según se dice, así como otros muchos, en el siglo xvi, llenos todos de monedas, lo cual no pasa de una simple tradición.»—A seguida traduce el anticuario francés uno de los dos diálogos del P. Enbovarria, que ya conocen nuestros lectores, añadiendo diferentes versiones acerca de la desaparicion del otro vaso, citando al escritor inglés, Mr. Ford, el cual supone que hacia el año de 1829 el Gobernador Maatilla se servía de ellos para colocar flores, y que una dama francesa se llevó uno, añadiendo Davillier, que ha leído en alguna parte, habia sido sustraído por otra dama inglesa de Gibraltar.

Mr. Teófilo Gautier en su *Floje á España*, más se ocupa en censurar (y con razon) á los granadinos, por el poco aprecio, y aun pudrirábase decir abandono, en que tan notable monumento se encontraba (2), que en hacer de él un exámen crítico y artístico.

Nuestro muy querido y malogrado amigo D. Emilio Lafuente Alcantara, en su notable obra anteriormente

(1) Las especificaciones del vaso de la Alhambra son:

Altura total: 19,35.

Circunferencia: 9,25.

Máx. altura de las asas: 9,61.

Altura de los antílopes: 9,25.

Altura de las letras: 9,94 á 9,35.

(2) Hoy alojándose en el sala del Instituto St. Carlos y de la Comedia de Monumentos de Granada, se conserva en lugar preferente de la Alhambra y era todo el cuidado y respeto que merecía ser reconocido, que con razón dice Teófilo Gautier está el solo la legítima gloria de un Museo.

citada, tratando del objeto que nos ocupa, dícese, con marcado error, en cuanto a la materia de que lo supone formado, error que no podemos atribuir más que a una equivocación material al escribirlo, y a una distracción al corregir las pruebas, «*Jarrón de suadera*,» y añade: «*dos eran los que antiguamente había llenos de labores y esmaltes; más uno de ellos hace tiempo desapareció. El que resta tiene un letero imperfectamente trazado, y cuya interpretación ha dado que discutir a algunos aficionados, los cuales se imaginaban que allí delinían encotrarse escritas peregrinas leyendas. Le hemos examinado atentamente y podemos asegurar que solo dice repetidas veces lo que sigue:*

سالمه دائمه

«*Salvación perpetua.*»

Por último, en la introducción del notable catálogo de los objetos de arte españoles del Museo Kensington (1) escrito por nuestro querido paisano, amigo y compañero D. Juan Bautista Riaño, se encuentran las siguientes apreciaciones acerca del célebre jarrón granadino y del arte cerámico en España.

La cerámica es una de las artes industriales que adquirieron grande importancia en nuestra patria durante la Edad-media y el Renacimiento.

Desde los tiempos en que Plinio, Marcial y otros autores, elogiaban la cerámica de España hasta la dominación de los árabes, carecemos de detalles de importancia acerca de esta industria; y aunque en algunas localidades se reprodujeron las formas romanas en la cerámica común, no es dudoso que la introducción de la loza en España se debe á los árabes. Permenores acerca de las localidades donde floreció esta industria escasean; pero los ejemplares de cerámica hispano-morisca son numerosos, y nos permiten juzgar de su mérito y carácter artístico. El más importante de estos es el hermoso jarrón que existe hoy en la Alhambra. Tiene sobre yarda y media de alto, y está cubierto de adornos en colores esmaltados con *Aerwasse reflejos dorados*. En el centro tiene dos grandes antílopes, y á intervalos se ve una inscripción árabe: *el-guanau wa-l abal*, «*felicidad y prosperidad.*» Este jarrón es el más bello ejemplar que se conoce en esta clase de cerámica. Su compañero fué robado de Granada á principios del siglo, y existe un tercero del mismo género, perteneciente á un caballero de aquella ciudad. Estaba en la iglesia de un pueblo destinado á sostener una pila de agua bendita.

Los azulejos de la Alhambra son los más antiguos y más interesantes que existen en España por la gran variedad de sus dibujos, por sus colores y por la delicadeza con que están unidos. En el Museo de Kensington hay un fragmento de estos mosaicos de la Alhambra. La abundancia de azulejos en Granada y la circunstancia de haber sido hallado el referido jarrón en la misma ciudad, hacen creer que existiera en aquellas cercanías una fábrica de cerámica. El primer autor que menciona la cerámica hispano-morisca es el viajero africano Ibn-Batuta, que dice que en Málaga se fabricaba la hermosa porcelana dorada.

Tal es el estado en que se encuentra al escribir estas líneas, el estudio del objeto que nos ocupa, resultando de todo, que los que más avanzan en la clasificación de este notable vaso, es el baron Devillier, que lo cree malagueño, y D. Juan Bautista Riaño, que sospecha pudiera haberse hecho en alguna fábrica de las cercanías de Granada, si bien lo considera como perteneciente á los de reflejos metálicos. Devillier todavía añade cree de la misma fábrica el jarrón de la colección Soulague, que después pasó al Museo de Kensington, y que debe ser el que aparece copiado en el *Descriptive Catalogue of the Maiolica Hispano-morisco, Persian, Damascus, and Khosian Wares in the south Kensington Museum*, por Deury E. Fortum (London, 1873), y ántes por el sistema foto-galéptico en el primer tomo de *The Ceramic Gallery*, de William Chaffers (London, 1872), apreciación con la cual no podemos estar conformes, pues no hay más que verlo para comprender que no tiene punto alguno de contacto con el granadino. Ni la forma general que es la de verdadera jara, ni las labores que semejan hojas de yedra ó parra unidas á un tallo ondulado, elemento decorativo más propio del estilo mudéjar que del árabe, ni sus reflejos metálicos, guardan relación con el jarrón de la Alhambra. El vaso de la colección Soulague, así como un plato con la misma clase de labores y un tero

(1) *Classified and descriptive catalogue of the art objects of Spanish production in the south Kensington Museum. With an introduction and notes by seter Jan F. Riado. London, 1872.*

en el centro con las iniciales Y. C., que posee nuestro distinguido é ilustrado amigo el Excmo. Sr. Conde de Valencia de Don Juan, son posteriores al vaso de la Alhambra, de otra fabricación distinta, é indudablemente ya más que hispano-mahometanas, verdaderamente mudéjares.

IV.

Presentadas ya á nuestros lectores las noticias dadas ántes de ahora acerca del célebre jarrón granadino, y los juicios que sobre él han formulado escritores de nuestra patria y extranjeros, justo es pasemos á exponer los nuestros, aunque siempre con el natural temor de quien examina por terreno apenas transitado, y en el que faltan datos ciertos que sirvan de guía.

Ante todo, debemos detenernos en el nombre dado á los vasos fabricados en España durante la dominación mahometana, que continúan después con la misma tradición artístico-industrial sostenida por mudéjares y cristianos; pues no creemos cuadra bien á un recto criterio histórico llamarlos *hispano-árabes* ni ménos *hispano-moriscos*. Si la dominación de los árabes precedentes del Asia no es constante en nuestra patria, á pesar de la preponderancia y esplendor del imperio de los Omeyyas, que levanta á desconocida altura en los siglos medios el poderío Califato cordobés, el predominio de las tribus africanas no puede borrar el influjo de la civilización que aquellas trajeron del Oriente, y que robustecieron en España con los gigantes restos que en ella quedaban de la civilización romana-cristiana; ni aquel dominio de las tribus del Magreb fué tan constante, que no se viese hondamente perturbado, y al fin abolido, cuando á principios del siglo xii, Mohammed Ebn Hud, animoso descendiente de los antiguos reyes de Zaragoza, creyendo llegado el momento de librar á su patria del odiado poder africano, se levantó en armas, y proclamado en Ugijar, con la aprobación de Almontansir billah, Califa de Bagdad, venció á los africanos almohades, sucesores en el dominio de España por fuerza de armas de sus hermanos los almorávides, apoderándose de Dénia y Játiva, de Sevilla, Córdoba, Algeciras y Granada.

Si á esto se agrega que el reino granadino, donde se conserva con más pureza la tradición persa en los objetos de cerámica que nos ocupan, en el período á que estas objetos pertenecen, estaba gobernada por la poderosa dinastía de los Alshamars é ben-Nasr, oriunda del Oriente y no del África, como que se precisaba de descender de Sa'id ebn Obedala, compañero y amigo del Profeta, se comprenderá la inexactitud de llamar á la cerámica de que vamos tratando *hispano-moriscos*, como pretende Mr. Davillier y ha adoptado en Inglaterra M. J. C. Robinson, sin más fundamento que la dominación en España, durante poco tiempo en verdad, de los africanos; puesto que si, como asienta el erudito escritor francés, los almorávides triunfaron en España á fines del siglo xii, (del undécimo quiso decir) en los comienzos del xiii eran vencidos sus sucesores los almohades, africanos también, y que habían destruido en España á poco de nacer el colosal poderío de los almorávides, sucediendo el yugo africano, bajo la conducta de Ebn Hud, á los árabes españoles.

En el antiguo reino de Granada sobre todo, la influencia oriental tuvo que ser mayor siempre que la africana, por el origen de las gentes que lo poblaban. En el repartimiento de tierras y ciudades hecha después de la definitiva conquista del Andalucía por los mahometanos, hubieron de tenerse presentes las condiciones especiales del territorio, para que guardase analogía con el país de donde procedían las inquietas tribus que habían de poblar la nueva patria. Así fué, que en aquel reparto general tocó á los caballeros de Damasco, que tanto se habían distinguido en la pasada lucha, la hermosa Granada, cuya nevada sierra les recordase las cimas del Líbano, y cuyo hermoso cielo, sus montañas del Sur y del Aire y sus valles del Darro y del Genil, trajesen á la memoria de aquellas gentes los lugares donde trascurrieron los hermosos días de su infancia. Repartidas las tierras de Ilberis y Garamtha entre los nuevos pobladores, ben pronto fundáronse numerosas aldeas en las márgenes del Genil, y considerando aquella provincia como su nueva patria, la llamaron país de Damasco. Al mismo tiempo otras tribus venidas de Pérsia y Siria se habían establecido en Laja; y en Baza, Úbeda y Guadix, guerreros cathanies, yemenitas y egipcios. Con la noticia de estos repartos y de la feracidad de las tierras, acudieron á nuestras comarcas en grandes caravanas multitud de familias

de Oriente, que enlazándose con sus hermanos, facilitaron más y más la completa dominación del islamismo (1). Si dicho nos fuere entrar hoy en consideraciones, que nos apartarían demasiado de nuestro propósito, veríamos, como ya hemos indicado al escribir otra monografía en la presente obra, acerca de uno de los más notables monumentos de Granada (2), que en el arte granadino, los elementos que más originales parecen y en los que no se reconoce á primera vista la menor influencia del arte antiguo, examinados con detenido estudio se encuentran en monumentos, no ya peninsulares, sino puramente griegos, y del período del más puro clasicismo. No queremos negar, por esto, la influencia africana en nuestra patria durante la dominación de los hijos del Islam; pero creemos que, al tratar de los objetos que nos ocupan, ya que no se les dé la denominación de *árabes-árabes*, porque los árabes solos no dominaron en España, con mérito razon debe dárselos en absoluto la de *hispano-marroquíes*, sino buscar un nombre que abraze ambas procedencias, por el vínculo religioso que á unos y otros unía. Árabes y africanos, aunque había entre ellos pequeñas diferencias de sectas, seguían la religión predicada por el Profeta: mahometanos eran unos y otros. Nada, por consiguiente, tan conforme á la historia, pues que el nombre que proponemos abraza así á árabes como á moros, á orientales como á magrebíes, que llamar á la cerámica, de cuyo principal objeto tratamos hoy, *HISPANO-MAHOMETANA*, así como á la que continúa la misma tradición artístico-industrial despues de la reconquista, *MUDJARRÁ*, estilo y período á que en verdad pertenecen la mayor parte ó casi todos los platos de reflejos metálicos, que se conservan en Museos nacionales y extranjeros y en las colecciones de los particulares. No nos mueve á presentar esta nueva clasificación, pretencioso deseo de innovaciones, ni de imponer nuestro humilde criterio á las personas doctas. La ofrecemos á su examen con las razones en que la apoyamos, y tan complacidos quedáremos si tuviere la fortuna de verse adoptada, como si con nuevas razones nos convenciesen de nuestro error; que en estos, como en cualquier linaje de estudios, el hombre verdaderamente amante de la ciencia y del arte, debe ir siempre en busca de la verdad, completándose en hallarla, aunque al poseerla quede completamente oscurecida su insignificante personalidad humana.

Indicado ya el nombre que en nuestro sentir debiera darse á la cerámica de que vamos tratando, y convirtiendo nuestras miradas al notable jarro, objeto principal de esta monografía, vamos á exponer acerca de su procedencia una apreciación, que tampoco está conforme con la del erudito Mr. Davillier, que ha asignado fábrica á aquel admirable producto del arte granadino. Guiándose por el testimonio de Ibn Batuta, que menciona las fábricas de porcelana dorada de Málaga, sin hablar de las de Granada, concluye el anticuario francés que no las hubo en Granada, ó que si existieron debieron tener poca importancia; añadiendo, como ya hemos visto, que el gran centro de esta fabricación era Málaga, y que así como exportaba sus productos al extranjero, más naturalmente los podía enviar por el interior del reino, terminando este razonamiento con atribuir, aunque no de una manera absoluta, sino *esse bessemp de vraisemblance*, según sus palabras, el célebre jarro granadino á las fábricas malagueñas.

Si una razón negativa como la aducida por Mr. Davillier fuese bastante para decidir en disputaciones del género de la que nos ocupa, al texto de Ibn Batuta citado por el diligente escritor francés, pudieran añadirse las siguientes, también de autores árabes. En Ibn Aljathib se encuentra un pasaje, mencionado en la pág. 77 de la *Description del reino de Granada*, publicada por el docto orientalista nuestro querido amigo D. Francisco Javier Simonet, y contenido en la pág. 5 del texto árabe de la misma, en que se lee; (poca rimada):

«*وذهب تجارها له على الاماكن تجويره*»
 «*التي مدينة تجويره*»

F su porcelana dorada (de Málaga) que se exporta á las regiones (3) hasta la ciudad de Tadrís (4).

Ibn el Ebn Seid, citado por Almacosí, tomo 1, pág. 124, edición de Leiden, 1855, dice también á este mismo

(1) Orígenes de la provincia de Granada, por el autor de la presente monografía (Madrid, 1869), siguiendo la sucesión de otros historiadores.

(2) Partida de la casa consueña vulgarmente por la de la Mezquita, tomo 1 del presente Museo.

(3) Es decir, á diversas y apartadas regiones.

(4) Tadrís, Tadrís á Tadrís, ciudad de Fenicia. Aquí hay un juego de palabras entre *tabris*, exportación, y *tabris*, tal ciudad.

propósito, dando noticia de otras fábricas de aquella porcelana dorada, en un punto del litoral hasta ahora no mencionado, Almería, anteponiéndolo á Málaga:

ويصنع بها [بمرسى] وبالطوبى وبمالة الزجاج العربى العجيب وبقار نوح مائة

Y se fabrica en ella (Márzra) y en Almería y en Málaga el vidrio peregrino, admirable, y una porcelana vidriada dorada.

Tampoco estos dos autores hablan de Granada, pero su silencio no es razon bastante para privar á esta localidad de la legítima gloria que lo pertenece en la historia de la cerámica hispano-mahometana; porque la omisión de una noticia, no puede servir en buenas leyes de crítica, para fundamentar la negación de la misma. En los textos que acabamos de citar se encuentra la más palmaria demostración de esta verdad. Ni Ibn Batuta ni Ibn Aljathib mencionan las fábricas de porcelana dorada de Márzra y de Almería, y sin embargo en otro escrito árabe hallamos testimonio indudable de su existencia en estas últimas ciudades. Si por el silencio de aquellos autores hubiésemos negado la fabricación de dicha porcelana en Almería y Márzra, habríamos cometido un error que algún día hubiera señalado el texto de Ebn Saïd.

No puede, por lo tanto, deducirse que en Granada dejase de haber fábricas de cerámica durante la dominación mahometana, del silencio del primero de dichos escritores árabes, único que cita el diligente Mr. Davillier; ni es presumible carencia de una industria tan importante en la capital del reino donde con tanto esmero se cultivaban las artes industriales, y donde naturalmente habían de tener más inmediata aplicación por ser la opulenta y fastuosa corte de la dinastía mersita, durante la cual el último período de la dominación árabe en nuestra patria lecha contra su fatal destino, llegando Granada al apogeo de su grandesa, como hermosa doncella á quien consume y aniquila enfermedad mortal, aparece radiante de hermosura y rica de inteligencia y de sentimiento en los últimos días de su rápida marcha sobre la tierra.

Cierto es que no conocemos texto alguno árabe, como los trascritos, en que se mencionen las fábricas de cerámica granadina; pero como dice acertadamente el citado Sr. Simenel, en carta que conservamos, «allí con más motivo quizá que en Málaga y otros puntos debió haber semejante fabricación, por ser la capital del reino mersita y por los jarrones y otros restos que aún quedan.» ¿Quién puede asegurar que el día más inesperado no se encuentre otro pasaje de autor árabe, hoy no conocido, como el de Ebn Saïd, que nos ha demostrado la fabricación de dicha porcelana en Almería, que hablo de ella refiriéndose á Granada?

Pero si noticia escrita no tenemos de ello, existen otros testimonios no menos importantes y valerosos, que justifican la existencia de fábricas de porcelana en Granada durante la dominación mersita.

La incansable investigación, siempre fructífera para las artes hispano-mahometanas y cuanto á su historia se refiere, del ya mencionado Sr. Contreras, ha descubierto que contiguo al barrio de los Judíos se hallaba el pago de los *Aznarez*, donde hay filones de arcilla para trabajar objetos de cerámica, y cerca del convento de Santiago una antiquísima fábrica de alfarería, cuyos restos ha visto el citado Sr. Contreras, así como los de otra de la misma clase en la calle de los Molinos. Además, el nombre de una de las antiguas puertas de la ciudad nos demuestra la gran importancia que los industriales dedicados á la cerámica alcanzaron en Granada, puesto que hasta dieron calificativo á dicha puerta. La que se abría en la muralla, en el sitio que hoy se llama el *Balcón*, cerca precisamente de los puntos donde el entendido artista granadino ha reconocido los restos de las dos fábricas citadas, llevaba el nombre de Ribalfajari, باب الفجرى, ó sea *Puerta de los Alfareros*.

Se cultivó, por consiguiente, y se cultivó con grandes adelantos la industria cerámica en Granada, como acertadamente ya presumió el Sr. Bliño; y siendo esto así, y habiéndose encontrado, además del jarrón que se conserva, otros fragmentos de la misma clase en la Alhambra, como el citado anteriormente y dibujado en la primera página de esta monografía, no hay violencia alguna en deducir que el jarrón que nos ocupa se hiciese en las fábricas granadinas.

Si á esto se agrega que, examinado con el mayor detenimiento el barro de dicho jarrón, se encuentra que es una mezcla de la arcilla ferruginosa del cerro del Sol y de la plástica y amarilla del río Beiro, la conjetura llega á los límites de la evidencia, pues no es creíble que, estando muy extendida en Granada la fabricación de objetos de

cerámica, llevasen materiales propios de la localidad á fábricas de otras ciudades, para traer después á la primera los productos de una industria en ella con esmero cultivada.

Pero lo que además de la razón puramente negativa de que nos hemos ocupado ha inducido á error á Mr. Davillier, es el creer que el jarrón granadino pertenece á los objetos de cerámica hispano-mahometana de *reflejos dorados*. El mismo Sr. Riño lo cree así, y sin embargo, podemos afirmar con la seguridad de la evidencia y con el testimonio de multitud de personas que, como nosotros, han examinado detenidamente dicho jarrón, entre las cuales podemos citar al Sr. Contreras, tantas veces aludido, y á su hermano D. Francisco, también conocido ventajosamente en España y en el extranjero por sus trabajos sobre el arte árabe, que el referido jarrón NO TIENE DORADO ALGUNO, por más que haya dado en decirse lo contrario, suponiéndole con reflejos metálicos. Esta clase de dorados puede asegurarse no se hizo nunca en la loza granadina, sin que pueda presentarse siquiera un ejemplar que demuestre lo contrario. El esmalte del celebre jarrón es opaco, y su materia la clase de cerámica llamada loza común, que se pintaba en crudo, *coxiéndose de una sola vez con sus adornos y colores*, lo cual ofrece una dificultad inmensa, y aumenta el mérito artístico-industrial de tan peregrino vaso, dadas sus grandes proporciones.

No puede confundirse, pues, con los productos de las fábricas de Málaga, Valencia, Murcia, etc., de porcelana dorada, por ser estos de loza cocida en *biacchó* y barnizada después con un esmalte muy blanco y adornos de *reflejo metálico*, por cuyo procedimiento está hecho el jarrón que cita el Sr. Riño, que se hallaba en la Iglesia del pueblo del Salár, y cuyo interesante objeto arqueológico posee hoy el reputado pintor español Sr. Fortuni, vaso que puede considerarse como de fábrica malagueña. El detenido examen de uno y otro, el granadino y el conservado en el Salár, no ha dejado duda alguna al Sr. Contreras de la diferente fabricación de ambos, consignándole así en la importante carta repetidamente citada en esta monografía.

Son, pues, diversos ambos procedimientos, y por consiguiente diversas las dos fabricaciones; y estudiado de este modo el jarrón granadino, despojándole de esos adornos dorados, de esos reflejos metálicos, que ni tiene ni ha tenido nunca, no hay para qué llevar su procedencia á Málaga, ni á ningún otro punto de aquellos en que se se hacía porcelana dorada.

Si duda hizo caer en este error á los que han creído ver en aquel vaso los pretendidos reflejos metálicos, el tono y brillo del esmalte en los puntos en que el artista que pintó el vaso puso con grande acierto color de oro, que en algunos sitios tiende á acaramelado, y preocupa la fantasía con los platos y vasos hispano-mahometanos de reflejos metálicos, se creyó encontrados en el dorado del jarrón granadino, que está sólo inducido con color, como si los artistas granadinos hubiesen querido demostrar que, sin necesidad de recurrir al empleo de los metales para dar más deslumbrante brillo á los objetos de cerámica, podía obtenerse armónico y artístico resultado con la simple combinación de los colores.

Desculpable es el error, pues á primera vista el brillo del esmalte de color de oro engaña, y tanto es así, que para obtener el resultado artístico en la copla hecha por el autor de la lámina que acompaña á esta monografía, ha empleado también la purpurina mezclada con el color, como hizo Owen Jones, abusando en nuestro juicio uno y otro de ella, pues por obtener el efecto pictórico, puedeerse en el error que combatimos, de suponer que en el vaso de Granada se encuentran reflejos metálicos.

Véase lo que en otra carta que también conservamos, nos dice en apoyo de nuestra creencia nuestro querido hermano Pablo, catedrático de la Universidad de Granada, á quien también encargamos inspeccionase detenidamente el jarrón, desear de mayor seguridad, por si nuestra memoria nos era infiel, enviándole un ejemplar de la lámina que acompaña á esta monografía: «En mi sentir (y conviene en ello nuestro querido amigo Sr. Contreras), en el jarrón no hay dorados, ni mates ni brillantes: á primera vista parece los tiene en todos los detalles que se encuentran en el croquis que me has enviado, pero visto con detenimiento es el color del barniz, color vulgarmente llamado de *nieve*, que desde ciertos puntos de vista aparece como oro: fijándose un poco no admite duda. Comparado con otros azulejos del palacio árabe, se creeobra más esta bien, pues se ve en los azulejos de los zócalos el mismo color *melado*, desde el más claro al más salido, produciendo igual efecto. En ningún azulejo de los que se conservan ó han sido encontrados en Granada, se ve el dorado metálico, lo que parece demostrar que no lo usaban los artistas en cerámica de Granada, á diferencia de lo que acontecía en Málaga, Valencia y otros puntos.»

Y no debe causar maravilla el empleo sólo del color de oro sin reflejo metálico en los objetos de cerámica granadina, pues en Toledo se labraba todavía en el siglo XVI, según el testimonio de Mariano Sicula «mucho y muy recio, blanco,

y alguno verde, y *mucho amarillo que parece dorado* (1), o sin que pueda creerse que con esto quería dar á entender los reflejos metálicos, pues en el mismo pasaje habla de las cimas de cerámicas de Valencia y Mérida, llamándolas *doradas*; distingue, pues, con toda claridad el docto humanista, lo que era producido por el reflejo metálico, de lo que solamente se habla al color.

V.

Para terminar el presente estudio, siguiendo el plan que nos propusimos al empezarlo, *debíamos* ofrecer á nuestros lectores en esta última parte de él, la detenida y minuciosa descripción del objeto que lo motiva; pero nosotros, que siempre procuramos pecar más de detenidos que de ligeros en el estudio y descripción de los preciosos objetos que la antigüedad nos ha legado como eloquentes testigos de su historia, así tenemos que renunciar á describir el jarro granadino.

Conforme en esta parte con Mr. Davillier, creemos que la pluma no puede dar exacta idea de la delicadeza y de la gracia de aquellos atáuricos, de aquellos entrelazos, por entre los cuales, según sus palabras, se deslizan los caracteres árabes, que á su vez forman un adorno de rara elegancia. Sin embargo, intentaremos dar una aproximada idea de aquella rica joya de la cerámica granadina, completando nuestros lectores lo mucho que en la descripción ha de faltar, con la vista de la lámina que acompaña á esta monografía. Formando un gracioso talon, una elegante curva cóncavo-convexa, la parte principal del vaso, que ya estrechando con marcada tendencia á terminar casi en punta, á la manera de las antiguas ánforas griegas y romanas, aparece dividida en dos zonas por una faja de ese color *vestido* ó amarillo de oro de que ya nos ocupamos en el número anterior, sobre cuyo fondo destacan gallardos *caracoles* árabes del tono general del vaso. El espacio inferior que deja esta faja, lo ocupan una especie de molduras central, con labores azules de atáurique, y á uno y otro lado, semejando colgantes que pendiesen de la faja, circunscritas por característica labor también del mismo color de oro, iguales inscripciones agrupadas, con letras azules. La mitad superior está ocupada en casi todo el centro, que á uno y otro lado limitan dobles líneas de inscripciones y de atáurique, por dos grandes y fantaseados arcos, de esbelta y elegante traza, en la cual, así como en las labores que cubren sus cuerpos, se ve marcadamente la tradición persa, mientras en todas las demás del vaso se hallan los elementos del estilo granadino ó nasirita durante su mejor período, en las comienzas del siglo xiv, á que en nuestro sentir pertenece aquel vaso verdaderamente monumental.

Cuatro zonas de diversas labores, todas del mismo estilo, se levantan sobre la gran curva del jarro, convenientemente dispuestas para recibir el oído, que abandonando la línea curva se presenta en faetas y acompañado, con vueltas, molduras y colgantes en el borde, del mejor efecto. Las caras del cuello presentan igualmente labores de atáurique y ajarnes, y las asas, que casi más propiamente podríanse llamar alas (una de las cuales está quebrada), sujetas al cuello por una especie de esbelta de dragón apenas indicada, llevan alrededor una especie de *bordure* con inscripción árabe, y el centro ocupado por la misma clase de labor de atáurique, que hemos visto en la parte inferior del vaso. El color general de éste, el azul y el amarillo dorado, son los únicos colores que en él se encuentran; pero están combinados de tan admirable manera, que es imposible describir el admirable efecto que aquella notable composición ornamental produce, ni ménos las menuditas combinaciones que del mismo color amarillo dorado se extienden por toda la superficie del vaso, formando una especie de segundo fondo sobre que se destacan las otras labores de mayor tamaño, menudas labores que trae á la memoria las de las ricas filigranas cordobesas y granadinas.

(1) Véase *Historia Sicula De las cosas memorables de España*, Aloná de Hincos, 1685, lib. 1, fol. v. vta.

Captamos el pasaje en que se encuentran las palabras *trasmorise* en el texto, para que pueda formarse completo juicio de estas hechas.

Mr. Davillier también le cita, aunque sólo con el propósito de justificar la existencia de filigranas de cerámica dorada en Valencia, y aduce datos para la historia de la cerámica española á principios del siglo xvi.

«De las vueltas y cosas de barro que en España se hacen.»

«Hoyos también en España vasijas, y otras de barro de muchas maneras, y cosas de vidrio. Y aunque en muchas lugares de España son estrechos, las más proceden con las de Valencia que están muy lavadas y duradas. Y también en Mérida se hacen algunas cosas de barro azul. Y en Mérida y en Toledo se hacen y labran azules, y muy raras, blancas y algunas verdes, y mucho amarillo que parece dorado.»

La inscripción es la misma en la faja que en las asas y en los demás puntos que el jarrón se adorna con ella, repitiéndose en todos la siguiente leyenda:

الس والاهل

La felicidad y la bienaventura (1).

Solo en el borde del cuello, aunque muy confusa y mal conservada, se lee también repetida otra palabra, que podrá ser *الس* *la salación*, lo cual, sin duda, hizo que el citado Sr. D. Emilio Lafuente Alosartara leyese en todas ellas esa frase tan común en objetos y edificios árabes: *Salación perpetua*.

Tal es la única descripción que alcanzamos á hacer de aquel riquísimo objeto de costumbre granadina, sin rival en el mundo, y cuya contemplación nos produce honda pena al echar de menos su compañero, que alcanzamos á ver todavía, siendo casi niños, aunque lastimosamente destruido, por los años de 1843.

Dios perdona al que dejó sustruero de aquel paraje, pues sólo Dios puede penarlo su ignorancia ó su delito, inexcusable ante los verdaderos amantes del arte y de la historia.

(1) La lectura de ella y su traducción, así como de las demás citas árabes de esta monografía, están hechas por D. Francisco Javier Brucet.





Foto-Integrals, Zaragoza y C. A. S. 4418

AGUAS FUERTES DE PINTORES ESPAÑOLES

1 y 3 de Alonso Cano

4 de Francisco Herrera

2 y 5 de Murillo

6 de Velázquez (?)

7 de Valdes Leal



AGUAS-FUERTES

DE ANTIGUOS

PINTORES ESPAÑOLES.

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES,

DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVEROS Y ANTIQUARIOS

I.



IGUENO en el mismo propósito que no há mucho nos decidí á dar cabida en las páginas de esta publicación á la monografía que titulamos UNA ESTAMPA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV, tratamos de ofrecer ahora á nuestros lectores, deseando despertar su afición y curiosidad, una muestra de los escasos pero felices ensayos que practicaron los pintores de nuestra Escuela Española en el género de grabado conocido por el agua-fuerte; que así deseamos amenizar un tanto nuestras tareas, ora con la descripción de un objeto arqueológico, de inestimable precio para la Historia en general, ora con la de otro utilísimo para el estudio del perfeccionamiento y adelanto en la vida de las artes industriales, ora con el de alguno precioso en el sublime concepto de las Bellas Artes. Dijo esta última consideración damos lugar ahora, en el ligero estudio que tratamos de hacer, á las aguas-fuertes españolas que nos legó nuestra antigua y afamada Escuela, bien seguros de que nuestros lectores, ya por el aprecio y estimación que su valor las hace merecer, ya por su rareza y poca difusión en el mundo artístico, ya en fin, por lo exacto de la reproducción que

en la última les ofrecemos, como debida á la fidelidad de la máquina fotográfica, les juzgarán dignas de figurar entre la serie de objetos que desde el principio ocuparon su atención; y no porque en verdad podamos clasificar dichas estampas entre los demás de índole esencialmente arqueológica, pues dicho se está que no las aprehendamos bajo tal concepto, sino en cuanto completan el cuadro que en nuestras tareas tratamos de presentar de las diferentes manifestaciones del arte desde sus orígenes hasta su actual desarrollo.

Más á pesar de que la época en que se dieron á luz estas curiosas estampas no esté tan lejana, respectivamente al ménos, de la nuestra, como otras á que no pocas veces se han referido los objetos ó monumentos descritos en el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIQUEDADES, es evidente que si su interés no se cifrase en su rara conservación á través de la serie de los tiempos, le tendrían no escaso como raras producciones en su género, y como casi únicos ejemplares que por fortuna podemos hoy presentar conservados ó devueltos á su patria por el colector afortunado, ya que la mano

de los extranjeros se muestra más ávida cada día de poseer y adquirir, aun á costa de grandes sumas, todo cuanto el arte ó la industria nacional produjeron entre nosotros.

Consérvanse las estampas en cuya descripción vamos á compararnos, en la SALA que para este objeto se halla establecida desde hace no muchos años en la Biblioteca Nacional. Compradas el Gobierno, con otras muchas, al diligente coleccionista Sr. Cardenera; reunidas ahora, como más selectas en su género, las que presentamos fielmente reproducidas en nuestra lámina, formarán como un complemento al trabajo análogo que anteriormente publicamos, tratándose de la estampa española más antigua que con fecha ha llegado hasta nosotros; si bien ahora, al interés histórico de aquella, podemos con seguridad añadir el que despertará en los conocedores y aficionados su artístico valor y el renombre y fama de sus autores.

II.

Caractéres no difíciles de distinguir, en verdad, ofrece por más de siglo y medio la Escuela Española, su mismo origen, su especial modo de ser, las esenciales condiciones que la determinan, son causas para que la colocemos al lado de los demás elementos de nuestra nacionalidad. Después de Italia, la patria de las artes, ninguna otra nación puede ostentar mayor número de artistas de fama universal ó imperecedera que nuestra patria; país meridional como aquél, no ménos original y poético, así en sus costumbres como en sus monumentos, así en su historia como en sus tradiciones, así en la fertilidad y riqueza de su suelo, como en la pureza y transparencia de sus horizontes. La Pintura en Italia, como heredera del arte y de las tradiciones de Grecia, no tiene rival en la región más elevada de la belleza; pero la española, ya que no superior en este concepto, acaso sí lo es cuando se ocupa en el terreno de la verdad de la vida real y del sentimiento religioso, ajeno á los seductores encantos de la forma. Extraño por completo al elemento esencial el arte antiguo, cual accedió á las celebradas Escuelas de Florencia y de Roma, una vez que tuvo en sí bastantes gérmenes de vida y conservación, se desentendió por completo de aquellas sus primeras pasas que pudo aprender en Flandes ó en Italia, merced al trato y comunicacion que, durante casi todo el siglo XVI, las relaciones políticas y comerciales lo granjeó. Y en efecto: ¿influyeron de hecho en los futuros destinos de la pintura española y en su peculiar modo de ser, los estudios que hicieron en Italia, al lado de los florentinos, Alonso Berruguete y Gaspar Becerra, las impresiones que recibiera Pablo de Céspedes y Luis de Vargas de las tradiciones de Rafael, ó Navarrete estudiando á Ticiano y el Greco, siguiendo el camino que le inspirara la brillante Escuela Veneciana? ¿Es aun verdadero arte español durante el reinado de Felipe II, cuando Sanchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz producian sus excelentes retratos, inspirados en los maestros italianes, y admirando los que á la sazón pintaba en España el holandés Antonio Moro? Si estudiamos á Morales, á Juanes, ó á Francisco Pacheco, anteriores á la verdadera apañacion del arte nacional, veremos que nada presagian sus obras de aquellas cualidades que más tarde habian de caracterizar á la verdadera Escuela Española.

Profundamente religioso el arte español, no por eso desdijó, antes bien apreció y estudió cual ninguno, las inspiraciones de la naturaleza real; colorista dentro de la realidad, y prendándose de las brillantes tintas del natural bajo nuestro sol meridional, no pudo por ménos de estar en armonía con el génio español que, en las demás manifestaciones del arte, como en la literatura, se señalara con esa originalidad especial nuestra, siempre noble, siempre digno, severo y sóbrio, lleno de fe y entusiasmo religioso, profundamente observador, así en el fondo como en la forma de sus creaciones. Nacido, dignísimo así, de aquella sociedad, inspirado en ella, alentado por ella misma y acogido con entusiasmo dentro del claustro, debió ser como un reflejo suyo, como intérprete fiel de sus tendencias y de sus tradiciones. De aquí que desde luego se presentara el arte español como campeón decidido de la idea religiosa y católica que tanto predominio ejerciera en España durante los siglos XVI y XVII. Aun cuando, más ó ménos, no sucediese en otros países otro tanto á la sazón, nunca sería una tacha para la Pintura española el que hubiese preferido para sus inspiraciones las emanadas del sentimiento religioso; ¡es, por ventura, en otros laos donde, aun hoy que la pintura histórica y la de género están tan en boga, se inspira el arte moderno? ¿Hay motivos más nobles y más elevados que los que sugirieron á Rafael sus *Madonas*, y sus *Concepciones* á Murillo?

No digamos por esto que la Pintura española no se ocupó sino de representar Virgenes, Santos y Mártires, como han tratado de dar á entender algunos extranjeros, hablando, ó con sobrada ligereza ó con falta de conocimiento y detenido exámen de nuestras inmortales obras en todos los géneros de Pintura. Purcéones que sintetiza á todos Mr. Charles le Blanc en su *Histoire des peintures de toutes les Ecoles*, en el tomo referente á la Escuela Española; porque con ese espíritu de ligereza tan propio de nuestros vecinos, adhaque propió unas veces de ignorancia y otras de mala fe, pretende pintar como en un acertado bosquejo las condiciones de la Escuela Española y sus peculiares cualidades, expresándose en estos términos: «A pesar de ser la poesía, la historia, las costumbres privadas y públicas del pueblo español, otros tantos ricos é inagotables manantiales para la Pintura, no obstante, solamente el clero católico, en provecho de su exclusiva influencia, logró monopolizar todas sus producciones. A excepción de Velázquez, que una sola vez, y por cierto con no muy lisonjero éxito, se permitió una excursión al campo de la Mitología, ni uno solo de los pintores españoles se salió del camino que trazaran la inquisición de los gobernantes y la devoción de los gobernados. Todos ó casi todos fueron monótonos en medio de la universal monotonía; Morales se redujo á pintar las expresiones de Cristo moribundo y de la Virgen desmayada; Roelas, jesuitas; Ribera, mártires; Zurbarán, cartujos; Murillo, Conocimiento, el Niño Jesús, y otros asuntos de análoga índole.» Para los que conocen, siquiera sea ligeramente, nuestros Museos de Madrid y algunos de Provincias; para los que hayan visitado algunas de las poblaciones españolas que fueron cuna, y aún hoy son depósito, de obras de arte de los pintores españoles, como Sevilla, Valencia, Granada, etc., las citadas palabras de Mr. Blanc serán una de tantas falsas apreciaciones que en el extranjero se hacen de nuestras cosas, sin conocerlas ni estudiarlas á fondo. Pero á bien que el artista ilustrador del citado tomo de Mr. Blanc se ha propuesto inconscientemente desmentir tales asertos, cuando, no siempre con éxito plausible, ha tratado de representar en sus láminas y viñetas cuadros de todos los géneros pictóricos, así religiosos como de historia, de paisaje ó de género, por más que añade el mismo autor que ni el paisaje podía florecer en un país que en gran parte no presenta sino *llanuras áridas, rocas calizas y desiertas playas* (1), ni la Pintura de género debía cultivarse donde se *cedía á Francia y á Inglaterra la gloria de fijar los invariables tipos de Don Quixote y su escudero* (2).

Pura deshacer, no sin gran trabajo por cierto, tan aventuradas y donosas afirmaciones de Mr. Blanc, (tarea no tan ajena de este lugar, cuando intentamos bosquejar los principales caracteres de la Escuela Española), bastaríamos, en el terreno de los hechos, citar muchas de las obras que en todos los géneros gozan universal fama en el mundo artístico, tomadas, ya del número de cuadros de Velázquez existentes en el Museo del Prado, que pasan de sesenta, de los cuales solamente cuatro son del género religioso (y no creemos que á Velázquez se le pueda excluir de la Escuela Española en su siglo de oro), ya de los muchos de asuntos profanos existentes en éste y en otros Museos españoles de Pantoja, Caxés, Escalante, Orrente, March, Pareja, Bautista del Mazo, Leonardo, Carroño y Claudio Coello hasta llegar al nacional y popular Goya.

Y pasando al terreno de las deducciones, preguntáramos: ¿fué exclusivamente en España donde la pintura religiosa se prefirió á los demás géneros? En Italia misma, antes y después del Renacimiento, cuáles son los asuntos que tuvieron mayor boga? ¿No fué en las inmortales pinturas del *Pasmo de Sicilia, La Transfiguración, La Virgen del Pec,* y en otras muchas tomadas del Antiguo y Nuevo Testamento, donde Rafael conquistó sus mayores

(1) Supongamos que se refiere en esto Mr. Blanc á la parte central de nuestra Península, esto es, á Castilla, y no toda, y en especial á la parte denominada estrictamente la Meseta; considerando el resto del territorio español, sobre todo andaluz y gallego, ofrece, en conjunto de todo lo que le ha sido recorrido, así singulares como extraños, hermoseados por el paisaje, desde los pedregales baños de Asturias y Galicia, á las lindes montañas de Navarra, Cataluña y el Alto Aragón, desde los vergeles de Valencia y huertas de Murcia en que se riegua las guilayas palmeras de las riberas crecidas, á las rivas de Granada, á las raras y hermosas montañas de Málaga y Andía, á las pintorescas aldeas del Guadalupe, del Ebro y del Tago, viniendo estas así en el clima cálido en el cual, que aunque se poco asemeja Poiteña á la italiana, y que bien que, no obstante ciertas similitudes y analogías, distanciamos hoy en otros países, multitud de hermosos extranjeros vienen muchas veces para sus artes, atraídos, hasta estas singularidades de la naturaleza, como los monumentos de nuestro antiguo templo.

(2) Si esta gloria perteneció á Francia y á Inglaterra después el lector que conoce esas ilustraciones antiguas y modernas con que en ambos países se ha tratado de representar á los sucesos y sucesos de la primera guerra del mundo. En los antiguos, se dice, del siglo pasado, nada destino, porque si los acontecimientos tienen hoy valer alguno, como las sociedades, en dicho siglo Mr. Blanc á las diásporas de su compatriota Gustavo Dios, recibiendo grito en el arte contemporáneo; pero aún estos, en España, desde su nacimiento y se viene de nuevo el carácter de los sucesos y sucesos de la gran obra de Cervantes, no pueden menos de dejar un lazo de unión que no la solida línea Mr. Dios, primero por no ser aceptado, y después porque su era final que soluciona y agotamos bastante este carácter en una lengua extranjera por España. Las ilustraciones de Nardelli dignas también bastante que desear en parte á propósito, sin ser de tal vez su valor artístico, que se debe erigirse en la lengua castellana. Por lo demás, la sección de Mr. Blanc retrata perfectamente en progreso año de los sucesos de similitud en las guerras.

lauros! Es indudable que todas las Escuelas Italianas á porfía, é bien nacidas de los ruinas de los monumentos del paganismo, convirtieron sus esfuerzos en provecho de la idea cristiana, que no de otro modo hubieran satisfecho los deseos de los sumos Pontífices, sus Mecenas, de las órdenes religiosas, y del clero todo, que instigaban más que otras clases la noble emulación de los artistas.

Y no se diga que la pintura religiosa en España tuvo otro carácter bien distinto de la Italiana, aun cuando de ella recibió sus primeros alicentos, empujando sus fuerzas todas en la representación, como añade Mr. Blanc para no dar nunca con lo cierto, de apariciones, fantasmas, torturas del infierno, demonios, penitentes contemplativos, etc. ¿Caben, por ventura, dentro de estas ridículas generalizaciones, los ideales, las celestiales Virgenes de Murillo, rodeadas de gloria, entre risueños coros de ángeles con ostiadas aromas y fragantes rosas? Las inmensas obras de Zurbarán, tan celebradas por su profundo estudio del natural, por su espontaneidad y sobria ejecución; las de otros notables pintores de la Escuela Sevillana, ¿no encantan por el sencillo realismo en que se traducen en representaciones de asuntos religiosos, los modelos que por decirlo ofrece la naturaleza? Los pintores educados en la romántica é ilustrada corte de Felipe IV; los que al lado del gran Velázquez decoraron al Alcázar, el Buen-Retiro y demás sitios reales; los que dieron mayor realce á las fiestas, á la representación de las comedias de Caldera y Lope con la pintura de talones y escenografía, ¿satisfarían estas necesidades y los deseos del monarca artista pintando contemplaciones celestes ó apariciones fantásticas?

A bien que en nuestro Museo del Prado, en el que existe en el Ministerio de Fomento, desconocido de muchos extranjeros, en las provincias de Sevilla, Valencia, Toledo, etc. (y eso que estos cuatro últimos provienen casi en su totalidad de los conventos suprimidos), podrá verse con cuánto fundamento pueda decirse que pertenecian las obras de la Escuela Española á ese *romanticismo religioso* que dá á entender Mr. Blanc, ni cómo sea cierto lo del tribunal indifido del tribunal de la Inquisición que supone ejercido en las obras de la Escuela Española; ni así se acordará allí de lamentar que las inmortales páginas de *Don Quijote* no se hayan transmitido al lienzo por nuestros pintores, cuando poseemos cuadros tan completos como *Los Borrachos*, *Los Filósofos*, *Las Mesas* y *La Rendición de Breda*.

No es ciertamente en esas obras escritas en el extranjero, sin datos fijos y sin un estudio formal, en que pretendan magníficamente retratarnos, donde hemos de acudir para comprender nuestra historia artística; tampoco hemos de servirnos de ajenas inspiraciones, afeatas siempre de la personalidad del que juzga: nuestros Museos y nuestros templos más principalmente, contienen los anales vivos de esta interesante historia; allí están trazados los caracteres predominantes de la Escuela Española, y allí los más sublimes rasgos del génio de nuestros pintores, nos ponen de relieve lo que los caracteriza y distingue de los Italianos, franceses, alemanes y franceses.

Grupos más bien que escuehas de pintura son los que en nuestra patria han trazado los pintores de Valencia, Sevilla y Madrid más especialmente (1), y aun éstos subordinados á los dos grandes centros (líamense escuelas si se quiere)

(1) El sépti. la opinión que un eminente artista, D. Federico de Madrazo, ha emitido tratando de cercar á los que han pensado establecer un museo para las Escuelas de Madrid, Sevilla, Valencia y Toledo, profesando incluso los subditivos que se debe, son muy fundamentadas, si bien elija grandemente: «Al paso que en algunos catálogos extranjeros, dice, vemos escrupulosamente descritos la Escuela Española, hasta el punto de que apesa se la desprecia en alca el favor de nosotros á la cota de la República, algunos escritores de nuestro país que gozamos de crédito en tales estudios ni siquiera los mencionamos de la política del arte (conocimiento indispensable para ser buen crítico en estas materias), han dado en sublevarle tanto, que seguramente, si continúa esta costumbre, llegará el caso de que se callo de la escuela de Eliza y de la escuela de Napoléon. Mea dicitur y sublevarle sin dimitir al autor, sino que sólo para formar un índice de más centros debió ser la formación de la escuela política de la nación española, más en la política moderna, sin como tales nosotros, á dividirse en pequeñas fracciones, en vez de agruparse para formar un solo todo. Estoy conforme con la desmembración de Escuelas Italianas, y con la creación de Escuelas de ellas, pero, en el caso de la verdad, los escritores nada perfectamente dotados; pero no alude la de Escuelas españolas, sino que tampoco admiten la de escuelas francesas, (más que las citadas al alance el Páramo hallamos sólo en la historia de España... Das son á lo más los que en buena hora podrían admitir con algún fundamento de verdad y justicia la Sevilla y la Madrid. Hagamos un experimento con los representantes de las ya citadas Escuelas españolas. Expusieron por buscar verso de esta natura, y propusieron en fin acortamiento los mejores como que reconocidos de Valencia, Madrid, Jilón, Jaén, Teruel y Alcazar. Como; pongamos después con algunos otros y agrupamos á aquella lista otros de Coruña, Cuenca, Antillas, Yucatán-Caribola, etc. ¿qué resultado? ¿qué alcancen? Que todos estos pintores van perfectamente justos, que todos ofrecen con otros grande obra de estudio; que todos presentan similitud que clasifican en una, un más diferente que ser los pintores de Sevilla, obajados más severo é ingenuos, y en el color más realista sin formar de efecto, y las realidades más armoniosas y robustas en los tonos, el bazo en tanto convencionales en los efectos y algo fijas en el dibujo. Esto no es sino á ciertas excepciones. Como, por ejemplo, citamos en el dibujo con Murillo y superó á todos los demás pintores de la Escuela de Sevilla, y sin embargo, no puede reconocerse para el colorido generalista una escuela aguda, porque no hay escuela desde falta del colorismo y la distinción tradicional de las mezclas, y esta falta se substra en la respuesta Escuela de Granada. Por otro parte, como se sabe perfectamente al momento por citar al lado de Eugenio Deyo é de cualquier otro representante de la Escuela de Madrid á tal punto se reconocen por su naturalismo todos los buenos pintores españoles. Sólo Rubens y Jansen, aunque cada cual por diversa manera, bastaron en su vida imaginari de producciones personalistas, y en períodos entre dos grandes potencias, el más capulante por su raza, y el más rico y brillante, legamos, por, en bazo bazo, que Rubens y Jansen son pintores agudos, ya que en la concepción en que cada cual pertenece a un verdadero patria, y no a la concepción que otalado; pero no se diga que son de

donde más particularmente se arraigó el arte de la Pintura, es decir, Sevilla y Madrid; aquella, gracias al impulso del eminente Bartolomé Estéban Murillo, á su riqueza, trato y comercio con el Nuevo-Mundo; ésta, por ser la corte de tan vasta monarquía, y centro á la sazón donde los poetas y artistas hallaban gran pábulo á su ferviente entusiasmo.

Empieza difícil sería en verdad podrá á la historia darte que den á conocer con anterioridad al siglo XIV, la existencia de pintores propiamente tales, como no sean aquellos cuya ocupación consistía en la iluminación de códices por medio de esas miniaturas que hoy hejo tantos puntos de vista nos interesan. Pero después de la aparición en Italia de Giotto y Cimabue, precursores del Renacimiento, este sublime arte comienza á extenderse por Europa y no tarda en sentirse algun tanto su influencia en la corona de Aragón que tantas relaciones y trato mantuvo con Italia. Así aparecen allí algunos pintores españoles, tales como Raimundo Torrent y Miguel Fort, que pintaban en Zaragoza con el gusto Italiano, y Juan Cesilles, que llevaba á cabo el retablo de la iglesia de San Pedro de Beas. No tardó en sentirse esta influencia en Castilla, y ya en el reinado de Don Juan I viene á la corte y recibe benévola acogida del monarca, el Italiano Starnina. Sin que haya memoria de los nombres de otros pintores, hasta terminar el siglo XIV, es cierto que las obras que de algunas iglesias y monasterios hoy conservamos, presentan un carácter marcadamente Italiano.

La corte de Don Juan II de Castilla, tan dada al fasto y al lujo, tan floreciente por el cultivo de la poesía y de las artes, favoreció mucho al desarrollo creciente que entonces, más que antes, se iniciara en el arte de la Pintura. El Borellino Dello fué especialmente protegido y aun colmado de honores por el monarca de Castilla; aun con mayor rapidez y de más directo modo influye la venida á España del flamenco Juan Van Ryck en 1428, que seguramente merecieron los favores del Ilustrado monarca y de su privado el de Luna, y el regalo que el Papa Martín V hizo al mismo rey de un precioso tríptico de Vander Weyden, que aquel depositó en la Curtaja de Miraflores; desde entonces casi todas las tablas que adornaron las fundaciones de Don Juan II llevan impreso el gusto flamenco de la escuela de los Van Ryck.

En Aragón, por el contrario, continuaba imperando sin rival la influencia Italiana, como puede deducirse de las obras de Luis Dalmau, Benand de Orleaga, Pedro de Aponte y otros varios, que produjeron multitud de tablas que llenan las iglesias de Cataluña y Valencia, influencia que invadió casi todo el Mediodía de España y produjo en emigración de muchos pintores andaluces á las comarcas de Italia. Desde entonces se estableció esa lucha de influencias opuestas de esta nación y la flamenco, que aun no cesó en el reinado de los Reyes Católicos; pues por una parte las conquistas del Gran Capitán y el poder de Fernando V sobre Italia, y por otra las relaciones que ya empezaban á existir entre la familia real española y la casa de Austria, podían ambas causas ser poderosas para mantener viva su respectiva influencia en Castilla; tanto que multitud de pintores españoles aparecen afeccionados en uno á otro estilo de pintar. Miguel Clitz, Antonio del Rincon, Pedro Berruguete y Santos Cruz, pintando en Ávila; y Pedro de Guzmán y Sancho de Zamora en Toledo, son los que con más razón pueden citarse entre los artistas del reinado de los Reyes Católicos.

Creciendo el poder y la importancia de Castilla, se presentan como en comun concurso las escuelas todas, y el movimiento general de las artes, propagado á España, se deja sentir en las de Florencia, de Roma y de Venecia, de Nuremberg y de Colonia, de Gante y de Brujas. Personificaron á éstas en nuestra patria varios maestros, cuando Juan de Borgoña, y más aún el indigne Alonso Berruguete, arraigaban más y más en nuestro suelo la Escuela de Italia; y sobre todo este último la del grandioso Miguel Angel. Así, y ya comenzado el siglo XVI, empiezan á conquistar fama, en Madrid, Villódo y los flamencos Antonio Moro y Jerónimo Bosco; en Sevilla, Juan Nuñez, Luis de Vargas y Francisco Fontey; en Granada, los Italianos Julio y Alejandro, llamados por Carlos V á la Alhambra; Baxix y el inesperto P. Cotán; y en Valencia, el divino Morales y Juanes, que reunió el gusto de las Escuelas Florentina y Rococana.

la Escuela Valenciana, porque existían representantes. ¿Y qué escuela es esa de donde salen dos cuadros completamente opuestos y antipáticos en el objeto, en los medios, en todo lo que constituye la composición y la vida del arte? No, no hay, habiendo esa comarca artística, más que una Escuela Española de pintura, á dos á la sazón, la Castellana y la Andaluza, masas de su seno y consorcio ágil; y esta ágil de la Escuela Española tiene en sus filiales gloriosa y legítima en las Escuelas Veneciana, Italiana y Flamenca, aunque el consorcio de aquellas poderosas raíces se desarrolló y transformó, grande, orgánica, orgánica y bello, como lo es siempre todo lo natural, lógico y verdadero. *Castigo descriptivo é histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, por D. Pedro de Madrazo, Madrid, 1872. Prólogo, págs. xvii y siguientes.

Con el siglo XVII florecen en Sevilla dos pintores, Juan del Castillo y Francisco Pacheco, que lejos de crear escuela, siguieron ambos un estilo marcadamente opuesto, Pacheco continuando aún la tradición italiana del siglo anterior, Castillo, tomando al natural por modelo en el dibujo y en el color, siendo vigoroso, realista y verdaderamente original. Este último era el destinado á formar en Sevilla escuela: en su estudio se hicieron pintores Pedro de Moya y el renombrado Alonso Cano, el divino Murillo y el inimitable Velázquez, escuela que ya al mediar aquel siglo, comenzó á desarrollarse y tener vida propia llegando hasta un sublime ideal, con la particular circunstancia de que ninguno de esos grandes pintores salió de su patria en busca de maestros extranjeros. Murillo y Zurbarán son entonces los dos grandes coriféos del arte; Murillo eminentemente religioso crea á su vez un nuevo estilo en su continuo estudio del natural y lo que le enseñaron los cuadros flamencos é italianos que vió en Madrid, primero combinando el colorido de las Escuelas Veneciana y Florentina y el dibujo detenido y seguro de costa florentina; después más franco, dulce y agradable, dió más calor á las tintas, más transparencia á las sombras, un acorde y una armonía en que venció á los grandes pintores del mundo.

La escuela crecía en Sevilla completa en Murillo su carácter religioso, y la *Concepción* se hace un tipo propio de ella produciéndose por todos los pintores. Zurbarán rudo y misterioso crea un estilo varonil, lleno de brío y entereza, original en sus efectos de claro-oscuro, uniendo á la energía del Caravaggio, á quien sobrepaja en dignidad y elevación, un efecto óptico tan sólo comparable con el que nos dá la moderna fotografía y Valdés Leal cuyo estilo sobresalía por lo entreciego y teniendo por objeto preferente el *efecto*.

Todas las escuelas ofrecen por lo común un largo período de decadencia, pero la Sevillana puede decirse que concluye de muerte repentina. En vano Tobar y aún el mismo Cornelio Schut, tratan de seguir los pasos del gran maestro: bien pronto tomando como precepto aquello que Murillo sólo supo emplear como medio de ejecución de sus creaciones, decae en amaneramiento y exagerado sentimentalismo.

Este ya general movimiento artístico en toda la Península se hacía sentir notablemente en Valencia, patria de Juan de Juanes, que por su posición y mucho comercio con Italia, era una de las regiones en que el arte español había logrado más rápidos adelantos. No supieron los discípulos de aquel eminente pintor religioso, llamado por algunos el *Retabel español*, igualarle ni á su imitarle. Pero los Ribaltos regeneraron y aún imprimieron un nuevo carácter al arte de su patria, excediendo á cuantos allí les precedieron en vigorosa entonación y color caliente, de brío claro-oscuro y suma transparencia. Espínosa principalmente, Estéban March y Juan de Zuzienna perpetuaron en Valencia las buenas máximas de sus predecesores, si bien marcando ya cierta decadencia.

Hijo también del reino de Valencia, aunque vivió en Nápoles, el célebre José de Ribera, halló por su personal carácter y temperamento, su propia expresión en la escuela del Caravaggio. Dramático y terrible casi siempre, supo no obstante algunas veces tender el vuelo de su génio á las celestes y pacíficas regiones, pintando á la Virgen Madre llena de santa ternura, á Jacob sumergido en sueño profético y á santos entregados á profunda contemplación; aún en estos asuntos se mostró grave y severo, nunca risueño y dulce como los andaluces. En la parte de ejecución, en el correcto dibujo, en el perfecto modelado y en otras muchas cualidades, no tuvo ni tiene rival.

En Pedro de Moya y Alonso Cano puede decirse que se resume el período más brillante del arte granadino; aquel imitador en cierto modo y discípulo de Van Dyck, supo inspirar á Murillo ciertas cualidades que adquiriera al lado de su maestro; Cano, pintor, escultor y arquitecto, es una de las glorias del arte español, si bien en el último concepto, esto es, como arquitecto, no supo sustraerse á los delirios del *barroco*.

La importancia que desde mediados del siglo XVI comenzó á adquirir la villa de Madrid movió á no pocos artistas, así naturales como extranjeros, á trasladar á ella su residencia; la inmedicacion de la corte á la gran obra del Esorial, influyó bastante en que varios de ellos llamados principalmente de Italia por el monarca su fundador, se acercasen en Madrid, y abriendo estudio, comenzaron á admitir en sus escuelas á cuantos querían ser sus discípulos. Bajo su enseñanza formáronse varios pintores, que, si bien seguían la tradición de sus maestros, estudiando en condiciones diversas y obediendo á las suyas personales, no ménos que á las costumbres y necesidades de la localidad en que vivían, se crearon un modo particular de pintar, que más tarde había de alcanzar casi el carácter de verdadera escuela. Así Bartolomé Carducho, formando para el arte á su hijo Vicente, Patricio Caxés al suyo Eugenio, y otros como Antonio Moro y Lucas Cangiani, fueron maestros de tan aventajados discípulos como Alonso Sanchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Luis de Carvajal y Bartolomé Roman.

Las comunales religiosas por una parte, y los particulares por otra, pedían á los pintores imágenes y cuadros

de devoción con que Hanabán y enriquecían sus templos; causa que no contribuyó á imprimir bastante carácter religioso á la Escuela Madrileña, pese la vanidad de los grandes, deseando transmitir el lienzo sus hazafías ó las de sus mayores, la costumbre tan general entónces de retratarse, en fin, que se desarrolló en todas las clases, influyeron también no poco, en que se revistiese de cierto carácter profano.

Las relaciones continuas con las posesiones españolas en Flandes, y áun la venida á la corte del mismo Rubens y algunos de sus discípulos, despertaron algun tanto en nuestros artistas el gusto por la Escuela Flamenca. Entónces fórmanse varios artistas que participan de ambas influencias, italiana y flamenca, y ya Ricci, Carroño, Muñoz, Escalante y Pereda estudian tanto á Rubens y Van Dyck, como á Ticiano, Tintoretto y Pablo Veronés.

Un hombre dotado de un privilegiado talento aparece entónces en la palestra artística. Procedente de la escuela de Castillo, en Sevilla, empieza á copiar los cuadros que había en Palacio, y creándose un estilo nuevo, llega á ser el primer pintor de la corte. Este gran artista fué D. Diego Velázquez de Silva, perfecta individualidad en el arte, originalísimo, sin verdaderos imitadores que le hayan sucedido, su estilo empieza con él, y con él concluye.

Su influencia, empero, no pudo por menos de ser benéfica: Maza, Pareja, y algunas veces Carroño, tratan de imitarlo, cosa que aunque no consiguieron del todo, redundó en provecho del arte y del nuevo rumbo que entónces siguió la Escuela de Madrid, tomando al natural por modelo é inspirando en todas las clases afición y gusto por las artes, y más en especial por la pintura, en términos, que cita Carducho más de treinta galerías de cuadros, no solamente en poder de los grandes de la corte, como los duques de Alenlá y Medinaceli y el marqués de Leganés, sino en el de varios particulares, en quienes se había despertado un gran entusiasmo artístico.

Durante el reinado de Carlos II, y una vez postpuestó el último representante de la escuela castiza española, Claudio Coello, al impetuoso y amancebado Lucas Jordán, el arte y la Escuela Madrileña van degenerando hasta concluir su carrera, al advenimiento de la nueva dinastía de Felipe V.

III.

No en vano nos hemos ocupado hasta aquí de trazar, como en ligero bosquejo, los principales rasgos y caracteres de la pintura española, en la época de su mayor apogeo, hasta que dejó de ser eco fiel del espíritu de la civilización española en aquel su postrer aliento con el último de los monarcas austríacos; perfectamente enlazada esta materia con lo que vamos á tratar ahora, identificada como en su mismo ser, completa su estudio y desarrolla un mismo orden de ideas; así, entremos de hecho en la cuestión, tan pocas veces tratada, esto es, de cuándo, cómo y hasta qué punto se cultivó entre nosotros el género de grabado denominado al agua-fuerte.

Vario, libre, espontáneo y artístico este modo de grabar, sin el embarazo ni materiales dificultades que acarrea el uso del buril, mereció gran aceptación desde su descubrimiento, en todas épocas y países. Cultivábase con afán durante el siglo xvii, y, al par que las escuelas de pintura, lograda sus mejores días en Flandes y Holanda, bajo la inspiración de tan afamados artistas, como Da Jardin, Nicolás Berghem, Pedro Boel, Waterloo, Vanders Velde y Genois; en él se ensayaba el mismo Rubens, y á él debió gran parte de su universal fama el picaresco y luminoso Rembrandt, que puso en juego sus más admirables resortes, hasta hacer de sus estampas preciosos objetos de arte, no adquiribles hoy sino á costa de elevadas sumas. No se desdicharon de cultivarle tampoco los italianos Barroccio, Palma el Joven, el Parmesano, Guido Rheni, Guercino, Simon de Ponsar, Aniello Falcone, los Carracci, Salvator Rosa, y otros muchos pintores, hasta los originales y fantásticos Tiepols. Ni en Francia se dejó de seguir este común impulso por los representantes de su escuela, como S. Vovet, Sebastian Bourdon, Lebrun, Cláudio de Lorena, Pousin, Watteau, Le Pautre, Jacobo Callot y otros varios.

Y en tanto España, ¿premidia de algun modo á ésta, enal común certamen de aguas-fuertistas? ¿Seguía la noble emulación de los extranjeros en la práctica de este arte? Si el grande impulso que levantara nuestra pintura al nivel de las renombradas Escuelas Italianas, si el empuje y afán con que se llevarán á cabo durante todo el siglo xvii tantas y tan peregrinas representaciones pictóricas, se hubiese empleado en la práctica del agua-fuerte, no lo dudamos,

podrían representar hoy nuestros pintores en el mundo artístico un principal papel, como aguafuertistas. Intentáramos explicarnos más sobre este punto.

El grabado al agua-fuerte es el grabado de los coloristas; la punta, que el artista maneja á su antojo, puede producir, desde los más vigorosos tonos, que luego el mismo corrosivo líquido, al murdir sobre el cobre, fortalece de nuevo, hasta los más suaves medias tintas, que suelen lograrse á veces con sólo hacer perder á la plancha su natural pulimento. Por otra parte, su ejecución franca, fácil, libre como la inspiración, rápida como el pensamiento que sugiere al artista su propio géneo, no deja de ser poderoso estímulo para que el pintor le adopte con entusiasmo y le cultive con éxito acertado. La Escuela Española, colorista desde sus principios, profunda observadora del natural, franca, espontánea, sin trabas académicas ni empíricas dogmas, debiera ser una de las primeras en ofrecer al mundo otras maestras en este género de grabado. No fué así, supiero, y tal fenómeno podría explicarse del modo que vamos á exponer.

Ya indicamos en otro lugar (1) las causas del poco cultivo que mereció entre nosotros el grabado á buril; entónces decíamos: «nuestra posición topográfica ha influido no poco siempre en que se retrasase el planteamiento en nuestro suelo de los inventos útiles y adelantos que en las demás naciones del centro de Europa se adoptaron, casi al mismo tiempo de su descubrimiento. El arte del grabado, en cuanto tiene de mecánico y profesional, no podía ménos de estar sujeto á estos mismos efectos, y aunque no tanto respecto de su introducción en España, sí en cuanto á sus progresos y adelantos en lo sucesivo. El grabado, además, como complemento y auxiliar de la pintura, siguió casi siempre los mismos pasos y participó de su apogeo ó de su decadencia; la época en que nació y se desarrolló el grabado en Alemania, Flandes é Italia, no fué, en verdad, la de los mayores y más indisputables triunfos de la Pintura española: el siglo de oro de esta sublime arte en España llegó á fines del siglo xvi y durante todo el xvii; el carácter de que se vistió desde su principio, fué eminentemente nacional é independiente de toda tradición y de toda influencia extranjera; circunstancias en que no era posible se desarrollase el grabado, atendidas las dificultades de sus prolijos medios de ejecución. El arte en España, en fin, en esta época de su mayor esplendor, fué cultivado en sus más ámplias y dilatadas, en sus más sublimes esferas, tocando siempre su cima las mayores dificultades, ya en las elevadas y celestiales regiones de la pintura religiosa, con cuanto el arte tiene de divino é inmaterial, en Murillo, Alonso Cano, Ribera y Mateo Cerezo, ya en las inimitables erusiones robadas á la naturaleza misma de Velázquez, Ribera, Carreño y Claudio Coello. Nunca se manifestó la pintura española aficionada á nimiedades y bagatelas, ni supo emplear sus fuerzas en asuntos comunes y triviales, en que el verdadero géneo encuentra siempre espacios limitados; no era posible tampoco que fácilmente se sometiese el géneo de nuestros artistas al manejo del buril, no poco lento y enojoso para aquellos independientes y vigorosas imaginaciones; la práctica de este arte y su mayor desenvolvimiento había de llevarse á cabo cuando las máximas doctrinarias del arte reducido á reglas, habían de apagar aquella ardiente llama.»

Mas ¿podría decirse otro tanto del grabado al agua-fuerte? ¿Obedecerá á estas mismas causas el no haberse generalizado más entre nosotros?

Desde luego que no señalaríamos como causa de éste, que pudiéramos llamar extraño fenómeno, la profundidad y el trabajo mecánico, por decirlo así, que exige el uso del buril; otros más poderosos motivos acaso nos lo expliquen más satisfactoriamente; tengamos en cuenta: 1.°, que el talento de nuestros artistas se ocupó, más que en satisfacer las exigencias y caprichos de un público vicioso y amigo de novedades, en la pintura religiosa, en que los empujaban de continuo la piedad y munificencia de los órdenes religiosos, de los eschibos, hermandades y confrades, en llevar á cabo esos grandes lienzos de altar, y esas obras al fresco que decoran aún muchos de nuestros templos; ¿cómo conciliar este trabajo de fuerzas sobrehumanas en que agotaban su vida toda, con la producción de un gran número de estampas al agua fuerte? Y 2.°, que la costumbre, ó más bien la moda, ha influido siempre en el éxito de ciertas inventos y en su propagación; el agua-fuerte no estuvo en boga entre nosotros durante el siglo xvi, en que se cultivó tanto en otras naciones; y no es extraño que esta falta de tradición se comunicase á nuestros pintores del siglo xvii. Ribera, no obstante, educado en Nápoles, conocedor de las bellas estampas que entónces circulaban por Italia, y teniendo cerca de sí á otros artistas que grababan en este género, llegó á ser uno de las glorias del arte, como grabador.

(1) Tomo II, pág. 445 del *Manual Español de Artes y Oficios*.

Pero siendo así, y no pudiendo contar España con un largo catálogo de grabadores al agua-fuerte, no pudiendo presentar obras tan perfectas como las estampas de Rembrandt y el gran grupo de aguas-fuertes flamencas, de Salvdator Rosa, los Tiepóles y otros muchos pintores italianos, ¿se dirá con algunos críticos, especialmente extranjeros, que esto redunde en desventajas del arte nacional? Sólo nos ocurre responder con otra pregunta: ¿Es menos considerada en el mundo artístico la gran Escuela Veneciana, la Escuela de Ticiano, Tintoretto, Veronesi, Giorgione, Palma y Pordenone, por no haber producido famosas estampas al agua-fuerte? (1). No en verdad: no poca gloria ha cabido á nuestra pintura, como á la veneciana, en la ejecución de obras que hoy llenan el mundo todo con su fama; nos basta con que la de Murillo, de Ribera, de Velazquez, sea tan grande, por lo ménos, como la de los primeros pintores de Europa. Más difícil es vencer en un solo cuadro tantas dificultades como Velazquez supo allanar en el famoso de las *Hilanderas*, ó en el de las *Musas*, llamado por expresion de Léon Jordan la *Teología de la Pintura*, que las más bellas y renombradas aguas-fuertes. ¿Por qué, pues, censurar á nuestros pintores por haber elegido la mejor parte, la parte más difícil del arte?

Sólo si resta, para reivindicar al arte español de esta censura, tan común en boca de los extranjeros, que buscan el arte en las estampas, por la sola razon, creemos, de que es más cómodo examinarlas que no recorrer nuestros museos y nuestros templos, darles á conocer tantas y tantas riquezas del arte de la pintura, encerrados en unos y otros, por medio del mismo procedimiento del agua-fuerte, cuyo uso no desafiaron los antiguos, pero sí pospusieron á otras tareas de mayor estuquio, y también (preciso es decirlo) más acreedores á la fama y al aplauso de propios y extraños; no hubiera hoy seguramente quélen, á hallar proteccion y faveur en el público, desempeñaría esta tarea tan cumplidamente cual pudiera desearse (2).

IV.

Hechas estas advertencias y aclaraciones, que creímos debían preceder al estudio y exámen de lo que produjo entre nosotros, de más estimable el arte de grabar en agua-fuerte, vengamos á la particular descripción de aquellas estampas que, como las más notables y escogidas en su género, ofrecemos por vía de muestra á nuestros lectores, en la lémnia que acompaña á esta monografía. Pero cierto que, tratándose ahora de esta materia, causaría extrñeza que no consagrásemos siquiera unas breves líneas al primero, al más universalmente conocido de nuestros pintores grabadores, al famoso *Spagnolello* José Ribera, de cuyas estampas hemos decidido no dar algun fac-simil en esta publicación, puesto que, á pesar de su gran valor, llegan con frecuencia á manes de los aficionados.

Aunque se preció de ser español, pasó Ribera su vida lejos del suelo que le vio nacer, ni bien dentro de los dominios españoles, puesto que vivió y murió en Nápoles, su patria adoptiva, entonces rico florón de la corona de España. No se explica fácilmente cómo las italianas, y entre ellas sus biógrafos Dominiel y Mattioli, han querido suponerle natural de Gallipoli, en la tierra de Otranto, en el reino de Nápoles, pues aunque desconociesen la patria de nacimiento que cita Ocan (de cuya autenticidad no es dable dudar), no podían por ménos de haber visto alguna vez las estampas que grabó al agua-fuerte, en que se titula español, valenciano y de Játiva (*Hispanus, Valentinus, Satabensis*), y no hay por qué suponer tampoco, que él quisiese fingir tan circunstanciadas señas de su origen y patria verdadera. Los primeros estudios que hizo en Valencia con Francisco Ribalta, le sirvieron para avivar más en su seno

(1) Aunque según la opinión de algunos, el gran Ticiano Venetio grabó ciertas estampas, se ridiculizó al alegar de sus biógrafos antiguos la poca exactitud de este particular, cuando solamente los dibujos que hizo sobre medallas para ser grabadas. Bartsch, en su *Pinax Gravatorum*, menciona tan sólo ocho estampas, y áun éstas afirmadas que no las tuvo por de mano de Ticiano, puesto que en su estilo difieren sobre el Busto de Tintoretto, que todas las mejores firmas que grabó al relieve del Dios Castigo. Aunque esta estampa es digna de la mano del Ticiano, los biógrafos de éste, Vasari, Zanetti, Laschi y Furlan no le reconocían entre sus obras, ni aun cuando se que hubiese retornado pose al mundo el grabado. Su fama cierto que hizo sobre el cobre sus retratos, debió ser en los últimos años de su vida, puesto que Diegoos fue elegido Rey en 1580, sucediéndole en 1594, el último año en que Ticiano retuvo fullido á la avanzada edad de 82 años. Respecto á Palma el Joven, es cierto que grabó, y de él se citan hasta 27 estampas, que se publicaron ochos años después de su muerte, ó sea en 1636, pero su admisión por su bello efecto en el estado dentro del carácter y expresion de la Escuela Veneciana.—De Veronesi se ve en nuestro trabajo algunas al agua-fuerte.

(2) Los dos distinguidos señores Srta. Gilera y Mastr, han dado ya muestra en las diferentes estampas que, con uno á otro fin, ha producido en la presente parte, de tener sobrada dote para grabar al agua-fuerte los mejores cuadros de los pintores españoles que existen en los Museos de Madrid.

de descubrir nuevos horizontes para el arte, y pasar á Italia; así lo hizo, aguijoneado no poco en su empeño de sobresalir en él, la misma miseria que de cerca le amenazaba, y que hubiera podido rechazar con sólo aceptar los generosos ofrecimientos que cierto cardenal le hizo, brindándole con el *soeigo* y regalo de su casa. Fuere, demandó sin tener qué comer, se entregaba ardoroso é incansable al estudio; llamábase su vocación decidida á admirar las obras de Caravaggio, y no obstante haber estudiado concienzudamente á Rafael y los Carracci, y áun imitado en cierto tiempo al gracioso Correggio, decidióse á seguir el estilo vigoroso del primero, sobresaliendo tanto en él, que llegó á superar á su maestro. Desde Roma pasó á Nápoles, que había de ser el verdadero teatro de sus triunfos, desde un rico tratante en cuadros, agrax advino de su futura gloria, le brindó con la mano de su hija. Cusado ya, y no necesitando trabajar para ganarse el sustento, se entregó decididamente al género de pintura que más predilecto le era, á saber: los efectos terribles y dramáticos, los estragos del tiempo y del dolor físico, las escenas de muerte y de sangre, que en estos más que en otros asuntos se despertaba su terrible inspiración. Ya el Caravaggio quedaba muy atrás en esta senda; los cuadros del *Spagnoletto* eran de moda en toda Nápoles, la sociedad más culta le animaba con sus aplausos, y hasta se oienta que el cuadro del *Martirio de San Bartolomé* fué el origen del favor y protección que en adelante le dispensó el Virrey D. Pedro Girón, Duque de Oeuna. De tal suerte favorecido por la fortuna, arrastrado por la pasión é inducido de otros artistas de ménos fama, dióse que llegó á tender asechanzas indignas á los partidarios de la selectista Escuela de los Carracci y de la de Guido, Francisco Gessi y el Dominichino, afecía á un ideal puramente convencional y tan opuesto á su naturalismo. No fuera parte estas intrigas á privarle del favor y protección del nuevo Virrey Conde de Montorey, que le encargó numerosas obras por órden de Felipe IV, así como también otros muchos grandes señores y diferentes corporaciones religiosas. Colmado, en fin, de honores y distinciones, falleció á los 68 años de edad. Aunque Ribera se ejerció con preferencia en los asuntos terribles, supo también pintar otros de índole distinta. Los inventarios que habin en el antiguo Alokaz y Palacio de Madrid en los reinados de Felipe IV y Carlos II, hacen mención de no pocas obras de Ribera de asuntos, ya mitológicos, ya del Antiguo Testamento, cuya pérdida nos impide desgraciadamente apreciarle como pintor de historia; trató también su pinel las fábulas de Apolo y Mánias, Perseo y Venus y Adónis, y pintó varias *Concepciones* de una belleza incomparable.

Las estampas del *Spagnoletto* son consideradas como una de las maravillas del grabado al agua-fuerte; la que representa el martirio de San Bartolomé es notabilísima, tanto por la expresión de la cabeza del Santo como por la del verdugo que le martiriza. En el género profano no es ménos notable la mal denominada *Base en los dos edificios*, que representa á Sileno; y el magnífico retrato de Don Juan de Austria. En éstas y las demás se distingue Ribera como grabador por la pureza y corrección del dibujo, la seguridad y finesa de las líneas, la delicadeza del trabajo de la punta, nunca ayudado del uso del buril, y la variedad y buen gusto en la ejecución acortando la naturaleza de cada objeto é indicando ásbiamente los accidentes.

Los autores de los catálogos de estampas de Ribera difieren bastante entre sí acerca del número exacto de ellas que llevó á cabo. Bartsch señaló diez y ocho, no sin advertir que no daba crédito á los que habin fijado mayor número (1); Oeun asegura que se acercan á veintiseis las que produjo su inspirada punta, aunque no las menciona

(1) Insertamos en este lugar el catálogo y descripción de las aguas-fuertes del *Spagnoletto*, que losa Bartsch en su obra ya citada *Le Plués Gravées*, como Bartsch es á lo que queda dicho:

• ASUNTOS PROFANOS.

1. *Jesu-Ordo muerto.*
La *Virgen*, *San Juan* y la *Mepálana* Roma sobre el cuerpo del Señor muerto y tendido su tierra al pié de la cruz, colocada el lado izquierdo de la estampa. Dejado de lado, y por este mismo lado, están las letras G B con sus alvéolos.
(Ancho: 9 pulg. 5 lin. Alto: 7 p. 2 lin.)
2. *San Sebastián.*
Bato acudo á un árbol, de medio cuerpo y haciendo su adorno con la mano izquierda. Sin marca.
(Altura: 3 p. 5 lin. Ancho: 2 p. 7 lin.)
3. *San Jerónimo leyendo.*
Bato el acudo en el escritorio, sentado y leyendo un papel que sostiene con ambas manos; está visto de perfil y vuelto hacia el lado derecho. A la izquierda hay diferentes libros sobre una piedra y más allá un león. A la izquierda, por la parte superior, la letra A y la cifra del número de líneas.
(Ancho: 8 p. 3 lin. Alto: 7 p.)
4. *San Jerónimo.*
San Jerónimo abrenado cruzado en la trompeta que llama al juicio final, sentado en la parte central de la estampa vuelto la cabeza hacia la derecha

todas ni las describe; cosa rara que hoy no estén acordes los críticos en este punto, cuando en originalidad y la maestría con que están hechas, las colocan muy por encima de las de sus discípulos é imitadores.

del lado superior, donde se ve un ángel entre otros que hace estas cosas igualmente. Por el lado izquierdo inferior se vea, la cabeza del león, y al lado opuesto la cifra de *Juase Ribera Spagnolo*. Bala y rana estampa.

(Alto: 11 p. 5 lin. Ancho: 6 p. 6 lin.)

6. *Sin Jockans*.

El mismo aspecto exterior ostenta de diferente modo. En lugar del ángel hay dos ramos que continúan la trompeta. La cabeza del león está á la mitad de la altura de la estampa por este mismo lado, y debajo las mismas cifras con el año 1631.

(Alto: 11 p. 7 lin. Ancho: 8 p. 9 lin.)

Sin Jockans.

El perfil de San Bartolomé. Detrás el casto de cañilla y atado por los brazos á un tronco de árbol. El venabro que la martiriza está á la derecha, y otro que sale en un pedruzco al lado opuesto. En el margen inferior se lee: *Definito más obeso y este estampa el Serenísimo príncipe Filiberto en el año de Nipolis año 1624. — Juase de Ribera Español*. Esta es la estampa más preciosa de nuestra artista; las otras pocas bastante raras.

(Alto: 11 p. Márgen inferior: 8 lin. Ancho: 8 p. 8 lin.)

7. *Sin Jockans*.

El santo Herodes en pasado, se vea hacia la derecha cuando con las manos juntas y con la rodilla izquierda en tierra. La misma cifra usada en los números 4 y 5 y el año 1624 escrito al reverso se ven á la parte baja de la derecha.

(Alto: 11 p. 10 lin. Ancho: 8 p. 10 lin.)

ARTÍCULO TERCIERO.

8. Cabeza de un hombre.

Cabeza de un hombre bastante defuera, de perfil y vuelta al lado derecho. Es rodeado por un gran arco y por lo estubo del lado inferior. Tiene el cabello corto y recortado en punta por una patalla lisa á la cabeza y en el cuello un gran halo. A la derecha de abajo, la cifra *Alto* y el año 1628. Las pruebas más modernas llevan en la margen inferior la inscripción: *F. V. W. en*.

(Alto: 5 p. 2 lin. Ancho: 8 p. 11 lin.)

9. Cabeza de un hombre con barba.

Busto de un hombre muy defuera visto de perfil y vuelta hacia la derecha. Está lleno de barba y con dos grandes labretos en el cuello. Cabeza en cabeza un fuerte terminado en punta. A la derecha del lado inferior la cifra *Alto* y la palabra *Alto*.

(Alto: 8 p. Ancho: 5 p. 2 lin.)

Las pruebas posteriores llevan en la margen inferior las letras *F. V. W. en*

10. *El pelo*.

Una peca encorvada de lazo y en actitud de profunda meditación; está de pí y se apoya con el brazo izquierdo en una gran piedra, debajo de la cual se ve un gran tronco de árbol.

(Alto: 5 p. 10 lin. Ancho: 4 p. 6 lin.)

11. *El Obrero y el Zólo*.

Comodo entre un Obrero y un Zólo, armados de mazas. En el fondo se percibe á otro Obrero trabajando en el mar, que lleva á la grupa una alfalfa

(Alto: 4 p. 4 lin. Ancho: 6 p. 3 lin.)

12. *El niño nacido*.

Un niño en el seno y en la derecha de la estampa, está á un niño sujeto á un árbol. En la parte baja del lado izquierdo se ve una cifra compuesta de las letras *S. N.* de difícil explicación. Sin embargo, esta estampa se á toda su original de Ribera.

(Ancho: 7 p. 8 lin. Alto: 6 p. 2 lin.)

13. *Símbolo*.

Ribera está rodeado en el centro cerca de una colina lisa de agua y cuatro dos árboles; al uno le crecen de púrpura y el otro violeta el color de un edo. En el fondo, y á la derecha, se ve á otro árbol y á una alfalfa. A los pies de Ribera hay dos árboles, el uno dentro y el otro bajo un arco estubo. Por la parte inferior de esta lisa se lee: *Juase de Ribera Hispano Valensí de Ribera, f. Parage 1628*.

(Ancho: 15 p. Alto: 10 p.)

De esta estampa se conocen dos estabas: una que está de descripción; en el caso se lee en la margen inferior: *Al año 1628. Don Giuseppe Salvo, Rocco di Gattuso — Milano — Giovanni Orlandi Romano D. D.*

14. *Don Juan de Austria*.

Esta representada á caballo, mirando á galope hacia la derecha. En el fondo se ve la ciudad de Nipolis, y á la izquierda de la margen inferior se lee: *Juase de Ribera f. 1628, y arriba: El S. de Don Juan de Austria*.

(Alto: 12 p. Ancho: 10 p.)

Esta estampa ha sido alterada posteriormente, sustituyendo la cabeza de Don Juan por la de Clelio II, rey de España, y añadiendo por la parte de arriba tres ángeles, dos de los cuales sostienen una corona real sobre la cabeza del monarca y el otro el escudo real de España. El nombre de *Juase Ribera*, se conserva, pero no el año 1628 añadido en el de 1629. Además se ve añadido el epígrafe: *Clelio II. Rex Castell. Hispaniarum et Franciarum rex, etc. Guigo de Holsdror nam. Antwerp optinuar.*

15. *Principio de dibujo (esta estampa)*.

(Ancho: 7 p. 10 lin. Alto: 5 p. 2 lin.)

16. Siete estabas de dibujo (esta estampa), y otras seis terminadas con orbes. A la derecha de la parte inferior: *Juase Ribera español*.

17. Estudio de una cosa oblicua en actitud como de girar, el contorno y terminada; otra bien parecida á esta; dos varices al costado y dos más en abanico; todo en una línea. A la derecha del lado inferior: *Juase Ribera español*.

18. Estudio de nueve cosas, tres de ellas solo contorneadas. En la parte inferior derecha el manuscrito del Spagnolo y el año 1628 y el número 4.

19. Estudio de armas.

Las armas de un señor español, en un cartucho sobre el cual hay una corona sostenida por dos ángeles; en las esquinas de arriba abajo hay dos toros y un león repato.

(Alto: 9 p. Ancho: 6 p. 7 lin.)

V.

El primero en importancia artística de los grabados, que en fac-símil ofrecemos en nuestra lámina, es sin duda el retrato del Conde-Duque de Olivares (núm. 6); si la opinión general de los críticos no se hubiera anticipado, incluso el mismo Cenn Bermúdez, á designar al autor á esta preciosa estampa, la manría que revela, el realismo que distingue á este retrato, sólo comparable con el que produce el foco de la máquina fotográfica, ¿no acusan la docta mano del inimitable D. Diego Velazquez de Silva? ¿Cuáles fueron las cualidades que distinguieron el estilo en pintura de este gran maestro? ¿Las vemos reflejadas y como traducidas sobre el cobre, en el grabado que nos ocupa?

Las obras del primer estilo de Velazquez, entre las que figuran el *Aguador de Sevilla*, de la colección de Lord Wellington, la *Adoración de los pastores* de la *National Gallery* de Londres y la *Adoración de los Reyes*, de nuestro Museo del Prado, revelan, que si Herrera el viejo y Tristan formaron su patria, Pacheco y los doctos sevillanos que le rodeaban, formaron su criterio y gusto artístico. No era Sevilla ofreció bastante ancho para Velazquez que desalta ampliar sus conocimientos en el arte. trasladado á Madrid en 1622, volvióse descorazonado á Sevilla sin hallar la protección que había apetecido; no tardó un año en llamarle de nuevo á la corte, gracias á las reiteradas instancias de D. Juan Fonseca y Figueroa, canónigo de Sevilla, el favor que ya comenzó á dispensarle el poderoso valido de Felipe IV, D. Gaspar de Guzman, Conde-Duque de Olivares. Empezar Velazquez á manifestar su rara habilidad en el gran retrato ecuestre del rey, que expuso al público frente á las gradas de San Felipe el Real, y captarse la admisión de la corte, todo fué obra de pocas meses. Desde entonces el monarca le recibió en su servicio y le colmó de honores y distinciones, á que D. Diego correspondió con faulles y extraordinarios triunfos. El retrato del príncipe de Gales, que quedó sin concluir y el lienzo de la *Exposición de los Moriscos*, que por entonces llevó á cabo, ambos desgraciadamente perdidos, contribuyeron á consolidar su creciente reputación. Dióse el monarca cargos y oficios en Palacio, no muy en armonía por cierto con su carácter de artista y pintor del Rey, y asignóle varios sueldos del fondo de la recien de cámara, ¡con singular! que disfrutaban los *oficiales de manos de todas clases*. El trato con el gran pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, que había venido á Madrid á mediados del año 1628, inspiró más en Velazquez el deseo de pasar á Italia y estudiar en aquella patria de las artes las producciones de los grandes maestros. Obtenida la vena del rey, y dejando en su poder, como última obra de su primer estilo, el famoso cuadro conocido vulgarmente por el nombre de *Los Borrachos*, se embarcó en Bructela en compañía del Marqués de Spinola, cuya honrra había más tarde de immortalizar en el cuadro de la *Revolución de Breda*. Las recomendaciones del Conde-Duque le abrieron las puertas de las más famosas galerías y museos; estudió y admiró, copió á Tintoretto, á Miguel Angel y á Rafael, y regresó á España con un nuevo estilo de pintar, trayendo como muestra, entre otros lienzos, los dos grandes de *La Fragua de Vulcano* y de *La Pánela de Josef*. Desde 1631, año de su regreso á Madrid, á 1649 en que se trasladó por segunda vez á Italia, centenas obras de primer orden llevó á cabo, merecidas por su estilo sólido al par que franco y brillante, á pesar de los infinitos cargos y comisiones ajenas á su profesión que hubo de desempeñar! En 1643 pierde su prevanza el Conde-Duque, á quien Velazquez conserva, sin embargo, noble adhesión; esta fecha acaso nos sirva de dato para asignarla aproximada á la estampa de que volveremos á hablar en breve. Sus principales cuadros en esta período de diez y ocho años son: el cuadro de la *Revolución de Breda*, el *Cristo de San Plácido*, los retratos ecuestres de Felipe III y IV y sus esposas, el del Conde-Duque, el del Príncipe Don Baltasar, los *Cazadores* y los de los *Enanos* y *Bufones* de la corte. Con el fin de decorar varios salones del Real Alcázar se nombrado Velazquez para marchar segunda vez á Italia. Allí había de perfeccionar aún más su estilo creándose otro nuevo, y allí también había de adquirir para su patria, además de gran número de valiosos de estatuas del antiguo, preciosos cuadros de autores Italianos, y sobre todo de sus favoritos los venecianos que hoy adornan el Museo del Prado. Obtenido á su vuelta á España el empleo de aposentador del Rey, admira cómo pudo dedicarse, desempeñando al par aquel cargo, á realizar creaciones tan maravillosas como los cuadros de *Los Músicos*, *Los Escuderos* y *San Antonio y San Pablo* y atender á la colocación de los cuadros de los palacios de Madrid, el *Recorral* y demás sitios Reales, disponer las pinturas de techos, bóvedas, y trazar la decoración de la *del Sison de los Espejos*, y otras nuevas

ocupaciones, no todas propias, como hemos dicho, de su género y profesión. «Condensar en pocas palabras, dice un ilustrado litógrafo (1), los caracteres de este terror estilo sería vana empresa: basta que digamos que por efecto de esta nueva manera, de que él exclusivamente fué el inventor, sus retratos no son cuadros, sino verdaderas personas que existen y respiran; las escenas que representa no son pinturas, sino vivas evocaciones de los sucesos, ya públicos, ya familiares que pasaron ante los ojos y en que intervino la fastuosa, elegante y corrompida corte de Felipe IV. Amante idólatra de la verdad la buscó Velázquez con una ingenuidad heroica, sacrificando los medios convencionales con que producían efecto los napolitanos y flamencos, y usando del sire interpuesto un partido que nadie hasta entonces había usado, que consistía en hacer intervenir al ambiente natural como última mano que terminase sus abreviados pero siempre exactos bosquejos.» Falleció, en fin, Velázquez á 6 de Agosto de 1660.

Volviendo ahora al retrato que nos ocupa, ¿cuál es su importancia y valor artístico? ¿Hay razones para atribuirle á la mano del mismo Velázquez? No se ocultará á ninguno que con verdad presuma de entendido en artes, la maestría de ejecución que se revela en esta pequeña pero rara y preciosa estampa. Representase en ella al Conde-Duque en exacto y fiel retrato, si los varios que conocemos no muestran acerca de su verdadero tipo y facciones, y como llegado á la edad de unos cincuenta años. Está colocado el busto como esrocando un poco el lado izquierdo; lleva larga melena, al uso cortesano de entonces, algo recortada por la frente; largos bigotes, que pasando de sus justos límites, llegan á cubrir ambos carrillos; larga y poblada perilla; su mirada es fija y penetrante, y lo abultado de sus facciones indica cierta obesidad y pesadez. Viste armadura con banda, pendiente del hombro derecho, y gollina. El busto aparece estar sostenido en una pesa, de que no se ve sino una parte. La molidez de las carnes, el perfecto modelado, la acentuación en todas y cada una de sus partes, el efecto brillante de brillo y armonioso colorido, la naturalidad de expresión, la vida que anima la fisonomía del Conde-Duque, cualidades todas del grandioso estilo y manera de pintar de Velázquez, nos persuaden á primera vista del mérito de este precioso grabado, y en nuestro sentir atestiguan que no otra mano que la suya pudiera llevar á cabo otra tan cabal y admirable.

Dado luego que el original de esta estampa, si no en su todo, en su parte principal, procede de uno de Velázquez, que, digámoslo sin rodeos, no ha llegado nunca á nuestra noticia. Ya que no por otras razones que se desprenden del estilo y manera del retrato grabado, pudiéramos deducirlo examinando la curiosa estampa que acompaña á la obra del licenciado D. Juan Antonio de Tapia y Robles, *Illustración del renombre de grande, etc., dedicado al católico Don Felipe Quarto el Grande, Madrid: 1638*, que no es otra sino el retrato del mismo Conde-Duque, en su todo semejante (la cabeza) á la del grabado que nos ocupa, y en que se expresa aquella circunstancia, esto es, haber sido grabada de un original de Velázquez (*ex archetypo Velazquez*) por el flamenco Herman Pannpeels, en 1638. Esta perfecta semejanza es evidente; no así en cuanto al mérito respectivo de uno y otro grabado, pues el bien de Pannpeels es de bello efecto y de brillante entonación, cual correspondía á la buena época del grabado en Flandes y al tiempo de los Bolvert y Pontius, aventaja con mucho á éste el presunto de Velázquez, obra á todas luces del pintor que ve más el color que el trabajo del rayado, ántes la entonación armoniosa del cuadro que el efecto que produce el grabado de los burilistas.

Pero estas mismas cualidades que distinguen á la estampa que reproducimos, ¿son en sí la más poderosa razón para que se la atribuya á la mano de tan insigne autor? Así han afirmado cuantos, conociendo á fondo el estilo del gran maestro, han llegado á examinar despacio nuestra estampa. No es, por otra parte, difícil que Velázquez, que llegó á monopolizar, por decirlo así, la pintura de los retratos de Felipe IV, se reservase también el honor de reproducir las facciones de su gran valido, á quien de hecho se sabe retrató diversas veces (2). Pudo suceder que, satisfecho de aquel original suyo, (*archetypo*) que suponemos existía, puese que de él sacó Pannpeels su grabado, valiéndose el engrafe de copiarle por sí mismo al agua-fuerte, y el resultado no podía ser sino digno de su siempre celebrada habilidad. Supuestas estas circunstancias, debió abrirse esta lámina entre los años 1638 y 1643, en que, como queda dicho, cayó de su privanza el Conde-Duque.

(1) Advertido del retrato conde que existe en el Museo del Prado en que está representado el Conde-Duque, de la misma edad poco más ó menos que la que indica el agua-fuerte, se dice, que á uno años antes de su caída, existió otro magnífico grabado de Pablo Pontius, en que se le representa bastante más joven. En dicha estampa, en que figura el retrato dentro de una gran arca de composición, debida al ingenio de Rubens, se expresa que el retrato es uno de un original de Velázquez (*ex archetypo Velazquez*), y la arca del retrato contiene un busto flamenco ya citado (P. P. Rubensius sculpsit et delinavit).

(2) D. Pedro de Madrazo, *Castigo disciplinario á Rubens de las escenas del Museo del Prado*.

Pudiera muy bien suceder que los toques de buril que de hecho, y como observa Ceán Bermúdez, se notan en diversos puntos, como para dar mayor vigor y realce al grabado, no fuesen debidos á la mano de Velázquez, pues libres y ligeros como son, parecen acunar el trabajo que, para burlar el de Velázquez, hizo alguno cuya profesión fuese el manejo de aquel instrumento, no fíctil como el de la punta, para quien no se halla acostumbrado de autemano.

El original de quien hemos tomado nuestro fac-símil, lleva en el márgen por la parte inferior escrita, de letra del siglo xvii evidentemente, estas palabras: «El Conde Duque.» Algunos han pretendido que la letra es del mismo Velázquez. Hemos tenido ocasión de confrontarla con la de un escrito original del mismo; y no habiendo quedado convencidos de la semejanza entre ellas, no nos aventuramos á emitir por nuestra parte igual parecer, aparte de que no creemos muy propio del carácter de Velázquez imitar el ejemplo del famoso Orbanceja.

VI.

Al lado de tan bella estampa como la descrita, figuran dignamente las que ahora van á ocupar nuestra atención y examen, que, siguiendo el orden que nos hemos propuesto (diferente del que en su colocación se observa en la adjunta lámina), son las dos que en la opinión general adjudica al famoso Bartolomé Estéban Murillo (números 2 y 5). Examinemos ántes su valor y cualidades en las que distinguieron las demás obras del insigne pintor sevillano.

Sin salir de España, y solamente estudiando en Madrid las obras de Ticiato, Rubens, Van Dyck, Ribera y Velázquez, pudo Murillo comenzar su brillante carrera, pintando en Sevilla, como artista digno, con el sabor de las Escuelas Veneciana y Flamenca, los cuadros para el claustro chico del convento de San Francisco, que tanto llamaron la atención en Sevilla, que se dijo haberlos pintado gracias á secretos sobrenaturales. Creándose más tarde su segundo y más franco estilo, consiguió vencer, así en la armonía, como en la originalidad de los tipos que su rica fantasía le inspirara, á los grandes pintores de todas las épocas y países, pintando multitud de obras con asombrosa facilidad para la estatura, los conventos, los hospitales, las iglesias y casas particulares. «La Inmaculada, como dice un autor ántes citado (1), bajo cuyo patrocinio había venido al mundo (2), le inspiró el modo de representar su inefable misterio cual nunca ántes había sido figurado. Nunca, en efecto, se había visto traducida en formas humanas de una manera tan exquisita la digna comportsora é inocencia de una mente no contaminada por el pecado; nunca con tan visible encanto la extrañeza *insensata* de toda culpa, de toda mengua, de toda mancilla. Su indisputable preeminencia en el arte de representar esta divina idea, le valió el nombre autonómico de *pintor de las Concepciones*. Emuló con Rafael en el arte de representar al Dios infante, y aun puede decirse que le superó, sino en la gracia, en el milagro de asociar con la expresión de la inocencia la de la presencia divina, que en los negros ojos de sus adorables niños Jesús es como penetrante sacra.»

Las biografías de Murillo suelen distinguir por épocas los dos estilos *cómodo* y *esporoso*, ó sea desde el año 1648 hasta el fin de sus días, error manifiesto, puesto que en los cuadros que pintó ya hacia el fin de su brillante carrera, alterna en los dos estilos, como puede verse en los que ejecutó para el convento de Capuchinos, extramuros de Sevilla, y los tan celebrados del Hospital de la Caridad.

Las dos estampas á que nos referimos ahora presentan bien marcado, á nuestro entender, el gusto y modo de sentir del eminente artista. Fina, equitativa, llena de gracia y de inspiración la que representa la Virgen con el Niño en sus brazos, es obra digna del autor de la conocida por la *Virgen de la Servilleta*, que existe en el Museo de Sevilla; nada más expresivo que la cara de la Virgen, nada más puro que su graciosa y modesta actitud,

(1) D. Pedro de Madrazo.

(2) Hacía tres meses que había sido proclamada Patrona de los dominios de Felipe IV la Virgen María en el claustro de su Encarnación Concepción.

nada más lleno de encanto que el divino Niño respirando inocencia y amor. Acaso sea el primer ensayo de su autor en grabar al agua-fuerte; lo poco moedido de la plancha en algunos puntos y la falta de vigor en otros, parecen denotar cierta timidez é inexperiencia en la ejecución de este procedimiento. En ser casi un ligero contorno, un apunte, por decirlo así, recuerda esta estampa las italianas de Guido, Simon de Pesaro é Isabel Sirani y otras de esta escuela, en las cuales nunca se inspirase el inmortal pintor. Esta estampa fué desconocida de Ceán, y no creemos la haya citado ni alguno de los que han tratado de dar á conocer á los curiosos este género de preciosidades artísticas.

No así la otra, debida también al mismo autor de que dá cuenta Ceán, atribuyéndosela, según indica, por ser esta la opinión general; por su vigor y agradable entonación, puede ya clasificarse entre las que aquel entendido biógrafo denomina hechas conforme al gusto pintoresco. El estilo y el sentimiento y gusto artístico que en ella dominan, son evidentemente de Murillo. Representa á San Francisco de Asís, que vuelto al lado izquierdo ahora, en posición contemplativa, una cruz colocada sobre el tronco de un árbol. Esta bella estampa, al contrario de la anterior, está bastante moedida por el agua-fuerte, y aunque más pequeña, indica ya, á nuestro entender, mayor experiencia en el procedimiento.

VII.

Otros dos de las estampas que ahora reproducimos por vez primera, son debidas á los pintores sevillanos Juan Valdés Leal y Francisco de Herrera, apellidado el Mozo. No poco interesante la de Valdés (núm. 7), no sólo por ser un bellissimo retrato en que el artista quiso dejar marcadas sus facciones, sino por el grato efecto que desde luego produce, no muy ajeno al gusto con que grabó el famoso Rembrandt, está hecha con todo el vigor y valentía del pintor más realista que produjo la Escuela Sevillana. Distingúase Valdés por ser algun tanto desecuidado en la ejecución (*serfollón* le llama Ceán), más preciado del efecto y de la amplitud de concepto que de la suavidad y dulce toque de Murillo; enérgico y altivo en su carácter, lo es en muchas de sus obras, y no deja de demostrarlo también en la estampa á que nos referimos en la decisión y fuerza de claro-oscuro de la cabeza y de la cola que la rodea, marcada está con todas las señales del gusto churrigueroso que ya dominaba en el arte.

Valdés habia practicado no pocas veces el grabado, raxon por la cual en esta bellissima estampa se deja ver la mano de quien, experto ya en la manera de conseguirl el buen efecto sobre el cobre, trabaja con desembarazo y soltura. Grabó, en efecto, por encargo del cabildo catedral de Sevilla en 1668, tres láminas de detalles de la custodia de Juan de Arce con las modificaciones y adiciones que acababa de llevar á cabo en ella el platero Juan de Segura, y otra general que comprende toda aquella magnífica obra de orfebrería. Tres años despues grabó con la misma libertad y magisterio que dá á conocer en su retrato, para la obra de La Torre Farfán, *Fiestas de Sevilla* (1), la gran máquina arquitectónica que habia trazado y dirigido por sí en la catedral, acompañado del escultor Bernardo Simon Pineda, para la canonización del rey San Fernando, y otra lámina del adorno que se puso en la puerta grande de aquel templo con el propio motivo. En la escuela de Valdés, como grabador, se educó su hijo Lópes, que abrió también cuatro láminas para el citado libro de Farfán, y éste á su vez transmitió este arte á su hijo Juan, quien hizo á buril diferentes estampas en Sevilla. El retrato de Valdés que reproducimos, lleva en el original, por la parte del margen derecho inferior, escrito de mano, su monograma formado por las letras B. A. L. S. que entran en la formación de su nombre.

Es la segunda agua-fuerte á que ahora nos referimos (núm. 4), un trazo tomado para nuestra lámina de una grabada por Herrem el Mozo, contemporáneo de Valdés y no poco semejante en algunos puntos con su carácter

(1) *Fiestas de la Santa Iglesia con epifonías y pasarelas de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el tercero de Castilla y de León, ordenado á todos los Reynos de España por la Santidad de nuestro Batissimo Padre Clemente X, por D. Fernando de la Torre Farfán.—Sevilla, 1671.*
En esta obra, además de las estampas mencionadas hechas por Valdés, grabaron Mateo Arceaga, Lópes Valdés (á los 11 años de edad), hijo de aquel y D. Juan Miralles, artista sevillano.

artístico y personal. La imposibilidad de que pudiese acompañar, por su tamaño, á las otras que publicamos, nos decidí á presentarla en su parte más interesante, que es el centro de la composición, en que se representa al monarca Carlos II en sus primeros años, ó sea durante su menor edad. En el resto de la estampa se ven figuradas la Religión y la Paz, con varios emblemas y atributos; debajo del retrato del monarca, levantado á las nubes por varios geniecillos, hay un gran escudo con las armas de España sostenido por otros dos genios. La firma del grabador se ve en la parte inferior derecha, en que dice: D. Fr. de Herrera F. *(fecit)*. La parte más bella de esta estampa es, sin duda, repetimos, el retrato en medallón de Carlos II, grabado con esa fineza suma, comparable con la que en tan castizo colorido usaba á la sazón en la corte, el pintor de cámara D. Juan Carreño de Miranda.

VIII.

Concluyamos nuestra tarea ocupándonos de las dos estampas restantes (números 1 y 3), debidas, según la opinión de los mas que las han examinado, al pintor granadino Alonso Cano, artista de gran fama, y educado en las doctrinas y máximas de la pintura, escultura y arquitectura rennidas. Grandes fueron los primeros frutos del ingenio de Cano para la escultura, en que dió á entender que las enseñanzas de su maestro Montañés fueron para él fecundas. Como pintor fué verdaderamente *severalista*, estilo predominante en el siglo XVII en todas las naciones que produjeron grandes artistas; y sin embargo, como dice el moderno crítico ya citado (1), «por efecto quizá de sus estudios clásicos sobre los mármoles antiguos, del prestigio que entre los doctos aún mantenían las Escuelas Romana y Florentina, y del carácter mismo del artista, tan adusto é independiente, se advierten en Cano marcadas tendencias á un idealismo *ení gasteris* que, sin cometerse en reminiscencias de Rafael ó Miguel Angel, de Guido ó de los Carracci, aspira no obstante á mayor elevación y nobleza que la que daban á sus producciones los pintores andaluces de su época. El estilo, pues, de Alonso Cano se distingue por un personalismo no ménos marcado, en su línea, que los de otros grandes pintores españoles del mismo siglo, cada uno de los cuales ostenta su estética peculiar; sus caracteres son: un dibujo correcto, esmerado en los extremos de las figuras; composiciones llenas de sencillez y gravedad, de solemne gravedad muchas veces, quizá más ábstrá que halagüeñas; expresión nada convencional; disposición grandiosa y sobria en los plegados de los paños y colorido, que no hubieran desafiado á algunos buenos maestros venecianos y flamencos, con efectos nada exagerados ni violentos.»

Después de un juicio tan acertado sobre el talento y mérito de Cano, al examinamos las dos estampas á que hacemos referencia ahora, bellas y todo como son, no valuarán en verdad la importancia que á artista de tan universales conocimientos en el arte, pudiera caber como grabador agua-fuertista; ensayos practicados acaso por mero pasatiempo no desmerecen, en verdad, de su bien asentada reputación, pero no recuerdan aquel ilustre pintor que, como Murillo en Sevilla, tiene asentado en Granada el sòlo de sus mayores triunfos. Representáase en uno de estos grabados (n.º 1), á San Francisco de Asís en oración en el acto de recibir la impresión de las llagas; el Santo, vuelto al lado izquierdo de la estampa y visto casi de perfil, está postrado en tierra é inclinado hácia ella en humilde actitud, cuando un rayo de luz celeste viene sobre él oblicuamente bañándole con sus resplandores. Falta en esta lámina cierta bellantes y armonía, cierta gradación de tonos, que darían mayor realce á la figura del Santo; defectos que nos aventuraríamos á achacar á la poca práctica, natural por cierto en Alonso Cano, en el modo de hacer mordor al ácido sobre el cobre.

La otra más pequeña (n.º 3), que representa á San Antonio de Pádua sosteniendo en sus brazos al Niño Jesús, ofrece, en nuestro sentir, un efecto más pintoresco y variado que la anterior, y aunque hecha ligeramente y cual un sencilló apunte para un cuadro, por la gracia del toque, por la sencillez de expresión, por lo espontáneo y natural del pensamiento, diríamos, si, ser obra del insigne retinero de Granada.

(1) D. Pedro de Madrazo

No es fácil en esta clase de averiguaciones dar con lo claro; noticias bien fundadas, datos sacados de buenas fuentes para calificar semejantes obras de este ó de aquel autor, siempre han de faltarnos; las de la buena crítica, las del sano criterio, la certeza que engendra la larga experiencia y el continuo estudio, son los más sólidos fundamentos en que podemos apoyarnos. Si otros con mayores luces prosiguen adelante en este curioso estudio y en la tarea que dejamos tan solamente comenzada, nos cabrá al ménos la satisfacción de haberla iniciado, ya que el éxito no llegue á corresponder nunca con nuestros deseos.







LA CARTA DE JUAN DE LA COSA
 (Reproducción a escala del original)
 (Madrid, 1492)

LEYENDA SIMBOLÓGICA



LA CARTA

DE

JUAN DE LA COSA,

QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO DE MARINA,

POR EL ILMO SEÑOR

DON CESAREO FERNANDEZ DURO,

CANTAN DE PASAJATA, CORRESPONDIENTE DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA, ETC., ETC.

I.



principios del mes de Marzo de 1853 publicaron los principales periódicos de París el anuncio de venta en subasta de la biblioteca del Barón de Walekewitz, insigne geógrafo que había logrado formar una colección notable de cartas, planos y otros documentos interesantes y raros en la historia de la ciencia á que había consagrado sus estudios. La subasta había de empezar el 12 de Abril, por término de 43 días, y encareciendo el diario *La Presse* la riqueza y curiosidad de la colección de cartografía, expresaba hallarse entre ésta la Carta de Juan de La Cosa, *el más interesante documento geográfico que nos ha legado el fin de la Edad media.*

Por entonces se hallaba en París el Sr. D. Ramon de la Sagra, autor de la *Historia política y natural de la Isla de Cuba*, amigo del Barón de Walekewitz, y apreciador de la Carta citada, de que había hecho mención en la introducción geográfica de su obra, reproduciendo por calco toda la parte concerniente á la América. Comunicó sin pérdida de tiempo el anuncio de venta á diversas personas que unían al amor de las glorias nacionales la influencia necesaria para recomendar al Gobierno la readquisición de un documento histórico que nunca debió salir de España; dirigió al ministro de Marina una exposición oficial, razonando la conveniencia de comprar este mapa original, sustraído sin duda de nuestros archivos, á interés, por último, la opinión pública, enviando á los periódicos de Madrid *La Nación* y *La España* (27 Marzo 1853) comunicados entusiastas, en que notaba cuán censurable había de ser si se perdía la ocasión de rescatar el precioso documento autógrafa que hacen mejor prueba de los conocimientos científicos de que estaban dotados los españoles que acompañaron á Colón en el descubrimiento de las Indias Occidentales.

Estos pasos no fueron infructuosos: el 31 de Marzo, levisimo plazo en la marcha ordinaria de nuestros expedientes administrativos, se expidió por el Ministerio de Marina Real orden al de Estado, á fin de que éste encargara al Ervindo

extraordinario y ministro plenipotenciario de España en París, que desde luego adquiriera el mapa de Juan de La Cosa, valiéndose para efectuar la compra del mismo Sr. La Sagra ó de cualquiera otra persona que tuviera por conveniente, en la inteligencia de que habría de costearse el importe con fondos del Depósito de Hidrografía, á cuyo archivo se destinaba de antemano la Carta.

La adquisición no era, sin embargo, tan fácil como á primera vista parecía, pues en la subasta se presentaron varios particulares ingleses y rusos, y un comisionado de la Biblioteca Imperial de París, obstinándose por alcanzar la posesión del documento, cuya tasación fueron sucesivamente pujando, hasta la cantidad de 4.000 francos. Con todo, consiguió el Sr. La Sagra la adjudicación, extendiendo su oferta á 4321 francos.

Llegada á España, se colocó para el examen público en el Museo naval (gabinete de descubridores y sabios marinos), con el número 853, insertando en el Catálogo del establecimiento (pág. 75, edición de 1871), la nota siguiente:

«553. Carta de la parte correspondiente á la América, que levantó el piloto Juan de La Cosa en el segundo viaje del descubridor genovés en 1493, y en la expedición de Alonso Ojeda en dicho año. Sustraida de España, la poseía el Baron de Walekenzer, cuyos testamentarios la vendieron en pública almoneda, y la adquirió el Depósito Hidrográfico. Su director que fué, el Sr. D. Jorge Lasso de la Vega, tuvo la condescendencia de que se depositase en este Museo, para que el público pueda ver un documento tan curioso y de mérito, con relacion á la época en que se hizo.»

«Cuándo y cómo salió de España este monumento geográfico, que debe presumirse perteneciera á la colección de padrones de la Casa de Contratación de Sevilla? Nadie lo sabe. D. Jorge Lasso de la Vega recomendó al Sr. La Sagra despues de la compra (26 de Octubre 1833), que procurase examinar el Catálogo de la librería de Walekenzer, donde debería constar la procedencia y circunstancias de la preciosa adquisición, conviniendo hacer constar este dato, no sólo en los registros de la Direccion de Hidrografía, sino tambien en el Museo naval, donde no faltan visitantes escrupulosos que desean escribirse del origen, y como nada se consiguió, acudiendo á la Memoria de D. Martin Fernandez de Navarrete, insomnabile Investigador de documentos marítimos, escribí este poco ántes de su muerte, en carta que tengo á la vista, lo que copio:

«No hay en el Depósito, ni nunca ha habido en él, por ser establecimiento muy moderno (del año 1797), cartas de los siglos xv y xvi, y sólo en algunos monasterios ó archivos se hallaba alguna, y en esta época de revolucion han desaparecido de España.

«La Carta del Seno mejicano, presentada por Juan de La Cosa á la Reina Católica en el año de 1500, se litografió pocos años há en París, y el original lo llevó muchos años hace el Sr. Walekenzer, embajador de Holanda, que la compró en una alameda. Sobre esto tendria mucho que hablar.»

Llamaba el Sr. Navarrete *Carta del Seno mejicano* á la de referencia, probablemente, por ser aquel gulfu el que ocupa la parte más culminante y la más nueva con relacion á los descubrimientos de los españoles; por lo demás, convenible mejor el nombre de *Mesa-amériá*, toda vez que comprende completas á Europa y á África, á una gran parte de Asia, á la costa occidental de América, en una palabra, al mundo conocido entonces.

No está graduada esta Carta ni en regular conformidad con las modernas en la figura, siendo dificultoso el examen minucioso y la determinación de algunos puntos, no tanto por la compacion analítica de documentos modernos, como por las injurias del tiempo, que algo han alterado la configuración de la superficie del plano, los perfiles de la costa y las letras de los nombres, aunque no está en general en mal estado de conservación.

Dibujada sobre pergamino, ha sido cosida sobre un lienzo fuerte, unidas las dos hojas de que consta, formando un rectángulo de 1 metro 83 centímetros de mayor lado por 96 centímetros en los adyacentes, encuadrado en buen marco y con cristal que la defiende del polvo.

La parte superior fué redondeada, recortando el pergamino por la linea del dibujo, que no tenia más objeto que el de embellecer la forma eliminando las lagunas que habian necesariamente de quedar en los lugares correspondientes á las tierras ignotas de América.

Sirve de eje del rectángulo de la Carta el Trópico de Cáncer (*Cancro*), siendo el Oeste el extremo superior en el cual, tocando al arco de círculo que remata las figuras del documento, hay otro rectángulo pequeño á manera de cuadro con marco. Contiene éste una effigie de San Cristóbal en el acto de pasar el río apoyado en un pino y llevando en los hombros al Niño Jesús, alusión evidente al almirante Cristóbal Colon. Han supuesto algunos que la cara del

Santo podría muy bien ser un retrato del navegante genovés, mesa conjetura cuya certeza no llegaría á darnos á conocer las facciones del ilustre descubridor del Nuevo-Mundo (1), toda vez que se ha desvanecido y borrado en la Carta original.

Al pié del cuadrado de la imagen, como inscripción, dice:

JUAN DE LA COSA LA FIZO EN EL PUERTO DE S.^a M.^a EN ANNO DE 1500.

Más abajo, en la línea del eje mismo, hay una gran rosa de los vientos, de que parten diez y seis arrumbamientos, siendo notable que el centro de la rosa está adornado con una imagen de María Santísima, que no es otra del dibujante de la Carta, como la de San Cristóbal y las otras muchas figuras que llenan los Continentes, sino que está recortada de un grabado sobre papel, pegada sobre el pergamino, é iluminada al tene de las demás.

Hoy, con todos los adelantos de las artes, no se haría un trabajo de la minuciosidad y lujo de colores y oro que muestra el de Juan de La Cosa. Es ésto á las Cartas modernas lo que las Biblias minúadas á los libros impresos, sin excepción de la letra primorosa del copista, particularmente oscura y caprichosa en la leyenda central que dice MARE OCEANUM.

Aún más hizo gala de su fantasía el dibujante en aquellos paises de tierra adentro que podía llenar, sin temor de entorpecer la atención del marino que buscara arrumbamientos y distancias. En la situación de las capitales importantes, de los puertos más concurridos ó de las fortalezas reputadas, pintó catedrales, torres, muros y castillos; en cada reino estampó el soberano vestido de sus atributos, sin olvidar en el centro del Asia á los tres Reyes Magos á caballo; á lo largo de las costas indicó con Círculo la dirección de los vientos reinantes, retrató las curulelas y naos de su tiempo, segun la nacionalidad respectiva, y se valió de las banderas para especificar la pertenencia y posesion de los puertos y las islas. Por esta sola circunstancia es documento de gran precio, no pudiendo dudar de la autenticidad de sus indicaciones. Las que no há mucho disputaban acerca de los colores nacionales, hubieran descubierto en él que la bandera plantada en las Antillas era cuartelada, roja y blanca, con los castillos y leones.

Las rosas de los vientos y las líneas de colores distintos que de ellas parten señalando los rumbos, acaban el resaca de esta obra de paciencia, tan rara en manos de los primeros mareantes.

No es sorprendente que Américo Vespucio pagara 130 ducados de oro (unos 11.000 rs.) por una Carta general de mar y tierra hecha por Gabriel de Valseca en 1459.

II.

Escasas noticias del capitán Juan de La Cosa han llegado hasta nosotros. Los Historiadores de Indias, Lopez de Cómara, Herrera y Ferrnandes de Oviedo, hicieron mención de sus navegaciones y servicios, y aun de su pericia en la construcción de cartas de marear, no obstante lo cual Nicolás Antonio y Leon Pinedo no incluyen en sus *Bibliotecas* las dichas cartas, oscurecidas seguramente en los días en que ambos escritores coleccionaban los materiales bibliográficos antiguos y modernos de España. Los biógrafos del siglo pasado y principios del actual no fueron más afortunados, incluso Moreri, cuyo gran Diccionario es de lo más completo en la materia, estando reservado á la diligencia de D. Martín Fernandez de Navarrete sacar á luz al geógrafo y navegante La Cosa entre tantas otras eminencias de la Marina española, con que habia de echar por tierra el castillo de naipes levantado en la historia de los descubrimientos por la pasión y la ligereza de los escritores extranjeros.

Navarrete publicó primero, en la *Colección de viajes y descubrimientos*, no pocos documentos, diarios, cédulas

(1) Para la cuestión relativa á la autenticidad de retrato de Cristóbal Colón, véase principalmente á Cancellieri, *Relic. di Crist. Colombo*, 1807, pág. 186.

reales, cartas ó diligencias judiciales, en que aparece La Cosa como marinero, maestro y propietario de unos unos veces, como piloto y capitán en las expediciones de Colón y Hujeda otras; como comisionado de la Reina Católica á recibir mercedes y proposiciones de descubiertas en ocasiones; como experto navegante y habilísimo piloto siempre. Después, en la *Biblioteca marítima española*, obra póstuma, tomo II, pág. 208, condensó en un artículo las anteriores noticias, agregando las notas y comentarios que en galana erudición prodigaba en todos, siendo éste el manuscrito á que han acudido los biógrafos modernos Sala (1), Charlon (2), Dédot (3) y demás.

Con posterioridad se han encontrado en el archivo de Simancas algunos papeles curiosos, relativos á La Cosa, que se han publicado en la *Colección de documentos históricos para la Historia de España* (tomo XII, pág. 496) aumentando la de Muñoz de Estrueta de las *pagetas del Archivo de Indias*, pero todo junto no basta para conocer la vida del piloto y capitán, cuyo nombre han de perpetuar las historias de los adelantos de la Geografía y la de la Cartografía, como demuestra el epítome que sigue, formado con los datos citados (4).

Juan de La Cosa debió nacer en la segunda mitad del siglo XV, y evidentemente se dedicó á la navegación y vida de mar desde la infancia. La circunstancia de mencionarle varios documentos oficiales de la época, como recibo del Puerto de Santa María, donde él mismo firmó la Carta que es objeto de las presentes líneas, puso en duda si el dicho Puerto sería el lugar de su naturaleza, más bien que el de Santoña, donde se sabe también que residió por los años de 1492, y donde estaba clasificado como vecino en 1496. Los más de los autores se inclinan á creerlo hijo de la costa Cantábrica, tanto por conservarse todavía el apellido en familias de Santoña y las Encartaciones, como por tenerlo por *apellidos* sus coterráneos y aun aplicarle este adjetivo en algunos escritos (5), y á mi juicio confirma esta opinión más que una Cédula de los Reyes Católicos, que existe en el Archivo de Simancas, autorizando á Juan de La Cosa, *excuso de Santa María del Puerto*, para el tráfico y navegación de Cabotaje entre las costas de Andalucía y las de la provincia de Guipúzcoa y Condado de Sestier de Vizcaya, las condiciones de oseo y experto marinero, tan comunes por entonces en estas últimas costas, de donde salían las expediciones más importantes, y á donde los mismos reyes acudían siempre que habían menester de servicios navales.

Que La Cosa había reconocido más de una vez la costa de África, antes de que se decidiera la trascendental empresa de Colón, parece fuera de duda, comparando la Carta que de aquella parte del Mundo trazó, con las de los portugueses del mismo tiempo; que no era hombre vulgar que se arrojara por peligros imaginarios, poniendo el haber puesto persona y fortuna á disposición del almirante genovés en el intento de llegar á las Indias por el Occidente.

En el primer viaje de Cristóbal Colón iba La Cosa como *maestre* de nao suya, la misma que montaba aquel casdillo, hasta que naufragó en las Antillas (6): en el segundo, fué también á bordo de la carabela *Niña*, intitulándose *Maestro de hacer cartas*, y al regreso de este último debió emprender en el Puerto de Santa María los trabajos largos y minuciosos de formación de la Carta, concluida el año de 1500, y de alguna otra de que, á su tiempo, haré mención, utilizando los datos coleccionados en el *Diario de la Navegación*, por sus propios observaciones.

(1) *Diccionario biográfico universal*, á redacción bibliográfica de los personajes célebres de todos los países del globo.—Madrid, 1862.—El artículo de Juan de La Cosa es muy escaso y no está de lo más autorizado.

(2) *Voyages anciens et modernes depuis les premiers siècles avant Jésus-Christ jusqu'aux derniers siècles avec biographies, notes et indications géographiques*, par M. Elzévir Charlon.—Paris, 1855.—Capítulo de Navarrete, citación.

(3) *Manuel biographique épistolaire publié par M. H. Pons. Dédié à son Excellence de M. Le Duc de Hoche*.—Paris, 1855.—La biografía de La Cosa (tomo XII), está escrita con permiso por Mr. Ferdinand Dussé, oncle de Navarrete, de quien he tomado todas las noticias. Lo mismo puede decirse de los nombres siguientes.

Humboldt, *Géographie de Nouvelle Espagne*.

Ramusin, *Essai sur l'histoire de la Cartographie*.

H. Ternaux Compagnon, *Collection de relations espagnoles relatives à l'Amérique*.

(4) He tenido también á la vista un libro muy raro que no llegó á conocer D. Martín Fernández de Navarrete: es título *Primera noticia histórica de las expediciones de Puerto Fernán en las Indias Occidentales*, por Fr. Pedro Luce, provincial de la Religión de San Francisco en el Nuevo Reino de Granada.—Cádiz, 1695.

(5) Herrera, *Decadas de Indias*, tomo I, pág. 108.

(6) Navarrete, *Crón. de viajes*, tomo I, págs. 111, 112 y 116, y *Biblioteca marít.*, tomo II, pág. 208.—En la Real cédula antes citada se dice: *El piloto por maestre de una nao llamada á las Indias, donde en aquel viaje fueron descubiertas las tierras é islas de las Indias, é un portadizo de dicha nao, é por sus la remunerar é satisfacer, etc.*

Antes, sin embargo, en 1499, se embarcó como piloto principal en la armada de cuatro navios que se salió del mismo puerto, aprestada por Alonso de Hojeda para continuar los descubrimientos de Tierra-Firme, siendo de gran provecho los datos de prudencia que lograron lo que Hojeda no pudo con artificio en las negociaciones con el disidente Rodan, quien cedió por la persuasión de La Cosa á todas las proposiciones que antes se le hicieron en vano (1).»

Por cuarta vez emprendió navegacion de descubrimiento en las Indias, por tierra de Cartagena, concertado con Rodrigo Bastidas y llevando dos carabelas. La expedicion partió de Sevilla á principios del año de 1501 y dió vuelta á España con felicidad, viéndose solicitada el crédito del hábil piloto para nuevas expediciones al Continente americano, no ya sólo por los jefes que habian de utilizar las concesiones sino tambien por los oficiales de la Contratacion de Sevilla, que con justo título habian de apreciar su valia, y por la Reina misma (2).

Estaba discutiendo los medios de efectuar una expedicion en grande escala á Urabá cuando se recibió en Sevilla la noticia de haber arribado á Portugal cuatro anos anunciando los descubrimientos de Bastidas y trayendo muchos Indios esclavos. Recibió entonces comision para marchar á Lisboa sin pérdida de tiempo y cerciorarse del hecho, que era exacto, ocasionándole algunos dias de retraso la diligencia de sus reclamaciones. Vino en Setiembre de 1503 á la Corte de Castilla á dar cuenta de lo que habia inquirido y con esta ocasion presentó á la Reina en Segovia, *dos cartas de navegar de las Indias* (3).

«En el año siguiente de 1504, á consecuencia y en cautela de las tentativas de nuestros vecinos, fué á Urabá capitaneando cuatro navios, y á su regreso en 1506 entregó en Tesorería 491.708 mrs., por el quinto que pertenecía al Rey en el producto de los rescates, sobre el cual se le concedió la pensión vitalicia de 50.000 mrs. En este viaje de La Cosa con Luis Ganza empezaron las hostilidades con los Indios, que eran muy arrojados y pelaban hombres y mujeres, armados de flechas empuñadas. En 1507 salió con el mando de dos navios, á cruzar entre el Cabo de San Vicente y Cádiz, para proteger la recabada de los que se esperaban de las Indias contra las asechanzas de los portugueses.

«Vuelto el Rey Católico de Nápoles á España, despues del fallecimiento de su yerno Don Felipe I, y queriendo reanimar el espíritu de descubrimientos, que habia abojado mucho por las oscilaciones que siguieron á la muerte de la gran Reina Isabel, llamó á la Corte, que estaba en Búrgos, á Juan Diaz de Solís, Viconte Yañez Pinzon, *Juan de La Cosa* y Américo Vespucio. Acordose que convenia ir descubriendo por toda la costa del Sur, y poblar lo ya descubierto desde Parí hacia Poniente en Costa-Firme, con cuya idea, sobre estar todavía nuestra Corte reciosa de la de Portugal, se procedió al apresto de cuatro carabelas, cometiéndose á Américo, ya nombrado Piloto mayor, las merced ó sueldo, como más ducho en ello. La Cosa salió para las Indias con dos de las Carabelas, nombradas *Isabela* y *Pinta*; regresó en 1508 con pingüe producto de los rescates; se le hizo merced de 100.000 mrs. y 6.000 más por ayuda de Costa; se le confirmó el oficio de Alguacil mayor de Urabá que se le habia concedido en 1503 y consiguió otras gracias (4).»

En 1509 estaba casado Juan de La Cosa, y quiso le acompañase su mujer para establecerse en la isla Española y disfrutar de las mercedes con que se habian premiado sus conocimientos y servicios. Muchas señoras se embarcaban entonces para aquellas regiones medio salvajes. Ello es que la Administracion mandó á Diego Colon que pudiese al servicio de Juan de La Cosa á un Cacique y sus indios.

«Antes de su partida para esta isla, y hallándose Hojeda esperando allí el permiso para poblar en Tierra-Firme, pero imposibilitado de formalizar la capitulacion por faltarle medios de garantia, Juan de La Cosa se prestó á ayudarle con su hacienda, vino á la Corte confiado en el Obispo Fonseca, que manejaba los negocios de Indias y era protector de Hojeda, y obtuvo para éste la gobernacion de Urabá, al mismo tiempo que Nianesa negoció para sí la de Veraguas. Hicieron sus capitulaciones y se estipuló entre los demás *que fuesen legatarios de Alonso de Hojeda el capitán Juan de La Cosa, y se le hizo merced del oficio de Alguacil mayor de la gobernacion de Hojeda, con ampliacion para su hijo suyo; y se ordenó al Gobernador de la Española que se le diesen indios que le sirviesen, porque llevaba allí su casa, y era hombre de valor y de servicio.*

(1) Herrera, *Década I*, lib. IV, cap. IV.

(2) *Colec. de docum. inéd.*, tomo VIII, pág. 196.

(3) *Morales, Extractos de papeles de Indias*.—Según que una de estas cartas se la conserva hoy en el Museo Naval.

(4) *Estado de Navarra, Relación*, tomo II, pág. 214.

»Partió La Cosa en el citado año de 1500 con tres buques que él dió, llevando hasta 200 hombres y llegando felizmente á la Española, fué bien recibido de Hojeda. Desavenidos y aun enconados éste y Nicuesa, que llegó poco después con mayor armada y bonta, sobre la demarcacion de límites de sus respectivas gobernaciones, supo La Cosa ajustarlos por línea divisoria el río grande del Darién, y que tomase el uno á Levante y el otro á Poniente. Hojeda, en uso del privilegio para poblar en Tierra-Firme, salió de la Española con su armada en 1510, acompañándole La Cosa, y religiosos y muchos indios de la misma Española, para atraer á aquellos indigenas por medios suaves y sin hostilidad; pero todo fué en vano, porque los daños que Cristóbal Guerra y otros les habian hecho en los años anteriores, los tenían muy exasperados. Insistiendo Hojeda en su empresa, quiso comenzarla por la comarca de Cartagena, y sin dar oídos á La Cosa, que sabía la ferocia de los indios y su guerra con flechas envenenadas, le aconsejaba ir á poblar en el golfo de Urabá, donde eran más tratables, dió sobre aquellos, se internó persiguiéndolos, haciendo en ellos grande estrago, y desbandados los castellanos sin duda por el agujon de la codicia, fueron enteramente desbataados por los indios, sin haberse salvado más que Hojeda por su ligereza, y otro castellano desechado por La Cosa cuando ya estaba espirando, para que dijese á Hojeda el estado en que le dejaba. El Rey mandó que no se tomase en los indios de Juan de La Cosa, y asignó á la viuda de este desgraciado 45.000 mrs. al año sobre la Casa de la Contratacion de Sevilla (1).»

Lopez de Gómara, *Historia de Indias*, apartándose de los demás autores, dice que el cadáver de Juan de La Cosa fué comido por los indios. Fué indudablemente mal informado, pues hay gran conformidad en los pareceres de las relaciones coetáneas.

Hé aquí los términos concisos con que refiere la tragedia el P. Fr. Pedro Simon (2):

«Juan de La Cosa hizo partir á Diego de Ordoñez para dar aviso á Hojeda, y logrando con sus voces y reconveniencias detener á solo ocho compañeros, se entró por medio de los bárbaros desnudos haciendo una cruel matanza; pero cargando en fin gran fuerza de salvajes sobre ellos, tuvieron que arrojarse por no ser ofendidos á un bulto que descubrieron, donde pelearon valerosamente hasta que, viendo Juan de La Cosa caer muertos á sus compañeros y que él mismo, atravesado con más de veinte flechas envenenadas, iba á espirar al momento, se retiró al acostarse la gran sabana y rindió la vida al incorporarse con los suyos.»

Cuando Hojeda, auxiliado por Nicuesa, llegó en su socorro, halló el cadáver de La Cosa *solitario y expantable por el muchísimo número de las flechas de que se curó*.

Añi pereció aquel hombre valeroso cuya ciencia y gran capacidad universalmente reconocidas en los escritos contemporáneos, habían de conquistarle plaza entre las figuras más notables de la Marina española, y no obstante no faltó, de su tiempo, quien en cierta ocasion le tildase de *cabardé*, admitiendo Navarrete sin corrección una habillita que sirve, cuando más, de comprobante de la discordia que antaño, lo mismo que hoy, acompaña á las empresas de los españoles.

«A las voces del timonel (dice el *Diario del Abcriste* transmitido por Las Casas, tratando de la varada de la capitana), el *maestre* de la nao, cuya era la guardia, salió; y diólole el almirante á él y á los otros que habian en el botal que trujan por la popa; y él con otros muchos entraron en el botal, y pensaba el almirante que habian lo que les habla mandado; ellos no curaron sino de huir á la carabela que estaba á barlovento media legua.... que si no fuera por la traidon del *maestre* y de la gente, que eran todos ó los más de su tierra, de no querer ochar el auda por popa para sacar la nao, como el almirante los mandaba, la nao se salvara (3).»

El mismo *Diario* consigna que en el momento de la varada estaba la mar tan perfectamente en calma como una *escudilla*, y que el buque tocó tan suavemente, que nadie más que el timonel se apercebó del contratiempo. Ahora bien, ¿puede admitirse que un marinero tan experimentado, que un hombre que no esquivó el encuentro con los indios de Cartagena apelando á la *ligereza* que libró á su jefe y compañero Hojeda, *Ayres* de la nao donde no existia el menor peligre, y abandonara por cobardía su capital, su fortuna tal vez, pues que la nao era suya?

Si el hecho es cierto, ¿cómo no se hicieron á La Cosa los graves cargos dirigidos á Pinzon y á otros desobedientes á las órdenes de su general?

(1) Extractado de Navarrete, *Biblot. marít.*, tomo II.

(2) *Primeros socorros históricos de las compañías de Tierra-Firme*.

(3) Navarrete, *Colo. de viajes*, tomo I.

Una simple nota escrita en papel que no había de valer el acusado, no ofrece fundamento para otra cosa que admitir en el ánimo de Colón poca benevolencia hacia el hábil piloto y propietario de su nao, suposición que confirmaron otros hechos, singularmente la exclamación del despacho revelada por el marinero Bernardo de Ibarra:

«*é que esto testigo vió e oyó al dicho almirante como se quejaba de Juan de la Cosa diciendo que porque lo había traído consigo á estas partes por la primera vez, e por hombre hábil, él le había enseñado el arte de navegar, é que andaba diciendo que sabía cosas que él (1).*»

Fué La Cosa hombre de buen juicio y consejo, conciliador y prudente, según se advierte en la mediación y buen éxito que tuvo para avenir á Reihan con Hojeda, y á éste con Nicuesa. Fué predilectísimo Colón, hártlo se sabe: mas el demonio del amor propio se incrusta en forma que no resiste el impenetrable corazón de los santos (2). Que el piloto escogido por su idoneidad para acompañar al descubridor del Nuevo Continente aprovechara las lecciones de este genio, es obvio; que aprendiera de él en un viaje de dos meses *el arte de navegar*, es otra cosa. De todos modos, consta por testimonio de juez tan competente, que La Cosa *era hábil en ese arte difícil, que es lo que importa para la apreciación personal*. A entrar en otras que no son necesarias al objeto, aparecería como premisa la inteligencia marítima del *mostrador*, que ponía la nao y la persona, con más la influencia sobre los marineros, «*que eran todos é los vas de su tierra* (3),» á las órdenes de un desconocido calificado de loco en toda Europa, y como consecuencia aparecería también que algunos miramientos le debía el almirante.

Tras del juicio un tanto apasionado de éste, vienen los de los escritores coetáneos á reanudar los méritos del aludido. Herrera dice, tratando de la expedición de Bastidas, que se concertó con Juan de La Cosa, *que era el mejor piloto que había por aquellas mares* (4), y censurando la aserción de Américo Vesputio, en suponerse descubridor del Nuevo-Mundo, por ir á bordo como mercader y cosmógrafo, y cuando en este viaje se *hubiera descubierto, á Alonso de Hojeda, natural de Cuenca, y á Juan de La Cosa, como piloto, se debe la gloria* (5); asienta también que *éste era hombre de valor y de servicio* (6).

Lopez de Gómara dice que *Rodrigo de Bastidas tomó por piloto á Juan de La Cosa, experto marinero* (7).

Fernandez de Oriedo dice: «*Un Juan de La Cosa que vivía en el Puerto de Santa María, hombre diestro en las cosas de mar e valiente hombre de su persona e que como piloto había ganado hacienda en estas partes...*» (8).

El mismo Fernandez de Navarrete, tomado de los documentos que consultaba, expresa:

«*Residía en el Puerto de Santa María Juan de La Cosa, gran marinero en el concepto común, y no inferior en el suyo al mismo Almirante, de quien había sido compañero y discípulo en la expedición de Cuba y Jamáica. Este fué el piloto principal de Hojeda* (9).»

A la pericia del piloto Juan de La Cosa se debió el feliz progreso de la navegación de Bastidas (10).»

Una carta de la Reina Doña Isabel á los oficiales de la Contratación de Sevilla, fecha en Alcalá á 5 de Julio de 1503, cuya minuta existe en el Arch. de Simancas, Leg. de la Cámara, núm. 42, atestiguan aún mejor la reputación de que gozaba nuestro piloto, pues dice entre otras cosas:

«*Que en lo que ofrece Juan de La Cosa sobre armazón para la tierra de Urubá y descubrir adelante, Bastidas hace el mismo partido dando el cuarto sin descomentar costas ni gastos algunos, y además se obliga á hacer á su costa una casa fuerte en la dicha tierra de Urubá donde puedan quedar seguras las personas que allí hubiesen de quedar para entender en los resacas y tratos. Que aunque este partido es mejor y más provechoso que el que ofrece dicho Juan de La Cosa, sería más servida de que éste hiciese el viaje poniéndose en lo justo, porque cree lo habrá hacer mejor que otro alguno. Que se le notifiquen lo mejor que pedieren y tomen asiento de ello, que no es razón que mostrandole que tiene gana de servirle, haga menos que los otros ofrecen...*»

(1) Navarrete, *Cólec. de viajes*, tomo III, pág. 4.

(2) El sermón de Blandino celebró la execración de Cristóbal Colón.

(3) *Diario del Almirante*.

(4) *Diario I*, lib. 77, cap. IV, pág. 118.

(5) *Ibid.*, 16.

(6) *Diario I*, lib. VII, cap. VII, pág. 186.

(7) *Etat general de las Indias*, Paris 1^a.

(8) *Etat general y rat. de las Indias*, edic. de 1809, tomo II, pág. 412.

(9) *Cólec. de viajes*, tomo III, pág. 4.

(10) *Cólec. de viajes*, tomo III, pág. 37.

«Y porque un Cristóbal Guerra que ha ido otra vez á lo de las Perlas dice aquí que quiere armar y juntarse con Juan de La Cosa para ir á dicho viaje, y dice que juntarán ambos 10 ó 12 navios y que él con los suyos irá á rescatar á la costa de las Perlas y después se juntará con Juan de La Cosa y mandarán unos navios con lo que hubiesen rescatado y quedarán con otros hasta lo que se le mande, mirad todo lo susodicho y platicad sobre ello por manera que se haga lo que convenga.»

Acompaña las proposiciones de Cristóbal Guerra, y añade instrucciones sobre la gente que han de llevar, exámen de las mismas, construcción de una fortaleza, que irá un capitán en su nombre, en un navío que hará armar, pero que mire por lo que cumple á su servicio, sin entremetarse en otra cosa, y los deje libremente rescatar y hacer todo lo que cumple á su provecho, «Y en lo de asegurar yo le mandaré que se rija por lo que pareciere al dicho Juan de La Cosa, porque sé que es hombre que sabrá bien lo que se aconsejare.»

III.

La construcción de las cartas de marear era conocida y ejercitada á principios del siglo xv por los españoles, á quienes algunos historiadores suponen inventores del arte de señalar los meridianos paralelos de modo que resultaran rectas las líneas de los rumbos, como en las Cartas planas suecas. El Sr. Navarrete (1) cita varias cartas existentes en Archivos de Monasterios, entre ellas la de Viladestes, fechada en 1413, así como el *Atlas Catalán del siglo xv*² el más antiguo que se conoce, publicado en París por Mr. J. A. Buchon.

Los marinos de las Repúblicas de Italia estaban igualmente familiarizados con las Cartas: en la Biblioteca de San Marcos de Venecia existe un Atlante ó colección de diez mapas hidrográficos formada por Andrés Bianco en 1436, pero aún para los pueblos ribereños del Mediterráneo no era por entonces obra vulgar el trazado de una Carta á juzgar por la recompensa acordada á Pm Mauro por la República de Venecia, que mandó acuñar una medalla en honor del mapa que hizo aquel religioso en 1459, advirtiendo que este Mapa Universal trazado en un plano circular de cerca de veinte palmos de diámetro, según el testimonio de Ramusio, se usó y copió la primera vez de una muy antigua y bella Carta de marear, y de un mapa universal que habían traído del Catay Marco Polo y su padre.

El barón de Humboldt (2) cita como el documento geográfico más antiguo de que ha tenido conocimiento, un mapa de Ruyschío que halló en la edición de Tolomeo hecha en Roma en 1568, impresa por Evangelista Tossinás y rediseñada por Marco de Benevento y Juan Cotta de Verona. Este mapa lleva por título: *Nova et universalis orbis cognitio, á Johanne Ruysch, Germano, elaborata*, y ofrece indicios de las navegaciones portuguesas á lo largo de las costas orientales de la América del Sur hasta los 50 grados de latitud.

De otro *Mappa-mundi* hacen mención el Sr. Navarrete, en la obra ya citada (3) y don Luis María Salazar (4), habiéndolo formado el cosmógrafo catalán Jaime Ferrer en 1494 ó 95 y enviado á los Reyes Católicos con el fin expreso de dilucidar el límite de los dominios controvertidos por el Rey de Portugal, fijando el Meridiano con procedimientos ingeniosos que acreditan los conocimientos cosmográficos y marinos de aquella edad, pero ninguno de estos antiguos documentos llega en exactitud ni en extensión de tierras descubiertas y situadas á la Carta de Juan de La Cosa, que desde su hallazgo eclipsó á los anteriores conquistando el primer puesto en la historia de la Cartografía universal.

Los descubrimientos de Colón habían estimulado el espíritu aventurero de los españoles y dado gran impulso á los progresos del arte de navegar con la institución de la Casa de Contratación de Sevilla. Veitía (5) explica cómo

(1) *Disertación sobre la historia de la Náutica*, pág. 87.

(2) *Ensayo crítico de l'histoire de la Géographie de Nouveaux continents*.—París, 1807.

(3) *Disertación sobre la historia de la Náutica*.

(4) *Disertación sobre los progresos y estado actual de la hidrografía en España*.

(5) *Norte de la Contratación*, lib. II.

entonces se organizó la clase de Pilotos determinando los conocimientos precisos de que habían de examinarse y el tribunal de exámen, cuyos miembros prestaban juramentos de proceder en sus juicios y votos con fidelidad y rectitud.

El Rey Católico, que había expedido las Ordenanzas de la Casa de Contratación atendiendo con gran solicitud al adelanto de los descubrimientos, llamó á la Corte á Juan Díaz de Solís, Vicente Yañez Pinzón, Juan de La Cosa y á Amerigo Vesputcio para oír su dictámen y determinó que uno de ellos quedase en Sevilla para hacer las Cartas de marear y anotar en ellas cuanto se fuese descubriendo, eligiendo á Amerigo Vesputcio, que fué, por tanto, el primero que usó el título de Piloto mayor creado con aquellas y otras obligaciones, en 1505 (1).

Sucesivamente se estatuyó que se firmase una *Padron* para las Cartas, que se llamaban *mareas* (2), corrigiéndolo de continuo con las observaciones y descubiertas de nuestros navegantes: que el dicho *Padron* y las Cartas formadas con él se custodiarían en un arca con dos llaves no pudiendo usarlas ni venderlas sin estar aprobadas, cuyas disposiciones iban por otro lado encaminadas á impedir la falsificación, que no era rara, de estos documentos, y sobre todo, que fueran á parar á manos de extranjeros enviados del engrandecimiento marítimo de España y ávidos de los tesoros del Nuevo-Mundo.

Es por demás curioso en nuestros días el procedimiento de que todavía en el siglo XVI se servían los cosmógrafos para el trazado de las *Mareas* ó Cartas de marear, y mejor que la descripción que pudiera yo hacer del método, es sin ninguna duda la de un escritor coetáneo que en lenguaje dialectico la estampó de esta suerte (3):

«Viniedo al fin deseado, que es la navegacion, con el que intento comenzar esta obra, digo, que navegar no es otra cosa sino caminar sobre las aguas de un lugar á otro, y es una de las quatro cosas dificultosas que el señentísimo Rey escribió. Este camino difiere de los de tierra en tres cosas. El de la tierra es firme, está flexible; el de la tierra queda, éste inmovible; el de la tierra señalado, y el de la mar ignoto. E si en los caminos de la tierra hay costas y asperas, la mar los paga con las tempestades.

«Siendo este camino tan dificultoso, sería difícil darlo á entender con palabras ó escribirlo con pluma. La mejor explicacion que para esto han hallado los ingenios de los hombres, es darlo pintado en una Carta, para la fabrica de la qual se presupone saber dos cosas. La una es la posicion de los lugares y la otra las distancias que hay de unos lugares á otros. E así la Carta tendrá dos descripciones: la una, que corresponde á la posicion, será de los vientos á que los marineros llaman rumbos; y la otra, que corresponde á las distancias, será la pintura de las costas de la tierra y de las islas cercadas de mar. Para pintar los vientos ó rumbos háse de tomar un pergamino ó un papel del tamaño que se quisiere la Carta, y señalarle dos líneas rectas con tinta negra que en el medio se corten en ángulos rectos, la una segun lo luengo de la Carta, que será el Este-Oeste y la otra Norte-Sur. Sobre el punto en que se cortan se ha de hacer centro y sobre él dar un círculo oculto que casi ocupe toda la Carta, el cual algunos dan con plomo porque es fiavel de quitar. Estas dos líneas dividen el círculo en quatro partes iguales. Cada parte de estas repartiremos por medio con un punto. Despues de un punto á otro llevaremos una línea recta diametralmente con tinta negra, y así quedará el círculo dividido con cuatro líneas en ocho partes iguales que corresponden á los ocho vientos. Así mesmo se ha de repartir cada ochava en dos partes iguales, y cada parte de estas se llamará medio viento. Y luego llevaremos de cada un punto á su opuesto diametralmente, una línea recta de verde ó de azul. E también cada medio viento se ha de dividir en el círculo en dos partes iguales. Y destes puntos que dividen las cuartas llevaremos unas líneas rectas con tinta colorada que también pasan por el centro, que madre aguja se llama. Y así saldrán del centro á la circunferencia treinta y dos líneas que significan los treinta y dos vientos. Alende destas dichas líneas daremos otras equidistantes á ellas e de sus mesmas colores en esta forma. De los puntos de los vientos y medios vientos que pasan por el centro, llevaremos unas líneas rectas que no pasan por el centro sino que son igualmente apartadas á las que pasan por el centro y de las mesmas colores de su equidistante que pasa por el

(1) Véase, libro citado.

(2) Ídem.

(3) «Breve compendio de la esfera y de la arte de navegar con nuevos instrumentos y reglas, exemplando con muy sabido descriptivo» compuesto por Martín Cortés, natural de Burghosa, en el reino de Aragón, y de presente vecino de la ciudad de Lérida, dirigido al Reverendo Monarca Don Juan Rey de las Españas, etc., Señor Nuestro.—8vo. It., por Ant. Alenxer, 1651.—1 tomo 88. pág. 11.—De la correspondencia de la Carta de marear.

centro. Y como estas líneas vengán á concurrir en el centro como en los puntos de los vientos y medios vientos que están en la circunferencia del círculo, quedarán allí formadas otras diez y seis agujas, cada una con sus treinta y dos vientos. Y si la Carta fuese muy grande, porque los rumbos no vayan muy apertados, si quisieres echalle otras diez y seis agujas, formaraslas has entre una y otra de las primas diez y seis por los puntos donde se echan las cuartas con sus vientos, como dicho tenemos. Es costumbre pintar sobre el centro de algunas de estas agujas ó de las más con diversos colores y con oro una flor ó roseta, diferenciando las líneas y señalándolas con letras con alguna señal; especialmente se señala el Norte con una flor de lis y el Oeste con una cruz. Esto sirve allende distinguir los vientos de ornato de la Carta, lo cual quasi siempre se hace después de asentada la costa. Esto basta cuanto á la traza de los vientos.

» La colocación de los lugares y puertos e islas en la Carta, segun las propias distancias, consiste en particular y verdadera relación de los que le han andado, y así son menester padrones de las costas, puertos y islas que se han de pintar en la Carta, y háñase de procurar los más aprobados y verdaderos que se hallen. Y no solamente padrones pintados, más también es menester saber las alturas de polo de algunos cabos principales y de puertos y de famosas ciudades. Háblolo esto, se ha de trasladar en unos papeles delgados y transparentes que se hacen calcos para esto son menester, untándolos con óleo de linaza y después enjugándolos al sol. Y después toman el patron ó carta que se ha de trasladar y asíéntala muy extendida sobre una mesa y luego asíentan el papel transparente sobre una parte del patron de quien comienzan, y bien ójado el papel sobre el patron con plumos ó pegado con una poca de cera, que fácilmente se puede despegar, señalan en el papel transparente con una pluma delgada.....»

Con la propia minuciosidad sigue explicando los procedimientos del calco á que llama *trasferrar* y *traeflor*, y acaba la operación, *Respofo todo lo del Assuo de muchas de paz con una sigaja de paz, continúa:*

» Hecho esto, con una delgada plúmola escribir se han en la Carta todos los lugares y nombres de la costa en aquella parte donde están y como se veen en el patron, y primeramente se ha de escribir de colorado los puertos y cabos principales y famosas ciudades y otras cosas notables, y todo lo demás de negro. Después dibujan ciudades, naos, banderas y señales (*sic*), señalan regiones y otras notables cosas; y después con colores y oro hermosean las ciudades, agujas, naos y otras partes de la Carta; y también dan un verde á la costa por parte de la tierra, y con un poco de azafrañ le dan gracia, ó como mejor parecen. Asíentan también letra por parte en esta manera. B, por bayas; C, por cabo; A, por angia; I, por isla; M, por monte; P, por puerto; R, por río.

» Después, donde ménos ocupen, se han de dar dos líneas rectas equidistantes y no más apartadas unas de otras que medio dedo, ó poco más, y tan leuques que puedan señalarse entre ellas á lo menos trescientas leguas. A esto dicen los marineros tronco de leguas, etc.»

No cabe ilustración más precisa de las particularidades de la Carta de Juan de La Cosa.

IV.

El baron de Walckenaer no pertenecía á la especie, no rara, de los bibliófilos que guardan códices y documentos preciosos por solo el placer de poseerlos. La formación de su excelente biblioteca obedecia á otra afición más útil, que le impulsaba á investigar las fuentes de los conocimientos geográficos, cuyo progreso procuraba. Así, descubierta que hubo el *Mapa-mundi* del piloto español, dióse á conocer con elogio en el círculo de los geógrafos (1), y generosamente permitió que lo examinasen y copiasen los hombres dados á la misma especialidad de estudios.

El primero que parece haber utilizado la concesión fué el insigne viajero y sabio Barón de Humboldt, tratando extensamente de la Carta de Juan de La Cosa, en la Introducción y en el tomo v (pág. 288) de su *Essai sur l'Asie*.

(1) En la traducción francesa de conocer el *planis* y *mundiculus* del Sr. Walckenaer; tengo entendido que se halla en su traducción de la Geografía segun de Placencia y en su obra *Fus de plusieurs personnes célèbres*.

de l'Historie de la Geographie des Nouveaux continents, y reproduciéndola en fac-símile en el Atlas geográfico y físico de su viaje.

Mr. Jomard, Director del Gabinete de Cartas de la Biblioteca Imperial en París, publicó posteriormente otra reproducción de la Carta litografiada en negro.

El vizconde de Santarem se limitó, en la grande obra que dirige en Comisión del Gobierno de Portugal (1) á estampar en copia y colores la parte de África del *Mapa-anverso* de La Cosa, entre otras curtas españolas, á saber; la catalana del año 1375 con el *lazer* de Jaime Ferrer; la de Diego Ribero de 1529 y la de Juan Martínez de 1567. De la primera hace gran elogio admirando la exactitud de su trazado y apellidándola famosa y celebre (2).

Mr. Charton (3) publicó, grabado en madera, un fragmento de la parte de América, reducido á pequeña escala, ateniéndose en el texto al criterio de Mr. Denis (4) entusiasta encomiador del autógráfo de La Cosa que considera *monumento de la cartografía primitiva del Nuevo-Mundo*.

Por último, como edición especial única hasta el día, existe otra reproducción de la parte americana de la Carta, esmeradamente calada por D. Ramon de La Sagra y dada á luz, como ya he dicho, en su *Historia física, política y natural de la isla de Cuba* (5); y como no esperaba este señor, por entónces, que la Carta, *pieдра fundamental de la Historia de los descubrimientos marítimos de los españoles*, fuera recuperada por España, se extendió en la descripción más que los otros escritores citados, examinándola como ellos con la lectura simultánea del *Diario del Aborvante* y de las relaciones de otros navegantes españoles.

La Carta contiene, en efecto, los nombres que de momento dieron los *descubridores* á las tierras que avistaban, como *Costa anegada*, *la Mar dulce* (bocas del Orinoco), *Boca del Drago*, *Margalida*, *Costa de las Perlas*, *I. de Gigantes*, etc., y aun es más de notar que muestra determinada la costa de la América Septentrional escribiendo allí *Mar descubierto por Vaytes*, aludiendo sin duda al viaje de Sebastian Caboto en 1497 y al de Gaspar de Cortreal en 1509, al Banco de Terranova y Tierra del Labrador, pues hasta 1506 no se publicó la primera Carta de aquella parte del Continente, y según dice Navarrete, eran muy escasas y vagas las noticias que de ella se tenían por los viajes de Ramusio. De aquí puede inferirse la diligencia de La Cosa, para reunir datos que obtendría probablemente de los pilotos contemporáneos, y que formaron una compilación que comprende cuanto se halla en los escritos de los navegantes y mucho más que el público ignora en entónces.

Después de las publicaciones mencionadas no es lícito admitir que ignore la existencia de documento de tal importancia quien de Geografía se ocupa en nuestros días, y por lo tanto, corresponde mencionar al lado de aquellas la obra reciente de Mr. Vivien de Saint-Martin (6), obra de pretensiones que el título revela, de gran lujo tipográfico, con Atlas como-litografiado en que ofrece idea de las Cartas de mayor antigüedad y mérito sin mencionar siquiera de la de Juan de La Cosa.

V.

Para que sea cabal el juicio de nuestro piloto no basta el exámen que va indicado de los conocimientos que en su tiempo poseían los navegantes españoles, es menester además fijar la atención en el estado del adelantamiento general de las ciencias y analizarlo comparativamente con el que alcanzaba en otras naciones de Europa, singular-

(1) *Recherches sur la géographie de la découverte des pays étendus sur la côte occidentale de l'Afrique: en vertu du Cap-Breton et sur le progrès de la science géographique, après les navigations des portugais au XV siècle par le Viscont de Santarem, accompagnées d'un atlas composé de quatre feuilles et de cartes pour les détails inédites, dressées depuis le XV jusqu'au XVII siècle* — Paris, 1842.

(2) El vizconde de Santarem elogia la Carta también en el *Essai sur l'histoire de la Cartographie*.

(3) *Tableaux successifs de merveilles*, 1852.

(4) *Nouvelles leçons géographiques*, 1852.

(5) París, 1840, tomo II.

(6) *Manuel de la Géographie et des découvertes géographiques depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* — París, 1854.

mente en aquellas que en el descubrimiento y conquista del Nuevo-Mundo han pretendido encontrar manantial inagotable de diatribas para el pueblo que gobernaban los Reyes Católicos, pero este interesantísimo trabajo se ha llevado á feliz término por el Sr. D. Gil Gelpi y Ferro (1), que, á mi entender, demuestra con tanta claridad como competencia, que sólo este pueblo esclumado se hallaba en aptitud de acometer tan magna empresa en el siglo xv.

No poca culpa nos cabe en el juicio erróneo y apasionado de los escritores extranjeros por la agnata que dejó ignorados y perdidos en gran parte los documentos de nuestras glorias. Si obrara cual la del Sr. Gelpi hubiéramos divulgado oportunamente la relación verídica de los sucesos, ó simplemente se hubieran dado al público los instrumentos de la interesante colección tan tarde formada por D. Martín Fernández de Navarrete, otra fuera la opinión que tanto cuesta reformar ahora aun con la presentación de pruebas fehacientes.

¿Qué importara el eclipse que ha sufrido la Carta de Juan de La Cosa si tuviéramos en Atlas estampados la stela de los *padrones* con tanta previsión mandados reunir en arca con dos llaves en la Casa Contratación de Sevilla?

D. Ramon de La Sagra, tantas veces citado, intentó remediar en lo posible la incuria de nuestros antepasados, acudiendo á extraordinarias diligencias para salvar de la destrucción las cartas que habían ido á parar á los archivos de los monasterios, como lugares únicos de refugio en épocas de calamitosa decadencia; quiso formar una colección semejante á la dispuesta por el visconde de Santarem en Portugal, interesando en el proyecto á personas siempre dispuestas á favorecer los intereses patrios, y acudió más tarde al Gobierno, en 1841, con una exposición en que proponía se procediera en París á la publicación de la obra con el título de *Atlas de mapas inéditos concernientes á los descubrimientos que hicieron por mar los españoles durante el reinado de Isabel la Católica, publicadas bajo la protección de S. M. Doña Isabel II.* Formado expediente, entendieron en él los Ministerios de Gobernación, Estado y Marina, pidiendo el segundo su autorizada opinión á D. Martín Fernández de Navarrete, que informó en pro del proyecto, si bien estimando que de acometer la obra no debía limitarse á la publicación de las cartas hechas en el reinado de Isabel la Católica, sino que debía comprender las anteriores al descubrimiento del Nuevo-Mundo, por la doble razón de ser pocas las que nos quedan. Citaba las de Matías de Vila Destas, del año 1413, el Atlas catalán, la de San Miguel de los Reyes, la de Valseca y la de Juan Ortiz, explicando las circunstancias de cada una, su paderezo y las Investigaciones que en la materia hicieron el P. Villanueva y los Sres. Perez Bayer y Chacón: indicaba la conveniencia de reconocer el Archivo de Indias de Sevilla, donde deben existir los documentos procedentes de la Casa de Contratación y entre su número los padrones, cartas y planos, y concluía que con semejante material podía ampliarse la publicación, alcanzando hasta mediados del siglo xvi, comprobándose más y más la primacía de nuestros descubridores ultramarinos y la primitiva posesión con que España aseguró los derechos de tan dilatados dominios.

En 1844 volvió el Sr. La Sagra á estimular la resolución de su propuesta, que pasó entonces al Consejo de Ministros, alcanzando se decidiera la publicación con auxilio de fondos que facilitarían las Cajas de Ultramar, entendiendo en ella el Ministerio de Marina por medio del Depósito de Hidrografía, que había de proceder de acuerdo con el señor La Sagra. El asunto quedó, sin embargo, paralizado de nuevo hasta el año de 1853 en que, por iniciativa de las Cortes, se puso sobre el tapete, nombrando una Comisión de su seno, que se denominó de *monedas geográficas inéditas*, que pidió la remisión de cuantos antecedentes existieran y que acabó por depositarlos en el Archivo del Congreso, llegados que fueron los sucesos políticos del 54.

Tal es, en resumen, la historia de la famosa Carta del piloto y capitán Jean de La Cosa, cuya reivindicación se debe á D. Ramon de La Sagra.

(1) *Estudios sobre la América, Chipre, Chimeria, Colchis, Cabilia y Colchis Indígenas*.—Madrid, 1864-1868. Dos volúms. 4.^o may. — Véanse por el momento los capítulos que versan por títulos: *Estado de la España en las últimas años del siglo XV.*—*Estado de España en la misma época.*—*Estado de las ciencias aplicadas á la navegación.*—*Descubrimiento del Nuevo-Mundo.*



F. Leoni del' 86

T. Sanz del' 86

SEFULCRO DE DA BERENGUELA

HIJA DE D^{NO} ALONSO VIII EL LEONÉS

QUE SE CONSERVA EN EL MONASTERO DE LAS HUELVAS

(Véase el número de las Huelvas, tomo 3.º de este)



SEPULCRO

DE

LA REINA DOÑA BERENGUELA

EN EL

MONASTERIO DE LAS HUELGAS,

JUNTO Á BÚRGOS.

Y NOTICIAS HISTÓRICAS Y ARTÍSTICAS CON MOTIVO DE ESTA MONOGRAFÍA

ACERCA DE AQUEL CLÁSICO MONASTERIO,

POR DON MANUEL DE ASSAS.

I.



CONSERVASE en Castilla el más insigne Monasterio de nuestra Península, entre los pertenecientes al sexo femenino, si se le considera bajo el punto de vista del antiguo poderío y de la gran jurisdicción eclesiástica y secular de su prelada, *acercebíase sabrosa*, según Lucio Marín de Simalo, el cual aseguró que ella anteceda á todas las mujeres de España, exceptuando solamente á la Reina. Archienobio de las monjas del orden del Cister le llama el Ilustrísimo señor D. Fray Angel Manrique, obispo de Badajoz, en sus *Anales cistercienses*, en donde dice que en estructura y dotacion no era inferior á ninguno; y en majestad ó imperio, ya eclesiástico ya temporal, superaba á todo quanto hasta entonces habia conocido el orbe hispano: presidia á otros doce monasterios de religiosas, además de el suyo, prescribiéndoles leyes la mencionada abadesa, la cual dominaba no solamente sobre mujeres sino también sobre varones, tanto regulares conversos hospitalarios, como

seculares prebiteros y clérigos llamados capellanes, dominando á los cuales y aun á los curas del pueblo, sobre ellos ejercía mayor jurisdicción que la correspondiente á una hembra. Esto en lo espiritual; pues en lo temporal mandaba en pueblos, castillos y villas, habiendo apenas en Castilla, bajo el rey, príncipe que tuviera tantos vasallos, y más ninguno. Finalmente (añade), pasó en proverbio entre los españoles que, salva la reverencia debida al Vicario de Cristo, si el Sumo Pontífice hubiese de tomar esposa entre las personas eclesiásticas, no podría casarse con otra que con esta abadesa, por su grande autoridad, superior á la de los demás.

Manifiesta el poder de tan distinguida señora el embalsamamiento de sus decretos, redactado con las palabras que siguen: «Nos Doña N., por la gracia de Dios y de la santa Sede Apostólica, Abadesa de este Monasterio de Santa

María la Real de las Huelgas cerca de esta Ciudad de Burgos, Orden del Cister, hábito de nuestro Padre San Bernardo, Señora, Superiora, Prelada, Madre y legítima Administradora en lo espiritual y temporal de dicho Real Monasterio, su Hospital que llaman del Rey, y de los Conventos, Iglesias y Ermitas de su filiación, Villas y Lugares de su jurisdicción, Señorío y Vasallaje, en virtud de Bulas y Concesiones Apostólicas, con jurisdicción criminal, privativa, en su Episcopal *nullius in Diocesi*, y Reales privilegios; que una y otra jurisdicción ejercemos quietos y pacíficamente, como es público y notorio.»

Los monasterios filiaclones del de Santa María la Real de las Huelgas, eran, el de Peralas, en la diócesis de Palencia, hoy San Joaquín y Santa Ana de Valladolid; el de Gradofes, cerca de León; el de la villa de Cañas, en el obispado de Calahorra; el del pueblo de Carrizo, á cinco leguas de dicha ciudad leonesa; el de Foncollente, hoy en Aranda de Duero; el de la villa de Torquemada, hoy en Palencia; el de San Andrés de Arroyo, á tres leguas de Aguilar de Campo; el de Vileña; el de Villamayor de los Montes; el de Avia, hoy en Santo Domingo de la Calzada; el de Santa María de Barria, cerca de la ciudad de Vitoria, y el de Renuncio, hoy San Bernardo de Burgos. Martín Sículo afirma ser diez y siete los monasterios dependientes del huelguense; pero este número no podría completarse sino añadiendo, á los doce enumerados, los de Tulebras, Santa Colomba, Santa María de Otero, el capítulo de Comendadores del Hospital del Rey y el claustro de las Comendadoras de éste, lo cual sería inexacto, pues á ninguno de ellos se le puede considerar como filiación, en atención á que resulta de las actas del Capítulo general celebrado en las Huelgas y en otros documentos, que el de Tulebras nunca consintió en someterse, repugnándole sujetarse como hijo, de una comunidad de que se consideraba madre. El de Santa Colomba no consta élase jamás la obediencia al de las Huelgas, y si al abad de Moruela. El de Santa María de Otero, aunque como filiación del de Gradofes, puede apelar á la abadesa del de Santa María la Real; y finalmente, las dos corporaciones del Hospital del Rey no se consideran como filiaclones, aunque están sujetas á esta abadesa.

Alonso VIII (cuyo ejemplo siguió su nieto San Fernando) sujetó á la potestad y dominio de las Huelgas todas las haciendas, villas y lugares del Monasterio; de modo que llegó á tener el señorío de más de sesenta poblaciones con mero y mixto imperio y conocimiento privativo en lo civil y criminal, nombrando alenites ordinarios, escribanos, alguaciles y los demás funcionarios municipales, estableciendo en el pueblo de las Huelgas, congreso al Monasterio, alcaide mayor y juez ordinario, que en grado de apelación lo era de las villas y lugares de que la abadesa era superiora. Este derecho de nombramiento le ejercía también en el Hospital del Rey, por autorización de Fernando III, confirmada por el papa Inocencio IV, en el año de 1246. Extendiase su jurisdicción hasta á poner merino en la Llana de Burgos, el cual administraba justicia en nombre de la prelada; y los jueces y sus subalternos, que lo eran de la ciudad, no podían entrar con vara alta en el recinto de dicha Llana, debiendo bajarlas ó desponerlas á la puerta, si alguna vez habían de penetrar en él.

Las villas en que la abadesa ejercía ambas jurisdicciones, áun despues de haber vendido algunas de ellas el emperador Carlos V, eran, Gatón, Herrín, Marella, Villanueva de los Infantes, Torresandino, Barrio, Olmillos, Sargentes de Lora, Castril de Peones, Arlanzon, Urrés, Palcosuelos de la Sierra, Estepar, Frandovezar, Quintana de Loranco, Lomanquillo y Revilla del Campo; á las cuales se añadan los lugares siguientes: Inimstra, Herramó, Galardi, Zalduendo, Santiuste, Cilleruelo, Tinieblas, Vilagonzalo de Pedernales, Fresno de Rodilla, Quintanilla de San García, Valtano, Revillagodos, Alencoro, Santa María de Iaverno, Piedrahíta, Santa Cruz de Juarcos, Moradillo, Sedano, el Hospital del Rey, las Huelgas y sus compases. Los pueblos tributarios ó dependientes del Hospital eran éstos: villa de Moscovillo, villa de Madrígalejo, San Medel, Cordebadjo, Quintanilla de Sobrecierra, Castrillo, de Ruales, Marmellar de arriba, Arroyal, Villamerco, Lorilla, Congosto, Tablada, Pedrosa de Candamés, San Mamés, Villariezo y la dehesa de Bercial, en Castilla la Nueva, que todos hacen cincuenta y uno. No es, pues, extraño, que el ilmo. obispo D. Fray Angel Manrique, en sus *Amaltes cistercienses*, tomo II, cap. IX, núm. 5, diga: *Viz, infra Reges, Princeps in Castella, cui tot subsint vasalli; cui plures nullius: cito es: que no hubo quien tuviese tantos vasallos en Castilla del Rey abaje; y por lo ménos que ninguno reunió más.*

Segun Martín Sículo, hubo tiempo en que las señoras preladas del régio Monasterio ejercían su jurisdicción en oitros pueblos grandes y cincuenta pequeños; pero segun otros escritores, no excedió su número de sesenta poblaciones entre villas y lugares, en todos los cuales cobraban las abadesas de las Huelgas la *moneda farrera* y los demás tributos pertenecientes al Rey.

Fernando III el Santo concedió al Real Monasterio la *moneda farrera* y los demás tributos pertenecientes al Rey,

la jurisdicción en las villas e lugares de «Arianzon con sus adesses, Estepar, Olmillos, Perros, Barrio, Torresadino, Peblacion, Palazuelos, Cabillos de la Ossa, Vallagos y Marcella.» Estas componian el dote de la infanta Doña Berenguela, hija del santo Monarca, y se los donó al Monasterio cuando esta entró en el. La donacion consta en privilegio del referido soberano, y en bula de confirmacion expedida por el papa Inocencio IV, en Lyon, ciudad de Francia el día 24 de Abril en el año 3.º de su pontificado.

El mismo rey á instancias de su hija Doña Berenguela concedió á Santa María la Real de las Huelgas el privilegio de poner en la Llana, ó sea mercado de cereales de Búrgos, un Juez ó alcalde ordinario con ejercicio y jurisdicción inmediatamente sujeto á la abadesa para todos los asuntos judiciales pertenecientes al Monasterio. Tambien concedió los dos privilegios llamados de las *Leyes viejas y Nueva*. El primero se reducia á una parte de tributo sobre todas las legumbres que entran en el Peso general de Búrgos; el segundo consistía en percibir una cuenca de trigo de cuanto se vendía en la Llana ó mercado de cereales, ó se llevaba allí para venderlo. Este privilegio expresaba la especial circunstancia de que si el trigo se suaba de la Llana antes de cantarse prima en la Catedral, quedaba exento del tributo. Tambien tiene este Monasterio facultad Real para poner carnicerías dentro de la ciudad de Búrgos.

Al esplendor de las muchas riquezas y prerogativas con que el Rey fundador Alfonso VIII, y sus sucesores engrandecieron el Real Monasterio, correspondió ventajosamente la jurisdicción espiritual ó canónica con que los Sumos Pontífices romanos condecoraron á su abadesa, otorgándola más gracias que á ninguna otra, y llegando á hacerse «única en el todo.» Son tantas, tan honrosas y singulares las que se guardan en su archivo, que de ellas podría formarse curiosísimo é importante bulario.

Muchos y gravísimos autores han hablado de la jurisdicción eclesiástica de la abadesa de las Huelgas; pero, con mayor detenimiento que los demás, el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. D. Fray Miguel de Fuentes, catadrático de prima de Teología en la Universidad de Salamanca, general de la orden de San Bernardo, obispo y señor de Lugo, en su *Discurso teológico, sacral, historial y jurídico en defensa y explicacion de la grande y singularísima jurisdicción espiritual, episcopal en territorio separado, seu nullius diocesis, que tiene y ha tenido la Real-Ínsua Señora abadesa del Real Monasterio de las Huelgas, del órden de Cister, propo y extramuros de la ciudad de Búrgos*. Las conclusiones que el citado escritor deduce en su discurso, son como sigue:

- 1.º Puede y le compete á la señora abadesa del Real Convento de las Huelgas conferir beneficios curados y no curados, los que fueren de su distrito y estuvieren en las iglesias de su diócesis separada.
- 2.º No sólo puede y le compete colacionar los beneficios de sus iglesias, sino tambien instituir los curas y beneficiados, *instituciones etiam autorizabiles, seu conferre illis curam amovendam.*
- 3.º No pueden los señores obispos, ni como delegados de la Sede Apostólica *ex vi juris communitatis*, visitar las iglesias ni altares, *etiamsi in eis sit administratio sacramentorum*, ni á los curas y clérigos ó beneficiados que fueren del distrito y jurisdicción de la señora abadesa.
- 4.º Puede, como los señores obispos, castigar y proceder contra cualquier prelado que, en su diócesis ó distrito predique algunas herejías, aunque el dicho prelado fuese exento.
- 5.º Puede, como los obispos, castigar á cualquier regular que, en su diócesis y distrito *et extra muros monasterium*, delinquiere y pecare, *non obstante privilegio sui ordinis.*
- 6.º Puede, como los obispos y los demás prelados que tienen diócesis aparte, unir beneficios ó iglesias parroquiales de su jurisdicción; y de la misma manera puede tambien trasladar y mudar los beneficios simples de las iglesias caídas, á otras que no lo estén, y cuidar que las iglesias parroquiales caídas se vuelvan á edificar.
- 7.º Puede y le compete, como á los señores obispos, conocer y pasar las dispensaciones y gracias que viniere de Roma á su diócesis ó distrito, como lo ha ejecutado algunas veces, y puede tambien commutar las últimas voluntades ó disposiciones, cuando haya causa justa y necesaria.
- 8.º Puede, como los obispos, conocer la subrepcion y obrepcion de alguna gracia concedida á alguno de su jurisdicción sobre aboucion de algun pecado público, y examinar si es verdadera, y si lo fué tambien la relacion.
- 9.º Puede, como los obispos, visitar y ejecutar todas las obras pias de cualesquier colegios y hospitales que hubiere en su diócesis ó distrito.
- 10.º Puede, como los obispos, visitar y examinar la sufielencia de los notarios, aunque sean creados por autoridad Apostólica, Imperial ó Real, y si no los hallare suficientes, ó hubieren delinquido en sus oficios, castigarlos y prohibirlos temporal ó perpetuamente.

11.º Puede y le compete á la señora abadesa conocer las causas matrimoniales y criminales que hubiere entre sus súbditos, como á los señores obispos les compete tambien respecto de los suyos; sólo con esta diferencia, que habrá menester para esto nombrar un juez eclesiástico y persona de letras y virtud.

12.º Puede y le compete aprobar confesores para todos sus súbditos, así seculares como regulares, y examinarlos por medio de persona idónea que nombre al efecto, y ni los tales confesores ni curas que instituyere no han menester exámen ni aprobación de obispo ni arzobispo, ni de otro prelado para ejercer su oficio, ni que estén expuestos por otro obispado.

13.º Podrán estas curas, nombrados é instituidos por la señora abadesa, no sólo confesar á sus feligreses y súbditos sino tambien á los forasteros y á los peregrinos que llegaren allí, como lo hacen y pueden en sus diócesis é iglesias los curas que instituyen los señores obispos; pero se ha de advertir que no vayan con fraude los dichos peregrinos y forasteros por huir de sus propios párrocos. Podrán tambien estas curas y confesores aprobados por la abadesa, absolver á sus súbditos y parroquianos de los casos que hubiere reservados en las demás diócesis de los señores obispos.

14.º Puede y le compete nombrar confesores para todos los monasterios de monjas que á ella están sujetos.

15.º Puede y le compete dar licencias á cualquiera persona idónea, así regular como secular, para que pueda predicar en su diócesis y territorio separado.

16.º Puede y le compete dar dimisorias á sus súbditos, aunque sean seculares, para poder ordenarse por cualquier obispo.

17.º Puede y le compete dar licencia y remitir las denunciaciões necesarias para contraer sus súbditos matrimonio.

18.º Puede y le compete tambien dar licencia de asistir á los dichos matrimonios de sus súbditos; sólo tendrá de diferencia á los otros prelados y obispos, que no podrá asistir como ellos, por sí á los matrimonios, como ni el provisor ni el sacerdote; porque el Concilio pide que lo sea.

19.º Puede juntar sínodo en su diócesis, y hacer constituciones sinodales y leyes, no sólo para los súbditos regulares, sino tambien para los seculares; pero en esto y en todo se debe atender mucho á la costumbre que hubiere.

20.º Puede reservar muchos casos, respecto de sus súbditos, como cualquier otro prelado; pero con arreglo á lo determinado en bula de Clemente VIII, y tambien en esto se debe estar á la costumbre.

21.º Aunque la señora abadesa, por sí inmediatamente, no pueda poner censuras ni excomuniacion ni cession á diócesis, porque esto pide órden clerical en la comun sentençia; pero por medio de sus jueces ó personas eclesiásticas diputadas por ella, puede y lo hace muchas veces.

22.º Puede por sí inmediatamente poner obediencia rigurosa y espiritual, y que obligue *ex vi voti solennis* á todos sus súbditos regulares profesos, como puede ponerla cualquier otro prelado á sus súbditos religiosos profesos, pues tambien la señora abadesa es superior inmediata y prelada, á quien prometen obediencia cuando profesan sus súbditos.

23.º Puede tambien, por la misma razon, á diferencia de las otras abadesas, que no tienen esta jurisdiccion espiritual y ordinaria, dispensar con sus súbditos eclesiásticos y regulares en el Oficio divino, cuando haya causa para ello, como pueden los señores obispos y los demás prelados ordinarios.

24.º Puede tambien, á diferencia de las otras abadesas, dispensar á sus súbditos y comunitarios los votos, como cualquier otro prelado que tiene esta jurisdiccion espiritual y ordinaria; y puede dispensarse á sí misma y comunitarse los votos.

25.º Puede y le compete, á diferencia igualmente de las otras abadesas, que no tienen esta jurisdiccion espiritual ordinaria, dar licencias de entrar y salir de los conventos de monjas que á ella están sujetos, y en el mismo Real Convento de las Huelgas cuando hay causa legitima.

26.º Ultimamente, puede esta señora, y á ella le compete, á diferencia de las demás abadesas, el dar licencia y permission para que, en su diócesis é iglesias pueda ejercer y usar los actos pontificales é insignias, cualquier obispo, aunque sea sólo titular.

27.º Sólo no puede la señora abadesa del Real Convento de las Huelgas conceder indulgencias, ni para sus súbditos ni en su diócesis; porque esta potestad es reservada á los señores obispos *privative quoad omnes alios*. Ni sé que lo haya usado la señora abadesa, que es lo que siempre advierto, se debe atender mucho en estas materias de jurisdiccion.

Añirieron á estas conclusiones, suscribiendo, aprobando y confirmando las sin la menor limitación, los canónigos y teólogos más acreditados de la sazón en España.

Hasta que el ecomúnico Cencilio de Trento, promulgado en España el año de 1563, dispuso que las monjas guardasen clausura, salian las abadessas de Santa María la Real de las Huelgas, acompañadas de algunas señoras de su Monasterio y de varias criadas, á visitar los conventos de su obediencia; y asistian á las elecciones de las prebadas, cuando por muerte ó otras causas vacaban las abadías. Verificada la elección, la nueva abadessa pasaba al Real Monasterio á confirmarse, y en manos de la Ilustrísima prebada, hacia juramento y profesion con las siguientes palabras:

«Yo Doña N., Abadesa del Monasterio de N., de la órden de Cister, sito en el obispado de N., prometo la sujecion, reverencia y obediencia que los Santos Padres establecieron, segun la Regla de nuestro padre San Benito y Estatutos de Cister, á la Ilustrísima Señora Doña N., Abadesa del Real Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, cerca de Burgos, y á sus sucesoras que canónicamente las sucedieren; y que observaré y defenderé los privilegios y libertades de nuestra Religión y de mi Convento; y que no enagenaré, ni venderé, ni daré en prenda ó feudo en manera alguna los bienes que á mi dicho Monasterio pertenecieren, aunque el Convento quiera, sin expresa licencia de dicha Ilustrísima Señora Abadesa, mi Madre y Prebada. Así Dios me ayude y estos santos Evangelios.» Esta profesion, firmada por la nueva abadessa, se guardaba en el archivo del Real Monasterio huelguense.

El señorio y jurisdiccion del Monasterio de las Huelgas, fué decayendo desde que el emperador Carlos V, en virtud de concesion apostólica del pontífice Paulo III, vendió varios pueblos, sin que le valiese al Real Monasterio la respetable memoria de sus ilustres fundadores. Éstos acumularon los medios de engrandecer su predilecta fundacion, colocando á sus prebadas en tan alto grado de esplendor y poderío, que no ha tenido semejanza en toda la cristiandad. Pero leyes y determinaciones de gobiernos, desde el año de 1608 en adelante, han hecho desaparecer el señorio que gozaban las abadessas, y sus prerrogativas y privilegios, entre los cuales se contaba el derecho de cobrar las *servidumbres, manada forera* y otros tributos.

Las preeminencias y regalías del Monasterio, y entre ellas las de haber sujetado todas sus haciendas y lugares el fundador, á la potestad, dominio y jurisdiccion de su abadessa, excitaron la animadversion de algunos, al considerar tanta amplitud y facultad, y procuraron en diferentes tiempos disminuirla ó perturbarla; acaso hubieran varías veces conseguido su intento, si el poder de los monarcas y la Real Cámara de Castilla no hubiesen amparado y sostenido al Monasterio en tan peligrosas ocasiones. Sólo así pudieron conservar las abadessas la ordinaria é inmediata jurisdiccion civil y criminal, en los Campos de Santa María, en el Hospital del Rey, en la Lluza de Burgos, en todos los pueblos que les habian donado los reyes, infantes y particulares, y otros adquiridos á sus expensas, como lo fueron los de Quintanilla de Loranco y Loranquillo, comprados por Doña Sancha de Aragon y la abadessa Doña Inés Lainez.

Desde la fundacion del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, se ha observado en él sin la menor alteracion el Instituto Cisterciense. Las Definiciones y Estatutos que tiene para su gobierno económico é interior, ordenados en las visitas hechas por diferentes comisionados de la Sede Apostólica, á solicitud de los reyes de España, están arreglados á los de Cister. En virtud de visitas tan útiles y áun necesarias para toda comunidad religiosa, se ha sostenido en ésta la observancia en la referida forma.

En el Monasterio, las monjas de velo y voto se denominan *señoras*, y las legas ó *fratras religiosas*. El hábito que usan las señoras es, conforme al de las demás monjas de la órden Cisterciense, basquiña ó saya de estameña blanca; escapulario negro, ceñido con un cordón llamado *sobercinto*, *capilla* blanca, pero no de la misma forma que la de las demás monjas bernardas, puesto que las de Huelgas la tienen sujeta y muy ajustada á la cintura. El velo es negro, y el tocado blanco, muy particular, distinto del primitivo, y segun parcos, lo hizo cambiar la Ilustrísima abadessa Doña Ana de Austria. El hábito de las *religiosas* ó legas se distingue del de las señoras en ser negro exteriormente, aunque en el interior es blanco; el de las novicias tiene igual color y forma que el de los otros monasterios de la Órden.

No está en práctica en el Monasterio la vida comun como en otras comunidades religiosas, si bien se reúnen á comer en el refectorio, que más bien que esto parece una iglesia, siendo de gran capacidad, como se requería en los tiempos de la fundacion, en que el número de monjas, entre señoras y religiosas, excedia de ciento cincuenta. Las señoras tienen su celda particular, modestamente adornada, pero por la noche se reúnen en dormitorio comun, cada cual con su criada, en un cuartito que llaman *alcoha*; las *religiosas*, á cuyo cargo están los más penosos oficios de la comunidad, tienen dormitorio y coto separados de los de las señoras, de manera que parecen distinta corporacion.

Para tomar el hábito en el Monasterio, en la clase de señoras, es indispensable circunstancia la nobleza; el dote exigido al efecto no es grande, y los gastos de entrada y profesión, que en otros tiempos eran excesivos, se han moderado bastante en nuestros días. El noviciado es riguroso y de un año, durante el cual se instruye á las novicias en el canto-lituro, rezo y demás observancias monásticas. La profesión se hace con la mayor ostentación posible, siendo regularmente numeroso el concurso que á tales funciones acude.

La asistencia al coro, en que se emplea mucho tiempo, así como también los demás actos conventuales, se practican en las horas prescritas para la Orden; si bien los mañines despues de media noche están dispensados á causa del exiguo número de las señoras y de sus continuas indisposiciones. La hora de nona es invariable á la del día que ordenan los usos.

II.

No se hizo la fundacion de tan ilustre cenobio a costa del pais; no se erigió el suntuoso edificio por medio de injustos impuestos ni de arbitrios gravosos, sino con las rentas y haberes de espléndidos monarcas.

El noble y bueno Alfonso VIII de Castilla, cuando se aposentaba en el antiguo castillo situado en la cima de la eminencia á cuyo pie asienta la *sesy noble y sesy más leal* ciudad de Bérgos, seña hujar, saliendo por la puerta de la poblacion apellidada de San Martin, á solazarse en la inmediata vega, donde, hácia la parte de Occidente, á distancia como de un cuarto de legua, y junto á frondosas orillas del río Arlanzen, poseía campeste palacio ó casa de recreo, colocada en fértil y llano terreno, regado por abundantes y cristalinas aguas, y poblado de numerosas arboledas; y como él descansase y solaz (dice el Padre Maestro Fray Henrique Flores) en Castilla se llamaba *Asteya*, de aquí procedió el denominarse aquel ameno sitio *los Huergos del Rey*. La bella reina Doña Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra, aconsejó á su esposo Alfonso VIII erigir, para régio enterramiento de ambos cónyuges y de sus sagrados sucesores, suntuoso y privilegiado monasterio en la mencionada quinta, el cual pudiese al par servir de religioso asilo para infantas y otras ilustres señoras castellanas que quisieran retirarse á la vida monástica.

No se sabe positivamente cuándo se comenzó á labrar el edificio; el Padre Venero opina que debió principiarse en el año de 1175, calculando que se emplearían doce en ponerle en estado de habitarle; otros escritores creen haberse inaugurado la obra en 1180, y que sólo se tardó siete años en concluirse. El arzobispo de Toledo D. Rodrigo Ximenez de Rada, dice haberse construido despues de la desdichada batalla de Alarcos, y que Alfonso VIII hizo esta fundacion para aplacar la cólera divina, manifestada en aquella marcial funcion; al primado de las Españas siguieron otros muchos autores, pero facilmente se demuestra su error confrontando la fecha del privilegio de fundacion, que es de 1.º de Junio de 1187, con la de dicha derrota, acaecida ocho años despues, en el de 1185. Algunos con mayor error, la han retrasado aún más hasta veintidós años, suponiéndola hecha como en accion de gracias por la victoria de las Navas de Tolosa, obtenida el día 16 de Julio de 1212.

Ya en 2 de Enero de 1187, el papa Clemente III aprobó y confirmó la fundacion, recitándolo el Monasterio bajo su patrocinio, sujetándole inmediatamente á la Sede Pontificia, inhibiendo á todos los obispos que pudiesen intentar introducirse en la eleccion de badenas ó judicial visita; lo cual confirmó despues el mismo Pontifice en el año siguiente de 1188, el día 22 de Mayo; expidió la primera bula en la ciudad de Pisa, y la segunda en la de Roma.

Lo indudable es que, en el año de 1187, estaba ya habitado por las monjas, puesto que el citado privilegio de Alfonso VIII se dirige á Doña Maria Sol, llamándola *en presente abadessa*.

Era entonces como irredesible la corriente de devocion que á magnates y reyes impulsaba á fundar monasterios de la órden de Cister ó del Cister, de *monjas blancas*, á quienes el admirable y piadoso San Bernardo, que algunos dijeron ser pariente de Alfonso VII, apellidado el *Emperador*, habia dado gran renombre de virtud y elevacion. Dedicaban los monasterios á sepulcros suyos y panteones de su familia, ó tal vez á tomar el hábito y cognome en ellos; y entre otros que el mismo Emperador y su hermana Doña Sancha fundaron, se contaban los de Moreruela y la Espina. Alfonso I de Portugal, además de las religiosas cistercienses que estableció en su tiempo, fundó para monjas en 1181

el famoso de Alcobaza. Alfonso II de Aragón, no contento con visitar el Monasterio de Huería en la frontera de Castilla, y pedir á los monjes que le recibieran por hermano, fundó el de monjas, también cistercienses, de Trasoares, dedicó al infante D. Fernando, su tercer hijo, á ser mojeje en Poblet, cuyo monasterio, igualmente cisterciense, enriqueció poderosamente y dedicó á panteón de sus sucesores, sacando de él también las monjes, con que fundó el de Piedra; y por último, Sancho el VIII de Navarra favoreció de tal modo á los Cistercienses, que les fundó los monasterios de Fitero y de la Olivá.

Protegiéronlos, en fin, los mayores reyes de España, los monarcas de Castilla Alfonso VIII el Noble y Bueno, y su augusta esposa Doña Leonor de Inglaterra, dedicando á la Orden cisterciense el nuevo monasterio de Santa María la Real de las Huelgas del Rey, y haciendo venir al efecto desde el de la Caridad ó de Tulebras, situado cerca de Tudela, en Navarra, que á la sazón gozaba de gran celebridad, varias monjas con Doña María Sol, á quienes, según algunos, acompañaba la infanta de Aragón Doña Sancha, jóven en edad, pero madura en virtudes.

A favor de esta Doña María, que muchos han nombrado Misol, ignorando que Mi era abreviatura de Mari, otorgó el monarca de Castilla el privilegio de donación de su Monasterio, manifestando que, en unión de su mujer Doña Leonor, y con el consentimiento de sus hijas Berenguela y Urraca, le había edificado en la vega de Búrgos, bajo la advocación de Santa María la Real, en donde quería se observase siempre la Orden cisterciense, y el cual donaba y concedía á Doña Mari Sol, además de él á la sazón. También daba á dichos Monasterio y abadess, toda la hacienda y laboranza que el Rey poseía en Búrgos; toda la Liana ó mercado de cereales de la misma ciudad, con sus réditos; los reales molinos, molino de la Bodega, otros bienes cerca de dicho moluelo, y los baños burgaleses; ordenando y mandando que nadie pudiese construir otros baños, y si se hiciesen, entrasen en el dominio y posesión del Monasterio. Donábase además la dehesa de Arguijo, la tabla del río, desde el puente hasta la presa antigua; la dehesa de Estegar; la hacienda que tenía en Benvívere y en Pampliega; el barrio de Benvívere; la hacienda que el abad de Oña tuvo en San Félix; la de Quirvanilla, la de Esar, la de Castrojeriz, la del monasterio de Rodilla, y las poblaciones de Hontoria del Pinar y Castro-Urdiales; y una carga diaria de sal en las salinas de Atienza. Item, ordenaba y mandaba que cualquiera persona que se atreviese á entrar violentamente dentro de las cercas del muro ó vallado perteneciente al recinto del Monasterio, ó sacar de él por fuerza alguna cosa, pagase como pena seis mil sueldos, que las enunciadas haciendas, como todo lo demás que adquiriese la comunidad, estuviesen sujetas únicamente á la potestad, dominio y jurisdicción de la abadessa y de la comunidad, y que al Monasterio y no á otro alguno se pagasen los tributos, pechos y derechos de todas ellas; las cuales habían de permanecer perpetuamente libres y exentas de otro yugo, gravámen ó paga, y de toda entrada de Merino ó otro ministro de Justicia. Item, ordenaba y mandaba que dichas abadessa y comunidad no pagasen en su reino porazgo alguno de las cosas que vendiesen ó comprasen, y se trajesen para utilidad del Monasterio y su cuenta y de sus granjas; y los ganados propios de estos tuviesen pastos libres en todos los montes y demás lugares en donde los ganados del Rey debían tenerlos; no pagasen montazgo, y sus cañales tuviesen el mismo fuero y coto que las del Rey. Concedíoles que pudiesen cortar y llevar leña, viga y demás madera que necesitasen para el Monasterio y su cuenta y granjas, en los bosques y lugares en que se podía para las obras y gusto del real palacio. Fué hecha esta carta en Búrgos á 1.º de Junio de 1187 (Era de M.CC.XXXV). El primordial documento que nos hemos de extractar, es el que algunos llaman *el privilegio de los tres sellos de oro*; pues, según la tradición, el soberano fundador se le dió al Monasterio, escrito en pergamino, con tres aureos sellos pendientes, uno de los cuales representaba de relieve en el anverso, al Rey á caballo, con la leyenda *Regis Alfonsi sigillum*, y en el reverso, *abundans castilla cum tres turres* y la inscripción *Reis Castelle et Tolleti*; el segundo sello tenía *castillo* en una cara y *lezo* en la opuesta; y el tercero, *castillo* como el anterior, y *estrella* en lugar del lezo.

Pronto tomaron el hábito cisterciense en el recién erigido Monasterio varias hijas de nobles varenas, siendo la principal entre ellas la infanta Doña Constanza, hija de los reyes fundadores Alfonso y Doña Leonor.

El mismo Rey, cual otro Salomón de su tiempo (exultaba el antiguo historiador López de Tuy), edificó régio palacio junto á la profecía esa Huelguense; en el cual disfrutaba las delicias de la paz en los intervalos de reposo que le daban las guerras.

Anhelaba Alfonso VIII engrandecer esta su Real fundación dándole el mayor brillo y esplendor posibles; y, no satisfecho con haberla otorgado riqueza y honores hasta el punto de no tener igual; pues aunque magnífica no supera la esfera de particular Monasterio, concibió la idea de que fuese abadessa y matriz de otros monasterios de monjas á pesar de ser más antiguos algunos de éstos. Conminó tan elevado proyecto con San Martín, ántes abad del Monas-

terio de Hiereta y á la sazón obispo de Sigüenza, y obtenido su beneplácito le nombró especial enviado para que presentándose en nombre del Rey al Capítulo general de Cister en Francia procurase con su autoridad obtener las oportunas gracias y facultad, como también que el Real Monasterio de Santa María de la Asunción, ó de las Huelgas fuese admitido por aquel Capítulo á la hermandad, goce y gozase de todas las gracias y privilegios de la Orden cisterciense. En cumplimiento de su cometido pasó San Martín los montes Pirineos, llevando cartas recomendarorias sobre el asunto, firmadas por casi todos los abades y abadenses de Castilla y de León; presentóse en el Capítulo general celebrado en Cister por Setiembre del año 1187, y consiguió las siguientes letras otorgadas por toda la monástica asamblea.

«Guillermo abad de Cister y toda la congregación de los abades del Capítulo general, á nuestra amada en el Señor Mari Sol, venerable abadesa de Santa María la Real, y á las demás monjas que con ella están, perfecta salud y ocioso estudio en la paz de cuerpo y alma, por reverencia del celestial Esposo.

» Hemos recibido con la debida veneración las letras del Señor Rey de Castilla, que con las de las señoras abadesas de León y de Castilla nos han sido remitidos por medio de nuestro carísimo padre y señor Martín obispo de Sigüenza, y las leímos con distinción solícita pensando y ponderando todas las palabras, y considerando con toda atención y diligencia la piedad y devoción que en ellas se expresa; porque no se debe creer que emanen de otra fuente que de la piedad que es el culto de Dios, y de la devoción que es gustoso refugio del alma. Lo que las sobredichas venerables abadesas solicitan conseguir por medio de las Reales letras, es que una vez en el año, en día señalado, les sea lícito juntarse en el Monasterio de Santa María la Real en el cual servís al Señor, adonde celebrando como en casa matriz, Capítulo general, deben tratar y disponer las cosas tocantes al servicio de Dios y observancias regulares, confiriendo lo que pertenece á la reformation de las costumbres y extirpacion de los vicios, y alentándose saludablemente con recíprocos coloquios á vivir con mayor honestidad y religion, mediante la ayuda de Dios y la invocacion del Espíritu Santo. Nos, pues, que con todo el Capítulo general hemos pensado cuanto bien se puede seguir de lo dicho á las almas y á los cuerpos, y confiando en el Señor, que vuestra religiosidad y honestidad recibirán de ello no pequeño aumento, condescendemos con toda benignidad á la voluntad y deseo de dichas abadesas: Y así en orden á esto y en gracia del señor Rey cuyas letras recibimos, y por reverencia de nuestro Padre el obispo de Sigüenza y de nuestros co-abades españoles que nos han rogado esto mismo, queremos y concedemos que las abadesas de los monasterios cercanos, que están sitos en el reino del rey de Castilla y en el reino del rey Fernando (el II de León), que viven segun los institutos de nuestra Orden, de la manera que el señor rey de Castilla lo ha pedido, y ellas juntamente lo piden, se junten una vez cada año en nuestro Monasterio, como en casa matriz suya, y en el tengan Capítulo general; y además de esto, á ruego de nuestro señor y Padre el obispo de Sigüenza sobredicho, os concedemos que podáis llamar á uno ó dos de nuestros co-abades cercanos, los que juzgareis más discretos y religiosos, los cuales os visiten, consuelen, instruyan y aconsejen acerca de las observancias de nuestra Orden, segun vieren que os conviene.

» Rogamos, pues, á la dulcísima caridad vuestra, que imprimáis en vuestros corazones nuestra memoria, y tengáis por encomendados á Nos y á los nuestros en vuestras oraciones, así como Nos hemos recibido en la union y hermandad nuestra á vuestra comunidad, y os hemos concedido plenaria comunión de los beneficios y gracias de nuestra Orden: Y aconsejamos á vuestra santa congregación, que infatigablemente os empleéis en buenas obras, y con las lámparas encendidas esperéis vigilantes al Esposo de las Virgenes, para que cuando venga os halle separadas de las Virgenes necias, y prevenido el óleo en las lámparas; mereciendo entrar gozosas con él á las eternas bodas. Dado en Cister el mes de Setiembre, año de la Encarnacion del Señor 1187.º Este documento se conserva en el archivo del Monasterio teniendo los sellos pendientes de los abades de Fitero y Bejado que le autorizaron.

Con esta concesion autorizada por todo el general Capítulo de Cister, quedó el Real Monasterio de las Huelgas constituido en matriz y cabeza de todos los de monjas cistercienses que había en los reinos de Castilla y León, estableciéndose monástica congregación nunca hasta entónces vista, sujeta á una abadesa como superior prebada.

Vuelto á España San Martín trayendo el referido despacho y licencia del Capítulo general, quiso el piadoso monarca castellano, realisar su propósito sin pérdida de momento; pero á los régios deseos opusieronse obstáculos que retardaron su ejecucion. Lo que más entorpecía el cumplimiento de lo concedido por la asamblea cisterciense, era que algunas abadesas, con igual facilidad que se prestaron á formar la nueva congregación de monjas, con la misma reintroducción, pareciendo á unas poco detras: el sujetarse al Monasterio más antiguo en la fundación que el suyo,

y alegando otras, las de filiaciones del de Tulebras, que sin el consentimiento de la abadesa madre no podían sujetarse al de Huelgas. Las de Tulebras no querían otorgar semejante consentimiento, porque siendo éste matriz del fundado por Alfonso VIII, creían injusto que el nuevo pretendiese no sólo extirpar de la obediencia del antiguo, sino también apropiarse las filiaciones del de Navarra. Díese cuenta al rey de Castilla de los óbices que desde luego se presentaban, y tratando de obviarlos, convocó en varias ocasiones á diferentes obispos y abades de la religion de San Bernardo, á fin de que congregados tratasen del asunto procurando resolver las dificultades que iban surgiendo. Despues de repetidas conferencias acordaron por fin que el venerable obispo seguntino volviere á presentarse al Capítulo general que en Cistér se celebraba en el siguiente año de 1188, y le manifestase la repugnancia de ciertas abadesas á sujetarse al reciente Monasterio Real. Presentóse allí, en efecto, San Martín, y consiguió nuevo despacho confirmatorio del primero y casi del mismo tenor que el precedente, y que puede verse en los citados *Asesos* del Ilustrísimo Manrique. Vuelto el Santo á España y Begado á la ciudad de Bérgeos puso en manos del soberano las capitulares letras. Reuniéronse de Real orden los obispos y los abades cistercienses, y en vista del superior despacho declararon establecido el imperio y superioridad del Monasterio de Santa Maria la Real de las Huelgas sobre todos los de monjas á la sazón existentes en los reinos castellano y leones. En consecuencia de tal declaración dispuso el augusto fundador celebrar en su regío cenobio huelguense el primer Capítulo de monjas del Cistér; al cual acudieron los obispos, abades y abadesas expresados en sus actas. De éstas se conserva antiquísimo documento en el archivo del Monasterio, de donde le copió el Sr. Manrique y cuya traduccion es la siguiente:

« En el nombre de nuestro Señor Jesucristo. Amen. Por quanto consta que la memoria humana está sujeta al olvido, ha sido siempre loable costumbre entregar firmemente á la estabilidad de la escritura los sucesos cuya duracion se desea. Por lo cual sea notorio, así á los presentes como á los venideros que Nos Alderico obispo de Palencia, Martín obispo de Burgos y Martín obispo de Sigüenza, hallándonos juntos en el Capitulo de Santa Maria la Real junto á la ciudad de Burgos, el cual monasterio fundaron de nuevo el ilustre rey de Castilla Alfonso y su mujer la reina Doña Leonor; instituyendo en él con devoción piadosa una congregacion de monjas segun la forma del Orden cisterciense; y hallándose tambien presentes los abades de la misma religion, conviene á saber: Guillermo abad de *Etzala Dei*, Raimundo de Sacramenia, Nuño de Balbuena, Pedro de Fitero, Sancho de Bonabal, Juan de Sandoval, y Teagrino prior de Bugeado, nos fueron mostradas y leídas, oyéndolo todos, letras de nuestro venerable hermano Guido abad de Cistér y del Capítulo general de la misma Orden, en las cuales se contenia que todas las abadesas que hay de dicha Orden, así en el reino de Castilla como en el de Leon, concueran á dicho Monasterio como á su casa matriz, y en el una vez en cada año en el día que se determinare, celebren juntas su Capítulo.

» Y hallándose en la ocasion presentes las siguientes abadesas de dicha Religion, esto es: Maria abadesa de Perales, Maria abadesa de Torquemada, Mencia abadesa de San Andrés, Maria abadesa de Carrizo, Maria abadesa de Gradéles, Toda abadesa de Cañas, y Urraca abadesa de Fuencaliente, nos consultaron lo que acerca de lo susodicho les convenia hacer: Y Nos, habiendo tomado consejo de los abades sobredichos, les aconsejamos á estas, y mandamos á las que están sujetas á nuestra jurisdiccion, que humildes y devotamente obedeciesen á tan madura deliberacion de sus mayores, y á estatutos tan llenos de honestidad; y procurasen cumplir lo que con toda autoridad habia sido dispuesto; y así prometieron todas las abadesas juntas y unánimes que con humildad lo ejecutarían y lo observarian firmemente.

» Quisieron dos de las dichas abadesas consultar á las de Tulebras, y prometiendo que dentro de breve tiempo efectuarían una de dos cosas, conviene á saber; ó que la abadesa dicha, en vista de lo dispuesto por el Capítulo general, las absolviese sin tardanza alguna de toda la obediencia que la debian, ó que procurarian traer consigo el Monasterio de Santa Maria la Real; y que si ninguna de estas dos cosas podian conseguir, que en tal caso, segun el tenor de las letras de Guido, general de Cistér y del Capítulo general de la misma Orden, cumplirían sus repugnancias lo que en ellas se contenia. Fué hecho este acuerdo en Burgos á 27 de Abril en la Era de M.CC.XXVII.º (Año de 1189).

Por parte de las monjas se levantó otra acta sobre lo acordado en dicho Capítulo ó asamblea, redactándola en estos términos:

« Manifesto sea á todos que nosotros las abadesas de los reinos de Castilla y Leon, á saber: yo Maria abadesa del monasterio de Perales, y yo Maria abadesa del monasterio de Gradéles, y yo Toda abadesa del monasterio de Cañas, y yo Maria abadesa del monasterio de Torquemada, y yo Urraca abadesa de Fuencaliente, y yo Mencia abadesa del monasterio de San Andrés de Arroyo, y yo Maria abadesa del monasterio de Carrizo, concueramos

al monasterio de Santa María la Real, junto á Burgos, como á madre espiritual el día quinto de las kalendas de Mayo, Era de M.CC.XXVII (27 de Abril de 1189) para celebrar el Capítulo anual, por mandado del señor Guido abad de Cister y general de la misma Orden, ante religiosas personas, á saber: los obispos palentino, burgense y Navarro, y también los abades de la orden y hábito cisterciense Guillermo de Santa Dei, Raimondo de Sacramento y Segundo de Valbuena y Pedro de Fitero y Sancho de Bonaval y Juan de Sandoval y Pegrino prior de Bageloe.

» Nosotras, pues, dispuestas á cumplir el objeto con que al Capítulo vinimos, expusieron la abadesa de Peralos y la de Gradafos que ellas no podían obligarse á nada con respecto al monasterio ni á la abadesa de Santa María la Real, mientras por la del de Tulebras no fuesen abueultas y eximidas del deber que hacía ella tenían por ser las casas de ambas hijas en el Señor de la de Tulebras, y haber recibido de esta su primordial institución y convento monacal. Acercáronse, pues, las dos susodichas abadesas á la de Tulebras su madre, y pudieron cierta y saludablemente conseguir que, ó ella misma al par con las expresadas abadesas, por su voluntad y poder se llegase anualmente al Capítulo de Santa María la Real junto á Burgos, como á su matriz, ó si esto no fuese lícito, les emancipase por completo á ambas de todo aquel deber y conexión que con ella tenían. Ya libres estas de dicho modo, nos convino á nosotras las mencionadas abadesas, y á una entonces ausente, á saber: Juliana abadesa del monasterio de Santa Colomba concurrir á Capítulo al monasterio de Santa María la Real junto á Burgos.

» Juntámonos pues en él, presentes las abades de nuestra Orden, Nuño abad de Valbuena y Martín abad de San Andrés y Martín abad de San Cipriano de Montes de Oca, y en aquella debida sujeción y reverencia con que los abades de los cenobios de la orden Cisterciense están obligados y sujetos al abad de Cister, así también nosotras las prenombradas abadesas, por nosotras y por nuestras sucesoras nos obligamos y seremos anejas con perpetua estabilidad al monasterio de Santa María la Real junto á Burgos y á su abadesa Mari Sol y sus sucesoras y convento.

» Instituímos además de esto, en común tanto de Mari Sol actual abadesa del mismo monasterio como de todas nosotras, que vendremos á él á Capítulo en cierto é inmutable día festivo del santo confesor Martín, cada año todas nosotras y nuestras sucesoras hasta el fin; y después de cantar Prima, enseguida entremos en el monasterio y, pasando al Capítulo, demos á la abadesa del mismo monasterio aquella reverencia, sujeción y débito; y hagamos todas las cosas y todas las cumplimientos que los abades de la orden cisterciense suelen hacer de costumbre al abad del Cister y al general Convento.

» También ordenamos que cada cual de nosotras venga acompañada solamente de seis criadas de cualquier sexo y cinco emballerinas, de modo que con ella se cuenten siete. Igualmente establecimos por celo y sincero afecto, que además del Capítulo general, cuatro de nosotras, la abadesa de Peralos, la abadesa de Gradafos, la abadesa de Cañas y la abadesa de San Andrés presentes y futuras que ocuparen su lugar y gobierno vengan una vez cada año á visitar el monasterio de Santa María la Real junto á Burgos, sin escusa ninguna, el día que entre sí determináren, visitando, al dicho monasterio y á la Abadesa y Convento, de aquel mismo modo y con el mismo orden con que anualmente son visitadas por los abades de los monasterios de Firmatate, de Charaval y Morimundo, el monasterio, abad y convento de Cister. Y si aconteciere que la abadesa de Tulebras se sujete de la manera preestablecida al monasterio de Santa María la Real, ella sea de las cuatro la primera y principal visitadora del susodicho monasterio de Santa María la Real, de la Abadesa y del Convento.»

Por la vega de las Huelgas tenía que pagar, el Monasterio, diezmos al obispado de Burgos, y era objeto de librarle de tal carga, Alfonso VIII y la reina Doña Leonor Erera al burgense prelado, en compensación del tributo, algunas rentas que poseían en término de la expresada ciudad, y de los pueblos de Arroyal, Ubierna y Castejería, según consta en escritura de mátrix convenio de ambos reyes con el obispo D. Martín I, otorgada en 11 de Julio de 1192.

Mediaba el rey Alfonso VIII (según dice fray Angel Maurique) establecer y formar en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, una como monarquía de monjas de entrambos reinos, de Castilla y de Leon, étnica de Cister; pero conoció que sin contar con el abad de esta francesa abadía, todo cuanto se hiciese sería deleznable y sin fuerza. Las religiosas de Tulebras, y en particular sus abadesas, de quienes principalmente dependía el asunto, no eran constantes en cuanto á la resolución de desajugar de la obediencia á los monasterios filiaciones suyas; con su voluntad, variable como humil, tan pronto cedían por deferencia hácia el monarca castellano, como se mostraban coleras por su Monasterio, cuyos derechos no les parecía lícito ensanjar. Mandó, por tanto, el soberano llamar al abad Guido para que viniera y recibiese todas las cosas de sus augustas manos, al par que conociese el incremento de la

cisterciense familia; y si le parecia conveniente, dispusiera con suavidad, y alcanzase fuertemente que fuese firme y estable lo que confirmara su autoridad.

Recibidos por Guido los emisarios y cartas Reales, y tratando de complacer al Rey de Castilla, á quien tantos beneficios debían los hijos de Cister, en cuanto terminó el sínodo celebrado, según costumbre, en Setiembre de 1199, pasó primeramente á Zaragoza, adonde mandó acudiesen la abadesa Tulebrense, con plenos poderes de su convento y del de Favares, del cual dependía el de Tulebras, y en su nombre un capellan. Despues el dicho abad se trasladó á Burgos á reunirse con el rey, para ejecutar su régia voluntad. Habia muerto en Tulebras la abadesa Toda, y la sucesora Urraca habia comenzado á reclamar que su antecesora no habia podido ceder su derecho suyo y de todo el convento; pero en fin, cedió á los mandatos de Guido, y firmó, con el consentimiento de ella y de las demás monjas de su Monasterio, el documento siguiente:

«Yo Urraca abadesa de Santa María de la Caridad hago saber á los presentes y futuros que Doña Toda Ramirez, que antes de mí fué abadesa de la predicha Casa, absolvió á la abadesa de Giradoles, á la abadesa de Cañas y á la de Perales y á sus casas, de la obediencia que la debían, para que obedeciesen al monasterio de Santa María la Real junto á Burgos, por haber dichas abadesas pedido al Señor Guido abad de Cister y al Capítulo general, que á la suodicha Casa, como á madre concurriesen al anual Capítulo, lo cual consiguieron. Yo, pues, porque así opinan muchos buenos varones, y aún á la salud de las almas y utilidad de las Casas, con contentimiento de nuestro Convento, consiento en ello y lo tengo por bien, y á las expresadas abadesas absuelvo para que en lo sucesivo obedezcan como á su madre á la referida abadesa de Santa María la Real de Burgos. Esta absolución que hice con consejo y consentimiento de nuestro Convento y de Fray Pedro de Sierra capellan y provisor mayor de la Casa de Favares nuestra madre, esta misma absolución hice en la ciudad de Zaragoza ante el Señor Guido abad de Cister estando presentes Fray Alfonso y Fray Edmundo, monjes cistercienses, y Fray Henrico converso del mismo monasterio y el mencionado Fray Pedro Sierra, el año de la Encarnación del Señor 1199.»

Manifiesta el precedente escrito que la abadesa de Tulebras habia accedido á la petición de las de Giradoles, Cañas y Perales; pero no declara cuándo las absolvió de la obediencia que la debían.

En seguida marchó Guido á reunirse con el Rey en Burgos, y entró con alegría en el régio Monasterio, para fundar en él el imperio femenino. Quédó tan agradecido Alfonso el Noble, que no sólo le repitió la donación que del insigne cenobio le habia hecho, sino que tambien se obligó por escrito, al par que su esposa Leonor, que, á serles posible, no tendrían otro lugar de enterramiento, y que si algun día tuviesen vocación para la vida monástica, no entrarían en otra Orden que en la cisterciense. El documento aludido es el siguiente:

«En el nombre de Nuestro Señor Jesucristo, Amen. Sea conocido y manifiesto tanto á los presentes como á los futuros que yo Alfonso por la gracia de Dios rey de Castilla y de Toledo, y mi muger la reina Leonor en union con nuestro hijo Don Fernando, damos y concedamos libre y absolutamente á Dios y á la gloriosa Virgen Maria, y á la orden y Casa Cisterciense el monasterio de Santa María la Real que cerca de la ciudad llamada Burgos construímos y dotamos de nuestros propios bienes; en el cual está constituida una abadesa con autoridad de la Iglesia Romana y del Capítulo de Cister, para que en ella vivan monjas con arreglo á la orden Cisterciense, y perennemente sirvan á Dios. Ciertamente hicimos esta donación en manos del Señor Guido abad de Cister, para que la antedicha abadesa sea especial hija de la misma iglesia cisterciense; y el mismo abad como propio padre presida á la abadesa ya dicha y saludablemente provea á ella segun la repetida orden.

«Ademas de esto prometimos en manos del predicho abad que Nos y nuestros hijos que quisieran acceder á nuestro consejo y mandato, que seamos sepultados en el susodicho monasterio de Santa María la Real, y si aconteciese que en nuestra vida entremos en Religión, prometemos hacerlo en la orden cisterciense y no en otra. Si alguno, empero, presumiera infringir ó disminuir esta carta incurra pleneramente en la ira de Dios omnipotente y con Judas traidor á Dios, sea entregado á los suplicios infernales, y ademas pague en voto cien libras de oro purísimo, y restituya duplicado el daño que sobre esto hiciese. Hecha la carta en Burgos en la Era de M.CC.XXXVII, (año de 1199), el día 14 del mes de Diciembre.

«Y yo el rey Alfonso y mi muger la reina Leonor reinantes en Castilla y Toledo, retoramos y al mismo tiempo confirmamos con nuestras propias manos esta carta que mandamos hacer.» (Siguen las firmas.)

Con objeto de asentar sólidamente la monarquía huelguense, es decir, el derecho y preeminencia de Santa María la Real, de ser matriz de todos los monasterios de monjas cistercienses de Castilla y de Leon, hizo el Rey reunir dos

asamblea de obispos y de abades de la Orden de Cister, una en Tulebras y otra en Huerta; á la primera asistieron cuatro obispos, á saber: los tres Martines, el de Toledo, el de Burgos y el de Osema, y el conde Arderico de Palencia; dióse que los abades fueron ocho: el morimundense, el de Valbuena, el de Fitero, el de San Andrés, el de Iruzu, el de San Cipriano, el de Bagedo y el de San Pedro de Gumiel. A la de Huerta concurrieron los obispos Martin de Sigüenza, y el de Osema; y cinco abades: el morimundense, el de Valbuena, el de Obila, el de Monsalud y el de San Andrés. En la de Tulebras se trató de que su abadesa y monjas deliberasen con maduro consejo, acerca de abdicar la maternalidad, y de transmitirla á las de Huelgas. En el de Huerta se robusteció la misma abdicación, con mayor autoridad y más firme vínculo, en manos de Martin, obispo de Sigüenza, por cuya mediación se trataban desde el principio todas estas cosas. Así, nada omitió el rey Alfonso para que tal mando ó imperio pudiesen establecerse.

Todo lo dicho consta por otra carta del cisterciense abad Guido, expedida en Burgos, en el Capítulo general de las Huelgas, contra la abadesa de Perales, con motivo de haberse quejado la huelganesa de que aun rehusaba comparecer ante ella. Esta carta decía lo siguiente:

«Sepan tanto los presentes como los venideros que yo Guido abad de Cister, llegando á la Casa de Santa María la Real de Burgo, recibí de la abadesa del mismo lugar una queja contra la de Perales, relativa á que esta menoscababa obedecer á la dicha Casa de Santa María la Real, con arreglo á lo que la estaba mandado por el abad cisterciense y el Capítulo general. Convocadas por tanto en el mismo parage las abadesas, y diligentemente vistos por ellas los documentos recibidos del Capítulo general y de los obispos de Castilla, á saber: Don Martin burgense, Don Martin seguntino, y Don Alderico palentino; averiguada la verdad de que la abadesa de Tulebras, primero por sí, y después por su priora, que habia recibido por mandato de la abadesa y de su convento ante Martin, á la sazón obispo de Sigüenza y Martin obispo de Osema, y los abades Arsenio de Huerta, Juan de Valbuena, Domingo de San Andrés, Estevan de Obila, Raimundo de Monsalud, en el monasterio de Huerta, en presencia del abad Guido absolvió á la abadesa de Perales, á la abadesa de Gradedes y á la abadesa de Cañas, por consejo y juicio de los venerables varones Martin arzobispo de Toledo, y los obispos Martin burgense, Alderico palentino, y Martin oxomense, y nuestros costados, á saber: Guido de Morimundo, Juan de Valbuena, Arsenio de Fitero, Domingo de San Andrés, Antonio de San Cipriano, Peregrino de Iruzu, Hispano de Bagedo y Gonzalo de San Pedro de Gumiel, mandé firmemente que la abadesa de Perales y las otras dos citadas igualmente atacadas y sus sucesoras, en lo sucesivo obedeciesen siempre regularmente á Santa María la Real de Huelgas como á propia madre; lo cual la misma abadesa de Perales, en nuestra presencia, concedió, aprobó y prometió ejecutar. Además de esto mandamos á todas las abadesas del reino de Castilla y del de Leon, que cada año acudiesen, segun lo ordenado por el Capítulo general, al Capítulo en Burgo, como á madre, en la festividad del bienaventurado Martin confesor. Hecha la carta en Burgo, el año de la Encarnación del Señor 1190.»

Con la precedente sentencia quedó zanjado tan delicado asunto, y establecida, por consecuencia, la sapientia y maternalidad del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, junto á Burgos, sobre todos cuantos en los reinos de Castilla y Leon pertenecian á la Orden cisterciense.

La primera abadesa del Monasterio fundado por Alfonso VIII, Doña Maria Sol, que segun D. Alfonso Nuñez de Castro, pertenecia á la Real Casa de Aragon, y que habia recibido el sagrado báculo ante muchos principes y obispos, y entre ellos el abad Martin, por cuyos consejos se guió en todo, vistió el hábito cisterciense á Doña Constanza, hija de Alfonso VIII; consiguió tener en sus conventos jurisdiccion semejante á la del mismo abad de Cister, y gobernó durante diez y seis años, á saber: desde el de 1187, hasta el de 1203 en que murió. Créese que está enterrada en la Sala del Capítulo.

La segunda abadesa parece que se llamaba Doña Maria Gutierrez, y falleció en 1205.

Sucedió á ella la infanta Doña Constanza, hija de los reyes fundadores.

Entre tanto, el nueve y hasta entonces no visto principado femsaino, émulo de Cister, habiendo recibido tantas atribuciones fuera de lo acostumbrado, tales como las de reunir Capítulos de abadesas, sus visitaciones y otras de este género, que los abades de Cister habian otorgado en gracia del rey Alfonso, la femsainal pretension é igual arrogancia, habiendo traspasado los limites, usurpaba mucho más de lo que era capaz, hasta tal punto que, cuando los era licito á los abades, ya en razon de la dignidad abacial, ya tambien por el sacerdocio, otro tanto creian las abadesas serles permitido é inherente á su cargo. Por lo cual, tuvieron la osadía de echar la bendiccion á las novicias, explicar el Evangelio, predicar públicamente, y hasta confesar á sus subditas. Llegando á saber tales abusos los monjes cis-

tercelense, escribieron manifestándose al Pontífice, quien, para la debida corrección, escribió hácia el fin del año de 1210 la carta que sigue:

«A los obispos de Palencia y Burgos, y al abad de Morimundo de la orden del Cister.

»Hase poco que han llegado á nuestros oídos ciertas novedades de que no poco nos admiramos, á saber: que las abadesas constituidas en las diócesis burgense y palentina bendicen á sus propias monjas, oyen sus confesiones de crímenes, y explicando el Evangelio, se atreven á predicar públicamente. Como esto es plenamente disonante y absurdo, y no podemos de ningún modo consentirlo, mandamos por apostólicos escritos á vuestra discreción, para que esto no se haga en lo sucesivo, que cuideis con la autoridad apostólica de prohibirlo firmemente. Porque, aun cuando la Santísima Virgen María fué más digna y excelente que todos los apóstoles, sin embargo, no á ella sino á estos confió el Señor las llaves del reino celestial. Dado en Letran el tercero de los Idus de Diciembre, el año décimotercero de nuestro pontificado.»

Fernando, hijo primogénito de los reyes Alfonso VIII y su augusta esposa Doña Leonor, fué el primero de la real familia que recibió en sus sepulchros el Monasterio de las Huelgas; murió en Madrid el día 1.º de los idus de Octubre del año 1211, fué trasladado á Burgos con grandiosa pompa, acompañando al cadáver su hermana Doña Berenguela, que después heredó el trono de Castilla; D. Rodrigo, arzobispo de Toledo, y otros muchos varones de ambas órdenes; los cuales y otros numerosos obispos, magnates y religiosos, le dieron sepultura con santos honores, excoles honores y copiosos llantos.

En documento expedido en Burgos á 15 de Mayo de 1212, Alfonso VIII sujetó al Monasterio de las Huelgas el Hospital del Rey, que junto á aquel acababan de construir él y su «muy amada esposa» Doña Leonor, desde los cimientos, en el camino del glorioso apóstol Santiago, y le habían enriquecido con régia munificencia. Mandaba que la abadesa cuidase del Hospital en todo y por todo; pero de manera que, sin embargo, no fuese facultad de enajenar ni transferir al uso del monasterio, por ningún motivo ni necesidad, cosa alguna de las propiedades del Hospital; antes bien, del haber del monasterio se socorriesse al Hospital en caso de necesidad.

Por bula confirmatoria de Honorio III, dada en Roma á 11 de Setiembre de 1219, se ve que el rey Alfonso había enriquecido á Santa María la Real con las siguientes donaciones, además de las arriba enumeradas: «En Toledo, la hacienda de Navarrete con sus pertenencias; tierras y heredades en Pisna, en Ayun, en Algodero, y casas en la parroquia de San Salvador. En Talavera un olivar con dos molinos. En el término de Aillon, la posesion del Corral con sus pertenencias. La hacienda de Berlanga. La Bodega de Dueñas; las posesiones de Carrion llamadas Poblacion, Marilla, Perros y Terradillos de Candemuño. Las posesiones de San Justo, Gorron, con sus pertenencias; Olmillos y Quintanilla de Muñó. Todas las posesiones de Cabilia, de Fontoria, Cogullo, Cubillo de la Cesa y Frandovies, con sus pertenencias. La tierra de Palazuelos de Lara; la hacienda y collado de Bovilla. Las posesiones de Arcos y Riezo, y San Andrés con todas sus pertenencias. Las posesiones de Lafierro, Oñmes de Atapuerca, Aznaza y Torresandino, con sus pertenencias; casas, molinos y otras posesiones en Peñañel, y las posesiones de Sotagego; en el Burgo, un molino de tres ruedas; otro molino apellidado Nuevo, y otro el de Aleva; las casas y posesiones que fueron de Pedro Franco, y los collados de Valdejas.»

Habiendo muerto Alfonso VIII el día 6 de Octubre de 1214, «el monasterio de las Huelgas (dice Don Alonso Nuñez de Castro) tiene recibido que (Riquie I fué coronado en dicho monasterio, y que en memoria de esto conserva una imagen del apóstol Santiago, la cual con artificio juega los brazos; y añadida, segun la tradicion, que la misma imagen le puso el otro en las manos y la corona en la cabeza.» Sábase que el santo rey Fernando III recibió de esta manera los golpes de la espada al armarse caballero.

La infanta y abadesa Doña Constanza, despues de haber asistido tambien al entierro de su madre la reina Doña Leonor, sepultada en la misma tumba que Alfonso VIII, y de haber dado en su Monasterio el hábito cisterciense á otra Doña Constanza hija del rey Alfonso IX de Leon, y visto instituida en Santa María la Real la fiesta religiosa de *El Trisagio de la Santa Cruz* que ahora celebra toda la Iglesia española en conmemoracion de la famosa victoria de las Navas de Tolosa, ganada por su augusto padre el día 16 de Julio del año 1212, renunció la dignidad abacial en el año 1218, á los 14 de su gobierno; y murió en opinion de santa en el de 1243, segun el citado D. Alfonso Nuñez de Castro.

Durante el expresado año de 1218, fué elegida abadesa Doña Sancha Garcia, perteneciente á la Real familia de Aragon y que habia venido de Tulebas acompañando á Doña María Sol.

El papa Honorio III, en Roma, á 11 de Setiembre confirmó la citada bula aprobatoria de la fundación, expedida por Clemente III.

El santo rey de Castilla y de Leon Don Fernando, nieto de los fundadores, se armó de caballero, en el altar de Santa María la Real de las Huelgas, el día 27 de Noviembre de 1219. Después de haber el obispo de Burgos Don Mauricio celebrado misa pontifical y bendecido las armas, Fernando III se pasó á sí mismo el estandarte de la orden, tomó con sus propias manos la espada, que estaba sobre el altar; y su excelso madre la reina Doña Berenguela tuvo la satisfacción de vestirle el cinto.

En 1222 se hizo filiación del Real Monasterio de las Huelgas de Villaña, por donación que de éste hizo la reina de Leon Doña Urraca.

Seis años después, en el de 1228, se agregó también el de Villamayor de los Montes, que donó Garcí Fernandez Sarmiento, mayordomo de la reina de Castilla Doña Berenguela.

En tiempo de Doña Sancha García se trasladaron al coro los cuerpos Reales que yacían en el primitivo claustro denominado *Las Cienstrillas*.

Murió tan ilustre abadesa, corriendo el año de 1238, y se dice que está enterrada en la Sala del Capitulo.

Sucedida, según parece, en 1230 Doña María Perez de Guzman.

El pontífice Gregorio IX el día 1.º de Agosto de 1232, año 5.º de su pontificado confirmó la fundación del monasterio de las Huelgas, sus rentas y las del Hospital del Rey, con cámaras honoríficas y de singular estimación.

En 1233 Doña María Perez de Guzman y otras monjas de la casa firmaron una escritura en esta forma: «Ego doña María Abbatissa ex mea bona voluntate otorgo ista carta et la confirmo. La infanta doña Constanza de Castilla confirmo. La infanta doña Constanza de Leon confirmo. La Priora doña Inés Lalnez confirmo. Doña María Garezes la Cantor confirmo. Doña María Gonzalez la Sacristana confirmo. Todos conventos otorgan et confirman.»

El mencionado Gregorio IX, á 30 de Julio de 1234, y en Perugia á 9 de igual mes de 1235, confirmó la aprobación dada, según repetido queda, por Clemente III. En 23 de este último mes ordenó que la bendición de la abadesa se hiciese en su propia iglesia, que hasta entonces se verificaba en la catedral de Burgos; ceremonia á la cual concurría mucha gente, no sólo de la ciudad sino tambien de pueblos de la comarca, siendo en el de Huelgas día festivo, celebrándose el asacamiento con música, iluminación y, en posteriores tiempos, con fuegos artificiales. Últimamente, aunque no con tanto aparato, se ha conservado esta costumbre en las elecciones y confirmaciones de las abadesas.

La venerable preáda Doña María Perez de Guzman murió el día 17 de Agosto del año de 1238, dejando á su comunidad muchos ejemplos de virtud y religiosidad.

Doña Inés Lalnez ocupó en seguida la silla abacial.

La venerable infanta Doña Berenguela, parecida en todo á su inculto padre Fernando III el Santo, tomó el velo en Santa María la Real el año de 1242; y, después de admirar á toda la comunidad con su extremada modestia, murió llena de virtudes y merecimientos en 1279.

En 1245 se sujetó el Monasterio de Otero al de Catedral, haciéndose filiación de este cuya matriz era el de las Huelgas.

En la ciudad de Francia denominada Lyon, el papa Inocencio IV, á 29 de Abril de 1246, confirmó los privilegios concedidos por sus predecesores en la silla pontificia.

Aunque la hija de San Fernando, diez años que vivió en el Real Monasterio de Santa María sin tomar el hábito, sin embargo, el Comendador del Hospital del Rey al otorgar escrituras de cambio con Diego Lopez en 13 de Febrero de 1250 expresó hacerlo, «con placimiento é otorgamiento de nuestra Señora la Infanta Doña Berenguela.»

Doña Elvira Fernandez de Villamayor, hermana, según dicen algunos, de Garcí Fernandez, mayordomo de la reina Doña Berenguela, comenzó á ser abadesa durante el año 1253.

El sabio Alfonso X en 1254 armó de caballero al príncipe de Gales Eduardo (que los ingleses llaman Edward I, y nuestros cronistas y documentos Adurno, Edoardo y Doart), hijo primogénito y heredero del rey de Inglaterra Enrique III, en el Monasterio de las Huelgas. y le casó con su hermana Doña Leonor de Castilla, al mismo tiempo que en Santa María la Real celebraba su coronación, según afirman Ferreras, Muñoz y otros autores; y allí recibieron entonces, ambos contrayentes, las nupciales bendiciones.

Durante el mismo año el Rey sabio expidió privilegio diciendo: «por honra de la infanta Doña Berenguela mi her-

mas, que es señora de mayor del Monasterio, é por fuor bien é merced.... do é otorgo al abadesa é al convento de ese mesmo logar.... que huyan para siempre jumas mil maravillas cada año en las mis rentas del mio puerto de Laredo.» Otros privilegios concedió también á esta monastio cosa por ruegos de la misma infanta.

Poco tiempo despues de que algunos de los electores del Imperio alemán, reunidos en la ciudad de Francfort sobre el Mein el año de 1526, eligieron emperador al sabio Alfonso X de Castilla, al par que otros prefirieron á Ricardo, conde de Cornualles, celebráronse en Búrgos con grande aparato las bodas del infante Don Fernando de la Cerda hijo primogénito del saido Rey, con la infanta Doña Blanca, hija del rey santo de Francia Luis VIII. Allí se vieron juntos los monarcas Don Alfonso de Castilla; Don Jaime de Aragón; el rey moro de Granada; Doña Marta, emperatriz de Constantinopla; el Delfín de Francia; el príncipe de Gales, Eduardo; los hijos primogénitos de los reyes de Aragón y de Castilla; Alfonso de Molina, hijo del rey Alfonso IX de Leon; los tres infantes hijos de Alfonso X; Don Saucha, infante de Aragón y arzobispo de Toledo; el marqués de Monferrat, yerno de nuestro soberano, el conde de Eu, hermano del rey de Jerusalem Juan de Acre, y finalmente los embajadores del imperio de Alemania que acababan de traer la noticia de la elección del castellano rey para emperador de romanos. En la iglesia de las Huelgas se celebraron los desposorios; y el augusto padre del novio confirió la honra de armar caballeros, en el mismo templo, á muchos infantes y á otros nobles franceses que habían venido en la comitiva de la ilustre desposada.

La infanta Doña Berenguela, hijo de Fernando III, en el año de 1257, de acuerdo con la abadesa Doña Elvira Fernandez y con toda su comunidad, ordenó que no hubiere en la casa más de cien señoras ó monjas, todas nobles, con más cuarenta jóvenes en caso de educandas, también hijas-dalgo, para llenar las plazas que á la muerte de aquellas fueran quedando vacantes, y otras cuarenta de velo blanco llamadas freiras, religiosas ó legas, destinadas al servicio de las señoras; disposición que aprobó y confirmó su régio hermano Alfonso X por Real Cédula otorgada en Búrgos á 4 de Noviembre del referido año, y que se ha custodiado en el archivo huelguense entre los documentos *puziosos*. La intervención de la infanta sin ser abadesa, en negocio de tan grande é inmediata influencia en el régimen interior del monasterio, prevenia de ser, las hijas de los reyes, Señoras, Mayores y Guardadoras de la Casa; por lo cual tomaron parte en todos sus asuntos, haciéndose, por ejemplo, las compras, ventas y demás contratos con su beneplácito y el de la abadesa. Consta haber ejercido este dominio, en Santa María la Real y en sus bienes, seis señoras infantas de los reinos de Castilla y de Leon, tres del de Aragón, una del de Navarra y otra del de Portugal.

Reemplazó á Doña Elvira en 1261, Doña Eva, cuyo apellido se ignora.

En carta de cambio de varias tierras entre el Monasterio y D. Pedro Royz, hecha en 27 de Agosto de 1262, se manifiesta estar otorgada por la abadesa Doña Eva, «con mandamiento de nuestra señora la infanta Doña Berenguela, é con placimiento é otorgamiento de todo el convento de este mismo logar.»

Murió Doña Eva en el año de 1263, y ocupó su vacante Doña Urraca Alfonso.

En escritura de cambio entre Pedro Pelaez y otros, á 12 de Marzo de 1266, y la abadesa Doña Urraca Alfonso que la autoriza, expresa ésta haberla hecho «con mandamiento de nuestra señora la infanta Doña Berenguela, é con otorgamiento de todo el convento del mismo logar.»

Doña María Gutierrez segunda, tomó posesion de la abadía en el año de 1277.

El ilustrísimo señor Don Miguel Sanchez, obispo de Albarraçin, consagró la iglesia, el atrio y cementerio, segun lo manifiesta antigua escritura, diciendo lo que á continuación traducimos del latín: «En el año 1279 el día 4.º de las Nonas de Septiembre, día de San Antonio mártir, fué dediendo el altar de la bienaventurada Virgen Maria, los altares de San Nicolás, San Miguel, Santo Tomas mártir, Santiago apóstol y de Santa Catalina virgen. En el mismo día fué dediendo el cementerio de las monjas. El 3.º de las Nonas del mismo mes fué dedicado el altar de San Bernardo. El 1.º de las Nonas de Septiembre fué dediendo el altar de Santa Cruz en el coro de las monjas, y el altar de Todos los Santos; y entónces fué dediendo el cementerio del nobilísimo rey Alfonso, fundador del predicho monasterio, el cementerio de otros reyes, el de las infantas y el Capitulo. Y el cuarto día despues de la fiesta de San Martín obispo, fué dediendo el altar de San Juan apóstol y evangelista en la capilla de los clérigos. Todos estos susodichos altares y cementerios fueron consagrados por manos de Don Miguel Sanchez, obispo de Albarraçin, á gloria y honor del nombre del Hijo de Dios y de la Bienaventurada Virgen su madre, y á honra de Todos los Santos para la salud tanto de los vivos como de los muertos. Todo esto se hizo por ruego y mandato de la religiosísima señora infanta Berenguela, monja, hija del ilustrísimo rey Fernando. Doña María Gutierrez abadesa. María Perez priora. Lambra Rodriguez sacristana. Sencha Fernandez celleriza. Urraca Garcia portera.»

Por los años de 1260 se fundó en el obispado de Leon el Monasterio de Nuestra Señora de Avila; para lo cual envió la abadesa de las Huelgas Doña María Gutiérrez, varias monjas para que lo poblasen; y por tanto, quedó hecho filianción del de Santa María la Real.

Doña María de Velasco, perteneciente al ilustre linaje de los condestables de Castilla, recibió el báculo abacial en el año de 1292.

En el de 1294 se fundó el Monasterio de Santa María de Barria en Álava, que se hizo filianción del nuestro.

Doña Urruac Alonso, que se dice ser nieta de Alfonso X, tomó el mando de la abadía el año de 1295.

El rey Sancho IV el Bravo, á instancia de la comunidad de las Huelgas, que deseaba tener la honra de que á ella perteneciese la infanta Doña Blanca de Portugal, sobrina del rey de Castilla, trató de inclinar á esta señora á que se hiciese monja y tomase el mando del Monasterio de Santa María la Real y el señorío del lugar. No condescendió la infanta hasta el año de 1295, como lo patentiza la carta de Don Sancho dirigida desde Toledo, en 15 de Abril de dicho año, á la abadesa, á la priora y al convento, diciendo: «Sepades que nos por vos fazer merced é honrra et á vuestro pedimento et porque nos facistes entender et que vos cumple et vos fae mester, rogamus á la Infanta Doña Blanca nuestra sobrina que quisiese ser monja desse monesterio, et tomar el Señorío desse lugar et comienda et guarda de todo lo vuestro. Et como quier que fasta aquí non lo quisio fazer; pero agora porque su voluntad es de assosogar su hacienda et su vida en Ordeu, et porque la nos afincamos que quisiese essa vuestra Orden et en esse monesterio ante que en otro; otorgámoslo. Et nos con vuestra voluntad diémosgelo.» En el mismo año tomó la portuguesa infanta el velo y hábito, que le dió la abadesa Doña Urruac Alonso, y el señorío y guarda del Monasterio y de su lugar. Las dudas que algunos han manifestado acerca de tan excolta señora, están desvanecidas por una escritura de ella misma en el año de 1313, en que afirma ser «hija del rey Don Alfonso de Portugal, et nieta del muy noble rey Don Alfonso de Castilla, señora de las Huelgas.» Fray Angel Manrique creyó que era hija del rey D. Alonso de Portugal; pero Garibey, Mariana y Salazar de Mendoza, concuerdan en que sus padres fueron los monarcas portugueses Alfonso III y su esposa Doña Beatriz. Otros varios documentos prueban tambien ser falsa la opinión del señor Manrique.

La infanta de Portugal Doña Blanca, á quien llamaron Señora de las Huelgas, fué electa abadesa el año de 1305.

Doña Juana, mujer del infante Don Luis, otorgó escritura de venta de varios bienes, hecha y firmada en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, á 27 de Setiembre del mismo año 1305, que comienza de este modo: «Sepan quantos esta carta vieren, como yo Doña Juana, muger que fui del infante Don Luis, de mi buena voluntad yendo é robra á vos Infanta Doña Blanca hija del muy noble rey Don Alfonso, Señora de las Huelgas toda la moxlad que yo é é aber debo en la villa de Berbiessa así como lo yo heredé é la debia heredar de Don Gomez Roiz, mio padre, é Doña Mencía mi madre, é todo quanto é é aber debo é é mi ha perleneocer en qualquier manera en la villa de Berbiessa é en su término, quier por compra, quier por herencia, quier por cambio ó en otra manera qualquier, nombradamente vasallos, así cristianos é juillos como moros, martiniegos, monchos forenses, servicios, pedidos, portezgos, porterias, entregas, mercados, escribanías, justicias, fonsuaderas, yantares, é el derecho que yo he é debo haber en los juillos de Berbiessa é en el so castillo, dones, homescillos, dueños, casas, solares poblados é por poblar, tierra, viñas, huertos, molinos, prados, pastos, rios, riegos, aguas, montes é fuentes, pechos é derechos é rentas é tributos, é todos los otros derechos que yo y he é haber debo, é á mi apertenesen en qualquier manera que sea ó ser pueda...»

Doña Blanca otorgó su testamento cerrado, sellado y signado, y con sobroscrito que decía: «mírcelos quinze dias de Abril Era de mil trescientos cincoenta y nueve...» (año de 1321). Su encabezamiento era el siguiente: «En el nombre de la Santísima Trinidad. Amen.—Sepan cuantos esta carta vieren, como yo la Infanta Doña Blanca, hija del muy noble rey Don Alfonso, Señora de las Huelgas, seyendo en mi sano entendimiento cual Dios me lo quisio dar, fago mio testamento é mi postrimera voluntad en esta guisa.» Abrió el testamento el día 25 del mismo mes, en la espilla de San Miguel del Monasterio, el escribano público de Burgos Pedro Martínez, ante Don Pedro, abad de Ponson, vicario general de D. Gonzalo, obispo de Burgos; D. Fray Fernando Perez, ministro que fué de los frailes menores; Domingo Gonsalez, arcipreste de Palencia, que allí se presentó por mandato de la Reina y de dicho obispo, y finalmente, ante los testigos; de todo lo cual tomó acta el mismo escribano. De aquí se deduce claramente que la infanta de Portugal dejó de existir entre los dias 15 y 25 de Abril de 1321.

Fuó su sucesora Doña María Gonzalez de Agüero.

Muerta Doña Blanca, otra infanta Doña Leonor, hermana de Alfonso XI, fuó Guarda y Señora de esta Real Casa,

desde que se disolvió su desposorio con Jaime II de Aragón, hasta que se casó con el rey aragonés Alfonso IV.

Alfonso el Oncero concedió privilegio en Burgos, á 5 de Abril de 1326, diciendo: «Sepades que la infanta Doña Blonor mi hermana, Señora de las Huelgas, cerca de la de Burgos, é la abadesa é el convento de dicho monesterio me mostraron privilegios é cartas de los reyes onde yo vengo, confirmados de mal, en como ellas é el dicho mio monesterio é el su Hospital que disen del Rey, son exemptas é libres é quitas de todo pecho afrado é non aferido, é de todo tributo en cualquier manera que sea...»

El mismo rey de Castilla Don Alfonso se coronó con mucha ostentacion en la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas, el año de 1331 (segun Ferreras, tomo vii, pág. 173). La Crónica de este monarca, escrita por Juan Nuñez de Villanan, Justicia mayor del rey Don Enrique II, lo refiere en los capítulos 103, 104 y 105, con las siguientes palabras: «Ayuntados con el Rey en la ciudad de Burgos los perlados que vinieron á la honra de la fiesta, y los ricos-hombres é infanzones y los hijos-dalgo de las ciudades y villas que habian de venir á la honra de la coronacion del Rey que eran llamados por su mandado. Y el Rey entoncez dejó la posada del Obispo de Burgos en que él habia posado hasta entoncez, y fué á posar en las casas que son en el Compués de las Huelgas, que él habia mandado hacer y aderezar para la honra de la fiesta. Y el día que se hubo de coronar, vistieron paños Reales labrados de oro y de seda y de plata, y señales de castillos y leones, en que habia labores de mucho aljófar y muy grasso y muchas piedras preciosas, rubies y zafes y esmeraldas que habia en aquellas labores. Y subió en un caballo de gran precio que él tenía para su cuerpo, y la silla y el freno de este caballo en que el Rey cabalgó aquel día era de muy gran valia; que los arzones de aquella silla eran cubiertos de oro y de plata, labrados tan sutilmente y tan bien que antes de aquel tiempo nunca fué hecha en Castilla tan sutilmente y tan bien, ni tan buena obra de silla, ni tan conveniente á rey. Y cuando el Rey fué encima del caballo, púose la una espuela Don Alonso de la Cerda hijo del infante Don Fernando que murió en Villa-Real, el cual algunas veces se llamó Rey de Castilla; y la otra espuela le puso Don Pero Fernandez de Castro; y estos y los otros ricos-hombres y los otros que estaban allí fueron á derredor del caballo del Rey hasta que el Rey entró en la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos. Y cuando llegó á la iglesia, los que le habian puesto las espuelas, esos mismos se las quitaron. Y la Reina Doña María su muger fué despues del Rey un poco, y llevale paños de gran precio, y fueron con ella muchas buenas gentes y compañías y perlados, y de otras gentes muchas. Y cuando ambos á dos fueron llegados á la iglesia tenían hechos dos asentamientos por grados, y estaban cubiertos de paños de oro y de seda muy nobles; y asentóse el Rey en el asentamiento de la mano derecha y la Reina á la mano izquierda. Y estaban allí el arzobispo de Santiago que llamaban Don Juan de Limia, y el obispo de Burgos, y el obispo de Palencia, y el obispo de Calahorra, y el obispo de Mondoñedo y el obispo de Jaen. Y aquel arzobispo de Santiago que llamaban Don Juan de Limia dijo la misa y oficióronla las monjas del monasterio; y todos los obispos estaban revestidos de pontifical, y sus llaves en las manos y sus mitras en las cabezas. Y estaban asentados en sus facielos, los unos á la una parte del altar, y los otros á la otra, y cuando hubo llegado el arzobispo, el Rey y la Reina vinieron ambos á dos de los estados estaban, é hincaron los hinojos ante el altar y ofrecieron sus ofrendas; y el arzobispo, y los otros obispos bendijeron al Rey y á la Reina con muchas oraciones y bendiciones y desposieron al Rey los paños en el hombro derecho, y angióse el arzobispo al Rey en la espalda derecha con oño bendito que el arzobispo tenía para esto; y cuando el Rey fué angido tornóse á el altar. Los perlados y el arzobispo y los obispos bendijeron las coronas que estaban en el altar, y cuando fueron benditas, el arzobispo y los obispos arredróronse del altar y fuéronse á asentar cada uno en su lugar. Y cuando el altar fué desembargado de ellos el Rey subió al altar y tomó la su corona de oro con piedras preciosas y de muy gran precio, y púosela en la cabeza; y tomó luego la otra corona y púosela á la Reina, y tornóse á hincar los hinojos ante el altar segun que antes estaba; y estuvieron así, hasta que hubieron alzado el cuerpo de Dios, el Rey y la Reina, y despues fuéronse cada uno de ellos á sentar en sus lugares, y estuvieron así las coronas en las cabezas hasta la misa acabada. Y dicha la misa, el Rey salió de la iglesia y fué á su posada encima de un caballo, y todos los ricos-hombres á pié; y la Reina fuere luego de allí á poco tiempo. Y en este día bofardaron y lanzaron á hablados, y justaron muchas compañías y fueron hechas muchas alegrías por la fiesta de la coronacion.

» Otro día el Rey mandó venir á su palacio á todos aquellos que habian de ser conballeros...

» Y díjoles el Rey en como tenía por bien que otro día recibiesen de él honra de caballería; y antes de esto los habia mandado dar paños de oro y de seda, y á otros, paños de lana, á cada uno segun lo que le convenia, y mandóles dar espaldas guarnidas á todos. Y en este día en la tarde fueron todos juntos en su posada del Rey en las

casas del obispo de Burgos en un palacio que el Rey había mandado hacer aderezar de muchos paños de oro y de seda por esta. Y el Rey mandó que fuesen todos delante de él de dos en dos, y que fuese delante de cada uno de ellos un escudero que llevase el espada, y á las espaldas del Rey que fuesen las sus guardas; y los que llevasen las armas de estos caballeros noveles, que fuesen detrás de las guardas de dos en dos ordenadamente, segun que iban los señores. Y otrosí mandó el Rey que hiciesen esto y lo ordenasen de esta manera Juan Martínez de Leyva y Ruy Perez de Biedma y Ruy Gutierrez Quexada y Pero Fernandez Quexada que eran caballeros, y mandó á los alguaciles de su corte que hiciesen ir todos las gentes delante de todos los caballeros noveles, y que no constiesen que ninguno fuese entre ellos; y de allí salieron todos con muchos cirios de cera que el Rey había mandado hacer para estos caballeros, y fueron á velar toda esa noche á la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas donde el Rey se había coronado, y fueron todos estos caballeros con el Rey; y Juan Martínez de Leyva y Ruy Perez de Biedma y Ruy Gutierrez Quexada y Pero Fernandez Quexada ordenáronlo segun que el Rey se lo había mandado, en esta manera. Iba el Rey en un caballo, y de la una parte la Reina: de la otra parte del Rey iban Don Alfonso de la Cerda hijo del infante Don Fernando. Y de la otra parte iba el Arzobispo de Santiago, é iba delante del Rey, Don Pero Hernandez de Castro y Don Juan Alfonso de Haro que iban en uno. Y delante de estos iban Don Juan Alfonso de Alburquerque y Don Ruy Perez Ponce de Leon señor de Marchena y el vizconde de Turcos. Y delante de estos iban en uno Don Alvar Perez de Guzman y Don Alfonso Méndez de Guzman que fué despues maestro de Santiago, y delante de estos iban Don Luis de la Cerda hijo de Don Alfonso, y Alvar Diaz de Haro hermano de Don Juan Alfonso de Haro, y delante de todos estos los otros... segun que el Rey lo había mandado, y otrosí segun los caballeros lo habían ordenado. Y, desque todos fueron en la iglesia de Santa María, el Rey descendió allí con ellos, y mandó como estoviesen allí ordenadamente á los altares, y mandó cuales estoviesen á cada altar do habían de velar. Y otro día en la mañana fué á la iglesia y armado todos caballeros cifiendo á cada uno de ellos la espada. Y estos caballeros estaban todos armados de todas sus armas al tiempo que rescebían la Caballería; y, desque hubieron rescebido del Rey la Caballería, tiraron de sí las armas y vistieron sus paños de oro y de seda y de lana que el Rey les había dado, y partieron todos de allí con el Rey, y fueron todos á comer con él en su palacio de las Huelgas...

» Y otro día los ricos-hombres, que el Rey armó caballeros, hicieron otros caballeros... Y otro día estos ricos-hombres hicieron sus caballerías, y vinieron todos á comer con el Rey en el su palacio, y los ricos-hombres y aquellos que habían recibidos honra de Caballería de ellos, y todos los otros que el Rey había armado caballeros...»

Seguíronse las abadesas Doña María Rodriguez Rojas en 1330, Doña Urraca Fernandez de Herrera en 1351, y Doña Leonor Rodriguez Barba en 1361.

En el año de 1366, dice la *Crónica del Rey Don Pedro*, «despues que el rey Don Pedro partió de Burgos... llegó ende Don Enrique, y fué ahí recibido por rey; y fué este el segundo de los reyes de este nombre que reinaron en Castilla y en Leon. Y luego hizo hacer el rey Don Enrique en las Huelgas, (que es un monesterio Real de doñas cerca de la ciudad de Burgos que hubieron fundado los reyes de Castilla), muy grandes ajeros; y coronose allí por rey. Y de aquí adelante en esta Crónica se llama rey. Y como el rey Don Enrique fué coronado, los de la ciudad de Burgos besáronle la mano por su rey y su señor, y muchos caballeros é hijos-dalgo que allí eran, y otros muchos que vinieron á él despues; y llegaron ahí los procuradores de ciertas ciudades y villas del Reyno á lo tomar por su rey y señor.»

Ocuparon la Abadía, en 1367 Doña María Gonzalez, segunda, y en 1369, Doña Estefanía de Fuente Almerín.

El rey Enrique II, en Burgos el día 4 de Noviembre de 1371, otorgó un privilegio en que decía: «por hacer bien á merced á vos Doña Estefanía de Fuente Almerín, que ciudad presente, abadesa del nuestro monesterio de Santa María la Real de las Huelgas, cerca de la muy noble ciudad de Burgos, cabeza de Castilla et nuestra cámara, et el convento del dicho nuestro monesterio, á las que agora hi son ó serán de aquí adelante, et porque sean tenidas de regar á Dios por la nuestra vida é por la nuestra salud et de la reina Doña Juana mi muger, et del infante Don Juan nuestro hijo primero heredero, et por quanto el dicho nuestro monesterio es cosa apartada et fechora et limosna de los Reyes onde nos venimos é de nos, et por rason que nos recibimos honra de coronamiento en el altar de Santa María la Real del dicho nuestro monesterio, et porque hubamos gran talante de faar bien é merced en el dicho nuestro Monesterio, damos vos en limosna que hayades de aquí adelante en cada año por juro de heredad para siempre jamás veinte mil maravedís...»

Doña Urraca de Herrera fué elegida abadesa hacia el año de 1377.

En la *Historia del Rey Don Juan I*, en el año de 1379, leemos lo siguiente. «Este rey Don Juan fué el primer rey que así hubo nombre de los reyes que reinaron en Castilla y en León; y empezó á reinar de edad de 21 años y dos meses y medio. Y luego, el día de Santiago, adelante en este dicho año, se coronó en la ciudad de las Huelgas en las Huelgas de Burgos; y en aquel día que el se coronó, hizo coronar á la reina su mujer Doña Leonor que era hija del rey Don Pedro (el IV) de Aragón. Y otrosí aquel día que se coronó, armó cien caballeros de su reino, de linaje de rricos-hombres y caballeros. Y fueron hechas en aquellos días grandes fiestas allí en la ciudad de Burgos. Y dió el Rey á la dicha ciudad de Burgos entonces la villa de Pancorbo, porque se había coronado en aquella ciudad; é hizo allí su Cortés y confirmó todos los privilegios y juró de guardar las franquemas y buenos usos y buenas costumbres del Reino.»

El mismo rey, en el mencionado año, fundó el monasterio de Roncueto, á una legua de Burgos, y le donó al de Santa María la Real de las Huelgas, del cual fueron á poblarse nobilísimas y eminentes monjas, quedando el nuevo monasterio como filiación del de las Huelgas.

Obtuvieron la prelación Doña Urraca Perez de Orozco cerca del año 1396; Doña Juana de Zúñiga, hermana del conde D. Pedro Sthánga, progenitor de los duques de Bejar, hacia el de 1404; Doña María Sandoval en 1429, y Doña María de Guzman en 1433, quien por componer gravísimo litigio de sus monjas, se tradujo á Torquemada; reformó esta filiación, y las llevó nueva abadessa.

Sucedieron Doña María Almenarez en 1444, Doña Juana Guzman, primera, en 1459, Doña Urraca de Orozco en 1474, y algunos años despues Doña Leonor de Mendon.

El papa Inocencio VIII, á 30 de Julio de 1487, y en 1489, repitió todas las gracias concedidas al Monasterio de las Huelgas por anteriores Pontífices, y concediólas de nuevo.

Transcurrieron cerca de 200 años sin que á la abadessa y Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas se disputase la jurisdicción de sus filiaciones y visitarias y gobernarlas, hasta que en 1490 el obispo de Segovia, D. Juan Arias de Avila, se entrometió á hacer la visita de estas filiaciones, en virtud, segun decia, de ciertas letras apostólicas; y violentamente, por su propia autoridad, quitó las abadessas perpétuas y las instaló trienales, produciendo trastorno en las antiguas leyes y gobierno, y grandes disturbios en los monasterios, con grave perjuicio de éstos y de la jurisdicción de la abadessa de las Huelgas, legitima prelada de todas sus filiaciones. Esta, sabiendo lo que se contecia, se quejó de tan gran violencia al Sumo Pontífice Inocencio VIII, quien, por medio de breve apostólico, comisionó plenariamente á tres abades cistercienses, para que proscribiendo como jacos en tal causa contra lo ejecutado por el obispo de Segovia, amparasen en su eclesiástica jurisdicción y superioridad al Real Monasterio de Santa María. Así consta del aludido breve, cuya traducción al castellano es como sigue:

«Inocencio obispo, siervo de los siervos de Dios, á los amados hijos abades de los monasterios de Santa María de Riosoco, San Pedro de Gamiel de Ican y San Martin de Castañeda en las diócesis de Burgos, Osona y Astorga, salud y bendición apostólica. Custosamente condescendamos á los humildes votos de los que nos imploran, y los amparamos con fervores oportunos. Poco há se presentó ante nos petición por parte de las amadas hijas en Cristo Leonor abadessa, y comunidad del monasterio de Santa María de las Huelgas, extramuros de Burgos, de la orden del Cister; la cual contencia que ánn cuando las abadessas que por tiempo son de dicho monasterio y del de Perales y de otros monasterios á él sujetos, que se llaman filiaciones de la dicha orden, en las diócesis de Burgos, Palencia, Calahorra, Osona y Leon, deban ser perpétuas, segun la fundación de dichos monasterios y la antigua y aprobada costumbre observada hasta ahora pacíficamente; y que la confirmación de las dichas abadessas, que sucesivamente son elegidas por la mayor parte de los monasterios, legitimamente pertenece y toca á las mismas abadessas y convento de Santa María en la pacífica posesión, ó enaá, del referido derecho de confirmar, de tan largo tiempo á esta parte que lo contrario no existe en la memoria ó recuerdo de los hombres. No obstante lo dicho, nuestro venerable hermano Juan obispo de Segovia, teniéndose por reformador de dichos monasterios en virtud de ciertas letras apostólicas, no habiéndole sido dada por dichas letras facultad alguna para lo referido, entre otras cosas que *ex abrupto* y de hecho ha mandado por ciertas ordenanzas y decretos suyos, una es que dichas abadessas y cada una de ellas, sean elegidas por solos tres años, y que solamente por un trienio rijan y administren sus monasterios; y que habiendo pasado de hecho á despojar á algunas abadessas de dichos monasterios sujetos, privándolas de sus abadías, introdujo y puso en ellas por abadessas algunas monjas de dicha orden, y ha ocasionado á dichos monasterios muchos gastes, pérdidas y daños de todas maneras. A que se añade que dichas monjas han sido intrusas como de hecho lo están en

dichos monasterios sujetos, sin confirmación de dicha Leonor abadesa y su convento, y no en pequeño perjuicio y gravámen suyo. Por lo cual nos ha sido suplicado con toda humildad por parte de las dichas Leonor abadesa y su convento, que nos dignásemos cometer en algunos varenos religiosos y graves, en aquellos parages, todo el conocimiento, así de la causa principal como de cada una de las nulidades ó invalidaciones de los mandatos, decretos, ordenanzas, prefaturas é intrusiones mencionadas; y de todas y de cada una de las demás cosas que en perjuicio de los referidos monasterios han sido ejecutadas por el Obispo y monjas sobredichas en cualquiera manera; y así mismo de los causas que se intentan mover contra dichas intrusas y otras algunas monjas de la Orden y monasterios referidos, acorras de las dichas amoniciones y privaciones y demás excoas que con la dicha ocasión se han cometido, ó que en todo nos dignemos proveer, con benignidad apostólicas, de oportuno remedio.

» Nos pues, inclinándonos á los referidos ruegos, por las presentes letras apostólicas mandamos á vuestra discreción, que vosotros ó los dos ó el uno de los tres, citando á las referidas monjas y á otras cualesquiera personas que deban ser citadas; oídas las cosas que de una y otra parte alegaren, y conociendo tambien acoas del negocio principal, sin admitir apelación, determinéis legítimamente lo que fuere justo, haciendo por censuras eclesiásticas que lo que decretéis sea firmemente observado; y si los testigos que fueren nombrados se excusaren por pasión, odio ó temor, los completéis con censuras, sin apelación alguna, á que digan la verdad: no obstante la Bula de nuestro predecesor Bonifacio VIII, en la cual, entre otras cosas, se contiene: que ninguno sea llamado á juicio fuera de su ciudad ó diócesis, sino en ciertos casos exceptuados; y que en estos solo pueda ser compelido á comparecer en el término de un día de camino fuera de los límites de su obispado; y que los jueces diputados por la Silla Apostólica no puedan proceder contra persona alguna fuera de ciudad ó diócesis adonde tienen su comisión, ni cometer sus veces á otra ó otras personas. Todo lo cual no queremos que óbete, como ni otras cualesquiera constituciones apostólicas en contrario, como quiera que en fuerza de estas letras ninguno sea obligado á comparecer mas que á distancia de dos días de camino. Y asimismo no queremos que acoas del presente caso tengan valor alguno que óbete, si acaso á la dicha orden le está concedido por la Silla Apostólica, que las personas de ella no puedan ser citadas á juicio, suspensas, ni excomulgadas, ni en ellas ni en sus monasterios se pueda poner entredicho por letras apostólicas, que no hagan plena y expresa mención palabra por palabra del referido indulto á otra cualquiera indulgencia general ó especial de dicha Silla Apostólica, de cualquier tenor que sea, por la cual no expresada, ó del todo insertas en las presentes, pueda en cualquier manera ser impedido el ejercicio de vuestra jurisdicción en esta parte. Dada en Roma en San Pedro, año de la Encarnación del Señor de mil trescientos noventa, á ocho de Junio, año septo de nuestro pontificado.»

En virtud de la precedente bula, los tres abades, como apostólicos jueces, conociern en las causas que ella indica, y hecha escrupulosa averiguación, declararon ser nulo cuanto el obispo había ejecutado, depusieron á las abadesas por é nombradas, y restituyeron á las perpétuas las abaciales sillas, consiguiendo, con el castigo y la reforma, que las filiaciones volviesen á la debida obediencia de su legítima prelada la abadesa del Real monasterio de Santa María de las Huelgas.

Doña Eva de Mendoza obtuvo la prelación en el año de 1498.

Neostro Monasterio de Santa María la Real permaneció durante más de trescientos años en la debida obediencia al abad de Cister; pero la larga distancia desde Bórgos hasta esta francesa abadía, los innumerales obstáculos, las múltiples dificultades de los caminos, se oponían á la comunicación, indispensable para el régimen de la comunidad de las Huelgas y de sus filiaciones, por lo cual aquellos abades delegaron su poder á la abadesa de ésta, reservando para sí tan sólo el derecho de visita. Las frecuentes guerras entre España y Francia impidieron, hacia los años de 1500, que el abad de Cister visitase el Real Monasterio; y conociendo los católicos reyes Fernando é Isabel éan perjudicial era semejante intercepción para el Monasterio huelguense, impetraron bulas apostólicas, en virtud de cuyas disposiciones nombraron como visitadores á eclesiásticos seculares.

La infanta Doña Elvira, hija de los reyes de Navarra, á la cual llamaron *la Virgen prudentísima*, gobernó el Monasterio durante un año, desde 1507 hasta 1508. En su tiempo confirmó todos los privilegios de la Casa la reina Doña Juana la Loca, mujer de Felipe I el Hermoso.

Doña Berenguela de Velasco, de la esclarecida familia de los Condestables de Castilla, poseyó la abadía cerca de tres años, á saber: desde 1508 á 1511; Doña Urruca Enriquez, hija del Almirante de Castilla, hasta 1516, y Doña Juana de Guzman, segunda, hasta 1517.

Doña Teresa de Ayala fué elegida en el mismo año de 1517.

Más de cien años habían á la sazón pasado sin que los monasterios de las filiações diesen motivos de disgusto á las preladas de su Monasterio matriz Santa María la Real de las Huelgas; pero, á causa de haberse concedido en muchas de estas comunidades más hábitos que los convenientes, dejaron de bastar los fondos para cubrir ni aun los más indispensables gastos; y, consumidos los capitales de los dotos, hubo que recurrir á los empeños, viniendo, por tanto, á tan estrecha pobreza que, faltando hasta lo estrictamente preciso para la subsistencia, se vieron las monjas obligadas á buscar su sustento, sometiéndose para ello á comunicarse de continuo con seglares, en perjuicio de su recogimiento y retiro, y adificando en la observancia del monástico estado. Habiendo llegado esto á noticia de la prelada Doña Teresa de Ayala, trató de atajar tan gran mal, y para su remedio acudió al papa Leon X, el cual, minuciosamente informado del negocio, en el citado año de 1517 expidió bula en firma de breve pontificio, reduciendo á las monjas y legas de las filiações á determinado número, prohibiendo bajo graves censuras el dar en cada una más hábitos que los señalados por Su Santidad, y mandando que en lo sucesivo no se pudiesen conferir otros sin expresa licencia de la abadesa del Real Monasterio de las Huelgas. El breve, traducido á la lengua castellana, es como sigue:

«A la muy amada en el Señor Teresa de Ayala, abadesa del Real monasterio de monjas llamado de las Huelgas, extramuros de Burgos; Leon Papa X.

»Amada hija en Cristo, salud y bendición Apostólica. Hecistesnos informar que, aunque tú y las otras abadesas del Real monasterio llamado de las Huelgas, extramuros de Burgos, del orden cisterciense, que por tiempo habéis sido, y que en él loablemente habéis presidido, como tú al presente presidis, y bajo de cuya filiação, visitación, corrección y sujeción están notoriamente sometidos algunos otros monasterios de monjas de la misma orden en número de doce que abajo se señalarán, y ocurriendo la vacante en ellos, habéis acostumbrado por el referido derecho de superioridad, maternalidad y filiação, proveer de abadesas ó por lo ménos confirmar con vuestra autoridad las elecciones de ellas; y asimismo habéis acostumbrado corregir, emendar y proveer saludablemente y segun Dios y conciencia, conforme la oración lo pide, á dichos monasterios, así en la cabeza como en los miembros y personas, segun lo pide la equidad y estado de ellos. Pero porque al presente ha crecido con tanto exceso el número de monjas, como de oficiales y sirvientas en dichos monasterios, y no alcanzan para mantener y sosteur tanta carga; y lo que peor es, que en dichos monasterios sujetos ó en algunos de ellos, así en las monjas y otras personas como en sus mismos bienes, se han seguido y cometido repetidas veces varias incomodidades, detrimentos, penurias y necesidades y aun indecencias, en no pequeño desdoro y perjuicio de dichos monasterios sujetos. Por parte tuya, que segun dichos eres nada de noble linaje, nos fué humildemente suplicado que en las cosas referidas nos dignásemos, con benignidad apostólica, proveer de oportuno remedio.

»Nos, pues, inclinados á las referidas súplicas, mandamos á tí y á las presentes y que por tiempo fueren abadesas, así de las Huelgas como de los infrascriptos monasterios sujetos, y á cada una de ellas en virtud de santa obediencia y pena de excomunion *lata sententia*, suspensión y entredicho, y de privación de las dignidades y oficios que al presente tenéis y en adelante pudieréis obtener, y otras censuras y penas eclesiásticas, que *eo ipso* incurran las que lo contrario hicieren; que vosotras ni ninguna de vosotras se atreva á recibir ni á admitir, so color ninguno, monja ó conversa alguna desde ahora y en tanto que el número de monjas y personas de los infrascriptos monasterios se reduzcan al número que aquí señalamos.

»Conviene á saber: en el monasterio de Carrizo, hasta 30 monjas y 5 sirvientas llamadas conversas; en cada uno de los monasterios de Gralañes, de Cañas, de Vileña, de Villamayor y de San Andrés de Arroyo, hasta 20 monjas y también 5 sirvientas ó conversas; y en cada uno de los infrascriptos monasterios, es á saber: de Peralas, de Torquemada, de Avís, de Barria y Fuecalleente, hasta 12 monjas profesas y 2 conversas. Todos los cuales monasterios están situados, segun se propone, en los obispados de Leon, Palencia, Orensa, Calahorra y Burgos, y sujetos al dicho monasterio de Huelgas. Y además de esto, para que lo aquí establecido dure para siempre é invariablemente se observe, por la autoridad apostólica y el tenor de las presentes, prohibimos y mandamos á las mismas abadesas y monjas sujetas, bajo las susodichas penas y censuras que, en lo sucesivo, despues de haberse reducido el número de monjas y conversas en dichos monasterios sujetos á la tasa señalada, no reciban, ni oren, ni puedan recibir monjas algunas ó conversas, sino con la autoridad y expresa licencia tuya ó de la que por tiempo fuere abadesa de dicho monasterio de las Huelgas. Y declaramos que así las abadesas de dichos monasterios sujetos que las recibieren, como las monjas profesas y sir-

vientas que fueron recibidas, obrando contra el tenor de las presentes y contraviendo á esta nuestra inhibición, incurran *ex ipso* en la excomunicación y demás censuras y penas sobredichas, de las cuales no puedan conseguir el beneficio de la absolución, sino de nos ó de los romanos Pontífices nuestros sucesores que canónicamente entraren, excepto en el artículo de la muerte. Y damos por irrito y nulo todo lo que contra el tenor de las presentes, con ciencia ó por ignorancia, sucediere atentarse, no obstante cualesquier establecimientos, constituciones apostólicas ú otra cualquiera firmeza que tengan á su favor, y todas y cualesquiera cosas que haya en contrario. Dada en Roma en San Pedro, bajo el anillo del Pescador, el día 13 de Noviembre, año de 1517, quinto de nuestro pontificado.»

En virtud de este breve apostólico, la abadesa de las Huelgas reformó las filiaciones de su Monasterio, y recibió la profesión, otorgada por el Papa en el precedente documento, en el principal acto de la potestad económica, é infliere en el prelado á quien se concede, inmediata y ordinaria jurisdicción, como rigurosas y necesaria consecuencia.

El mismo pontífice Leon X, en 1.º de Junio de 1521, confirmó las gracias concedidas por sus predecesores al Monasterio de Santa María de la Asunción de las Huelgas.

La abadesa Doña Teresa de Ayala hizo labrar los dos altares laterales dentro del coro.

El abad de Cister hallándose en el Monasterio de las Huelgas, en 1522, facultó á la abadesa y sus sucesoras para poder nombrar visitadores, así para su casa como para el Hospital del Rey y Filiaciones, con tal que los nombrados fuesen abades ó monjes de la Orden cisterciense, pero no otros.

Terminó el gobierno de Doña Teresa de Ayala el año de 1523; y parece que entonces debió sucederla Doña María de Sandoval, que consta era prelada en 1526.

Felipe II, en 1525, mandó entregar al Monasterio de las Huelgas las penas de Cámara que se recaudaban en los lugares del señorío de la abadesa.

El papa Clemente VII, en Roma á 11 de Marzo de 1586, confirmó lo decretado por el abad de Cister en 1522, acerca de nombramiento de visitadores, y dispuso que en caso de visitar el Hospital del Rey ó las Filiaciones personas que no fuesen de la Orden, tuviesen indispensablemente que llevar consigo como juez acompañado á un abad cisterciense.

En el referido año de 1526 obtuvo la prelatura Doña Leonor de Mendoza.

El emperador Carlos V (Primer de España) en 1527 expidió Real privilegio para que el General reformador de la Orden cisterciense no visitase el Hospital del Rey ni los monasterios Filiaciones del de las Huelgas.

En 1536, á pesar de lo mandado sobre visitadores, fué admitido á la visita de Santa María la Real el obispo de Palencia D. Luis Cabeza de Baca.

El citado Carlos I, en 1540, confirió los cargos de abadesa, señora, administradora y reformadora del Monasterio á su hija Doña María de Aragón, hija del Rey Católico Fernando, á pesar de que era monja profes. de la Orden de San Agustín en el convento de Madrigal. Conservase en la biblioteca escorialense una carta en que el Emperador manifiesta desde Bérgamo al cardenal D. Juan Tabera, arzobispo de Toledo, inquisidor general y gobernador del reino, la resistencia de su tía á cambiar el hábito agustino por el cisterciense, de la dispensa que el mismo monarca había, por tal causa, solicitado del Sumo Pontífice, y dando comisión al arzobispo primado de las Españas para buscar fuera de la comunidad de las Huelgas otra religión que bajo las órdenes de la infanta entendiera en el gobierno del Real Monasterio, por no poderse, según afirma, dar á las monjas la elección de su abadesa. La carta original dice lo que al pié de la letra copiamos á continuación:

«Don Carlos por la divina clemencia Emperador de los Romanos, augusto Rey de Alemania, de España, de las dos Sicilias, de Jerusalem, etc., muy Reverendo á Christo Padre Cardenal Arzobispo de Toledo primado de las Españas, Chanciller mayor de Castilla y Inquisidor general en nuestros reinos y señoríos contra la hereética pravidad y apostasía, nuestro muy caro y muy amado amigo: Vimos vuestra letra del 28 del pasado, y el cuidado que tuviste de plantear el artículo de las encomiendas de Indios con las personas que se crevis, y avisarnos tan particularmente de lo que en ello os paresce. Os agradecemos mucho que todo ello viene muy bien apuntado y considerado, y así he mandado que se guarde para verlo mas particularmente con los otros paresçemes que tenemos, y de la resolución que acerca de ello tomáremos os mandáremos avisar como es razon.

«Quanto á lo de las Huelgas yo he hablado á la Ilustre Priora mi tía, y informádone particularmente del estado en que está lo de aquella casa; y parece que lo que conviene para la reformation y buen gobierno della es, que la

dicha Ilustre Princesa todavía mudó el ánimo, y que para ello se traya de Roma el brebe necesario, y que por su vejez y escusarse parte de los trabajos se busque una persona religiosa que tenga las calidades necesarias para que por orden suya, y juntamente con ella, entienda en la gobernacion de la dicha casa; porque dar libertad á las monjas que oñigen en Abadesas, estando como están al presente las cosas, sería ponerlas en mayores trabajos y desasosiegos, de mas de que no elagrian la persona que conviniese, y así havemos mandado escribir á Roma que con brevedad se emite el dicho breve, y tambien se busque la dicha persona, que sea tal, la qual holgarémos que vos por vuestra parte os informays sy en las Monesterias de Toledo ó en otra parte la ay, y nos avisays quien es, y de sus calidades, para que visto se procure de traer la mas conveniente, que en ello rescoviremos de vos singular complazencia. Muy Reverendo en Christo Pedro Cardenal, nuestro muy caro y muy amado amigo, nuestro Señor es haya en su especial guarda y recomendación. De Burgos á 5 de junio de 1542.—*Fo el Rey.* s.—(Rúbrica).

Doña Leonor Sarmiento, hija de los condes de Salinas, fué electa abadesa del año de 1543. Tuvo que renunciar pronto por haber cegado, y consta que se fué á pasar el resto de su vida en Villamayor de los Montes; de donde, habiendo muerto el día 10 de Junio de 1545, se trasladó su cadáver al Monasterio de las Huelgas, y fué enterrada en su capilla de Nuestra Señora del Rosario que ella había hecho fabricar.

Estuvo vacante la silla abacial hasta que por los años de 1552 eligieron las monjas á Doña Isabel de Navarra y Mendoza, hija de los condes de Ledesma, aunque el emperador Carlos V tenía empeño por el nombramiento de otra.

Los abades de Cister procuraron siempre mantener la superior jurisdiccion de las abadesas del Real Monasterio, segun lo manifestan repetidos decretos, entre los cuales mereco particular mención uno del Reverendísimo Juan Laysier, abad 48.º de Cister, aprobando y confirmando las ordenanzas y estatutos de estas preladas para los monasterios de las Filisicomas, y mandando á estos que obedeciesen y cumpliesen aquellos preceptos. La cédula traducida del latín es como sigue:

«Fray Juan abad de Cister, á nuestra carísima hija en Christo la abadesa del Monasterio de las Huelgas, continue y devoto obsequio siempre en el Señor. Por quanto por relacion de sujetos indignos, haya al presente llegado á nuestros oídos, que vos, en los monasterios que os están sujetos, establecis y ordenais, y pretendis ordenar y establecer algunas cosas provechosas á la salud de las almas, y conformes á la mayor honestidad y religiosidad de dichos monasterios; Nos por el tenor de las presentes letras, nullificando, confirmando y aprobando todas y cualesquiera cosas que por vos en la dicha forma racionalmente y conforme á los estatutos regulares de nuestra orden han sido establecidas y ordenadas y que en lo sucesivo ordenareis y estableciereis, mandamos firmemente, á todos y á cada uno de los dichos monasterios y personas regulares, que observen y hagan guardar todas las cosas que por vos, en la referida forma fueren instituidas y ordenadas. Dada en Cister y autorizada con nuestro sello pendiente á castore del mes de Setiembre año del Señor mil quinientos cincuenta y seis. Refrendada por Cromancio, secretario del Reverendísimo Abad General.»

La precedente cédula manifiesta que las abadesas de las Huelgas pueden hacer leyes, definiciones y mandatos para los monasterios de su obediencia y para todas las personas regulares súbditas de aquellas.

Habiendo llegado al conocimiento del abad de Cister que el obispo de Palencia D. Luis Cabeza de Baca había, segun dijimos, sido recibido á la visita del Real Monasterio, lo hizo presente al pontífice Paulo IV, quien, desde Roma en 7 de Julio de 1559, expidió apostólico decreto declarando que la visita y reformation del Monasterio, de sus filisicomas y del Hospital del Rey, pertenecian únicamente al abad general de Cister, debiendo guardarse en ellas la voluntad del fundador y los privilegios cistercienses, y comminando con gravísimas penas á todos los visitadores que no fueran conformes con lo dispuesto en aquellos privilegios.

La abadesa Doña Isabel de Navarra y Mendoza, murió en el año de 1560, y fué sepultada en la capilla de la Ascension, que ella misma hizo labrar en el Claustro.

Sucedióla Doña Catalina Sarmiento, sobrina de su antecesora Doña Leonor Sarmiento.

El Sumo Pontífice San Pio V, en Roma, á 21 de Agosto de 1566, expidió bula inhibitoria y citatoria contra los arzobispos y provisores de Burgos que pretendian ó pretendiesen introducir alguna novedad sobre la jurisdiccion eclesiástica de las abadesas de las Huelgas.

A la abadesa Doña Catalina sucedieron Doña Inés Manrique de Lara, hija de los duques de Nájera, electa el año de 1569, y Doña Francisca Manrique, hija de los marqueses de Aguilar, en el de 1570.

Hizo Doña Francisca grandes gastos en obras para la sala del Capítulo, y construyó de nuevo en el Claustro las capillas de la Cruz y de Belén.

En 21 de Abril de 1573, el Capítulo general de Cister concedió á las abadesas de nuestro Real Monasterio, que el confesor de ésta pudiese, en nombre de la abadesa y del Monasterio, obligar con censuras á sus súbditos.

Las nuevas guerras surgidas entre España y Francia, dificultando cada vez más las ordinarias comunicaciones entre ambos reinos, fueron causa de que, á pesar de los referidos mandatos y determinaciones, fuera admitido como visitador, en 1580, al obispo de Oama D. Sebastian Perez.

No lo fué permitido á las monjas de Santa María la Real tener criadas seculares, hasta que en 1581, el general de Cister concedió que las ancianas ó enfermas las tuviesen, encargando á la abadesa que obrase en el particular con arreglo á su conciencia. Posteriormente, el abad de Poblet, con ocasion de visitar este Monasterio, otorgó licencia para que cada señora pudiese tener una *seaca* á su servicio.

En el recien citado año murió Doña Francisca Manrique, y fué sepultada en la capilla de Belén que ella había hecho erigir.

Reemplazó Doña Leonor de Castilla, descendiente del rey Don Pedro, generalmente apellidado *el Cruel*, y fué la última de las abadesas perpétuas.

Gastó 2.600 ducados en la capilla de San Juan Evangelista.

En su tiempo, en 1587, visitó el Monasterio, de orden del rey Felipe II, el obispo de Oama D. Sebastian Perez. «Nimiamente devoto (dice el R. P. M. Fray Joseph Moreno Curiel), cuando estaba haciendo su visita quiso ver al Santo Rey (Alfonso VIII), haciendo levantar la lauda, punto en que se hizieron todos de olores y fragancias celestes. Vieron con muy buen adorno el Real y venerable cuerpo: halláronle que aun estaba entero, fresco, é incorrupto, sentado (dice Parreño) en una silla Real sobre una almohada blanca de Holanda, ó en un escudo dorado, como Morante lo pinta en sus manuscritos de su historia; tan sano almohada y vestidos, como pudieron estarlo cuando se hicieron de nuevo, con haber pasado ya 373 años, (pues murió y fué sepultado el de 1214, y este registro fué el año de 1587); de los cuales estuvo primero en la capilla de las Claustillas muy cerca de 40 años, hasta que le puso aquí, adonde se guarda hoy, el rey San Fernando su nieto. Vió, pues, el devoto Obispo, que tenía un rico anillo en un dedo (Morante trae que eran cinco sus anillos de pedrería y oro), y por regalar con él á su rey Felipe II, le tomó y se le envió, hallando en vez de graulas desvíos. Volvió á enviarle el anillo para que se le volviese á poner, diciéndole estas razones con entereza y seriedad: «Yo no os envié á visitar los muertos, sino á los vivos. ¿Cómo os atreveréis á vos á haber quitado ese anillo de aquella mano Real y sagrada de un rey santo, cuyo igual no le han tenido las coronas?» Vinose á restituírle, obligado del mandato del Rey; y, estando aun en el Convento le dió una gran enfermedad, con la que en Gumiel de Izan murió sin haber vuelto á su casa; llevando á ella su cadáver, conducido en una litera.»

Murió Doña Leonor de Castilla en el mismo año de 1587, y fué inmediatamente elegida en su lugar Doña Inés Enriquez, hija del Adelantado mayor de Castilla.

El papa Sixto V, en 14 de Enero de 1589, año cuarto de su pontificado, expidió, á peticion del régio Monasterio y del rey Felipe II, pontificio breve mandando que en lo sucesivo las abadesas de Santa María la Real fuesen trienales, y estableciendo, como jueces conservadores, á los obispos de Oama, Calahorra y Plasencia. Es verosímil que por aquel tiempo empezase á durar no más de tres años el gobierno de las preladas en los monasterios de las filia-ciones. Hasta entónces las abadesas de las Huelgas habían sido perpétuas.

Doña Leonor de Castilla cumplió su trienio en el año siguiente, es decir, en el de 1590. Su sucesora Doña Beatriz Manrique, hermana de anterior prebada cuyo nombre fué Doña Francisca, falleció hácia el fin de su trienio, faltándola un mes para completarle, en el año de 1593.

Doña Juana de Ayala fué gobernadora durante un mes, y despues tres años abadesa. «Por esta (afirma el citado Moreno Curiel) se dió aquello de que pidiendo á Clemente VIII concediese aquí en las Huelgas un Altar de alma perpetua, se negaba á conceder, por ser en esto detenido; y el cardenal Aldrobandino le persuadía á que lo hiciera, añadiendo el celebrado chiste de que si Su Beatitud se hubiera de casar, no encontraría otra eclesiástica ni mas grande ni mas ilustre. Fué el caso de hecho, y que así lo concedió el Pontífice informado de todo.»

Doña Inés Enriquez volvió á regir la abadía en 1596, y apenas cumplido su trienio, falleció en el año de 1599.

Entonces fué elegida por segunda vez prelada Doña Juana de Ayala. Adornó el enterramiento de los reyes fundadores, y murió, antes de terminar su trienio, en 1601.

En el mismo año la reemplazó Doña María de Navarra y de la Cueva, la cual dispuso que los Reverendos Padres Gaspar de Ubeda y Agustín Lopez, hiciesen, para el Monasterio de las Huelgas, cétricas leyes que firmó el arzobispo Syppontino, y que esta abadesa dió á las monjas de Santa Ana de Malaga, sujetas al Diocesano, y á las de San Joaquín y Santa Ana, de Valladolid, cuyo Monasterio era filiación del de las Huelgas, por haberse trasladado allí el antiguo de Perales en el año de 1596.

Habiéndose suscitado algunas desavenencias entre el Monasterio de Santa María la Real y el General de Cister, el rey Felipe III, no sólo prohibió la entrada en España al cisterciense abad general, sino que solicitó y obtuvo breve de Clemente VIII, expedido en Roma á 15 de Diciembre de 1603, nombrando superior ordinario, en cuanto á la visita de este régio Monasterio y de sus filiaciones, al obispo de Palencia, en su ausencia al de Orense, y en último recurso al de Calahorra. Posteriormente, entró á sustituir al Reverendísimo General de Cister la Real Cámara de Castilla, á la cual únicamente competía providenciar sobre todos los asuntos que ántes eran exclusivamente propios del recién citado General.

Concluido el trienio de Doña María de Navarra en 1604, quedó vacante la silla abacial durante un año.

Doña Francisca de Villanar Cabeza de Baca y Quiñones, electa en 1605, cumplió su trienio en 1608.

Fué sustituida por Doña Juana de Leyba, que hermoseó la capilla de San Juan Evangelista, y gobernó sólo durante dos años, á fin de que tomase el mando del Monasterio Doña Ana, hija de Don Juan de Austria, el vencedor de la batalla naval de Lepanto, y nieta, por consecuencia, del emperador y rey Carlos V.

En Doña Ana de Austria monja en el Convento de Agustinas de Madrigal, desde donde Felipe III, usando de la misma autoridad que su abuelo, la hizo trasladarse al Monasterio de Santa María la Real, á ser abadesa de las Huelgas. Llegó á éste á principios de Junio de 1610; pero pasó un año en reconocer la Casa, por lo cual no comenzó á gobernarla hasta el de 1611. Trocó el hábito de San Agustín por el de San Bernardo, fué abadesa perpétua y bendita por breve del pontífice Paulo V, expedido á instancia de Felipe III, primo-hermano de Doña Ana, quien la visitó en este Monasterio. Esta magnánima y virtuosa señora hizo muchísimas obras en el edificio, renovando casi toda la Casa; erigió la capilla de San Juan Bautista, en que está enterrada, y construyó la parte que mira hácia el Molino, en la cerca ó muralla del Monasterio.

Urbano VIII, en bula de 22 de Mayo de 1629 que comienza *Sedis apostolice*, calificó terminantemente, al Monasterio y á su abadesa, de independientes de prelado diocesano ó sea *nullius in orbe*.

Doña Ana de Austria murió en el mismo año á 28 de Noviembre, habiendo tenido el mando durante diez y ocho años, tres meses y veintin dias. Desde entonces las abadesas de las Huelgas volvieron á ser trienales.

Fueron sus sucesoras Doña Ana María Manrique de Lara, que, electa en 1630, tuvo durante todo el trienio la abada; y Doña Catalina de Arellano y Zañiga, hija legítima del conde de Aguilar y seña de los Cameros, elegida en 7 de Abril de 1633, y fué prelada durante sus tres años.

El citado papa Urbano VIII, por bula de 2 de Octubre de 1634 aprobó y confirmó perpétua é irrevocablemente con la apostólica firmeza y fuerza, todos los privilegios, indultos, prerogativas, preeminencias, libertades, inmunidades, exenciones y otras gracias, tanto espirituales como temporales concedidas por cualesquiera romanos pontíficos sus predecesores, y por la Santa Sede y sus legados, vice-legados y nuncios, de cualquier modo, en cualquier tiempo, bajo cualesquier tenores y formas, con tal que estuviesen en uso. Con esta bula se aseguraron todas las concesiones de que habian disfrutado y usado sin intermisión alguna las abadesas y el Monasterio de Santa María la Real. Gregorio XIII, expresa en este escrito que habian gozado estas privilegios y gracias aun ántes de sujetarse al de Cister; por lo ménos en todo lo que no pedía de él, ni requería cesoso suya, como la necesidad para el asunto de las Filiaciones.

Doña Magdalena Enriquez Manrique de Ayala, prima del Almirante de Castilla, electa en 20 de Abril de 1636, cumplió su trienio.

Doña Catalina de Arellano y Zañiga, volvió á ser abadesa el día 9 de Mayo de 1639; y lo fué sólo durante dos años y cuatro meses, que hasta entonces le duró la vida.

Reemplazó Doña Francisca Beaumont y Navarra, descendiente de los condes de Beaumont, título nobiliario radiante en la comarca francesa denominada Normandía, por Don Carlos de Beaumont que se casó en Navarra, y fué

entre los de su linaje el primer alférez de aquel reino por merced de su primo el rey Carlos II, de Navarra (1343-1386). Doña Francisca fué elegida en 8 de Setiembre de 1641 y cumplió su trienio.

El rey de España Felipe IV, en el año de 1643, eximió de toda visita á los escribanos del Monasterio de las Huelgas y del Hospital del Rey.

Doña Ana María de Salinas, á quien cognominaron *la Anacoreta*, tomó posesion de la abadía en 10 de Noviembre de 1644 y la rigió durante poco más de un año.

Fueron despues suaditísimas Doña Ana Jerónima de Navarra y de la Cueva, que murió poco ántes de acabar su trienio; Doña Jerónima de Góngora, elegida en 8 de Mayo de 1648, y completó su trienio; Doña Francisca de Beaumont y Navarra, que ántes habia sido abadesa estuvo por espacio de dos meses, en 1651, rigiendo el Monasterio como gobernadora; Doña Isabel Oorio y Leyba que desde su eleccion en 15 de Julio de 1651 vivió solamente año y medio; Doña Ana Catalina Gamie y Mendosa, que fué gobernadora desde Enero hasta últimos de Junio de 1653, en cuyo día 30 salió electa Doña Antonia Jacinta de Navarra y la Cueva, solterina de su antecesora Doña Ana Jerónima, que cumplió su trienio, murió en 24 de Agosto de 1656, y fué sepultada en la Sala de Capítulo; Doña Jeronima de Góngora fué segunda vez elegida en 5 de Julio de 1656, habiendo asistido como presidente el obispo de Orensa don Juan de Palafox, y acabó su trienio; Doña Isabel de Tebes, nombrada en 2 de Setiembre de 1656, y tambien completó sus tres años; Doña Inés de Mendoza y Miño, en 6 de Setiembre de 1662; Doña Lucia de Quiñones, en 1665; Doña Isabel María de Navarra y de la Cueva, hermana de Doña Antonia Jacinta, en 25 de Octubre de 1668; Doña Magdalena de Mendosa, en 5 de Noviembre de 1671; Doña Isabel María de Navarra y de la Cueva, segunda vez, elegida en 8 de Noviembre de 1674; Doña Inés de Mendoza y Miño, segunda vez, en 9 de Noviembre de 1677, falleció en 10 de Abril de 1680, siete meses ántes de finalizar el periodo de su abadía; Doña María de Velasco, en 29 de Abril de 1680, y vivió esto hasta últimos de Setiembre; Doña Magdalena de Mendoza y Miño, segunda vez, elegida en 24 de Octubre de 1680; Doña Felipa Bernarda Ramirez de Arellano, en 4 de Noviembre de 1683; Doña Ana Bravo de Oyos y Acevedo, á primeros de Noviembre de 1686, y espiró ocho dias despues; Doña Melchora Bravo de Oyos, hermana de la anterior, en 6 de Diciembre de 1686; Doña Teresa Orense Manrique Davila, en 1680; Doña Ana Jerónima Guerrero y Contreras, hija del señor de Leza, en 12 de Agosto de 1692; Doña Melchora Bravo de Oyos, segunda vez, promovida á la dignidad en 1.º de Setiembre de 1695, y sólo vivió despues ocho meses; Doña Teresa Orense Manrique Davila, segunda vez, á primeros de Diciembre de 1696, y rigió hasta igual tiempo de Abril de 1698; Doña Inés de Ocio y Mendoza, de la estirpe de los condes de la Corzana, hija de don Joseph de Ocio, caballero del hábito de Santiago, en 19 de Mayo de 1698; Doña Ana Jerónima Guerrero y Contreras, segunda vez, en 15 de Junio de 1701; Doña Teresa Josepha de Lanuza, hermana del conde de Clavijo, en 24 de Junio de 1704; Doña Ana Jerónima Guerrero y Contreras, tercera vez, á 1.º de Agosto de 1707.

Quedó vacante la abadía durante más de un año, y fué en este tiempo gobernadora del Monasterio Doña Inés de Ocio y Mendosa, que ántes habia sido abadesa.

Doña Teresa de Lanuza fué segunda vez elegida abadesa, en 29 de Setiembre de 1711; Doña Ana Jerónima Guerrero, cuarta vez, en 5 de Noviembre de 1714, y murió en 26 de Octubre de 1715.

La priora Doña Teresa Badarán de Osnalde, estuvo gobernando mientras la vacante, hasta que fué promovida á la dignidad abacial, en 1.º de Julio de 1716, y murió en 9 de Agosto de 1718. Fué hija del muy ilustre D. Martín Badarán, caballero del hábito de Santiago y consejero de Castilla.

Volvió á gobernar la priora Doña Inés de Ocio y Mendosa, hasta que espiró, á últimos del mes de Mayo de 1719, y desde entonces estuvo gobernando, hasta la siguiente eleccion, la señora Doña Josepha de Mirandá, sucediendo despues en la privilegiada silla, nobilísimas damas, cuyos nombres, para no alargar demasiado el texto de esta monografía, ponemos en la nota (1).

(1) Doña María Magdalena de Villanad Cabas de Baso, hija del marqués de San Vicente y de la nobilísima Doña Francisca Cabrera de Baso, hija del marqués de Fuente Ojuna, fué elegida en 29 de Abril de 1720; Doña Ana María Holguero y Alvarado, hija del arzobispo D. Pedro Holguero, catedrático del hábito de Calatrava y castellano mayor del Castillo de Santa Cruz y después de San Felipe de la villa de Santander, electa en 2 de Mayo de 1721; Doña María Magdalena de Villaverde, segunda vez, en 4 de Mayo de 1723; Doña Ana María de Holguero y Alvarado, segunda vez en el gobierno el día 7 de Mayo de 1729, Mrs, entre nobilísimas abadesas nuevas, estubo nueva á la sala abacial, que es el Monasterio mismo la abadía; Doña Clara Antonia de Holguero y Alvarado, hermana de la anterior, en 1732; Doña María Teresa Badarán de Osnalde, hermana de su predecesora, Doña Teresa Badarán de Osnalde, en 14 de Mayo de 1735; Doña Isidro Ruiz de Orensa, en 1738; Doña Teresa Teresa Badarán, segunda vez, en 1744; Doña

III.

Las principales partes de que consta el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, son: la iglesia, algunas capillas separadas de ésta, la portería, el claustro principal, las Claustrietas, la Sala de Capítulo, la celda abacial, llamada la abadía, y las particulares habitaciones de las señoras, que, á manera de independientes estancias, se distribuyen por el espacioso recinto; incluyéndose todo ello, con más la porción de tierra destinada á jardines y horticultura, y dos patios exteriores llamados *compases*, dentro de fuerte y elevado muro de piedra, perforado por ójivales puertas.

La iglesia, erigida por Fernando III, pertenece por su género de arquitectura al estilo apuntado ó ojival del gusto primario, y consta de tres altas y desahogadas naves y crucero, dividiendo la mayor, de las colaterales, líceos arcos ojivales sobre pilares gruesos. De estos suben esbeltas columnas empotradas á recibir las volutas de resaltadas fajas que dividen en compartimentos las bóvedas por arista. Ábrense, en la parte superior del muro correspondiente á cada compartimiento, ventanas de medio punto, largas, estrechas y saegadas, líceas en el crucero y cuerpo de la iglesia, y con una columna á cada lado en el ábside, en donde también se encuentran algunas ventanas de ojiva. La porción de las naves, que se extiende desde la imfrontera hasta el crucero, se incluye en la clausura, destinado todo su ámbito á coro, de las señoras, la nave mayor, con larguísima sillería rematando en las armas de Castilla y de Leon, y con sus correspondientes reclinatorios de nogal; de las legas, que allí se denominan *religiosas ó pretales de hábito negro*, las naves colaterales. En los costados de la capilla mayor hay otro coro con sillar para veintain capellanes, adornada solamente con algunos escudos de armas de España, esculpidos en los respaldares. El retablo del altar mayor es de gusto charriguero, y se labró á mediados del siglo xvii. La imfrontera no presenta otro saliente, en su lisa superficie, sino dos muy resaltados estribos que dividen la nave central de las colaterales, y otros dos unidos á escuadra en el ángulo de la del Evangelio; ábrense en cada nave sencillísima ventana ojival, y otra circular y diminuta en el timpano del agudo fronton que termina la fachada de la nave mayor. Corre, por la parte exterior de la nave lateral del Evangelio, contigua y paralela á ella, anchurosa galería con puertas y ventanas, hoy tapiadas, que se abren hacia uno de los patios ó *compases*; en ella están instalados los confesionarios de las monjas. La portada de ingreso para el público, labrada en el extremo septentrional del crucero, es de estilo románico, y está precedida de ancho vestíbulo, alumbrado por atrevido roseton del mismo estilo, y en que, á manera de rayos de rueda, dan vuelta arcos de medio punto sobre cilíndricas columnas pareadas en fondo con las bases de todas reunidas en el centro de la claraboya; la puerta del vestíbulo es moderna y de órden dórico. Denominase este atrio *sacra de los Caballeros*, por estarse allí los sepulchros de algunos señores obispos, arzobispos y magnates.

La *torre*, cuya entrada está dentro del vestíbulo, es también lisa con salientes estribos, y el hueco cilíndrico que sirve de ojaja á la escalera de caracol, colocado exteriormente; presenta dos órdenes de ventanas ojivas paralelas, un par superior y otro inferior en cada fachada. Remata, lo construido de sillería, con crestruras apoyadas en canchillos. Klévase sobre lo dicho otro cuerpo del gusto de Herrera, con sencillísimas pilastras y remates de esferas, todo de badrillo y rodeado de balaustrada con análogos remates.

Dé paso también el mencionado atrio á dilatada *capilla*, cuyo advocacion es de *San Juan Bautista*, y la cual sirvió en muchos tiempos para enterramiento de los padres confesores, capellanes y fraires del Monasterio, y de los fraires y comandadores del Hospital del Rey.

León Maza, en 1762; Doña Isabel Beza de Omas, segunda vez, en 1765; Doña Juana Curzillo, en 1768; Doña María Bernarda de Flores, en 1781; Doña Juana Capello, segunda vez, en 1784; Doña Juana Cizalla de Vellido, en 1786; Doña María Bernarda de Flores, segunda vez, en 1789; Doña María Becha de Oñate, en 1792; Doña Rosalía de Chavez, en 1795; Doña María Teresa de Oñate, segunda vez, en 1796; Doña Angela de Haro, en 1797; Doña María Teresa de Chavez, en 1797; Doña María Teresa de Chavez, segunda vez, en 1799; Doña María Beata de Oñate, tercera vez, en 1798; Doña María Espinosa Curzillo, en 1798; Doña María Teresa de Oñate, en 1799; Doña María Teresa de Oñate, segunda vez, en 1799; Doña Francisca Montoya, en 1801; Doña Bernarda de Oñate, en 1801; Doña María Lorenza de Oñate, en 1802; Doña Francisca de los Rios, en 1802; Doña Tomasa de Oñate, en 1803; Doña María Lorenza de Oñate, segunda vez, en 1807; Doña María Tomasa de Oñate, segunda vez, en 1800; Doña Beata Beza, en 1800; Doña Rosalía Montoya, en 1806; Doña María Beata Beza, segunda vez, en 1809; y Doña María Teresa Beza, en 1812.

Otras *capillas* aisladas encierra la clausura, dos de las cuales pertenecen al estilo mudéjar, siendo la más notable de ambas la que se dice de *San Bernardo ó de Santiago*, en donde se conserva la imagen de este apóstol, que sirvió para las ceremonias de coronar y armar de caballera á los reyes.

La *portería del Monasterio*, en cuyo fondo se abren la puerta Real, la rejería y el torno, es elegante y extenso vestíbulo de estilo del Renacimiento. Su frente ó fachada consta de cinco arcos semi-circulares, con verjas de hierro, sobre los cuales corre otro cuerpo á manera de ático, en el cual y en su central compartimento descuelga grande hornacina, elevándose su remate sobre los demás de la fachada; los otros compartimentos setentan grandes escudos con los régis blasones. Compócese su coronamiento de agujas esbeltas y delicadísima crestería cimera.

La *Puerta Real* es de medio punto con arquivolta y quita-luvias de bóteles y caretos, sin ornato alguno; su estilo es románico del siglo XII, y sus dimensiones no tan grandes como su nombre y objeto parece merecer, puesto que se halla destinada exclusivamente para entrada de personas reales y de sus comitivas.

El *claustró principal ó de procesiones*, también construido por San Fernando, es grande y del estilo arquitectónico que se dice ojival primitivo; en sus alas labraron posteriormente varias capillas algunas señoras, de las cuales mencionaremos aquí la de la Ascension, que se debe á Doña Isabel de Navarra, y las de la Cruz y de Belén, á Doña Francisca Manrique, después enterrada en la última.

Hállase también en este claustró la española *capilla ó sala de Capítulo*: «Capítulo general pudiera celebrarse en su ámbito» exclama el R. P. M. Fr. Joseph Moreno Curjel, en el citado escrito. Su cuadrada planta se distribuye en nueve compartimentos en la ojival bóveda; los nervios de ésta recosen en los muros sobre repisas, y hacia el centro sobre cuatro pilares, excepto los del compartimento central, que todos arrancan de dichos pilares. Estos agrupan en su derredor cada uno ocho largos y esbeltas fustes de una sola pieza, que por la percusión producen casi metálicos sonidos, y que se hallan adosados al cuerpo central del pilar, muchísimo más grueso que ellos. El ingreso de la estancia es de arco semi-circular, y está en medio de dos ajimeces ojivos: las arquivoltas de aquí y de éstos se decoran con bóteles y se adornan con zigzags.

Otro claustró que, por no ser tan grande como el anterior, se nombra *los Claustrillos*, es lo único que en el Monasterio realmente subsiste de las construcciones ejecutadas en tiempo de Alfonso VIII. Es de puro estilo románico y acicaladamente trabajado, constando de cilíndricas columnas con esbeltísimos y ricos capiteles, sosteniendo laboresadas impostas, sobre las cuales voltean arquerías de medio punto: todo de piedra calcárea cuidadosamente retallada, y tan bien conservado que parece recién concluido.

La *Abadía ó celda abacial* contiene una habitación cuadrada, cubierta con bóveda de cuatro cascos, y que llaman *sala de secretos*, porque, colocadas dos personas en los rincones más distantes entre sí, pueden conversar en voz tan baja que nada oigan las que están situadas en medio de la habitación.

Las *puertas* que en la cerca dan entrada al recinto, son ojivales; pugnosa la que se abre enfrente de la portada de la iglesia; grande y en una torre á manera de fortificación, la que antecede al campo ó patio en cuyo fondo se presenta la fachada de la *portería*.

IV.

Alfonso VIII, en su carta de donación otorgada en 14 de Diciembre de 1199, expresó lo siguiente: «Prometimos en manos del predicho abad (de Cister Guido), que Nos y nuestros hijos que quisieran acobdar á nuestro consejo y mandato, que seamos sepultados en el susodicho Monasterio de Santa María la Real,» palabras que manifiestan haber sido intención del augusto fundador, que el edificio de las Huelgas sirviese de panteón para la región familia. Con arreglo al deseo del castellano monarca se inhumaron, en el monástico recinto, y tienen en él sus sepulcros, los reyes, infantes y otras nobles personas de quienes tratáramos en el siguiente catálogo.

1. El rey de Castilla Alfonso VIII, el *Noble y Bueno*, nacido en 11 de Noviembre de 1133, sucesor de su padre Don Sancho el *Debido*, á la edad poco más que de cuatro años y habiendo perdido poco antes á su madre Doña

Blanca, infanta que había sido de Navarra. Muerto, según arriba hemos dicho, el día 6 de Octubre de 1214, en Gutierre-Mañoz, cerca de Arévalo, yendo de Burgos á Plasencia á conferenciar con el rey de Portugal Alfonso II, el arzobispo de Toledo D. Rodrigo Ximenez que le acompañaba, le confesó y administró los sacramentos de la Eucaristía y Extremaunción; y, acompañado por los demás prebados de la régia comitiva y otros muchos que de varias partes acudieron á su encuentro, condujo solemnemente su cadáver al Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Allí fué sepultado en presencia de los mencionados, de gran número de magnates y de sus innumerables hijas la reina Doña Berenguela y la abadesa Doña Constanza. Yace en medio del coro de las Huelgas.

2. Doña Leonor, hija del rey de Inglaterra Enrique II, se casó en Tarazona con Alfonso VIII, el año de 1170, y murió en 17 de Octubre de 1214, once días después que en agosto esposó, acaso por sentimiento de la muerte de éste, en cuyo lucillo, fué también ella sepultada, según dijimos.

3. En el mismo coro al lado del altar del Santísimo Sacramento, se alza el sarcófago de la infanta Doña Berenguela, hija de Fernando III, sobrina de San Luis, rey de Francia, y monja en este Monasterio, donde, de orden del santo rey de Castilla, la dió el velo en el año de 1242. D. Joan de Medina, que fué abad de Santander, después de Valladolid, y más tarde obispo de Osema y chanciller del Rey, y por último, obispo de Burgos. Parece por un privilegio del sabio Alfonso X, su hermano menor, que la infanta Doña Berenguela era *señora e mayor* en el Monasterio de las Huelgas de Burgos; por lo cual, y en su obsequio daba mil maravedís para *plazas de pecados* en la ría del puerto de Laredo, y porque vino á Burgos con Don Duarte hijo del rey de Inglaterra, que en el dicho Monasterio recibió de él la orden de caballería; la fecha del documento es de 24 de Febrero de la Era 1293, año de 1255. Esta infanta murió en 1279; y de ella se hace mención en catálogos de mujeres ilustres.

4. En el mismo lado se depositó el año de 1655 el cuerpo de Doña Margarita de Austria, duquesa que fué de Mantua, y digna de feliz recordación.

5. A la opuesta parte, que es, entrando en el coro, la derecha, no se ve más que un enterramiento, el de la infanta Doña Blanca, hija de Alfonso III, rey quinto de Portugal, y de Doña Beatriz, nieta de Alfonso el Sabio de Castilla. De ella, dice Garibay, en el lib. xxxv, esp. xx de su *Compendio Historial de España*, lo siguiente: «También hubo (Alfonso III de Portugal) á la infanta Doña Blanca que, siendo de tiernos años, fué religiosa y señora del Monasterio de Lorban, de donde fué trasladada por abadesa del insigne Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de la ciudad de Burgos, donde está sepultada, habiendo dado fin á sus días con mucha religión, y aun gozado de grandes temporalidades, así en Portugal, de Montemayor el viejo, Campo mayor, como en Castilla, de muchas tierras que el rey Don Alonso su abuelo le había dado.» Según el doctor Salazar de Mendoza en su *Crónica del Gran Cardenal de España* (lib. 1, esp. xiii), fué señora del ducado del Infantado, y dejó á los canónigos de Santa Leocadia de Toledo, 2.600 maravedís de renta. Murió en el año de 1332.

En la nave de Santa Catalina, colateral del lado del Evangelio.

6. Alfonso VII el *Emperador*, rey de Castilla y de Leon, aunque dicen algunos estar enterrado en la catedral de Toledo, otros creen que su nieto Alfonso VIII le trasladaría al Monasterio huelguense, bien así como lo hizo con su padre Sancho III el *Descaído*, hijo de dicho Alfonso VII. Siendo lo cierto que el sepulcro de éste se vea en la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas.

7. El *Descaído* Sancho III padre del fundador de este Monasterio, afirma el citado Salazar de Mendoza hallarse enterrado junto Alfonso VII en la primada iglesia toledana; pero á esto se opone el epitafio que expresa hallarse ambos en el templo de las Huelgas con las siguientes palabras: *En esta sepultura está sepultado el señor Rey Don Alfonso Emperador de España el primero, y su hijo junto á él, á los pies de este Santo Crucifijo.* Murió Sancho III el día 31 de Agosto de 1158 en Toledo, y allí estuvo inhumado hasta su traslación al Real Monasterio.

8. El rey Enrique I, nacido en 1209, heredó el reino á la edad de catorce años, y no le poseyó más que durante dos años, nueve meses y quince días, por haber muerto el 7 de Junio de 1217, en Plasencia. Su hermana y sucesora la reina Berenguela dispuso conducirle á enterrar en esta Real iglesia.

9. El infante Don Fernando, hermano mayor, aunque no primogénito, de Enrique I, que fué la primera persona de la familia real, inhumada en Santa María la Real, nació en el año de 1194. Murió el de 1211 en Madrid, desde

donde fué trasladado á las Huelgas: allí se enterró y se le hicieron fúnebres exequias que duraron por espacio de quince días.

10. Junto al rey Enrique I está sepultada la reina Doña Beatriz, primera mujer de San Fernando, hija del emperador Felipe, duque de Suavia, y de la emperatriz Irene. Muchos años despues de inhumada, creen algunos autores que se trasladaron sus restos á la catedral de Sevilla, donde tiene enterramiento su santo esposo; pero el P. M. Fr. Melchor Prieto, en su manuscrito *Historia de Bórgos*, prueba, que no sólo no se hizo semejante traslación, sino también que no hubo oportunidad para hacerla.

11. El infante Don Sancho, primer hijo de Alfonso el Noble y Bueno.

12. La infanta Doña Mafalda, Mahalda ó Matilde, hija del mismo fundador, la cual murió siendo niña, en la ciudad de Salamanca.

13. La infanta Doña Sancha, que falleció tambien en infantil edad, y fué hermana de Doña Mafalda.

14. La infanta Doña Leonor, hermana de las anteriores y como ellas muerta en la niñez.

15. Doña Urraca, hija igualmente de Alfonso VIII y Doña Leonor, y esposa del tercer rey de Portugal Alfonso II el Gordo, con el cual se casó seis años antes de que heredase el trono portugués. Garibay y otros autores dicen que Doña Urraca fué enterrada en Alcobaza de Portugal; pero segun parece, fué trasladada al Monasterio de las Huelgas por su hermano ó por su bisnieta Doña Blanca.

16. El infante Don Alfonso de Aragon, hijo del rey Don Jaime el Conquistador y de la reina Doña Leonor, hija de nuestro fundador. Estando ya casado el infante aragonés con Doña Constanza, primogénita de Don Gaston de Borzna, en la cual no tuvo sucesion, su madre Doña Leonor, divorciada del rey Don Jaime por sentencia dada en últimos de Abril de 1229, regresó con su hijo á Castilla, y se retiró al Monasterio de Santa María la Real. Muerto el infante aragonés, su madre, que se hallaba en Bórgos, hizo que le enterrasen en la iglesia de las Huelgas.

17. El sabio rey Alfonso X yace tambien en esta nave, segun asegura el capitán de un sepulcro, diciendo: *Aquí yace el Cuerpo del señor Rey Don Alonso de Castilla y Leon, hijo del Cathólico y Santo Rey Don Fernando que yacó á Sevilla*. El doctor Pina y otros afirman estar sepultado en esta ciudad; pero lo niega el P. M. Fr. Melchor Prieto en su citada *Historia de Bórgos*, probando que el cadáver del Rey Sabio se llevó al Monasterio de las Huelgas.

18. El infante Don Fernando, hijo primogénito de Alfonso X y de su esposa Doña Violante, el cual murió siendo muy niño.

19. Otro infante Don Fernando, hijo segundogénito del mismo monarca, y á quien apollidaron de la Corda, que se casó en Bórgos con Doña Blanca, hija de San Luis, rey de Francia, y tuvo en ella dos hijos. Murió en edad de veintin años, el de 1275, en Villareal, viviendo aún su padre, y segun algunos autores, de enfermedad epidémica. En cumplimiento de su última voluntad, fué trasladado y enterrado en la iglesia de las Huelgas.

20. El infante Don Sancho, hijo de Fernando III el Santo, que fué canonigo de la catedral de Toledo y despues su arzobispo primado. Murió en 1216, habiendo regido la sede durante doce años.

21. El infante Don Manuel, hijo de Sancho IV el Bravo. Su sepulcro, segun el Padre Maestro Prieto, tenía el epitafio siguiente: *En esta sepultura está enterrado el señor infante Don Manuel, hijo del señor rey Don Sancho*.

22. El infante Don Felipe, hijo tambien de Sancho IV, señor de Cabeza y Rivera, que se casó con la nobilísima señora Doña Margarita. Murió en Madrid el año de 1324 ó el de 1328.

23. El infante Don Pedro, hermano del anterior, fué de admirables costumbres, muy virtuoso y querido; general del ejército de Fernando IV, tambien hermano suyo, y ganó muchas batallas; tutor, con su madre y con el infante Don Juan, de su sobrino el rey Alfonso el Onceno; señor de los Cameros y de muchas villas. Chasó el año de 1311 con la infanta de Aragon Doña María, y murió á la edad de veintidos años, en el de 1319, peleando en la Vega de Granada.

24. La infanta Doña María, que acabamos de mencionar, fué hija del rey de Aragon Jaime II. Tuvo, de su esposo el infante Don Pedro, dos hijas llamadas Doña María, que murió niña, y Doña Blanca, que falleció siendo moza en las Huelgas.

25. La reina de Aragon Doña Leonor, hija del rey Fernando IV de Castilla y de su esposa Doña Constanza, cuyos padres fueron los portugueses monarcas Don Dionis y Santa Isabel. Se casó en Tarazona con Alfonso IV de Aragon, apodrinado el Piadoso.

26. El infante Don Sancho, hijo de Alfonso XI de Castilla y de Doña Leonor de Guzman, conde de Alburquerque

por merced de su hermano Enrique II; se casó con la infanta de Portugal, hija del rey Don Pedro y Doña Inés de Castro. Estuvo, por temor de Pedro el Cruel, retirado en Aragón, hasta que Enrique de Trastámara ocupó el trono castellano. Murió en Búrgos a 19 de Marzo de 1371.

27. El infante Don Fernando, hijo del rey de Navarra Sancho VII el Sabio y de su esposa la infanta de Castilla Doña Sancha Beucha, hermana de Sancho III el Decedido, y tía, por tanto, de Alfonso VIII; murió desgraciadamente en Tudela, celebrando la fiesta de San Nicolás, obispo: tropezó el caballo en que iba corriendo, y le arrojó contra un poste, de cuyo golpe murió trece días después, en el año de 1207. Aunque Moret en sus *Anales de Navarra* (lib. xx, cap. vii), afirma que fué sepultado en Santa María de Pamplona, se cree que su primo Alfonso el Noble y Bravo hubo de trasladarle al Monasterio de las Huelgas, que había fundado para *enterramiento de sus parientes*, y al que trasladó á otros muchos de éstos.

28. La infanta Doña Catalina, hija de Juan II, que siendo niña murió en Madrigal el día 17 de Setiembre de 1434, habiendo nacido en Illosca, y sido (á falta de varones) jurada princesa de Asturias, suocera de estos reinos.

29. Doña María de Aragón, hija de Fernando V el Católico, y por consiguiente hermana de la reina Doña Juana la Loca, y tía del emperador Carlos V. Pasó, segun dijimos, desde el convento angustiniense de Madrigal, donde era monja, al de las Huelgas, donde por los años de 1540 ocupó la silla abacial.

Nave de San Juan Evangelista, colateral al lado de la Epistola.

30. La infanta Doña Constanza, hija de los reyes fundadores Alfonso VIII y su esposa Doña Leonor, tomó el hábito en el año de la fundación, 1187. Fué grande en todas las virtudes, en tal grado, que en el Monasterio siempre se la ha llamado *la Santa*; principalmente en la humildad llegó á tanto, que no se consiguió de ella que ejerciese otro cargo ni se diese á sí misma otro nombre que el de *esclavera*, hasta que la obligaron á cambiarse por el de abadesa.

31. Doña Leonor, hija tambien de los fundadores, y mujer del rey de Aragón Jaime I el Conquistador, con quien tuvo sólo un hijo, el infante Don Alfonso, que murió en vida de su padre. Disolvió este matrimonio el pontífice Honorio III, porque siendo Jaime y Leonor primos segundos, habían celebrado su casamiento sin dispensación, que entonces no se daba ni aun á los monarcas, puesto que el papa Bonifacio VIII, elegido en el año de 1294, fué el primero que dió tales dispensas, no pasando éstas de tres para tres personas coronadas. Separóse, pues, Doña Leonor de su esposo Don Jaime, trayendo consigo, segun indicado queda, á su hijo Don Alfonso, y habitando ella en el Monasterio de las Huelgas todo el resto de su vida, y fué enterrada con su hijo en la iglesia de Santa María la Real.

32. La infanta Doña Constanza, hija de Alfonso IX de Leon y su segunda mujer Doña Berenguela, reina propietaria de Castilla, fué monja y muy virtuosa entre las Huelgas. Murió en el año de 1242, sin haber sido abadesa, pero llena de mérito y virtud.

33. La infanta Doña Isabel de Molina, hija de Don Alfonso, señor de Molina, hermano de la precedente y de Fernando el Santo, fué monja en este Monasterio y vivió y murió virtuosamente.

34. Otra infanta Doña Constanza, hija del rey Alfonso el Sabio, fué tambien monja de las Huelgas, y murió en el año de 1280, segun lo expresaba su inscripción sepulcral.

35. La infanta Doña Blanca, hija del infante Don Pedro y de su mujer Doña María, igualmente infanta de Aragón, estuvo para casarse con el infante Don Pedro de Portugal, pero no se llevó á efecto el matrimonio por aquejarla tenaz dolencia de perlesia, y murió siendo monja en Santa María la Real.

Capilla del Capitulo.

36. La señora Doña María Sol ó Mari Sol, primera prelada del Monasterio de las Huelgas, al cual, como dejamos dicho, vino desde el de Tulebras en Navarra, fué, segun Nuñez de Castro, de la Casa Real de Aragón.

37. Doña Sancha, tambien de la régia familia aragonesa y venida de Tulebras, fué tercera abadesa de Santa María la Real.

38. La infanta de Navarra Doña Elvira, que igualmente obtuvo más tarde la dignidad de esta abadesa.

Capilla de San Juan Bautista.

39. Doña Ana de Austria, hija de Don Juan de Austria y nieta del emperador Carlos V (Primer de España), abadesa perpetua y benedita del Real Monasterio, edificó esta capilla detrás del coro para su enterramiento, y murió en 28 de Noviembre de 1639.

V.

Merece especial y ménos breve mención que los anteriores sepulcros el de Doña Berenguela, de aquella insigne reina, de quien su hijo San Fernando dijo, *veo vivo conservar á Dios los comienzos de su caballería*, y acerca de la cual el arzobispo D. Rodrigo (Suplem. cap. xix), afirmó que *la noblezuda de sus buenas obras fue espavida por todo el mundo, y en él fue espejo de toda bondad: maravilláronse los reyes de sus tiempos que non vian feundra que le asemejase á ella; ella se sucesó fya del noble rey Don Alfonso.*

Muerto Alfonso VIII, en Octubre de 1214, dejando por sucesor en el trono á su único hijo varón Enrique I, tan niño, que aun no había cumplido once años, tomó su tutela y el gobierno de Castilla, la reina Doña Leonor de Inglaterra, madre del nuevo monarca; pero habiendo fallecido pocos días después que su real esposo, nombró, en su testamento, tutor del rey y administradora del Reino á su hija primogénita Doña Berenguela, que habiendo primeramente tenido contratado su casamiento con Conrado, hijo y sucesor de Federico II, emperador de Alemania, después en el año de 1200, se había casado con Alfonso IX de León, y por último, este matrimonio se había anulado por causa de inmediato parentesco entre ambos cónyuges. Ambicionaban la autoridad de que Doña Berenguela se hallaba investida, los magnates que no daban importancia al Rey por niño y á la gobernadora por mujer. Los más poderosos entre todos, los tres hermanos de la casa de Lara, Don Alvar, Don Fernando y Don Gonzalo, consiguieron con sus intrigas inclinar á la regente á entregar la regencia y la guarda del Rey al mayor de éstos Don Alvar. Apenas hecha tal cesion, el primogénito de los Laras se apoderó de la Real hacienda, y no respetó los bienes de las iglesias ni de los particulares, llegando hasta el punto de que Don Rodrigo, dean de la catedral de Toledo y vicario del arzobispado primado creyese hallarse en la imprescindible necesidad de fulminar contra él la terrible sentencia de excomunicación. Todos cuantos con disgusto veían el poder en las manos de los Laras, y particularmente aquellos á quienes habían dado motivos de descontento, se agruparon al rededor de Doña Berenguela, reconvinieronla por su abdicacion del poder, y en nombre de ella formaron nuevo y poderoso partido. Pronto el Reino comenzó á agitarse, y las turbulencias hubieran podido desolarse durante largo tiempo, si imprevisto acontecimiento no hubieran venido á terminar su periodo. Fué, pues, el caso, que jugando Enrique I con otros jóvenes en cierto patio, uno de éstos, apellidado Mendoza, tiró al aire una piedra, que casualmente hizo caer una teja sobre la cabeza del Rey, siendo tal la herida, que murió el monarca al cabo de once días, el martes 6 de Junio de 1217. No dejando más herederos que sus hermanas, el trono castellano recaía de derecho en la primogénita Doña Berenguela, que de su casamiento con el rey de León, había tenido cuatro hijos, á saber: San Fernando, Alfonso, Constanza y Berenguela. Los castellanos, que sobre todo temían el mando de extranjero príncipe, sospechando que Alfonso IX de León, quisiese, en calidad de esposo de la reina Doña Berenguela, apoderarse del reino de Castilla, se apresuraron á enviarle antes de que supiese la muerte de Enrique I, mensajeros que diciéndole desosla ansiosamente Doña Berenguela ver á su primogénito para que la asistiese contra las furias y embustes de Álvaro Núñez de Lara, consiguieron traer consigo al jóven Fernando, prometiendo devolvérselo á su padre en cuanto su madre satisficiese su deseo. La reina, que aguardaba á su hijo en Otella, le llevó en seguida á Nájera; en esta villa, en la plaza y bajo secular olo, declaró que renunciaba la corona en favor de su sucesor; y con todas las acostumbradas solemnidades se alzaron pendones aclamando al rey Fernando III de Castilla. Creyó entonces oportuno Doña Berenguela hacer que el nuevo monarca recorriesse su reino, y le llevó á Palencia, cuyos habitantes le recibieron con claros muestras de afecto. Don Álvaro de Lara, viéndose despojado de toda autoridad, pidió que el soberano, á pesar de que tenía diez y ocho años y uselo,

fuese puesto bajo su tutela; pero la augusta señora, recordando la odiosa y tiránica conjura de Don Álvaro, rechazó enérgicamente tan desentendida pretensión. Como muchas poblaciones estaban en poder de los Lara y de sus partidarios, que amenazaban trastornar al país, Berenguela, tratando de evitar conflictos, quiso hacer confirmar en Córtes la renuncia en favor de su hijo. La asamblea, reunida en Valladolid, reconoció á la princesa como legítima sucesora de Enrique I, y admitió su abdicación. Proclamáse á Don Fernando como rey de Castilla, verificándose la ceremonia sobre alto tablado, erigido al efecto en paraje oportuno, para que la muchedumbre venida de todo el ámbito del Reino, pudiese asistir y presenciar como reunión de oculares testigos; hecha la proclamación, condújose al reciente soberano á la Iglesia catedral, para que allí jurase guardar los fueros y privilegios de Castilla.

La reina Doña Berenguela, y á ruego suyo su hijo San Fernando, aumentaron las rentas del Monasterio con los siguientes lugares y posesiones: «Robledo de Sobresierra, Valderrueda, el Embét, Espinoso, Estalada, la hacienda de Santiago de Lara, la hacienda de Santa Cruz de Subarrolles, la casa de San Cipriano de Monzon con sus pertenencias, Hiniestra, Cubiel de la Cesa, Torre-piñones, Tinieblas, Ortevela, la hacienda de Mericho, Valpereda y Revenga: las posesiones de Villagonzale, Torcedilla sobre Arlanza y Pizaron con sus pertenencias.»

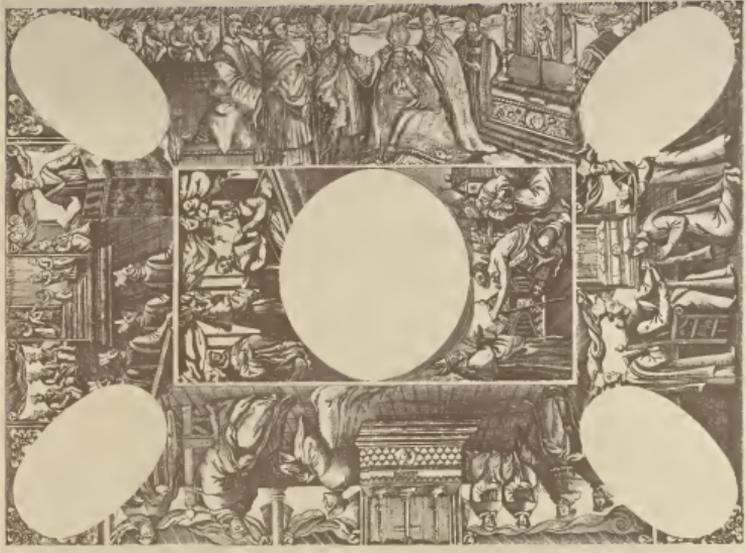
Murió la madre de San Fernando en el año de 1245, y fué sepultada en Santa María la Real de las Huelgas, donde yace en el coro de las señoras.

El sepulcro de la reina Berenguela se cuenta entre los más notables que contiene el régio Monasterio; y bajo el punto de vista escultural, como el más importante de todos; no es, sin embargo, otra cosa, que exornado lucillo de severa forma que parece sostienen sobre sus espaldas, fuertes leones echados sobre el pavimento. Completamente verticales son sus lados, y de dos derrames, corriendo paralelos á lo largo, su parte superior. No sostiene estátuas yaocente, porque tal género de escultura no estaba aún en uso en Castilla en el tiempo en que el enterramiento se hizo.

Decoras la parte superior de sus caras con arcaturas escarzanas, de que pendie cestería trebolada, cobijadas por gabletes de poca altura, y adornados con frondarias de exiguas frondas y algo mayores gramos; sobre las recárdas de los arcos y gabletes alzanse torrecillas almenadas, pero sin ventanas ni apellidos. Las caras de la tumba y entrambos declives de su cubierta, enriquecéense con historias relativas al Redentor y á su Santísima Madre, y entre las cuales son muy dignas de atención las reproducidas por la lámina compañera de la presente monografía. Representase en el lado estrecho la Coronación de la Virgen por mano del Eterno Padre, ocupando las dos figuras el centro del cuadro; á cada lado un ángel sostiene un cirial, á la manera que hoy se llevan en las iglesias de Francia; y finalmente, otros ángeles volando llenan el espacio encerrado entre la catedral cestería. Parece imperial la corona que ciñe la cabeza del Padre Eterno, así como real, á estilo de aquella época, la que tiene en la mano colocándola sobre la toc de la Reina de los ángeles. La principal cara del lucillo, aunque á primera vista parece no contener más que un solo asunto, recuerda dos sucesos que, si bien contemporáneos; acaecieron en diferentes parajes; á saber: la Adoración de Cristo por los tres magos reyes Gaspar, Melchor y Baltasar, y la Degollación de los Santos Inocentes, decretada por el cruel gobernador de la Judá Heródes I. Poco más de la mitad de la cara, al lado izquierdo del espectador, representa la Adoración, estando la siempre Virgen sentada, teniendo al Niño Jesús en igual actitud sobre su regazo, y con el codo en su mano izquierda: la derecha de la bendita Madre presenta á su divino Hijo el vaso portador del oro, que el primer rey, postrado de hinojos, acaba de entregarle. San José, al lado izquierdo de su esposa, en pie y apoyado en largo báculo, contempla la sublime escena. La estrella guisadora de los reyes osténtase sobre el hombre derecho de Nuestra Señora. Siguen al primer rey los otros dos en pie, y trayendo en las manos el incienso y la mirra, que se preparan á ofrecer según su turno llegas; y por último, tras los monarcas viene un palafrenero con los caballos de los coronados personajes. En la otra mitad de la cara principal del sarcófago, preséntase en primer lugar Heródes, sentado y con una pierna puesta sobre la otra, barbado y con corona, en actitud de ordenar la degollación á un guerrero, que estrocha con la mano izquierda el puño de su espada. Más á la derecha del espectador, otros dos soldados llevan á cabo la inhumana orden en cuatro niños, dejándose ver entre ellos una afligida madre desesperada al ver sin cabeza á su querido hijo. Los derrames de la cubierta diviéndose en compartimentos por medio de columnas y arcos que aparentan cargar sobre ellos, y son análogas en sus formas á las de las ya mencionadas arcaduras: sus espacios se llenan con otras tantas historias que representan pasajes de la vida de la Madre Santísima, tales como la Anunciación, la Visitación, y del Divino Hijo, el Nacimiento, la Adoración de los pastores y la Huida á Egipto, todas las cuales están en relación con las que adornan el frontal del lucillo, si bien el desarrollo de éstas es de mayor importancia, por prestarse notablemente á ello el disponer así el artista de espacio mucho más extenso.

Este sepulcro, así como otros existentes en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, careció de epitafio en sus primeros tiempos, ó si acaso le tuvo, estaría en la cara opuesta al frontal, hoy empotrada en el muro. En separada tableta se grabó la siguiente inscripción, que manifiesta ser de posterior época, tanto por el dictado de *serenissima*, por su ortografía y por las frases con que está redactada, como por su lenguaje castellano y poco antiguo, siendo así que en tiempos de Doña Berenguela, de su hijo San Fernando, y aun posteriores, tales leyendas se escribían exclusivamente en latín. El citado R. P. M. Fr. Joseph Moreno Curiel la copió del modo que aquí la trasladamos.

En esta sepultura está enterrada la Serenissima Reyna Doña Berenguela, hija de los Señores Reyes Fundadores, la qual juntó á Castilla con Leon.



Letra

CUBIERTAS DE LAS OBRAS DE SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA.
 (BIBLIOTECA NACIONAL)



CUBIERTAS DE PLATA

DE LAS

OBRAS ORIGINALES

DE SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA,

POR

EL SEÑOR DON VICENTE DE LA FUENTE,

ACADÉMICO DE LA HISTORIA, CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE DERECHO EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL, ETC.



ARMAS y muy ricas alhajas de la Universidad y Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá vinieron á Madrid cuando aquella fué trasladada á la capital de España en 1837. Por desgracia otras muchas, y de gran valía, se perdieron en la invasion francesa de 1808 y en las revoluciones posteriores, como tambien en las dos traslaciones de la Universidad de Alcalá á Madrid, y vice-versa, en 1821 y 1823.

Entre las que se salvaron por entonces figuraban varios códices heréticos adquiridos por Cisneros, algunos de los cuales sirvieron para la Poliglota, una Biblia gótica, las Tablas Alfonsinas, la colección de cartas del Cardenal Cisneros, las Laves de Ovón, con otros varios objetos relativos á la conquista, la lámpara morisca, un rico *Lignum-Crucis* de oro y cristal de roca, regalado á Cisneros por Leon X, un cáliz y un

anillo que se decian de Cisneros, el original de los sermones de Santo Tomás de Villanueva, cubierto de unas magníficas planchas de plata nielada y oro esmaltado, el Breviario de Cisneros, una curiosa Biblia gótica y unos trescientos manuscritos, de los cuales algunos son de gran valía.

La Universidad de Alcalá tuvo en esta parte una gran curiosidad, que por desgracia no tuvieron ó no supieron tener otras. A la de Salamanca le robanan casi toda su vitalidad los conventos y colegios que crecian á su sombra y á costa de su sévra. Había colegios como el de San Barloboné y el Arzobispo, y conventos como los de San Estéban y la Compañía, que valian tanto ó más que la Universidad en tradiciones, importancia y privilegios, y la superaban en lo material del edificio. A veces, en pugna con ella, la avasallaban superponiéndosele. Por lo que hace á la de Valladolid, con sólo ver los edificios de los colegios de Santa Cruz y San Gregorio y la pobre y churriguerosca fachada de la Universidad, se comprende la superioridad de aquellos sobre ésta. No así la Universidad de Alcalá, la cual nació grande, como su fundador, con sentimiento de unidad, llevando en éste su idea de grandiosidad, su espíritu conservador en el carácter aristocrático de su Colegio Mayor, y la elegancia por su mayor proximidad á la Corte. Por ese motivo se enoctraban en ella esas ricas presas, monetaria, antiguallas y objetos monumentales, de los que hemos enumerado algunos, cuando literario que contrastaba con la penuria de las otras Universidades en riqueza

de este género. Gran parte de este caudal pereció el año 1809, en que la sacristía fue saqueada, si por españoles ó por franceses no se sabe, y vale más no averiguarlo. Háblase de muchas arrobas de plata y de ricos objetos arqueológicos, que desaparecieron por entonces, ó poco después. Perdiose también el rico monetario, formado quizás desde los tiempos de Ambrósio de Morales, y enriquecido con el que cedió al Colegio Mayor el dean Infantes de Toledo, amigo y correspondal del P. Florez.

Entre las alhajas de la sacristía estaban también el libro de los sermones originales de Santo Tomás de Villanueva, que por su carácter literario debía estar en la Biblioteca. La piedad cristiana, sobreponiéndose á la Literatura, lo hizo colocar entre las reliquias de Santos y otros venerandos objetos.

Cuentan que en una noche del mes de Mayo de 1808, y poco después del funesto día 2, entró en Alcalá una columna de tropa francesa procedente de Madrid. Los estudiantes y vecinos se habian armado. Atón quisieron salir á defender el puente de Viveros, y perñaban los escolares por sacar las banderas de la conquista de Orán. La aparición de la columna, precedida de un escudron de formidables mamelucos, apagó el entusiasmo. Los franceses entraron como en tierra de conquista y saquearon lo que quisieron. Un bedel anciano, que cuidaba de la sacristía, entró en ella para salvar lo que pudiese, y así lo que pudo; pero al coger el libro de Santo Tomás de Villanueva, sintió ruido, y arrojó el precioso códice sobre el cancel de la sacristía, temiendo ser descubierto. Allí permaneció olvidado. Espesa capa de polvo lo cubria cuando fué hallado años después, y el anciano revivió el motivo del abandono y procuró disculpar su olvido. La polilla y la humedad habian destruido no poco el libro, y esta segunda habia alterado el metal, cubierto en algunas partes, no de patina, sino de venenosa eflorescencia. En tal estado vino á Madrid el precioso códice con sus riquísimas y artísticas cubiertas.

Corría el año de 1845 cuando el autor de este artículo, siendo bibliotecario mayor interino por nombramiento del Claustro, pudo recabar á duras penas del Gobierno unos dos mil reales, por empeño y mediación del digno rector don Pedro Sabau y Larroya, para restaurar, bien pobre y económicamente, varios de los objetos monumentales traídos de Alcalá y ántes citados, que estaban en el mayor abandono y expuestos á ser víctimas de la ignorancia y de la incuria como lo fueron otros. Restaban dos armaduras de la conquista de Orán, destruidas é incompletas, dos alabardas rotas y sin hasta, una ballesta y un arcabuz de mecha (1). Encargóse de su limpieza y de suplir lo que faltaba en ellas el Sr. D. Eusebio Zalouga, inteligente arabicero de Palacio y de la Armería Real, en cuyos acreditados talleres el hierro y el acero se convierten en plata y oro, pues se venden por mucho más oro lo que pesan ellos. Ofrecióse el Sr. Zalouga á limpiar las cubiertas del libro de Santo Tomás de Villanueva, á fin de hacerlo con cenizas vegetales y no por medio de ácidos y corrosivos, como hiciera quizá algun inexperto y poco ilustrado platero. ¡Ojalá se hubiera podido restaurar el libro con la inteligencia con que se limpiaron las cubiertas! Pero lo escaso de los recursos no dió para mejor procedimiento.

Preciosos quedaron las cubiertas, destacando los negros perfiles de sus niclos sobre brillante campo de plata, y la vida de Santo Tomás de Villanueva, representada por un modesto platero del siglo xvii, sobre el libro que trató en pliegos de á folio la mano del Santo Arzobispo de Valencia, á quien la Iglesia y los pobes apellidaron *el Nazareno*.

Fuella idea fué la del Sr. Zalouga al limpiar aquellos niclos de plata, pues, poniéndolos en una presnita de mano, así los curiosos calcos que nos sirven para estos grabados, y sin los cuales no habría ya lugar ni posibilidad para hacer este artículo. Su procedimiento recuerda los orígenes del grabado, segun la tradicion vulgar, debidos á la casualidad de ver un platero estampado en el papel todo el grabado de una plancha de plata burilada, que estaba limpiando.

Ocho años después, en la noche del 25 de Agosto de 1856, robó una sacristía é ignorante mano gran parte del tesoro Complutense, traido á Madrid; el collar y anillo dichos de Cisneros, las cubiertas de oro y plata de las obras de Santo Tomás de Villanueva y otros objetos de valia. ¡Qué precaucion basta contra el ladrón doméstico! Formóse causa criminal, pero nada se averiguó ni restató. Los ladrones debíam inutilizar aquellos objetos artísticos para aprovechar el valor del oro y de la plata, pues nada ha vuelto á saberse de ellos al cabo de diez y ocho años. Así pereció uno de los objetos artísticos de más valia en su género que poseía la ciencia arqueológica en España. No es poca fortuna que pueda siquiera este Museo conservar su recuerdo y fin-símile.

(1) No he los que actualmente está en el Museo, y que se registra para formar con ellas y las banderas su trazo en la Biblioteca de la Universidad.

Representan estos diez nielos otros tantos pasajes de la vida del Santo. Llamábase éste Tomás García, pues su padre era un hidalgo de Villanueva de los Infantes, llamado Alonso Tomás García. Con todo, el santo escritor no nació en este pueblo, que le sirvió de apelativo, sino en la villa de Fuenllana del Campo de Montiel, donde vivió la vez primera, el año de 1488. Veinte años contaba, y era bachiller en Teología, cuando Cisneros le eligió para uno de las primeras becas del Colegio Mayor Universidad de Alcalá. Las posesiones de los diez y siete colegiales primeros se dieron en los días 6 y 7 de Agosto de 1508. Entre ellos figura el bachiller Tomás García como el noveno, siendo el último de los que ingresaron en el citado día 6. Su acts de investidura dice, como la de los otros y de los cincuenta y cuatro colegiales primeros, que en todos ellos fueron sujetos muy notables.—*De suudato Dni. Cardinalis Fundatoris nostri.* Seis años despues obtuvo una cátedra de Filosofía, en la que tuvo por discípulos al célebre Fray Domingo Soto y á Fernando Encinas. Quevedo no dá apenas fechas, y sólo dice (1): «Últimamente fué colegial mayor en el insigne de San Ildefonso, siendo entre los varones excelentes desde su tiempo está advertida su vida y su doctrina para memoria y lustre de aquella Universidad.»

«Llegó en estas cosas la voz de sus grandes partes á Salamanca y fué solicitada con encidia de aquella Universidad donde le ofrecieron por claustro la cátedra (sic) de moral. Por mostrarse reconocido á la demostración de aquella Universidad, fué á Salamanca, y leyó tres lecciones, y en la postrera, donde fue oyente el rector (2) leyó aquel misterioso Salmo *In exiit Israel de Agypto*, despidiéndose del mundo con las palabras de David, pues al otro día tomó el hábito en el convento de San Agustín. Dióselo el P. Fray Francisco de la Parra, prior del dicho convento, hombre insigne en Santidad y letras, uno de los muchos que ha producido aquel religiosísimo convento. Entró en la Religión el año de 1516, en 24 de Noviembre.»

Nota el mismo Quevedo que varios de los sucesos principales de la vida del santo arzobispo, tuvieron lugar en festividades de la Virgen, lo cual conviene tener en cuenta para entender lo que figuraban los nielos perdidos. «El día de su Presentacion al templo fué presentado este glorioso Santo en el templo, y tomó el hábito de San Agustín, y en la fiesta de Nuestra Señora de las Nieves dió su consentimiento para acetar el Arzobispado de Valencia, despues de haberle rechazado: en el día de su glorioso parto dió la primera Misa, y en el día de su Nacimiento (3) murió en Valencia año de 1555, en edad de sesenta y siete años.»

Los sermones que contiene este libro son cincuenta y nueve; la mayor parte son para las festividades del Señor, de la Virgen y de algunos santos. Tres tiene sobre la fiesta de la Asuncion, y ninguno sobre la Concepcion. Entre los de santos hay dos de San Juan, otros dos de San Ildefonso y San Nicolás, y uno sobre San Agustín, San Gil, San Miguel, la Magdalena y otros santos. A continuacion de los sermones hay dos prólogos y tratados sobre el *Apocalipsis* y el *Cantar de los Cantares*. Todo el libro está en latin. La letra de estos sermones es gruesa y clara. La humildad á que estuvo expuesto por muchos años en Alcalá, perjudicó al papel, de modo que apenas se puede hojejar el libro.

Varias ediciones se han hecho de esta obra, las cuales indican D. Nicolás Antonio, Rezabal-Ugarte y Fernandez Guerra. La primera se hizo en Alcalá el año de 1581, poco despues de la muerte del santo arzobispo. Constaba aquella de dos tomos en folio. Corrió con esta edicion el P. Pedro de Uzeda Guerrero, fraile del orden de San Agustín, el cual la dedicó á D. Gonzalo Fernandez de Córdoba, duque de Sosa.

Aparece de una certificacion expedida en 16 de Diciembre de 1651, por el P. Fr. Pedro de Porras, provincial de los ermitaños de San Agustín de Andalucía, la cual va al final del libro de sermones, y se conserva en él, que al hacer aquella primera edicion el P. Uzeda tuvo á la vista este original, para lo cual le fué entregado. Pero el religioso á quien el P. Uzeda encargó sacar la copia, se quedó con el original, y lo puso entre sus libros, como la cosa más sencilla del mundo. Esto apenas se comprendería, si no fuese tan usual por desgracia.

La provincia Agustiniense de Castilla comprendía entonces toda la parte de Andalucía. El copiante pasó á Granada, y allá llevó el manuscrito, como si fuese suyo. Cuando murió en aquel convento, los cuadernos que formaban el libro de sermones y andaban sueltos, fueron á parar á la biblioteca de la comunidad, con los demás libros y papeles

(1) De la milagrosa vida del venerabilísimo Fray Tomás de Villanueva. Edición de Rivadeneyra ilustrada por el Sr. D. Anselmo Fernandez Guerra. La portada de su recopilación la copió en su pedagogía el P. Merino y esta edición y formación por el Sr. D.

(2) El rector era su estudiante, y cada libro de estudio que estoviese en la librería.

(3) La Natividad de la Virgen, día 8 de Setiembre.

del fraile. Allí estuvieron algunos años. Separada entre tanto la provincia de Andalucía de la de Castilla, y siendo provincial de ella el P. Fr. Pedro Ramírez, yendo á visitar el convento de Granada, y sabiendo que había muerto allí el compañero y escribiente del P. Uxía, visitó la biblioteca, logró encontrar los cuadernos del original, y los llevó al convento de Sevilla, donde los hizo encuadernar modestamente, después de haber hecho confrontar auténticamente la letra de ellos con la de otras cartas y manuscritos del santo arzobispo, que había en el convento desde cuando fué provincial.

Habiéndolo visto en esa disposición el duque de Alcalá D. Fernando Enriquez de Rivera, mostró vivos deseos de obtener aquel precioso autógráfo, y el convento de Sevilla, que quizá le debía favores, le hizo donación de él, siendo provincial el P. Maestro Fr. Pedro de Góngora y prior del convento Fr. Pedro de Cárdenas. Consta todo ello de la certificación citada, que no copiamos íntegra como la daríamos si fuera relativa á la parte artística del libro. Por desgracia el que la escribió se cifó á la parte bibliográfica.

Por otra relación de hermosas letras, y que al libro sirve de portada, consta que el duque de Medinaceli adquirió este precioso códice en el Puerto de Santa María, á la muerte del duque de Alcalá; acreditando no solamente la adquisición del libro, sino también la donación de la casa de Medinaceli al Colegio Mayor, el motivo de ella, y la autenticidad del manuscrito; pero nada nos dijo de la parte relativa á la rica encuadernación que costó el opulento duque. Ostentaba ésta diez placas de oro puro que representaban el escudo de su casa, dos grandes y ocho más pequeños, que se marcan en los vacíos ó huecos de los niclos. El escudo con las armas del duque, y por techantes dos angelones ó serafines de pintadas alas, tenía sobrepuesta la dual corona, ornada ésta con rubios y esmaltes. El escudo era cuartelado, dos de castillos y leones, alternando estos con otros dos cuarteles de flores de lis sobre campo azul, todo ello ricamente esmaltado en oro. Ignórase donde se construyó la encuadernación y el nombre del grabador ó platero que la hizo. Unas letras iniciales F. R. se ven al pie de casi todos los grabados, y puede conjeturarse que fueran las del grabador. Como el Duque lo adquirió en Sevilla y por allí vivió, puede presumirse que la encuadernación se hizo en Cádiz ó Sevilla.

El folio relativo á la donación escrito en excelente letra gruesa española, dice así:

«En la librería de la casa de Alcalá que compré de los bienes libres del Duque mi Señor D. Fernando Enriquez de Rivera hallé el libro de las Obras de Santo Thomas de Villanueva, escrito de su letra, y, pareciendome Reliquia mas que libro, le retire, e hice autorizar de los Padres mas grandes de la Provincia que eran en aquel tiempo, y la gobernassan. Y pude hallar la firma del Santo con los renglones de su letra que va en la ultima fôja por mas compenacion del libro: llego el dia de su canonizacion, y de mi reconocimiento, pues hallandome honrado con la Voca de esse insigne Colegio Mayor (que también la tuvo nuestro Santo Arzobispo) puedo mostrarle sirviendome á V. S. con sus obras originales. Requisito es de la Donacion la memoria del Difunto, que vive eterno: como se verifico en la que Pilato hizo á Joseph del cuerpo de Christo nuestro Señor. Guarde Dios y conserve á V. S. en el exemplo y grandeza que hasta aqui. Puerto de Santa María, á 29 de Agosto de 1661.—*El Duque de Medina.*»

Signe luego una certificación de Fr. Juan de Palacios, con fecha 12 de Diciembre de 662, que habia traído al duque de Medinaceli y Alcalá una firma y unos renglones escritos por mano del Santo.

Hállanse éstos al final del libro entre varios adornos caligráficos que dicen: «*Este pedazo de letra con la firma del Santo es añadido para comprobacion de la letra del libro.*» El papel se refino á una obligacion de decir misas al convento: dos líneas de ella contienen la siguiente curiosa noticia relativa al capitán Zamudio, que quizá sea el célebre marino vizcaino de quien hay recuerdos en Bilbao (1).

«*Item mandó y ordenó quel dicho xonast. diga y ppetuamente cada un año por el Capitan Cristóbal Cavassido treinta y tres misas por lo que dexó á esta Casa.*»

En otra nota que contiene el libro al final del índice se dice: «*son todos los cuadernos cuarenta y nueve: los cuarenta y siete son todos de ocho hojas y uno de diezis y otro de cuatro.*»

Los folios del libro son 308.

Por lo que luce á la encuadernación de este libro, objeto exclusivo de esta monografía, no bibliográfica sino artística, pudo formarse idea completa de ella al desarmarla, en 1845, para la limpieza que entonces se hizo.

(1) *Acta ecclie et paroch. lazaro de Zamudio.*

Constituían su armazón diez chapas de plata con los nichos de la vida de Santo Tomás y otras diez de rico oro, con el escudo esmaltado del Duque donante que la cubría; de modo que cada tapa de la encuadernación contenía cinco pasajes históricos con cinco escudos, uno grande en el centro y otros cuatro menores en los extremos. Tenía, además, una multitud de piezas de ménos importancia, listones, tornillos y recios baquetones de plata, ocho por cada lado. Para completar la forma de libro tenía un canto que los encuadernadores llaman *lomo ó lomera*, y las manecillas ó broches para cerrarlo, todo ello también de plata fina y maciza, y muy bien trahejada, de modo que el libro se abría y cerraba como cualquiera otro encuadernado en cuero ó pergamino.

Segun la declaración del Sr. Zuloaga, que consta en el libro, pesaba la encuadernación que fué robada siete libras de plata y nueve onzas de oro.

En lo que se llama por los encuadernadores *el lomo del libro*, se leía la inscripción siguiente en letras gruesas y entrelazadas al gusto paleográfico del siglo xvii, llamadas comunmente *bastardillas*:

OBRAS
CRISTIANAS
—
DE S. THOMAS
DE VILLANUEVA.

Este título ó inscripción no estaba en forma de tejuelo sino grabado en letras gruesas, formando cuatro líneas repartidas de dos en dos, en la parte superior é inferior. En los broches ó manecillas se veía el escudo, que los Agustinos usan por armas ó divisa, el cual representa un corazón atravesado con una flecha, emblema del amor divino, de que se hallaba hondamente herido el de su santo fundador. El conjunto de las piezas de plata se aproximaba á ciento, sin contar los diez escudos de oro esmaltado, pues eran cuarenta y nueve las piezas gruesas, placas, listones, baquetones, lomo y manecillas, y unos cincuenta tornillos diminutos para sujetarlas.

Los diez pasajes de la vida de Santo Tomás representados en los nichos, eran: los dos primeros, superior é inferior, alusivos á su ingreso y vida literaria en el colegio de San Ildefonso de Alcalá; el tercero y cuarto, su toma de hábito y la consagración de arzobispo de Valencia, que son los cuatro mejores y más importantes, por la ejecución é indumentaria; el quinto y sexto aluden á su oración y fervor en la Misa mientras fué fraile, correspondiendo con los otros dos literarios de cuando era colegial mayor. Los otros dos mayores, sétimo y octavo, de la segunda tapa, representan, el uno, la gran caridad del Santo en dar limosna y favorecer á personas de todas clases y construir obras con que socorrer á los jornaleros, en vez de darles limosna que los hiciera holgazanes; y el otro, el tránsito piadoso del santo arzobispo. Finalmente, las dos planchas centrales en que, con mal gusto, se colocó un gran escudo dual que partía la plancha, representaba cuatro milagros del Santo siendo ya arzobispo; los de la parte superior, en cada uno de ellos, resucitando en el uno á una mujer, en el otro á un hombre; los de la parte inferior, otros dos milagros, secando á un niño de un pozo, el uno, y el otro curando á un leproso. Estas dos planchas, que debieran ser las mejores como centrales, son las más degradadas en el pensamiento y en su monótona y mala ejecución. Quizá el artista tuvo que ceder, como sucede muchas veces, á las exigencias y caprichos del que le pagaba, y el siglo xvii no fué del gusto más depurado en este concepto. Cualquiera comprende que los dos tablas ó chapas centrales, como principales de las cubiertas, no debieron aludír á la nobleza del Duque con su enorme escudo, sino al asunto principal, que motivaba aquella preciosa encuadernación; y, siendo el libro de sermones, claro está que la una debió representar al Santo *escribiendo* y la otra *predicando* aquellos preciosos discursos á homilias, á cuya conservación honorífica se dedicaba tan rica, costosa, esmerada y artística encuadernación. Esto dictaban el sentido recto y el buen gusto: á los dos faltó el artista en aquel caso. Conviene que esta crítica se haga, y aún más, que se tenga en cuenta, para que en estos casos los artistas procuren siempre no fiutar á la rauxa y á la estética, cediendo á exigencias de adulación, de capricho, ó de indiscreta piedad, so pena de que llegue un día en que vean sus trabajos sujetos á severa censura.

Haría ya solamente deslindar los asuntos de esos dos grabados y juzgarlos. Lo primero es fácil, teniendo en cuenta la rápida biografía del santo arzobispo, tomada de la que hizo con más extensión nuestro buen Quevedo, artista citado a este propósito.

Representa el primero la toma de posesión de su beca en el Colegio Mayor de San Ildefonso, el día 6 de Agosto de 1508. Los dos primeros colegiales, admitidos por Cisneros antes de aquel día, eran el bachiller Antonio de la Fuente, natural de Tamezón, y confesor que fué de la Reina Germana, y el bachiller Pedro del Campo, primer rector de la Universidad y después obispo de Uliva. Estos vivieron de Salamanca, y, como anteriores al día 6 de Agosto, serían quizá á los que aludiera el artista en los dos colegiales que figuran en el acto de la toma de posesión á que alude el primer medallón ó recuadro, en que Santo Tomás recibe su beca de mano del rector. La ceremonia se redujo en Alcalá á presentarse el nuevo colegial con la beca plegada sobre el hombro izquierdo: el rector, después de tomarle juramento de guardar las Constituciones del colegio, le pasaba la media beca del hombro izquierdo al derecho, dejándola cruzada sobre el pecho, colgando ambas puntas por la espalda hasta los talones, y poniéndole en seguida el bonete cuadrado académico, no de púas ó clerical como representa el grabado, sino aplastado en figura de celenin, como áun lo llevan los canónigos en Salamanca, Valladolid, Avilá y Zamora. Para mayor anacronismo, el artista representó ya al jóven colegial con corquillo de fraile.

Lleva el segundo recuadro la fecha de 1514 y representa al santo Colegio ejercitando en un acto académico, ora fuese para el grado de Maestro en Artes, que recibió en aquel año, ora para oposición á Cátedra. Ocho colegiales de San Ildefonso, vestidos, como él, de manto, beca y bonete, escuchan atentamente su disertación, mientras otro noveno, en paraje más próximo á la cátedra, parece disponerse para argüirle.

Quevedo dice, que leyó un curso de Artes: otros le suponen catadrático por espacio de tres años. Si la cátedra la obtuvo en 1514, y entró fraile en Salamanca el día 21 de Noviembre de 1516, no pudo ser catadrático por tres años, al ménos completos. Un cuadro, que parte y desentona el asunto, figura la Presentación de la Virgen María en el Templo, cuando siendo niña le llevaban allá sus ancianos padres, quizá porque la fecha del acceso á la cátedra coincidiese también con esa festividad del mes de Noviembre. La representación del asunto no puede ser más anacrónica en todo lo que se refiere á la indumentaria y liturgia hebrea, pero á bien que el platero no hizo más ni ménos que grabar cual pintaban, y por desgracia todavía pintan, los buenos artistas cristianos. Algo mejor desempeñado está el asunto que figura el tercer recuadro de la toma de hábito, el día 21 de Noviembre de 1516, en Salamanca.

El de la consagración lleva la fecha de 1554 (1) y está hecho por mejor y más experta mano: las fisonomías tienen mayor y mejor expresión, el pliegado de las vestiduras pontificales mejor ejecutado y de mejor ornato y gusto: las posturas y fisonomías de los canónigos, doctores y frailes, que asisten al acto, son más dulces, variadas y expresivas; indudablemente son los mejores grabados éste y el 5.º, en que Santo Tomás, entrega 4.000 ducados á un caballero que al pecho lleva una cruz, al parecer de Montesa (2).

Después de figurar en esto las varias ocasiones en que el santo arzobispo socorrió con larga y generosa mano á personas, no como quiera pobres y desvalidas, sino también á varios nobles ó hidalgos, el artista tuvo el talento de representar en botananza á varios obreros, trabajando en la construcción de un edificio religioso, que desde la ventana se descubre y que quizá sea el colegio fundado por él.

Refieren los biógrafos del Santo, que vistábase éste en cierta ocasión comprometido en la continuación de la obra del palacio arzobispal y otras que había emprendido, entró en escrúpulos sobre esto y mandó despedir á los trabajadores. El arquitecto ó maestro de obras, para curarle de aquella vacilación, se valió de un medio sencillo, que encierra una gran lección de economía política y caridad cristiana. Reunió á todos los trabajadores despedidos, con sus mujeres, niños y demás familia, y los condujo á la puerta del palacio arzobispal á pedirle limosna al santo arzobispo. Anusado está al ver aquella gran turba de mendigos, fuera de lo acostumbrado, preguntó el motivo. El arquitecto que estaba á la mira, y esperaba la pregunta, le respondió:—Señor, vienen á que su reverencia les dé sin trabajar y de limosna lo que antes les daba por su trabajo. Toda esta gente se mantenía con las obras que costaba la mitra: para-

(1) El grabador equivocó la fecha anticipándose en 8 al 4, de donde resultó el año 1554 en vez del 1546, que fué el de la consagración. Por consecuencia el Arzobispo Talavera, en San Agustín de Valladolid.

(2) Vistado el Colegio de Valencia la gran pobreza del santo arzobispo, al venir á sus Hijos, le regaló 4.000 ducados. El Santo dió los granos, y al poco los envió al Hospital.

das éstas, tienen que mendigar y pedir limosna. Convencióse al punto el santo obispo que la limosna del trabajo es mejor que la limosna dada al mendigo.

Afinado estuvo el artista cuando al lado de las grandes y copiosas limosnas, que tanto honraron la memoria del santo arzobispo y escritor, representó en lentananza y en el fondo del renacido las obras que costaba, y en que invertía gran parte de sus rentas, favoreciendo las artes y la industria, y dando acertadas limosnas, tanto más meritorias cuanto más útiles y más disimuladas. Los que al ver un edificio religioso y artístico exclaman estúpidamente— ¡cuántas puentes y carreteras se podían haber construido con esta piedra!— debían tener en cuenta este suceso, y, que los que construyeron esos edificios y sus artefactos, ni tenían obligación de hacer puentes y carreteras, ni dejaban de hacer un gran beneficio á la sociedad, dando trabajo á los jornaleros y ocupación á los artistas.

Terminada la descripción y examen de la parte artística, para conservar en cuanto sea posible la memoria de aquella riquísima joya y preciosos antigüalla, en una hora perdida para las Artes, resta decir algo acerca de la autenticidad del original sobre lo ya indicado anteriormente acerca de su procedencia y vicisitudes. Al ver las certificaciones que acompañan al libro, lo ilustre y magnífico de su procedencia y ornato, la espléndida y desinteresada generosidad del donante, la antigüedad de ésta y la cesion hecha á una corporación tan respetable como el Colegio Mayor, de San Ildefonso de Alcalá, que con veneración cristiana aceptó y conservó el manuscrito de su santo Condelega, parece inconveniente el poner en problema esta autenticidad con hipercríticos alardes. Por otra parte la cuestión de saber si el manuscrito traido á Madrid y conservado en la Universidad es ó no autógrafo de Santo Tomás de Villanueva, es más bibliográfica, que no arqueológica y artística. Con todo, los amantes de la crítica bibliográfica desearían saber algo acerca de esto, y los demás no deben extrañar que, al hablar de los adornos del libro, se diga algo acerca de la autenticidad del manuscrito, que necesita un detenido examen de bibliófilos y paleógrafos, que hasta el día no se ha hecho.

Resbal-Ugarte, en su *Biblioteca de los escritores que han sido colegiales mayores*, dá noticias acerca de la vida del Santo, de sus biógrafos y de las ediciones que se han hecho de estos sermones, pero ni siquiera dice dónde estaba guardado el original, y eso que estaba en un colegio mayor. ¿Sería esto por incuria? ¿Sería que en Alcalá tavieren la piedra casi olvidado el rico manuscrito?

Es más, añade el mismo bibliógrafo; la noticia siguiente: «El P. Esteban García, en el capítulo 35 de la *Vida del Santo*, y Equiana en su *Biblioteca Mexicana*, aseguran que el P. Alonso Vera-Cruz, puso en latín los sermones, que predicó en castellano.» Luego el Santo no los escribió en latín.

Esta noticia pone en problema que el original de los sermones, honrado como tal, sea verdaderamente de letra del Santo, á pesar de todas las certificaciones anteriormente citadas que tiene el libro. Parece indudable que el Santo los predicó en castellano: en el original Complutense estan en latín. La letra de éste es más gruesa y clara que la del papel firmado por el Santo, que por vía de comprobacion se puso en el mismo volumen. Consta que el Santo se opuso á que se imprimieran y publicaran sus sermones, cuando se lo rogó el obispo de Segorbe D. Juan Muñozones, frute de su mismo hábito, que escribió un compendio de su vida, pocos años despues del glorioso tránsito del santo arzobispo (1). ¿Cómo, pues, avenir todas estas discordantes noticias? ¿Sería que los colegiales mayores tuvieron este original por dudoso y por ese motivo lo retiraron á la sacristía donde se viera más? Mas entónces ¿cómo se atrevían á guardarlo entre las reliquias?

De todos modos es muy notable el silencio de Resbal-Ugarte acerca de él, y la poca importancia que parece habersele dado en Alcalá, á pesar de su mérito bibliográfico, si era original de Santo Tomás de Villanueva, teniendo además en cuenta el valor de sus riquísimas cubiertas. Todo esto contribuyó á que se ponga en duda si este manuscrito es el original de las obras de Santo Tomás de Villanueva.

El que las tuviese por originales la Universidad de Alcalá, hace poca fuerza. La cesion no se hizo á la Universidad de Alcalá, sino al Colegio Mayor, que era corporacion distinta y supeditada á esta. Ni hubo siempre en la Universidad misma el mejor criterio en estas materias. El cáliz y anillo, que se decían de Cisneros, y que fueron

(1) Esta vida del Santo es del año de 1578.—El obispo de Gualix en su bibliografía critica dice á propósito de esto: «*Tanta fuit eius modestia, ut cum illustrissimo Domo Joanne Hualobae, quondam archidiacono Augusti Sepulchri Episcopi, de sumenda concione sua in ecclesiam sua dicitur regere respondens ferat, et non tam sperare necesse esse celebranda, si tantummodo equo suo dicitur la pulchra contulerit.*»

rolados en la misma anárga noche, en que desaparecieron las ricas cubiertas de oro y plata, que dejamos descritas, no habían pertenecido al dicho Cardenal. Bastaba ver el caliz y sus folijos churriguerescos para conocer que era obra del siglo XVII, y no de principios del siglo XVI. Por lo que hace al anillo robado, su pérdida es poco sensible, pues era notoriamente apócrifo. El verdadero anillo fué robado, y quizá no por franceses, en 1808 ó 1809. Regalado al intruso José Bonaparte, lo llevó consigo en su emigración. Lo hizo montar de nuevo al estilo moderno para poner en él unas letras, en que se expresó haber sido del *Cardenal Ximenes (sic)*. Poco ántes de su muerte diólo á un obispo norte-americano, éste lo regaló en Roma al Cardenal de la Puente, el cual por su testamento lo legó á la catedral de Toledo. Así que, el anillo que de 1814 á 1836 se enseñaba en el gabinete arqueológico de la Universidad de Alcalá, era un anillo cualquiera, sacado de su antigua y rica biblioteca, y que alguna persona poco escrupulosa quiso calificar de anillo del Cardenal Cimeros (1).

Basta solamente decir, que la Universidad central conserva ahora pobremente y en su antigua y modesta caja, el destrozado original de las obras ó sermones de Santo Tomás de Villanueva, despojado de sus ricas y artísticas cubiertas. Ni aun fué posible al restaurarlo dorar los cortos, como los tuvo en otro tiempo, impidiéndole el mal estado del papel, casi podrido por la humedad. Cuando el Claustro regaló á la reina Isabel para su Real capilla el *Lignum Crucis*, que Leon X remitió á Cimeros, cuya cruz de oro y cristal de roca también desapareció en época anterior al robo ya referido, esperaba la Universidad que se hubiesen repuesto las ricas cubiertas. Es probable que lo hubiera hecho así aquella señora, que gastó 14.000 duros en hacer un riquísimo adorno para aquel *Lignum Crucis*. Con mucho ménos se hubieran repuesto los perdidos níeles y las ricas cubiertas, mas por desgracia no habo quien lo indicara.

Hoy la Nación no está ya para pensar en eso.

(1) Así la sucesión y grado en su artículo publicado en la *Revista Católica*, titulado *La Cruzada*, en 1857.

L. A.

IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ

EN EL HOSPITAL DEL CARDENAL. EN CÓRDOBA.

VULGARMENTE LLAMADA

MEZQUITA DE ALMANZOR;

POE.

DON RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS,

Licenciado en las Facultades de Filosofía y Letras y de Derecho.



I.

CIEREN los escritores cordobeses, que entre los monumentos visitados con particular preferencia en Córdoba por el viajero, figure al lado de la sumosa Mezquita Aljama de Abd-er-Rahman, la denominada MEZQUITA DE ALMANZOR, situada en el Hospital general ó de *Ayudas*, de la referida metrópoli.

La tradición que ha fantaseado peregrinas é ingeniosas leyendas, llenas de misterios y de poesía, donde quiera que la casualidad ha descubierto vestigios de construcciones musulmanas, apoderándose el edificio á que aludimos, le ha cubierto con sus alas; y procurando enaltecerle, le ha hecho aparecer como una de las joyas más

estimables de aquella civilización exuberante de vida, que nace, se desarrolla y decae á la sombra del poderoso imperio de los Califas de Occidente.

No era, sin embargo, esta tradición de las que alriéndose paso á través de los siglos, adquieren, con el transcurso de los años, no dudosa autoridad é importancia, suficientes ambas para servir de fundamento á los severos juicios de la Historia: nacida en el último tercio del pasado siglo, cobraba á poco andar desusado ascendente, y avasallando á su influjo el criterio de los historiadores cordobeses, se presentaba, ya en la actual centuria, con la apariencia de un hecho incontrovertible.

Verdad es, que, de tiempos antiguos, había sido en Córdoba la tradición popular venero inagotable, adonde acudieron los historiadores y eruditos, para investigar las desconocidas grandezas que ennoblecieron y hermosaron un día la opulenta corte de los descendientes de Abd-er-Rahman-*abu-Motawia*: ella, con el nombre de *Córdoba la Vieja*, y bajo el denso polvo de los siglos, había conservado viva en los montones de ruinas allí esparcidas y sepultadas, la memoria de aquellos *Alcázares* maravillosos, levantados por la magnificencia de Abd-er-Rahman III en el recinto de

(1) Copiado de un Códice del siglo XIII.

Medina Az-Zahra; ella, también, al perpetuar el glorioso recuerdo de los santos mártires de Córdoba, había conservado indeleble en los restos de torres y murallas del *Alcazar Viejo*, y en el llamado *Campo de los Santos*, la memoria del *Alcazar* primitivo de los Califas cordobeses; y apoderándose, en una palabra, de aquellas venerandas reliquias, testigos en otro tiempo de la grandeza de Córdoba, las cuales se ofrecen por todas partes dentro de la ciudad, — transmítase creciente y poderosa de una a otra centuria, para no borrarse jamás, ni aun destruido el objeto mismo, causa de su existencia, y cuya pasada gloria proclamaba.

No lejos de la *Puerta de Alcazcar* (1) ábrense una calle, en la cual, á fines del pasado siglo existían, aunque ya destruidos, «unos restos grandes de fortaleza:» señalábase la calle con nombre del *Rey Almanzor*, que todavía conserva, y en tiempos antiguos parecía extenderse la referida fortaleza «no sólo á todo el Puerto ó Solar que dicen del rey Almanzor, sino también á la casa de uno de los Mayordugos de Don Domingo de Guzman, y todo lo que es hoy el *Hospital del Cardenal* con la Iglesia de San Bartolomé, y lo demás, hasta dar la vuelta por la calle de los Judíos.» «Todo este grande ámbito (prosigue el autor á quien copiamos), es tradición muy antigua ser Palacio del Rey Moro Almanzor (2).» No guardan, por desgracia, los historiadores traza memoria del palacio que el glorioso *Mohammad-Abú-Amer-Almanzor*, *Hágb* de Hixem II, habitó en Córdoba desde el principio de su elevación á los primeros puestos del Estado; pero sobreponiéndose la tradición á este olvido en que incurrieron los escritores del Califato, ha señalado al fin como tal, aquel grandioso edificio, de cuya importancia deponían en 1772 «unos nuestros grandes de fortaleza,» supuesto que en el sentir de algunos historiadores, confirmaba plenamente la circunstancia de que «desde las casas que decimos del Rey Almanzor, hay dos antiguas minas muy capaces, y á techos ciertos descensos ó salones anchos, que ya están en parte ciegos y en parte cortadas.» «La una de estas minas subterráneas» (continúa), «camina á la Mezquita mayor, y la otra al *Alcazar Viejo*, cerca del Rio.» «Estas dos minas (concluyen) denotan que estas casas eran de este Gobernador (Al-Manzor), una para ir á la Mezquita y la otra para ir al *Alcazar*, donde estaba Issén y á quien tenía baxo su tutela, etc. (3).»

Carecia, no obstante, la tradición de un testimonio fehaciente, que solo le era dado ostentar á fines del pasado siglo, para adquirir entonces autoridad legítima y verdadera. Existía por ventura dentro de aquel recinto que venia señalándose como palacio del «Rey Moro Almanzor,» una pequeña iglesia ó capilla consagrada bajo la advocación de San Bartolomé, la cual hubo sin duda de adquirir en los primeros días de la xviii.ª centuria, el Cardenal Guiso de Córdoba Don Fray Pedro de Salazar, al comprar «junto al convento de San Pedro de Alcántara,» unas «casas principales,» con el fin de «fundar un colegio para criar Niños de Coro (4):» ofreciábase en sus muros algunas inscripciones arábigas, nunca antes consultadas, y á ellas demandaron discretamente los eruditos la resolución del caso, si bien su sola existencia testificaba ya en su sentir leantieriormente sustentado por la tradición á que venimos aludiendo, ó sea la indubitable autenticidad del Palacio de Al-Manzor, en aquel paraje levantado.

Interpretadas acaso á instancias del autor del *Memorial de los Santos de Córdoba*, que es quien por vez primera las publica (5), — por un doctísimo católico, nacido en Belén, y peregrino en esta Ciudad, — daban, con efecto, el resultado de que «Almanzor y Fátima, su mujer, labraron aquella Mezquita en la Hégira 366 (que empezó por Agosto del año de Christo de 976) dentro de su Palacio, dando gracias á Mahoma, porque les había concedido ganar esta tierra (6).» Fortalecida en tal forma la tradición, quedaba desde luego sentada que todo aquel ámpio recinto de la parte Norte del *Alcazar Viejo*, fué morada de Al-Manzor, desde antes del año 366 de la Hégira. No otro había sido el resultado

(1) El recinto arqueológico de lengua árabe en Granada D. Francisco Javier Simoes, en el apéndice núm. 11 de su *Memoria histórica de Granada* (Madrid, 1858), al comenzar las primitivas ruinas de Córdoba, expresa la idea de que la antigua *Dib-al-djann*, *Puerta del Tribunal* ó *Alcazcar Viejo*, *Puerta de Babilonia*, que así se ve en la moderna de Alcazcar (pág. 168) La circunstancia, digna de notarse, de hallarse esta puerta en la proximidad de la que *señalábase*, autoriza la suposición de que la llamada *puerta del Alcazar Viejo*, debió ser la asociada con el nombre de *Dib-Yahú* ó *Puerta de los Judíos*. En esta opinión es también el docto académico D. Pedro de Madrazo (tomo de Córdoba de las *Recuerdos y Bellezas de España*, pág. 391), quien al proponerla conjetura, después de transcribir la planta de la opulenta corte de los Califas: «¿Qué puertas eran estas? No se fácil ya averiguarlas. La de Alcazcar podría haberse llamado puerta de los Judíos, por estar hacia aquella extremidad el barrio de ellos, como lo indica la calle que así conserva su nombre, etc.»

(2) D. Bartolomé Sánchez de la Peña y Morales, *Palacio sagrado ó memorial de los santos de Córdoba*, tomo 1.º, pág. 133, (ed. de 1772).

(3) *Ibid.* págs. 148.

(4) Breve, *Crónica de los Obis de Córdoba*, tomo II, esp. 17, pág. 741.

(5) Que cierto, así resulta de las palabras con que el mencionado escritor comienza esta historia: «... un traductor muy antiguo del Palacio del Rey Moro Almanzor, y la testifica la inscripción árabe que hay en las paredes de dicha Iglesia de San Bartolomé, que léese (dice) como sigue, etc.» (tomo 1.º, pág. 135 *ad finem*). Sin embargo, según en el texto consignamos, habían sido ya destruidas en 1706 por el cambaige de Marrasque en la Corte de Cádiz III.

(6) *Palacio*, sup. págs. de la *ant. de Córdoba*, tomo 1.º, pág. 134; el P. Ferri reproduce esta inscripción en el tomo 1.º de su obra.

que las referidas inscripciones arábigas,—y que no hubo de ser conocido por aquel autor,—al detenerse en Córdoba el año de 1766 el embajador del Sultán de Marruecos, Sidi Ahmad-El-Gasel; consultado éste, con efecto, á presencia del monumento, interceptábase en el mismo sentido, si bien bajo otra forma más acorde, en verdad, con la manera de expresarse los mahometanos:

«*En el nombre de Dios todo poderoso (decía) labraban esta mezquita para su adoración y de su profeta Mahoma el Wacir Muhammad Almansor y su mujer Fatima en la egira 306, (año 276).» «Alabado sea Dios (1).»*

Comprobado una y otra vez, como queda expuesto, el testimonio de la tradición, no fué, ni pudo ser en adelante objeto de duda para los eruditos, que el magnífico Palacio del poderoso Hagib de Hixem II, habo de levantarse en la llamada hoy *Calle del Rey Almansor*, como acreditaban aquellos «maestros grandes de fortaleza,» aun subsistentes en el pasado siglo, y de la cual habla memoria que en tiempos antiguos se extendió por el *Huerto del Rey Almansor y Hospital del Cardenal*, hasta dar la vuelta por la *Calle de los Judíos*. No de otra cosa persuadida, con efecto, en el común sentir, la existencia de aquella Mezquita, respetada por los conquistadores de Córdoba, y que al ser adquirida por el Cardenal don Pedro de Salazar, pasaba íntegra á formar parte del *Hospital* á que dió su nombre la munificencia de tan ilustre prelado.

La efímera de aquellas inscripciones arábigas, menospreciadas hasta 1766, y traducidas con igual sentido y frecuencia por el embajador de Marruecos y el «doctísimo católico» de Belen, desvaneciendo las sombras que envolvían aquellas ruinas no permitían tampoco vacilación; porque si bien la interpretación del segundo hacía constar que la Mezquita, consagrada más tarde á San Bartolomé, era construída «dentro del Palacio,» de Al-Manzor; y la de Sidi-Ahmad-el-Gasel, guardaba silencio en este punto,—evidente era que, dado el testimonio de la tradición, fué labrada por «Al-Manzor y su mujer Fatima» en el recinto marcado, propio para su morada y recreo, y no fuera de él, como pudiera sospecharse.

Así hubo, con efecto, de comprenderlo uno de los más infatigables investigadores de las antigüedades cordobesas, cuando al tratar de la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, escribe: «La capilla que es hoy del hospital del Cardenal fué mezquita particular del gobernador ó Wacir Muhammad Almansor, que en aquel sitio tuvo su palacio, por lo que el huerto que está á espaldas del citado hospital es llamado vulgarmente del rey Almansor, el cual gobernó el reino en tiempo de Hixem II.» «Esta mezquita (añade), está bien conservada, y entre las muchas inscripciones que tiene, algunas ya ilegibles, hay una que tradujo el embajador de Marruecos Sidi Hamet-el-gasel,» que es la que nosotros hemos reproducido (2).

Aceptado el hecho, no vacilaron en consignarlo los escritores posteriores, á quienes llegaba ya la tradición revestida de la autoridad que parecían concederle las inscripciones arábigas conservadas en los muros de la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ. «Cuando el hagib Almansor (dice arrastrado por ella muy docto arqueólogo de nuestros días), asumiendo al mensajero Hixem II su autoridad, gobernaba la monarquía cordobesa, tenía su palacio al norte del alcazar real, y sus jardines se extendían á todo lo que es hoy *huerto del rey*, entre el *arroyo del nuevo* y las *terras de la zahad*. Ese palacio tenía su correspondiente mezquita, y esta mezquita subsiste hoy casi intacta por dentro, aunque convertida en capilla cristiana por el santo rey con la advocación de S. Bartolomé. Su fachada indica claramente el cambio de destino que en ella se verificó entonces. El interior es una *cella* ó cámara con bóveda ojival de nervios que arman de sendas repisas bizantinas. Su decoración forma dos zonas: la primera de alisado, dibujando «entrelazados florones; la segunda, de delicada labor morisca en la disposición siguiente. Primero tres fajas de inscripciones de caracteres africanos sobre fondo de atarique; luego otra de recuos con escudos de armas, sin más blason que la banda diagonal, usada por algunos reyes islamitas; después, un entrepiso, menudamente trabajado de lacera formando estrellas y rossetones, en que alternan escudos y estrellas en escorques; encima una hermosa faja de lace-labertino, y por remate almenitas dentadas ornamentales. Es capilla de hospital desde que fundó el que lleva su nombre el cardenal D. Fr. Pedro de Salazar, obispo de Córdoba (3).»

(1) D. Luis Reinos de las Casas-Dios, *Embajador Córdoba* (Córdoba, 1827), pag. 56.

(2) *Ibíd.*, id., págs. 56 y 56.

(3) D. Pedro de Harfano, *trazo de Córdoba de los Reyes y Sultanes de España*, pág. 612.

La tradición, pues, logrando avasallar la crítica arqueológica, ha llegado en esta forma hasta nuestros propios días, y subsiste aún entre los eruditos de la antigua metrópoli de Al-Andalus (1); pero, dados los últimos progresos de la ciencia arqueológica, ¿puede ser aceptada tal y como hasta aquí lo ha sido? ¿Eran, en realidad, los muros y torres grandes de fortaleza que existían en la *calle del Rey Almanzor*, a fines del siglo XVII, residuo del Palacio que en el año 966 de la Hégira (976 J. C.) habitaba el victorioso Hagib del hijo de Al-Hakem II? Es realmente cierta la tradición que acredita ser la LOERA DE SAN BARTOLOMÉ, hoy capilla del *Hospital General*, la MISQUITA DE ALMANZOR? Tal es el estudio que nos proponemos realizar en la presente *Monografía*.

II.

Próximo estaba el momento en que, después de haber subido a su más alto grado de esplendor y de grandeza el poderoso imperio a que dió origen el fugitivo vástago de los Omeyas de Oriente, había de extinguirse al deletéreo influjo de las discordias civiles, el brillo de aquella fastuosa monarquía, cuando apareció en Córdoba el celebrado caudillo Abú-Amér-Mohámmad-ébn-Abd-Ilá-ébn-Abi-Amér Al-Maafirí, conocido por el sobrenombre de Al-Manzor, que lo conquistaron más tarde sus victoriosos.

Gobernaba á la sazón en Al-Andalus el hijo del grande Abd-er-Rahmán III, llamado *Al-Motacavir-bi-Láa* Abd-Ilá Al-Hakem II, * de este nombre, en cuyos días le era dado recoger á Córdoba el fruto de aquella grandeza de actualidad, de que daban claro testimonio así la multitud de Academias y establecimientos de enseñanza que en su reino existían, como el inusitado incremento que alcanzaron las letras, en cuyo cultivo se ejercitaban las principales damas de la Corte, y aun la misma Sultá, la preferida del Califá y madre del príncipe Hixem II (2). No era por cierto testimonio de menor eficacia, respecto de aquel florecimiento maravilloso que parecía presentir ya la total ruina del poderío musulmán con la destrucción del Califato (3), la obra acometida por Al-Hakem en los *Masquitas-Ajissas*, cuyo ensanche y embellecimiento medita y realiza apenas es jurado y reconocido Amir de los creyentes; prolongando 150 piés más al Mediodía las once naves primitivas mandadas construir por Abd-er-Rahmán-ébn-Motawá, y concluídas y hermosadas por Hixem I (4), dotaba con efecto á aquel templo sin igual del magnífico *Mihrab* que hoy ostenta, terminado en Dru-Hichah del año 354 de la Hégira (965 J. C.) (5), poniendo término á tan afanosa empresa con la construcción del *Dar-er-sa'adah* ó *Casa de la Bienanza*, la *Maschera* ó lugar reservado á los ministros del templo, y algunos otros departamentos de menor importancia (6).

En tales momentos, pues, aparece Al-Manzor: contaba apenas veintiseis años, cuando desprovisto de todos bienes

(1) Tal tradición, con elocuencia, el artículo que bajo el epígrafe de *La Mezquita de Almanzor en el Hospital general de Aguilar*, llamado del Convento de San Juan, publicó en los números 6193 y 6314 del *Diario de Córdoba*, correspondientes al domingo 4 y al miércoles 7 de Mayo de 1873, nuestro ilustrado amigo D. Rafael Rosas, Director de la *Escuela de Bellas Artes* y secretario de la Comisión provincial de monumentos artísticos é históricos de aquella provincia, quien nos acompaña, á fin de Febrero último, en la visita que hacemos á este monumento.

(2) Entre las poéticas y raras dicitos se encuentran la bella á la página 165, que llegó á vivir 305 años (316—423 H.—923—1002 J. C.) *Leña*, *Pájaros de Zozorra*, *Alics*, *Mexico*, con otras que merecen Canto (*Historia de la vida de un Rey*, tomo I, pag. 377), pag. 468).

(3) Al-Hakem, elzado por Al-Mozarrif (36, III, cap. 12), refugio que correspondió Al-Manzor las obras de su palacio de *Al-Zakayn*, presidiendo la poética red de Córdoba, exclamó «Presto el furo de las civiles discordias produjo en los muros de este palacio, y las bellas de *Al-Zakayn* inadecuadamente con ellas de la faz de la tierra. Esta mansión espléndida sea usada y convertida en convento; sus paredes se transformen en sólida epítoma, sus torres ruinas entre el polvo, y la que es hoy teatro de placer y de alegría se convierta en escuela de meditación y de retiro» Repetidas esta noticia el traductor La Peña de Madrazo en su tomo de *Córdoba de los Reyes de España* (págs. 138 y 139, nota), de donde tomamos la noticia.

(4) *Historia de Al-Andalus de Aben-Adhar de Merrocan*, traducida por D. Francisco Ferrández y Gasca, págs. 132 y 142. «Fui este Hixem (Hixem) el que terminó los edificios (torres) de la Mezquita Mayor de Córdoba y levantó su minarete *Al-Celiza*, y edificó el alminá (lugar de la oración) *Al-Agalla*».

(5) Del texto de la inscripción que en caracteres *arabes* existe en la franja inferior de la fachada que se abraza en todo el portento del *Mihrab* *في شهر ذي الحجة سنة اربع وخمسين وثلث مائة*

(6) El edificio *Al-Hakem* (dice Aben-Adhar de Merrocan, pag. 356 de la ed. de Douy), el edificio de la Mezquita la cámara llamada *Dar-er-sa'adah* «ó casa de la Bienanza, porque se destinó en parte para uso discreto á los pobres. [Dios excusó le haya pertenecido] Al-Mozarrif era también noticia de otras varias reconstrucciones de esta Mezquita, entre las cuales se cuenta el edificio consagrado á hospedar á los peregrinos, situado enfrente de la puerta principal de la Mezquita por el lado de Occidente. Hace oportuno esta circunstancia que el establecimiento llamado *Fronda* que Al-Hakem, retirado en el marzo año que el Hospital de dicho edificio, en la calle de Torrijos. Véase respecto de este propósito lo que escribe el Sr. D. Pedro de Madrazo en el tomo de *Córdoba*, por el tomo (págs. 280 y 292, nota).

de fortuna y dando sólo en el porvenir y la suerte, penetrata en la ciudad de las cuatro maravillas (1). Aficionado á las letras, comenzó desde un principio á frecuentar las afamadas *Madriras*, «donde se instruyó en la ciencia de los *alfoques* (derecho y teología), en la filosofía, la historia y la amena literatura,» sobresaliendo principalmente en la interpretación del *Libro Santo*. Fallo de protección y de recursos, y «poseyendo un carácter admirable de escritor,» resolvió en el cabo á establecer en la misma puerta del Alcázar una escuela de humanidades y una oficina de *al-calib* ó escribanía; y «estando aquí (dise uno de sus biógrafos), quiso su buena fortuna que el noble vauir »Abdalmelic Ebn-Xobeid, que había sido *hagib* de Abderrahman Anassar (Abd-er-Rahman III), y que privaba mucho con el actual califa Alhacem, le llamase á su casa para encargarle la copia de ciertos códices. Pues como él »vauir quedase muy pagado de la hermosa letra de Mohammed, y conversando con él, echase de ver su ingenio y »ambición, le tomó cariño, le procuró otros trabajos semejantes, con cuya recompensa remediara sus necesidades, »y le prestó, en fin, tales favores y ayuda en aquellos malos tiempos, que fueron en verdad mucha parte y el cimiento para su engrandecimiento futuro (2).» Galib-An-Nassery, libertó de Abd-er-Rahman III, y famoso caudillo que gozaba de gran favor en la Corte, protegió asimismo al joven Abd-Amer-Mohammad, y por su mediación y la del vauir Ebn-Xobeid, logró penetrar en el Alcázar en calidad de secretario ó escribiente de la sultana *Sibá* (3).

Poco tiempo después (306 H.—967 J. C.) era nombrado inspector del *Dar-as-zekka* ó *Casa de las Monedas*, apenas cumplidos los veintiocho años de edad (4), comenzando desde entonces para Mohammed la verdadera época de su engrandecimiento. Dos años adelante (Moharram de 358, 969 J. C.) obtenía el cargo de secretario del tesoro y oficina de herencias, y en Dzul-Hicah del mismo año el de *Casib* de Exhila y Libas (Sevilla y Niebla); elegido ayo del príncipe Hixem en 359 (970) desempeñaba sucesivamente los puestos de *Shah az-Xorha Al-Gaseta* ó prefecto de policía en las comarcas centrales de Al-Andalus, el año 361 (972 J. C.), y finalmente el de *Shah az-Xorha Al-Garbe* ó prefecto de policía en las comarcas occidentales, que alcanzaba en 362 (5). No estaba ni podía estar satisfecha su despertada ambición con tales cargos: á ellos añadía un breve el de jefe de la guardia de Sivas que custodiaba la persona y el Alcázar del Califa, y el de tutor del príncipe, cuya educación le había sido especialmente encomendada por el mismo Al-Hakem; y aunque comenzaba á sentirse su influencia en los asuntos de la Corte, en la que le daba alta representación la tutela de Hixem, eran, sin embargo, obstáculos poderosos á su engrandecimiento los mismos que le habían protegido hasta aquellos momentos.

La muerte del generoso Califa (366 H.—976 J. C.), durante cuyo pacífico gobierno llegan las letras arabígas á su verdadero siglo de oro, había de cambiar en breve la faz de los sucesos y disminuir en toda su intensidad los pensamientos de Al-Manzur: correspondía, durante la minoridad de Hixem II, la dirección del Estado al príncipe Al-Moguir, hermano de Al-Hakem, quien en vida de este había tomado ya no pequeña parte en la gobernanza del imperio: esta circunstancia, alterando los planes concebidos por el tutor de Hixem, decidida á meditar la forma en que podía deshacerse de tan terrible adversario, imaginando desde luego la muerte de Al-Moguir. No vaciló para conseguir su propósito en utilizar cuantos medios le sugeria su ambición; y aunque «un hecho de tanta gravedad no podía llevarse á cabo sin el beneplácito y ayuda de los otros altos personajes del Estado... supo vencer todos los »obstáculos, ejecutándolo con la astucia y maña que solía (6).»

Desterrado al puerle los escrúpulos de aquellos, y con el asentimiento ya del *guaciv-ad-Daula* Chastaf Al-Mushaf, dentro la conjunción, y bajo el pretexto de que el príncipe Al-Moguir, codicioso del poder supremo, intentaba el despojo y la muerte de Hixem (7), fué cruelmente ahogado en los aposentos de su mismo Alcázar, é inmediatamente proclamado *Amir al-muslimina* (príncipe de los creyentes) el inocente hijo de Al-Hakem, con el título de *Al-Magyyed-bil-lá* (el favorecido de Allah) el lunes 5 de Safar de la Hégira 366 (8 de Octubre del año 976 de J. C.)

(1) Erán estas cuatro maravillas que los escritores árabes celebran en Córdoba, la sinagoga, Mosquesa-Aljaza, el puente romano sobre el Guadalquivir, las fuentes medicas é acueductos y los maravillosos aljaraes de Medina Az-Zahra.

(2) D. Francisco Javier Simoes, *Alcázar, leyenda històrica-arabí*, pág. 14.

(3) Comis, tomo 1, cap. xxx, pag. 498.—Simoes, *ibidem*, pág. 14.

(4) Háase nombre Al-Manzur en Zaragoza, provincia de Málaga, el año 357 de la Hégira (959 J. C.).

(5) Tomamos estas noticias del *razar* del Bayan Almagrab (n.º Paris, págs. 203 á 218), citado por Simoes en su *leyenda Almagrab* (pag. 35, nota).

(6) Simoes, *loc. citat.*, pág. 47.

(7) «Es cierto que algunos señores y oficiales árabes sufrían una comprensión para «barrar el emir Almagrab en dolo de Hixem y apoderarse «de «del gobierno; pero tambien es cierto que el mismo Almagrab no tuvo parte alguna en ello, y que se halla «guaciv de todo, de suerte que nunca «voluntad inocente de las musulmanes apoya » Simoes, *loc. citat.*, pág. 35, citado el Bayan Almagrab, n.º Paris, págs. 270 y 272 y á Ebn-Jabbar, á quien hace referencia Al-Mozall, t. 1, pag. 357).

Apoderados, pues, del gobierno los asesinos de Al-Mogirra, repartiéronse los cargos públicos, siendo nombrados principales *Hayib*es Chafar-Ebn-Abd-er-Ruhman Al-Mushafi y Galib An-Nassery, el primero de quienes conservaba además los honores del generoso. Mohámmad obtuvo los importantes puestos de *guacir ad-Dawla* ó consejero de Estado y de *Guaili-l-Medina* ó gobernador de la ciudad, los cuales agregó á los que disfrutaba antes de tales acontecimientos. No se limitaban aquí, sin embargo, los propósitos de Mohámmad; y buscando los medios de facilitar su encumbramiento, procuró destruir la armonía establecida entre Chafar y Galib, indisponiéndolos en breve, y atrayendo por la astucia al último de los citados. Era preciso además, para asegurar por completo el ascenso de que gozaba respecto del pueblo, y le habían ya conquistado, así sus larguezas y su generosidad como el primer triunfo que alcanzó, aun en vida de Abú-Hakem, sobre los cristianos (1), *oscurecer el nombre y fama de los ministros de Hixem II con la gloria de nuevos laureles; y juntando numerosas huestes, una vez hecha la paz con el señor de Sinbacha Balquín-Ebn-Zairi, dió principio á aquella serie no interrumpida de victorias que señalan sus gacías, en el mes de Rócheb del mismo año de 366 (Marzo de 977).*

Recibióle Córdoba á su regreso con las mayores muestras de entusiasmo, del cual participaba sin reserva el mismo Hixem; y la fama de sus victorias, haciéndole merecedor del premio con que el Califá procuraba recompensar sus méritos, decidía por fin á éste á nombrarle su *Hayib* ó ministro del Estado, título á que ardentemente aspiraba Mohámmad, habiendo trabajado sin descanso para conseguirlo. Era aquel triunfo, no obstante, causa de los recelos de Chafar, quien temeroso del nuevo ascendente que por estos medios conseguía Al-Manzor, procuraba enemistarlo con el Califá, si bien las palabras del primer Hagib sirvieron sólo para exaltarle aún más en el conspecto del soberano, y avivar el ódio de Abú-Amr, el cual desde aquel momento preparó sin rebato su ruina. Para conseguirlo, y comprendiendo que no podía á un tiempo mismo hacer frente á dos rivales tan poderosos y temibles cual lo eran Chafar y Galib, procuró á todo trance la cooperación del señor de Medina Selim, con cuyo auxilio le sería más fácil destruir al primero, reservando para ocasión más oportuna el deshacerse de su antiguo protector y aliado. Firmo en este propósito, concertó sus bodas con *Zaid*, hija de Galib, las cuales se publicaron con grande ostentación y aparato, y solicitó del Califá Hixem le señalara uno de sus alcázares ó alminas donde celebrar las fiestas; «y como el Califá quisiese usar con él de real munificencia, le regaló, como para presente de boda, una deliniosa alminá que poseía «otras de las alcázares de Medina Azahrá, fundación de su abuelo Abderrahman-Anasser (2),» á la cual dió Al-Manzor el nombre de *Alminá Al-América*, ó posesión de recreo de los Americanos.

Aconteció esto ya á fines de la luna de Dual-Hichah de 366 (3), y celebrábase el casamiento de Mohámmad ó Isma en el alcázar y jardines de la Al-América el día de la fiesta del *Nebruz*, ó sea el primero de la luna de Moharram del año siguiente de 367 de la Hégira, que coincide con el día 16 de Agosto de 977 (4). Hubo en las bodas «grandes» banquetes, zambras y otros festejos, en que el Hagib hizo gastos tan espléndidos y fué tanto el concurso y el «regocijo, que estas *gaciyas* (nupcias), como dice un autor árabe, fueron celebradas y famosas en las regiones de Al-Andalus (5).» Segura, pues, con esta alianza, logró al porre sus designios Mohámmad, encasando á Chafar, á quien tanto él como Galib acusaban de reo contra el Estado y la seguridad públicas, y contra quien recaía el entó sentencia judicial condenándole á prisión perpétua y confiscación de bienes. Prevenido el Califá contra Chafar, despues de pronunciada la anterior sentencia, privávale de todos sus honores, reparándole del habigato á medidas de la luna de Xanban del mismo año 367 (Julio de 978), y mandando fuera en él cumplida la ley, como se ejeculó, encerrándole en las mazmorras de Medina Az-Zahrá, donde murió en venenado por órden de Mohámmad (6).

A principios del siguiente año 368 (979 J. C.) debia comenzar Al-Manzor á la construcción del magnífico alcázar y población murada de *Medina-Al-Zahry*, cuyas obras eran dos años adelante terminadas (370 H.—981 J. C.), así al mismo tiempo que sucumbía Galib An-Nassery, víctima de las maquinaciones de su yerno, quien, desembarazado y libre ya de rivales, subía por estos medios á la cumbre del poder que tanto tiempo había codiciado.

(1) *Sirrazat, Al-Manzor*, páq. 86.(2) *Ibid.*, *ib.*, páq. 82.

(3) Primeros días de Agosto de 977.

(4) *Ibid.* esta fecha á las bodas de Mohámmad ó Isma el Bayan Almagreb (1.^a Parte, páq. 285), citada por Sirrazat.(5) *Sirrazat*, *supra*.(6) Fueron también encerrados los hijos de Chafar y un sobrino suyo llamado Hixem. En el Bayan Almagreb se afirma que el Hagib fué encerrado (1.^a Parte, páq. 285 á 291).

III.

Conocidos pues, todos estos acontecimientos, que ponían en manos de Al-Manzor la soberanía de Al-Andalus, colmando con ella sus señadas ambiciones, y cuya exposición hemos juzgado de importancia en la investigación propuesta, ofrécese ya sin dificultad las consecuencias, de verdadera eficacia para nuestro estudio, que de ellos se desprenden.

Tradicón constante es en Córdoba, una y otra vez repetida por los historiadores y eruditos, según arriba apuntamos, la de que levantándose al Norte del Alcazar real el Palacio del fastuoso Hagiú de Hixem II, se extendía por la llamada *Calle del Rey Abanazar*, y comprendiendo así la *Huerta* de aquel nombre, como los edificios en que á principios del pasado siglo era construido el *Hospital de Aguado*, llegaba hasta la *Calle de los Judíos*.

Ahora bien: dado el supuesto de la tradición, ¿en que época tuvo Al-Manzor su morada en el edificio de que aun existian «rastros grandes de fortaleza,» al finalizar el siglo xviii? ¿Pudo, acaso, al ser nombrado tutor de Hixem II ¿Pudo serlo, quizá, al obtener el cargo de *guacir ad-Daula* ó consejero de Estado? ¿Seria, tal vez, al ascender al Hagilato? Porque no es dudoso reconocer, que para habitar un Palacio independiente del Alcazar, aunque inmediato y en correspondencia con éste, era preciso no sólo que el cargo desempeñado entonces por Al-Manzor, fuera de alta consideración ó importancia, sino tambien que su presencia fuese constante en el Alcazar del Califá; y en tal concepto, fácil es de comprender que hasta despues de 302 (973 J. C.) en que fué nombrado *Sakib-As-Yorba* del Algarbe, no era posible que estableciera Abú-Amér su morada en aquel paraje.

Necesario es asimismo tener presente, antes de proseguir en esta investigación, que los sucesores de Abú-er-Ruhman III, habitaron con preferencia el magnífico Alcazar de Medina Az-Zahra, donde se celebraban las grandes solemnidades, y se recibían los embajadores, y en el cual murieron tambien, así el Califá An-Nasir, como su hijo Al-Haleim II (1), pues si á juzgar vamos por las descripciones que del mencionado Alcazar hacen los escritores arabes y han llegado felizmente á nuestros dias (2), excediendo en suntuosidad y grandeza á la régia morada que en Córdoba tenian los Califas, y hallándose inmediato á esta poblacion, era natural que prefiriesen aquellos la residencia en Medina-Az-Zahra, donde, por otra parte, se hallaban rodeados de los ministros y oficiales públicos de la Corte.

Seguidos estos precedentes, ofrécese la resolusion del problema enunciado con menores dificultades, ya que por desgracia, carecamos en este punto de datos fehacientes: investido en efecto, Mohámmad al mando de la guarda de slaves que custodiaban la persona y morada del Califá, despues de 302, y demostrado, cual antes de ahora intentamos (3), que formaban parte integrante de los Alcazares islamitas, los edificios ó cuarteles destinados á albergar á aquellos, no era sino muy natural que habíase Al-Manzor dentro del recinto del mismo Alcazar, como parecia exigir además el honroso cargo de tutor del príncipe que le era encomendado por el Califá poco antes de su fallecimiento, acaecido en 2 de Safar de 366 (28 de Setiembre de 976). Proclamado Hixem el 5 de la misma luna (2 de Octubre), y desembarazados así Al-Manzor como Chafár y Galib del príncipe Al-Mogutrá, á quien hicieron victima de sus ambiciones, tocabá á Mohámmad-Eben-Abi-Amér en el reparto de los destinos públicos, el de *guacir ad-Daula*, en cuyo desempeño entraba, sin abandonar el mando de la *As-Yorba* ó guardia protectora del Alcazar, ni la tutoría del jóven Hixem II.

Las funciones del nuevo cargo, no hacían ciertamente indispensable el establecimiento de Al-Manzor fuera del Alcazar, ni pedían por tanto un edificio especial para su morada; imposibilitábanlo además de todo punto, así el mando de la guardia de slaves como la misma tutoría, cosas ambas, que no sin fundamento hacen sospechar, que á

(1) Corral, *Hist. de la corte de los reyes en España*, tomo I, caps. xxxviii y xlii, págs. 452 y 491.

(2) Véase el prospecto al capítulo último titulado *Moham Az-Zahra*, del tomo de *Córdoba de los Reyes y Reyes de España*, debido á la digna pluma del Sr. D. Pedro de Madrazo.

(3) Los lectores que le desearan poder consultar la Monografía que bajo el título de *Plan de la Corte, recientemente descubierta en uno de los alcazares del Sultán de los Dos Hermanos de la Alhambra de Granada*, publicamos en el tomo del Museo Español de Antigüedades (págs. 326 y 326)

peor de la impetuosidad del guaciralo, continuó habitando el futur Hagib, en los mismos departamentos del Palacio real que le habían sido destinados como *Sakib az-Zarib* de los sicilianos. Favorece por extremo tan racional hipótesis, la circunstancia notada arriba, de que ninguno de los poetas de la Corte de Al-Hakem haga mención del Palacio de Abú-Amor, al mismo tiempo que ensalaban, ya en tiempos de Hixem II, ad la magnificencias de la *Almaná de la Al-Amería*, como la de los fastuosos sietezares de Medina Az-Zahyra (1), habitados ambos en épocas distintas por Mohtammad.

De la relación de los más notables acontecimientos de aquel primer período de la vida pública de tan celebrado caudillo, adquiere el conocimiento de que, teniendo todavía su morada, cual queda indicado, en el recinto del Alómar real, a principios de la lagira de 366, — no poseía edificio alguno que mereciera dignamente el nombre de *Palacio*, con que la tradición ha designado los «muros grandes de fortaleza» que existían en la *Calle del Rey Almanzor*; y que hubo de continuar viviendo allí, hasta fines del mismo año (principios del 977 de J. C.). Persuade de esta verdad el hecho indudable, ya consignado, de que concertadas sus bodas con la hermosa Ismá, hija del Hagib Galib-An-Nasery, á quien por este medio lograba atraer decididamente á su partido para llevar á cabo la ruina de Chastar Al-Mushaffi, — solicitó del Califá Hixem, cual notamos arriba, le cediese para celebrar las fiestas nupciales, uno de sus alcázares ó alminías; á cuyo ruego destruyó el ilustre pueblo regalándole como presente de boda una alminia deliciosa que, al lado de Medina Az-Zahra había fundado su glorioso abuelo Abi-el-Bahman III, la cual recibía nombre desde entonces de *Almaná de la Al-Amería*, en memoria de Abú-Amor, uno de los poseedores del ambicioso caudillo.

(1) Dices, con efecto, Saib el Legery, cronista de Hagib, y notable poeta de la corte, en el libro de la *Al-Amería*:

«Vid cómo he fundado el templo nuevo, arruinados como una sepultura.

»Y cómo las aves entonan en cántico de gracias (al Godal) sobre las cimas de las torres.

»Y cómo la sabiduría ostenta su vistosa frescolidad, embalsagada con su misma perfume.

«Como plácidamente sueña el jardín con su roseto guardado de fieras, mostrando á manera de serenas las líneas conculca!

»El ardido roseto vilmente reanuda el Ejercicio á la majada de Nisara (el), como manada de ella.

»El fara sano y temazá ignora las perfumes de las fieras y plébeas amonesta.

»Fogal á Allah que destruya aquí luego á las águilas y serpientes!

»El poeta Ebe-Abi-Habab, visitado á Al-Muzer en esta alminia, comprase en su elogio una elegante poesía, que empieza así:

«Fogal fogal para mí del tu defecto como este que paso en la Al-Ameria, ésto es agua y cenizas!

»Su cantado en toda oración es sereno y lojoso, ésto (Al-Hamdi), 4, pag. 203.

Después de Medina Az-Zahra, se expresaba también Saib Abeldáh en los siguientes versos:

«O tú my victorioso qué bien me gusta tu daban origen del Yemen, si que pensara con tus victorias por el carmen de las lances epítalo, alimentando de la mansana y comenando familiarmente con los leones y los espadas perennales!

»Mas aquí ostenta otro más reciente, en forma que corre sobre alminias serenas y resplandecientes y que demuestran en el grado la fuerza y el uso futuro!

«Tú la mansana bravar y se levanta leonado copioso real, como tú te alzaba para apazcar el rugo de tu generosidad sobre los árabes y los bizantinos!

»En demorar plácidamente alminia una sabiduría fresca y florida, que ostenta hojas de plúva cuando sus fortis san de sus.

«Cada hermosa es más victorioso caudillo este siglo alminia, y más propio de tu grandia! Como se (leire ostente resplandeciente en tu gloria!

«La luz que brilla en este alminia es tal, que la palisera sueña con ella los ojos de un ciego, vabría á un caso grande yo de la vital!

«El odiseo que en el sepul, hace de la minia ostenta de la vida y es capaz de mostrar el pájaro de los sepulcros!

.....

«Arroyo en exhalación al Jauzandi y el *Reby* (3) y su magnificencia es tal, que impetuosidad en la del silencio *Amas* (4), nada se hallaría en este

palacio, sea en tus famosas que parecen dignas de celebrarse.

«Otra de arquitectura tan modesta, no hubiera acertado á elevarse: aquellos antiguos peras, los peñes en levantar fábricas gigantescas cuando son de tron y ceniza.

«Luego siglos postum sus resacas y pléjico, y no fudiera por sus monetas alfinia amparar á esta, al alminia que por la compenetración.

«Non temiendo el pánico cuando sus armadas sales fructíferas de corales ostentara y otros alminia grandiosos y magníficos.

«Este palacio, aunque en un ciclo, doblada á los que danza la lana en un mayor brilla y plácid, por que en el resplandeciente tu otro victorioso.

«Por tanto yo imagino que ha sido temperado su oírte al pueblo, al ostentando su magnífica y real grandia.

«Lanza de natal manzan las llanzaderas de sus parais, y al sozo, pareo que sus lones replan estos pálabas. *Al-Hab* *Al-Hab* (Dices es el más grande de los diez dioses).

«Los alminias que perforan este alminia, parecen alminias de polvo azulinas perfumado con alminia.

«Su filigrana son perlas y la tierra parece de suave alminia: tan fragante es el olor que exhala.

«Su resplandeciente, en fin, podría volver la luz de los minutos cuando el día empieza á dilucidar y amanecerse.

Las lecturas que desean conocer íntima sus pocas grandes construcciones, véase el *Sakib* *Al-Hab* de Al-Mozani (ed. de Leide, 1855) que la toman (pag. 202 del tomo I), como la *Christianna* obra de Jean Humbert (Paris, 1819, págs. 164-168). D. Francisco Javier Siles, de quien me consta la lectura tomada, la traduce en su *Magalla Al-Hab*, pag. 84 á 86.

(2) Solo he en la mansana, fundado en un momento de Nisara, aunque muy dulce, que hay muy apenado de ella.

(3) Famoso alminia fundado entre de Ebe, cuando del Ebe y Gálor por el más fértil Nisara I por las alas del de J. C.

(4) Hierro de plúva fundado en el estado de Cloude por Ginesa para de 860 de J. C.

La proximidad de esta alcazar al Alcázar de Medina-Az-Zahra, donde á la sazón residia el Califá, las obligaciones del nuevo cargo de Hagib, para que era aquel designado á fines del mismo año 306; y las continuas gastas con que dió comienzo á su engrandecimiento, y le conquistaron el sobrenombre de Al-Manzar ó el victorioso, inducen á creer que en el transcurso de un año y meses que media entre su exaltación al Hagibato, matrimonio con Esma' (1.ª de Moharram de 307—16 de Agosto de 977) y la construcción de *Medina Az-Zakira* (368-370-979-981), no labró aquel edificio alguno para su morada. La importancia, además, de aquella nueva población, con la cual procuró el Hagib oscurecer la fama de Medina Az-Zahra, no consiento la sospecha de que despues de concluida la obra, y trasladado al Alcázar en ella edificado, diera comienzo Mohámmad á la fábrica de un nuevo Palacio en Córdoba, delibado por tanto, terminar aquí toda investigación respecto del llamado *Palacio del Rey Al-manzar*, en la calle de su nombre.

Obtenido, pues, este resultado, que juzgamos de toda evidencia, no es ya ciertamente aventurado el concluir que carece fundamentalmente de toda realidad la tradición á que aludimos, y que por consiguiente no tuvo Al-Manzar su Palacio en aquel paraje. Llegados á este punto, ófrócese, sin embargo, una duda de difícil resolución, dada la absoluta carencia de datos que han llegado á nuestros días para esclarecerla: demostrado, cual hemos pretendido, que el edificio existente en la llamada *Calle del Rey Al-manzar* no fué propiedad de éste, ¿puede acaso ser parte del Alcázar real, y servir de morada al *Sohib az-Yorka* de los esclavos á quienes estaba encomendada la guardia del Califá? ¿Fué quizás el cuartel de los siavos? ¿Qué relación existía entre el Hagib de Hixem II y el edificio mencionado? Si fué realmente habitado por el jefe de la guardia del Califá, cargo en cuyo desempeño hubo de cesar Mohámmad Abi-Amer al ascender al Hagibato (como la tradición ha vinculado en aquella «fortaleza» el nombre de Al-Manzar, y no el de cualquiera otro de sus antecesores ó sucesores en el mando de la guardia referida? Porque admitido el supuesto, fácil es de comprender que siendo transitoria aquella dignidad en Al-Manzar, como lo había sido en casos que precedieron y sucedieron, el edificio debía conservar el nombre de *Palacio del Sohíb Az-Yorka*, y no el de persona determinada. ¿Fué tal vez, —considerándola ya como parte del Alcázar real, hipótesis hoy de difícil comprobación— destinado á servir de vivienda al tutor del príncipe Hixem? Refiere el primero de los modernos historiadores de la dominación musulmana en la Península (1) que «el Rey Hixem, así por sus pocos años (contaría escasamente nueve cuando subió al trono de sus mayores) como por su natural inclinación, no pensaba sino en sus juegos ó inocentes placeres, no salía de sus alcázares y deliciosos jardines, ni deseaba otras distracciones ni recreos que no «conocia: en su retiro (concluye) estaba siempre rodeado de esclavillos de su edad, que vivían encerrados con él y á «nadle comunicaban.» Esta noticia, que tomada de los historiadores árabes, reproduce el autor á quien aludimos, —conoció así la deliciosa situación de Medina Az-Zahra, como el hecho de residir con frecuencia los Califas de Córdoba en aquella población, —¿podía autorizar la sospecha de que el príncipe Hixem vivió siempre retirado en los famosos Alcázares de aquella celebrada fundación de An-Nassir, á los cuales parece referirse el escritor cuyos palabras hemos reproducido, habiendo por tanto su tutor de residir también en ellos?

No nos atrevemos en vealad á sostener tal supuesto, cuya confirmación toca más de cerca á los historiadores cordobeses; pero teniendo en cuenta que durante el período de tiempo en que ejerció Al-Manzar la tutela del Joven príncipe, continuó al frente de la guardia de siavos, como su *Sohib az-Yorka*, y por tanto, que debía tener su morada al lado de la persona del Califá, cuya custodia le estaba en aquel doble concepto encomendada, no puede dardirse con efecto de que, permaneciendo Hixem ya en los suntuosos alcázares de Medina-Az-Zahra, ya en el Alcázar de Córdoba, Mohámmad Abi-Amer, hubo siempre de morar dentro del real Palacio, donde debía desempeñar su personalidad ante la del jefe supremo del Estado.

IV.

La tradición que hemos procurado esclarecer, recurriendo á la historia del victorioso candillo á quien se refiere, no satisfecha de sí propia, había procurado afirmarse en documentos irromasables, cual parecían serlo las inscripciones

(1) *Córdoba, Hist. de la dom. de los árabes*, tomo 1, cap. 379, pag. 493

arribagos de que hicimos mencion arriba, existentes en la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, y cuya traducción debida al Emblejador marroquí Sidi Ahmad El-Gaedi, y al «doctísimo estudioso de Deben», de quien habla el autor del *Memorial de las Sultas de Córdoba*, acreditaba plenamente el supuesto de que el *Palacio del Rey Alhacenor*, se levantó indefectiblemente en todo aquel circuito ya expresado (1).

A ser cierta, con efecto, la versión emitida por ambos, no podía ofrecer objeto de controversia el hecho antes expuesto, pues claramente demostraba su certeza aquella *Capilla*, denominada MENJETA DE ALMANZOR, la cual á través de los siglos, subsistía aún para acreditarlo. Pero ¿merecen entera fe las traducciones á que aludimos? ¿Es por tanto la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, una cábda ó capilla musulmana? Si esto es así, ¿fue mandada construir por el glorioso Hagib de HIXENA II?

Hé aquí las cuestiones de que nos proponemos tratar, para dar cima á la presente *Monografía*, si bien la última de las enunciadas carece en realidad de importancia, una vez probado ya que el edificio existente en aquel paraje, no perteneció en época alguna de su vida al victorioso caudillo del Califato. Su resolución, por otra parte, ofreció aún dificultad menor después de hecha la descripción de la *Capilla*.

Levantada esta en uno de los extremos del *Hospital* mencionado, lindando con las calles de *San Bartolomé* y del *Cardenal Salazar*; delante de ella, por la parte interior de aquel piadoso establecimiento, se abre un patio de reducidas dimensiones, el cual por medio de una puerta, comunicia con la citada *Calle de San Bartolomé*. Una galería, á la que dan los dos espaciosos arcos apuntados, cuyos arcanos se apoyan en gruesas columnas estradas de cubados y esquisitos capiteles mudéjares, sirve de vestíbulo á la IGLESIA, cuya portada se ofrece en la misma direccion que la de la mencionada galería. Elegante y sencilla en su decoracion, forman la portada, toda ella labrada de cantería, un arco apuntado, cuya archivolta exornan tres molduras lisas, y una ligera orla en zig-zag comprendida entre aquellas, ostentando en las juntas dos moldes relevados, al parecer con bandas (2); flanquean el arco referido, dos delgadas columnas, las cuales elevándose desde la imposta sobre pequeñas repisas de muy exquisita labor mudéjar idéntica á la de los capiteles que las coronan, soportan el entablamento, compuesto de una moldura lisa, un friso guarnecido de mástiles triangulares, labrados en su cara anterior, y finalmente la cornisa, en que termina el frontis, todo lo cual parece recordar en su disposicion, la tradicion mudéjar, perpetuada así en los edificios religiosos como en los profanos (3).

Penetrando en el interior, hállase plenamente confirmado cuanto anuncia ya la portada, así por el aspecto general de la pretendida *Menzeta*, como por enda uno de los elementos que la constituyen y exornan: ábrese en primer termino, correspondiendo con el arco ogival de la portada ya descrita, otro gracioso arco anegulado, revestido de yesería y de indelible procedencia mudéjar, el cual se encuentra lastimosamente destruido, pues que tejo la mano de los restauradores ha perdido su *arabesca*, cubriédo hoy, así como otras varias zonas de la IGLESIA, por una discreta sarga carmesí, que á manera de tapiz oculta las adiciones con que ha llegado á nuestros dias. Recorre la parte inferior de las muros, vistoso sáculo de alievas de variadas combinaciones geométricas, en los cuales formando peregrinos enlases, alternan menudas piezas esmaltadas en blanco, verde, negro y carmesí, en los cuales formando peregrinos enlases, alternan menudas piezas esmaltadas en blanco, verde, negro y carmesí, que representa ya dentro del cristianismo, cual repetidamente hemos consignado, la tradicion mudéjar (4); por desgracia no en

(1) Forma el *Hospital* parte de una manzana de edificios, á la cual rodean las calles siguientes: 1.^a, la llamada *Puerta del Hospital del Cardenal*, desde se extiende la *Calzada principal del Emblejamiento*; 2.^a, á su derecha la *Calle del Rinero*, que se prolonga, después de un pequeño resaca, por la *Calle del Rey Alhacenor*, en la cual se oculta hoy los restos grandiosos de fortaleza de que habla Peto; 3.^a, la *Calle de la Puerta de Almoraxor*, que se abra á la izquierda de la del *Rey Alhacenor*; 4.^a, la *Calle de las Juntas*, la cual desemboca en la de *la Puerta de Almoraxor*; 5.^a, la *Calle de San Bartolomé*, que también origina en la de *las Juntas*, termina después de algunos rebas y revueltas en la 6.^a y última, llamada *Calle del Cardenal Salazar*, la cual sale á la *Puerta del Hospital del Cardenal* por el costado izquierdo del edificio.—Debemos citar noticias á la galería de nuestro antiguo compendio de estudios y actual edificio anexo á la Facultad libre de Medicina de Córdoba, D. José Comero y Rodríguez, seter de muy valioso tratado de Anatomía.

(2) No pocos juzgamos á simple vista, al en realidad son enlases no de bandas, cual decimos en el texto y hacen singular otro enlase de igual forma que se destacan entre el alveolado de los muros interiores de la sinagoga de San Bartolomé, porque toda la portada ha sido recientemente expurgada al estilo del país sin embargo, procediendo no por vez primera empleado en ella y que naturalmente ha hecho desaparecer así las bandes de los oscuros enlases, como media parte de los lobos de las capiteles y capiteles mudéjares que la decoran.

(3) Con efecto está disposicion de los diversos miembros de la portada, tres involuntariamente á la imitación del arabal característico de las construcciones sultánicas, del cual se aplica la tradicion mudéjar para implantarlo en las sultas cristianas en que toma participación aquel estilo.

(4) Recordamos, al propósito, los fragmentos de nácar de almejas, que procedentes del ex-Cuadrón de las *Donas*, en la sinagoga Chelida, se conservan en el *Museo Provincial* de la ciudad referida, como sucesores de la *Capilla de Villalobos* en la antigua *Mezquita Aljama*, y los pocos que aún restan en el *Alcázar de Sevilla*.

todo el zócalo se conservan los alcores, mucha parte de los cuales ha sido sustituida en tiempos modernos por tablas de azulejo, pertenecientes algunas de ellas á la época del *Renacimiento*, y que deslucen notablemente al lado de aquellos. Tres fajas ó órdenes de inscripciones arábigas en caracteres africanos y cúficos de remate, é inmediatamente las unas á las otras, recorren á su vez el aposento, sobre el zócalo anterior, siendo de observar en la última, que contenida cada una de las dos palabras que la componen, dentro de un cuadrado, hallanse separados éstos por escudos con bandas, iguales á los que se destacan en las enjutas del arco de la portada. Desprovista de todo adorno la tercera de las zonas en que podemos considerar la llamada *Mesquita de Almanzor*, ofrécese revestida, así como el arcañal del arco anegradado que sirve de ingreso, de la misma sarga carmesí, que se extiende hasta la moldura en que sobreesalen las rejillas, donde se apoya la bóveda, formada por gruesos nervios ojivales, de igual carácter, cual observarán los lectores, que el arrie en que procura inspirarse la portada. La referida zona concéntrica cubierta, hasta las rejillas de la bóveda, en el lienzo frontero al presbiterio de muy delicada obra de yesería, ornada de graciosos dibujos resultados de flores y hojas que se enroscan y combinan con sus propios vástagos, formando vistosos y complicados entrelazos, destacándose finalmente sobre ellos varios escudos con bandas de igual forma y tamaño que los arriales citados (1). Es la fábrica de los muros de sillera en su parte exterior que dá, según indico antes, á las calles de *San Bartolomé* y del *Correol Salazar*, terminando en una crestería formada de pequeñas almenas dentadas, usuales en los edificios mudéjares dedicados al culto (2).

Examinemos esta ligera descripción de la *Capilla del Hospital de Aguadas*, de la obligación de probar que no fué mandada construir por la magnificencia de Abú-Amer Mohámmad Al-Manzor, cual hasta aquí se ha pretendido, con apoyo de las inscripciones citadas. No puede, en verdad, ser objeto de controversia para los iniciados en el conocimiento de la ciencia arqueológica, el hecho de que correspondiendo así el todo como las partes de este edificio á un arte prepotente cristiano, ni fué *Mesquita* en tiempos primitivos, ni fué aquel célebre edificio quien mandó por tanto construirla. Sencillos en su decoración, cual habrán observado nuestros entendidos lectores, es ella misma el documento más elocente de cuantos pudieran aducirse para refutar el supuesto de la tradición, y sus declaraciones no pueden ser para nadie sospechosas. Aquel arco apuntado que ostenta en la portada; las esbeltas columnas que le flanquean, las molduras que le exornan, y las bóvedas ojivales que ostenta en su interior, no ménos que los elementos decorativos del estilo mudéjar ya notados, persuaden con efecto, de la época en que fué construída; época especial que ha recibido un nombre en la historia de las artes, acuciándose especialmente desde mediados del siglo xii.

Contemporánea la llamada *Mesquita de Almanzor* de otras fábricas en extremo interesantes que subsisten en Córdoba, tales como la *Iglesia de San Miguel* y la hermosa *Parroquia de Santa Marías*, cuyas fachadas ostentan no pocos de los miembros decorativos que hemos notado en la *Capilla de San Bartolomé*, no cabe ya dudar de que corresponde al período dicho de *transición del estilo románico al ojival*, en el cual logra extenderse favor la tradición mudéjar, cuyo concurso solicita de continuo, ya en los exornos que enriquecen sus manifestaciones, y ya también en la disposición y empleo de los mismos.

Así pues, de igual suerte las delicadas tablas de azulejo que debieron cubrir en el interior de este edificio el intrínseco del arco anegradado que le sirve de entrada, y el muro frontero al presbiterio, que hoy las conserva (3), como

(1) Toda la obra de yesería concéntrica en la actualidad, según lo indicamos al visitar esta Capilla en los últimos días del mes de Febrero, completamente cubierta de cal. «Digno es de lamentar (dijo el celoso director de la *Escuela de Bellas Artes*) que la indiferencia á nuestros gloriosos y á nuestros vastos, pasando mansuétamente las plumas del buen gusto, haya dado origen á que cubren con ardores capos de cal, como pudiera hacerse con un ardido edificio, aquellos bellísimos arcos de primarios árabes, desde el punto de hacer un arco mudéjar, y gastar en cal, miles de ducados por una mala escuela, los débiles arcos de sus estilos» (*Diario de Córdoba del 1 de Mayo de 1870*). La *Mesquita de Almanzor*. Breve administración del Hospital el Sr. D. Teodoro Basilio de Arriba, mandó limpiar los cuadros del alcoreado, y en voto del resultado ostento en esta parte (escrito del Sr. D. Rafael Romero), con un celo que le honra, propuso la restauración total de la capilla, sin sólo algunas, por juzgarse á la cantidad de 8 000 reales en que fue presupuesto (*Diario de Córdoba*, idem id.).

(2) Compañak, en efecto, ázinas de la presente *Escuela de San Bartolomé*, la parroquia del pueblo de la Algeza, situada en la ribera del Guadalquivir, cerca de Sevilla, obra primitivamente mudéjar, aunque hoy se halla sumamente adicionada, cual desarrolló en misma forma, y otras varias iglesias procedió de aquel peregrino estilo mozárabico.

(3) El autor del artículo ya citado, que vió en las pláticas en el *Zanajo de Córdoba*, luego el *Muro de La Mesquita de Almanzor*, y á quien debe Córdoba la descripción más concienzuda de los estorbos monumentos cristianos, después de reproducir la siguiente traducción de las inscripciones arábigas, publicadas por Poria en los tomos 7 y 8 de su *Fuente sagrada*, escribió: «Sobre estos arcos (á quien en que se sucesoran las inscripciones referidas) que hemos mandado arreglar perfectamente de decoración, ya no puede juzgarse, porque un tapo de damasco casual cubre el resto del muro hasta su almenada (rebozados). Ataladas del torre de var construída una tesis sospecha, no hemos intentado de averiguar si bajo aquella tapada tela se ocultan arcos y decoraciones islámicas ó algunas venerables profeciones árabes. Y este tapo, tal vez se no sustituyó para á no cubrir una falta, y sí sólo su objeto fuera el deseado cubrir por la capilla cristiana, evitando así el otro peligro y que dá frente al presbiterio, y por el contrario, libre éste totalmente».

las diversas fajas de inscripciones que recorren el aposento, y los labores primorosos de los capiteles y repisas de la portada, arriba descrita, son otros tantos testimonios fehacientes de la fusión á que sin tréguas aspiró el *estilo manojéjar*, al ampararse bajo las severas bóvedas ogivales, en aquel periodo de transición en que se ofrece la *Capilla del Hospital de Agudós*.

Obtenido este resultado, con que brindan los caracteres artísticos que respaldan en aquel edificio, los cuales no dejan lugar á duda alguna, hallase, no obstante, confirmado por las mismas inscripciones arábigas, en que fundaron hasta aquí los escritores cordobeses su equivocada creencia, las cuales no son en realidad sino un moero exarao, esencialmente artístico en aquel linaje de construcciones, donde se ofrecen singularmente combinados los elementos, así del estilo ogival como del plateresco, en las diversas épocas en que ambos aparecen, con las del estilo manojéjar que procura en ellos inspirarse (1). Dispositas las inscripciones referidas en el orden arriba expuesto, hallábase en la primera de las tres fajas que corren inmediatas al sáculo de alicorcs, la cual mide 0^m,056, multitud de veces repetidas las siguientes palabras, trazadas en caracteres arábigos de relieve, según dejamos notado:

الموت الدائم لله العز القائم لله

EL IMPERIO PERPETUO PARA ALLAH. LA GLORIA ETERNA PARA ALLAH.

Es la segunda faja de mayores proporciones (0^m,18), y en ella con caracteres ogivos de gallarda traza, que enriquecen delicados adornos, se encuentra la sencilla leyenda:

الموت لله

EL IMPERIO [DE TODAS LAS COSAS, PERTENECER] A ALLAH.

Componen la tercera dos distintas inscripciones, las cuales, así como las anteriores, se repiten en toda la *Capilla*. La primera de ellas, que mide 0^m,21, formada únicamente de dos palabras en caracteres ogivos, graciosamente adornados, se muestra contenida en igual número de recados, separados entre sí por otro de iguales proporciones, donde resulta el escaudo con bandas á que ántes hicimos ya referencia; su lectura, reducida á caracteres ordinarios, se ofrece en esta forma:

الموت الجدل

LA PROSPERIDAD CONTINUADA.

Sirve de orla á esta inscripción la segunda de las contenidas en esta tercera faja, la cual mide 0^m,036, y corriendo

de aquel santuario herpetoso, ostenta hasta la coronación la puerca y descomosa de su bellísimo estilo, del mismo gusto que el de la zona superior, etc. (véase 6412, del 4 de Mayo de 1853). Debe la fachada superior de las monumentos mojójar, así y otros que comprendió en su artículo de construcciones, fruto de una singular coherencia arquitectónica, no pocas veces que la zona, cubierta hoy únicamente por el tejado, en todo perfectamente decorada alguna y más, no por consecuencia de exornar el monumento moderno, sino porque precisamente hallamos desperdicio de todo cuanto de adornos esta zona nos ofrece, así en todos los aspectos y ámbitos — excepto en la fachada del Patio de las Arroyeras, — del famoso Alhambra que el rey don Pedro I de Castilla mandó labrar en las sufragios Huelvas, como en la *Alcazaba*, destruída sin finalización, Torre de Justicia, comprendida dentro del Alcazaba, aunque fuera del Palacio, y en la Casa de Oros, de la misma ciudad; lo cual indica que aquel espacio debía haberse sido desde principio á ser cubierto por techos. En otros edificios, también mojójar, que heces examinado se ve, sólo, sólo existen alforjas, y éstas rodeadas á simples inscripciones, en el arcos, labradas completamente fino el resto del muro. Debe observarse además, que en algunos edificios arábigos, tales como la Alhambra de Granada, existe igual distribución en el alcora: mirándose el propósito la galería de la derecha del Patio de las Arroyeras, donde sobre el espacio de alcora entre sus torres, encima de la cual se elevaban dos torres, adosadas con inscripciones; y la zona labrada entre otras cosas resacas y el arcos, formada por otros bandos, se completamente lisa; igual acontece en la Torre del Capilla de aquel Alhambra, al fin cerca de Alcazaba.

(1) Ofrecen ejemplo de esta verdad, desde la *Alhambra* en San Esteban, objeto de esta *Monografía*, algunas de las partes de la Catedral de Córdoba, varias aparatos del *Alcazaba de Sevilla*, tales como la Cámara de la izquierda del Patio de las Arroyeras; las torres del edificio de los Doctores, casa del duque de Alba, la casa de las inscripciones de Mérida, en el vértice de la Calle de Santa Teresa, y principalmente la colateral Casa de Pilatos en la referida metrópoli; el Palacio del Obispo de Plasencia de Plasencia en Almadén de Huelva, y un poco de las edificaciones antiguas existentes en Toledo; incluso tratándose, por otro parte, los *Palacios mojójar* de Santa Domingo del Real y Santiago del Arzobispo, es el mismo Toledo, cuando se trata de monumentos arábigos. (Véase en el tomo III del MUSEO ESPAÑOL. II. ANTIQUIDADES la *Monografía* que con aquel título escribió nuestro ya citado Padre.)

por entre los recondos referidos, los separa y dispone en agradable armonía. Escrita en caracteres africanos, arroja igual sentido que la de la primera faja, ya transcrita:

المالك العام لله العز العالم لله (1)

Ahora bien: si éstas son todas las inscripciones árabigas que existen en la pretendida Mezquita de ALMANZOR, cuya fábrica corresponde á los últimos tiempos del siglo XIII, ¿dónde se encuentran las peregrinas leyendas que traquiegan en el pasado siglo el celebrado emblema Marroquí y el decimoséptimo castiño de Belen? ¿Kristian realmente y han desaparecido por desgracia? No puede sostenerse tal supuesto, teniendo presente cuanto decimos respecto de la época en que hubo de ser edificada la Iglezia de SAN BARTOLOMÉ, la cual debió servir de capilla particular, dependiente de alguna de las casas que á principios del siglo XVIII adquirió el Cardenal y Arzobispo de Córdoba D. Fray Pedro de Salazar, con el objeto de construir el Colegio de las niñas de Coro, convertido ántes de su conclusion en Hospital general de Aguada.

En el pasado siglo, el autor de la Biblioteca árabe-gispana sevillana, asegura que Sidi Ahmad «tenia muy escasos conocimientos para traducir esta clase de leyendas,» declaración que decida discretamente á uno de los escritores modernos de las antigüedades cordobesas, á no dar entero crédito á la traducción que de las inscripciones existentes en la llamada Capilla de Villaviciosa de la Mezquita-Ajama habia aquí hecho en 1766, época en que se detuvo en Córdoba (2). Coincida es para los ilustrados lectores del Museo ESPAÑOL de ANTIQUIDADES la exactitud con que procedía el representante del Sultan marroquí, al verter al castellano las inscripciones árabes que exornan la faz exterior de las puertas del Salto de Embajadores en el Alcazar de Sevilla; y dando el testimonio de Cassiri, que comprueba la inscripción sevillana, no juzgamos aventurado, y antes bien tenemos por seguro el afirmar que, tanosos de desearse Sidi Ahmad ante los que le acompañaban en su excursión por Andalucía, confesando su ignorancia respecto de los caracteres ornamentales, así cuficos como africanos, que exornan los edificios árabes y mudéjares existentes en España, —creyó de grande oportunidad fantasear sobre aquellos letreros, para él de difícil inteligencia, errores que han llegado á nuestros días fundados en la autoridad de su palabra.

Tal hubo de acontecer, sin duda, con las inscripciones árabigas que exornan los muros de la Iglezia de SAN BARTOLOMÉ, la cual, á pesar de revelar constantemente su legítima procedencia, ha sido hasta ahora confundida con la Mezquita de ALMANZOR, no ya sólo porque la tradición expuesta, cuyo origen nos es desconocido, asegurase haber existido en aquel paraje el Palacio de Abú-Amer Mohammed-Edn-Abi-Amer-Al-Masfiri, sino también y muy principalmente, porque así lo declaraba en términos nada dudosos la peregrina versión que de inscripciones tan sencillas habia dado, con el carácter y la autoridad que en estas materias parecía revestirle su naturaleza, el emblema Sidi Amed El-Gasel, amparándose de la general creencia para ocultar con ella su ignorancia (3).

(1) Lasemos la dedeción de nuestros ilustrados letreros respecto de estas inscripciones, los cuales y frecuentes en toda suerte de edificios árabe-
jares, cual comprában en las casas Córdoba, así la denominada Casa de las Campanas, en la Calle de Santiago, núm. 325 (propiedad hoy del celoso arquitecto D. Amador Rodríguez), como las ruinas que dicho autor observa de otra construcción análoga, relata las pocas letras en la Plaza de San Nicolás de los RR. cc., núm. 14 (propiedad de D. Joaquín de Barco) y los fragmentos recogidos en la actualidad en el Museo Provincial de aquella ciudad, propiedad del General de los Duques, hoy Comandante de la guarnición civil. Los lectores que desearán mayor dilucidación, pueden ver respecto de las inscripciones árabes, ámbosos aplicables á la religión cristiana como á la islámica, que enriquecen los construcciones mudéjares, cuanto decimos en la Monografía que bajo el título de Inscripciones árabes de Sevilla dará en breve á luz el Museo. Son las inscripciones de la Iglezia de SAN BARTOLOMÉ tan vulgares y tradicionales, que no hay edificio mudéjar en Sevilla donde alguna de ellas, si no indica, se no encuentra con los mismos caracteres. Véase el principio la segunda parte de la Monografía que citamos, en la cual tratamos especialmente de las Inscripciones antiguas de los edificios mudéjares.

(2) Una refutación á D. Francisco Pl y Margal, quien dá privilegio al tomo de Córdoba de los Reseños y Refetos de España (pág. 55), nota: «En cambio de esta dedicación, aparece, como generalmente se crea en aquella ciudad, que la Capilla de Villaviciosa es construcción completamente árabe. Las inscripciones que ostenta, comprando la similitud que ministra el sello delizante en ella, el cual nada dice que sea tarropon, como suponía el dicho autor del mencionado tomo de Córdoba, con el estilo árabe-gispano que respaldaba en la maravillosa creación de los AL-BARRU, son demudéjarmente que tal su construcción prouidido del mismo año que construyó la sagrada Puerta del Puerto y sus torres, y si alguna duda pudiera caber en ello, desvanecida de todo punto la siguiente inscripcón, que así losa de caracteres mudéjares se halla en el liano de pared dentro al altar de San Fernando, la cual en la misma disposición en que la citamos, dice así:

«REUR ; EL ; NEY ; AZTO ; RREY ; OSN ; KRREIYO ; POR ; ORRA ; ORO ; ORRRO ; RER ; REY ; RO ;
PARMA ; ORA ; RARILLA ; MAROS ; RARA ; RANORR ; RE ; LA ; RRA ; OR ; M ; R ; ORO ; OR ; ABN (321).»

(3) Ignoramos de todo punto dónde pudiera hallarse, así el inscripcón El-Gasel, como el peregrino de Belen, la cual por muchos conjeturas de que la ruina de Al Manzor teniere por nombre Kátab, y constraer ya repudicada en 1805 por el nacimiento de los señores árabe, y muy especialmente

Rétanos sólo, para terminar nuestro modesto ensayo, deducir de él las conclusiones que sin violencia se desprenden, las cuales no consisten, en verdad, el supuesto de la tradición, cuyo esclarecimiento hemos intentado: 1.º Que aquel vasto edificio situado al Norte del *Alcazar Viejo*, que, comenzando en la *Calle del Rey Almanzor*, comprendía las casas en que fué construido el *Hospital del Cardenal*, hasta la *Calle de los Judíos*, y «cuyos jardines se extendían »á todo lo que es hoy *Aserta del rey*, entre el *arroyo del suero* y las *heras de la salud*, » no fué nunca propiedad de Al-Manzor, ni este importante caudillo, á quien debió la España ámbos sus últimos días de gloria, tuvo allí su *Palacio*, cual se pretende en nuestros mismos días.—2.º Que la *TOLERA* DE SAN BARTOLOMÉ, vulgarmente llamada *MERQUINA DE ALMANZOR*, pertenece al estilo de *transición del románico al gótico*, y es, por tanto, obra cristiana del siglo XII, lo cual demuestra que no pudo ser labrada por el «wacir Almanzor y su esposa Fátima, » á fines del siglo X (366 H.—976 J. C.).—3.º Que las traducciones que, así Sidi-Ahmed como el «doctísimo católico de Belen, » á quien alude Peris, hicieron de las leyendas de la referida *TOLERA*, son completamente apócrifas y se hallan desprovistas de toda razón y fundamento.—Y 4.º Finalmente, que la tradición, en la cual se han apoyado los escritores de las antigüedades confesivas, para afirmar cuanto hemos procurado rebatir, es del todo infundada y errónea; pues la única base en que parecía hallarse principalmente sustentada, que lo eran las inscripciones arábigas, no solamente pervenió de que aquel edificio no tuvo relación alguna con Al-Manzor, sino que es todo él, tal cual hoy subsiste, producto del arte cristiano, perteneciendo, tanto la obra de almocárabe que reviste los muros, como el alisado de la zona inferior ó náculo, al estilo mudéjar, que había de dar vida á muy grandiosos edificios al correr de los siglos XIV y XV, á cuya cabera puede sin duda colocarse el *Alcazar del Rey don Pedro* en las regiones andaluzas.

por el *Rey Almanzor*, que en luego oportuna citamos ya, se hizo encasillado de que *Abd-aziz Mohamed* construyó institución con *Isid*, hijo de *Hagib Gahh An-Nasary*, y que las obras se efectuaron en la *Alameda de la Al-Andalus* el 1.º de *Maharram* de 367 y finalmente, que el *rey Mohamed* á esta obra, había otorgado ya la alta dignidad de *Hajib* ó ministro del *Califa* (línea de 506). Toda esta *circunstancia* fuerza evidentemente ignorada por todos traductores, quienes no obstante se apresura de acuerdo, así en la dignidad que atribuyen á Al-Manzor—acordado *grosso modo* ó conjetura de *Isid* en el día de *366*,—como en el nombre de su mujer, y en la fecha que asigna, al *líra*, acaso por completo y aun tal vez al *diplomata Peris*, cuando el «doctísimo católico de Belen, » como lo *Capitán* fué labrada *dentro del Palacio del Hagib de Belen* el *Fern* de toda dicha *peris* está, que parte de aquellas datos bebemos de ser consultados á *Sidi Ahmad*—acuerdo en 1761 también las otras veces citadas inscripciones,—por las presunciones que le rodeaban, deseara de conocer el nombre concernido en aquellos caseríos no descifrados hasta entonces, como señalamos que el *castellano de Belen* no hizo caso de la reciente traducción del embajador de Marrakech.

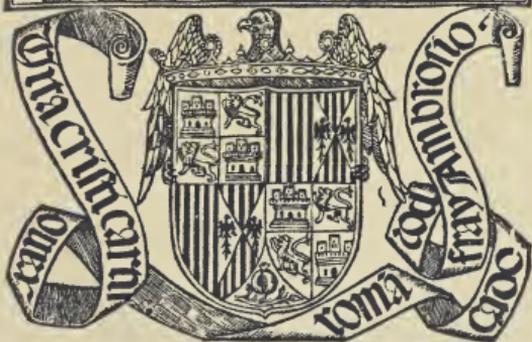


Foto-Sigra, Zaragoza y Joya Madrid

ESTAMPAS ESPAÑOLAS GRABADAS EN MADERA

(de principios del Siglo XVI)





ESTAMPA ESPAÑOLA GRABADA EN MADERA.
(de principios del Siglo XVI)



GRABADOS ESPAÑOLES

EN MADERA

DE ANTIGUAS EDICIONES

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES.

DEL CENTRO FACULTATIVO DE REPRODUCCION, ARCHIVOS Y ANTIGUARIOS

I.



A Vez primera no es esta que el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES DA cabida en sus páginas á un estudio tan poco cultivado entre nosotros, tan olvidado, por decirlo así, y postpuesto á otras muchas materias, á que diariamente dá pábulo el afán de las investigaciones del curioso, y el creciente favor que hallan en el público aficionado. Nos referimos al asunto que motiva estas páginas, es decir, al conocimiento y examen de algunos de nuestros más antiguos monumentos del grabado en madera, siquiera sea como por vía de ensayo de un trabajo que está por hacer, arduo y dificultoso, en verdad, no siempre ameno y agradable, hoy de importancia suma como complemento de la historia, no sólo del arte nacional, sino de nuestra tipografía en los primeros años de su implantación en el suelo español. Sirva el presente trabajo, breve y compendioso como será, de ampliación á lo que ya expusimos en

otro lugar (1), tratando de dar á conocer la estampa española más antigua abierta en cobre que con fecha ha llegado hasta nosotros, y que entonces acompañamos con una muestra de grabados en madera de principios del siglo XVI (2), materia que con más preferencia trataremos ahora, ofreciendo al público otros ejemplares de este último género, dignos, por cierto, de su atención y detenido examen.

Penetrados de la importancia y valor de esta clase de monumentos los críticos de todos los países se afanan más y más cada día por sacarlos nuevamente á luz, estudiándoles bajo el punto de vista que marca su mismo carácter. ¿Cuánto aprecio no merecen, á la verdad, aquellas primeras estampas que hoy se custodian en los Museos y Bibliotecas de Europa, ya cual precursors del arte de Güttenberg, de Faust y Schoeffer en las ediciones tabernarias ó xilográficas,

(1) *Monografía (Ibérica. Estampa Española del siglo XV*, tomo II, pag. 443

(2) Véase las estampas que figuran á esta Monografía.

ya como producciones sacadas con que se desarrollaran los primeros gérmenes del grabado en madera, ya en fin como ilustración de esas preciosas ediciones incunables en que estudiamos los orígenes y producciones de la estampación con caracteres móviles?

Si dable nos fuera ocupar largas páginas en el estudio de las cualidades y desarrollo del primitivo grabado en madera, identificado, á no dudarlo, con la cuna y desenvolvimiento de la imprenta, necesario sería que trazáramos la historia de este último invento, desde la impresión de los naipes y de las planchas xilográficas, natural, sino verdadero origen del descubrimiento de Gutenberg. Las cuestiones entabladas entre alemanes y holandeses, disputándose el honor de haber sido cuna uno ú otro país de la invención del grabado sobre planchas de madera, nos hacen ver claramente que en ambas partes se empleaba ya este método á principios del siglo xv, con aplicación á la fabricación de los naipes por procedimientos fáciles y expeditos, y que ni el mismo Lorenzo Coster, de Harlem, fué otra cosa que grabador de naipes antes de ser impresor de libros. — La piedad sencilla del pueblo hallaba, por otra parte, en las estampas de imágenes de santos, creciente alimento de su fervorosa devoción: hé aquí otro de los poderosos estímulos que impulsaron durante todo el siglo xv al arte del grabado en madera, que produjo esos verdaderos monumentos del arte, cual los que llevan estampada al pie de un rudo é incorrecto trabajo del inexperto artista, las fechas de 1418 y 1423. Costumbre singular fué la que desde un principio, y aun durante el siglo xvi, movió á los artistas que trabajaban con el buril sobre el boj, el hacer completa omisión de su nombre y patria; error inconcebible el de muchos que incluyeron entre el escaso número de los conocidos, el de famosos pintores ó dibujantes, como Alberto Dureo, Lucas de Leyden, Lucas Cranach y otros, que, si hacían constar su nombre en cifra ó monograma, era tan sólo como dibujantes é inventores de la composición original que había de abrirse luego al buril. Wolgemuth, maestro de Dureo, fué uno de los artistas más hábiles que á esta clase de trabajo consagraron sus tareas.

De tan sencillos ensayos no tardó en nacer un nuevo arte; la impresión de los libros de imágenes, de que existen tan curiosos como raros ejemplares en algunas bibliotecas de Europa. Entre estas la *Biblia Pauperum*, así denominada, por estar destinada al pueblo que no podía adquirir la *Biblia* entera por un cierto precio, fué una de las más importantes publicaciones de este período; su impresión puede referirse hasta á 1430; está compuesta de cuarenta y seis hojas, sólo menor, que son otros tantos grabados, representación de los principales pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, con leyendas ó inscripciones alusivas, pero breves, compendiosas y de lectura algun tanto difícil hoy, por la forma de los caracteres y las repetidas abreviaturas que se emplean (1).

Estos libros de imágenes devotas sugirieron la idea de aplicar el procedimiento á los libros destinados á la enseñanza en las escuelas; grabáronse entonces de relieve sobre planchas de madera varios alfabetos y unos libros, entonces muy en uso en todas las escuelas, que, por ser un breve compendio de la gramática de Elio Donato, escritor del siglo iv, fueron conocidos generalmente bajo el nombre de *Donatos*.

Hasta entonces la pluma movida por la mano del copista había sido el único procedimiento empleado para la confección de los manuscritos; los ensayos de impresión tabularia ó xilográfica, imperfectos y todo como eran, habían de traer bien pronto el descubrimiento de la imprenta; faltaba sólo obtener más perfecta regularidad en los tipos, y más expeditos medios en la producción de los libros; no así el grabado en madera, que no hubo de alcanzar mayores adelantos en su parte mecánica y de mera ejecución, aunque sí, como veremos, pudo desarrollarse en la esfera artística, gracias al talento de los grabadores alemanes, formados al rededor del gran Alberto Dureo.

El mismo descubrimiento de la imprenta, ya que no variase las condiciones de este género de grabado, había de abrir más vastos esteros en sus aplicaciones, no poco limitadas hasta entonces. Gutenberg, empero, al dar á luz su famosa *Biblia* de Maguncia, parece quiso velar con cierto misterio el procedimiento empleado para la producción de ésta y otras obras salidas de sus prensas, intentando disimularlas con la exterior apariencia de manuscritos, tales como entonces salían de mano de los copistas; las letras iniciales, que más tarde habían de grabarse lo mismo que los tipos comunes, quedaron en blanco en estos primeros monumentos de la tipografía, para ser después hechas á mano, iluminadas ó simplemente minúadas; ¿qué mucho que este deseo de los primeros impresores en desfigurar sus obras, de tal modo que pudiesen pasar en el comercio de libros como hechas á mano, ni más ni menos que las demás que hasta entonces habían producido el trabajo lento y pesado del amanuense, hiciese que careciesen los primeros libros salidos

(1) Un ejemplar de esta *Biblia* se conserva en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional.

de las prensas de Maguncia y Strasburgo de toda inicial, adorno ó viñeta, como más tarde con tanta profusión y buen éxito se emplearan en casi todas las ediciones?

No nosquemos en estas primeras obras, llamadas comunmente *incunables*, las bellas y casi siempre interesantes ilustraciones que adornaran posteriormente los libros, aun después de la invención y propagación del grabado en cobre, que, como es sabido, se refiere á una fecha algo posterior, y que no lleva ciertamente ventajas sobre éste, en cuanto se considere como arte auxiliar del de la imprenta. La costumbre de grabar en madera las iniciales, viñetas, portadas y demás estampas que adornan é ilustran tantos libros salidos de las prensas de Europa, no fué general hasta principios del siglo xvi, cuando ya la imprenta estaba difundida y había vencido por completo aquellas primeras dificultades que no llegaron á superar sus mismos inventores.

Al lado de Ulrico Zell, discípulo de Gutenberg y establecido en Colonia hacia 1463 en que publicó su primera obra, y de Antonio Koburger, que imprimía en Nuremberg desde esta época hasta 1513, figura entre los nombres de los impresores de esta última é importante ciudad, el del famoso y ya antes citado Alberto Durer, de quien existen bastantes obras ilustradas de gran número de estampas abiertas en madera, y debidas á los dibujos que el mismo trazara, tan bellos y originales por todos conceptos. Confundense, en efecto, ambas profesiones; esto es, la del impresor y la del grabador en madera, tan luego como la propagación de la imprenta por Europa estableció la costumbre de acompañar á los tipos del impresor las viñetas y adornos abiertos en la madera por la diestra mano del artista grabador.

Bien pronto las imprentas de toda Europa dieron á luz multitud de libros en bellas ediciones, dignas de mención ya por las ilustraciones grabadas que acompañan al texto, ya por sus iniciales ó viñetas de estilo del Renacimiento, las más veces por la esbeltez de los tipos usados, la claridad de la lectura y el esmero en la corrección. Así Conrado Swynheim y Arnoldo Pannartz, establecidos en Roma, daban á luz en 1465 el *Loctario* y la *Ciudad de Dios* de San Agustín, y sucesivamente las principales obras de los clásicos y padres de la Iglesia; en Venecia, cuna en lo sucesivo de los más famosos impresores, introducían este arte hacia 1469 varios alemanes, entre ellos Juan de Spira, que mereció singulares privilegios del Senado de aquella ciudad; y bien pronto en las ediciones venecianas víéronse sustituidos con gran éxito los primitivos caracteres llamados góticos ó *de turba*, con los romanos, claros y esbeltos; allí también Aldo Pio Manuceo, cabeza de los celebres impresores de este apellido, comenzaba la brillante época en que los clásicos todos de la antigüedad habían de darse á luz en esas bellas y esmeradas ediciones llamadas *aldinas*, del nombre de aquella ilustre familia. Las artes florecientes entonces en aquella metrópoli rendían homenaje al arte tipográfico, enriqueciendo estas correctas ediciones con profusión de viñetas y adornos de exquisito gusto y primor. Como en Venecia los Aldos, en Holanda los Elseviro, llevaban el arte tipográfico á alto grado de perfección en sus renombradas ediciones *Elzevirianas*, cual herederos de los primeros impresores establecidos sucesivamente en Amberes (1472), en Lovaina y en Bruselas. París daba á luz en 1470 el primer libro impreso en Francia, salido de las prensas del alemán Ulrico Gering; Léon tres años después, y sucesivamente Angers, Tolosa, Poitiers y otras importantes ciudades, hasta la publicación de las numerosas y bellas ediciones salidas de las prensas de los Stefaens. En Inglaterra respondían á este común impulso las ediciones de Westminster (1474), y las que sucesivamente vieron la luz en otros puntos del reino.

II.

España próxima ya al periodo de su mayor apogeo y grandeza, cuando la imprenta se propagaba rápidamente por toda Europa, no había de permanecer extraña á la introducción en su suelo del nuevo invento. Los ilustres monarcas Isabel y Fernando, que así habían atendido á ganar con la conquista de Granada un nuevo florón para la corona de España, como á prestar el único apoyo que para su aventurada empresa encontrara el intrépido marino genovés, como á proteger las artes, las ciencias y las bellas letras, no podían dejar de atender á la implantación en sus florecientes y ricos Estados de aquel tan nuevo y poco extendido descubrimiento. Colocada poco después nuestra patria al frente de la civilización Europea, ninguna progreso intelectual, ninguna industria ó arte fueran para ella extrañas ó de poca valía.

Cuanto pudiéramos apuntar aquí acerca del primer impulso que el arte de imprimir y el de su auxiliar del grabado en madera, recibieran muy luego entre nosotros, parecemos estar sintetizado en las siguientes atinadas frases con que el Sr. Cavada encubra su bosquejo acerca de los orígenes y desarrollo del grabado en España (1). «Todavía reciente la invención del grabado, y cuando apenas son conocidos en Europa sus primeros ensayos, España los reproduce ya con todo el empeño de una noble emulación, y el resultado que podía esperarse de las prácticas, no bastando perfeccionadas por la observación y la experiencia, pero muy adelantadas para concebir desde tan temprano lo que llegaría á ser el arte, si á sus recientes teorías se allegase la perfección del mecanismo que traspasó al papel los rasgos producidos por el buril en las planchas de cobre y de otros metales. Pocos sus autóctonos entre las naciones más cultas las que pueden presentar estampas tan antiguas y curiosas como las producidas en Aragón y Castilla; pocas más singulares y aisladas, atendidas las circunstancias de la época á que correspondan. No como un ornato de los salones del poderoso; no para formar colecciones y satisfacer la curiosidad de los aficionados á todo lo peregrino y extraño, ni como un objeto de lujo y un vano recreo, sino como ornamento y mejora de los libros que á la sazón se imprimen, ven la mayor parte de ellas la luz pública. Las emplean casi siempre la piedad cristiana ó la ciencia, ora para dar idea de las virtudes de un santo ó encarecer los sublimes misterios de la Religión; ora para rendir un justo homenaje de gratitud y respeto á los hombres ilustres, reproduciendo su imagen, ora, en fin, para poner al alcance de todos las variadas producciones de la naturaleza ó ilustrar los viajes á lejanas regiones.»

«Así es como con la impronta se propaga entre nosotros primero el grabado en madera y despues el producido con las planchas de cobre y acero. Puede decirse que uno y otro arte aparecieron al mismo tiempo en nuestro suelo; que juntos se generalizaron; que un mismo destino les hizo inseparables y necesarios á la civilización que en todas partes grandemente se desarrollaba. Muchos extranjeros vinieron desde tan temprano á extender ambos inventos en España atraídos por la fama de su riqueza, ó por el alto concepto que de nuestra ilustración y cultura se formaba. Habían establecido sus imprentas, como poseídos de una noble emulación Nicolás Splindoler en Valencia, Mateo Flándero en Zaragoza, el seyon Botel y Pedro Brun en Barcelona; Lamberto Palmari en Lérida (2). Siguiéronlos poco despues, animados del mismo espíritu y contando siempre con el favor del público, entre otros alemanes Rosenbach, Bevard, Pedro de Colonia, Ungut y Estanislao Polono. Eran muchos de ellos impresores y grabadores á la vez, asociando las dos profesiones para dar nuevo renido á los libros con las planchas, las estampas y menudas viñetas, las letras floreadas y las orlas y grovas caprichosas, rebosando ingenio y travesura. Bien pronto encontraron entre nosotros estos extranjeros muy diestros imitadores, y dignos émulos de su reconocido mérito. Aun se conservan en nuestras bibliotecas las ediciones que salieron de los talleres de Antonio Martínez, Alfonso de Orta, Mateo Vendrell, Pedro Rosa, Juan Vazquez, Juan Telles y Diego Gumiel, sin hacer mérito de los demás españoles que á su lado se formaron general-

(1) Monografía para la historia de la Real Academia de San Fernando.

(2) Hemos supuesto aquí las fechas que el Sr. Cavada señala á las imprentas de estos nuestros primeros tipógrafos, por no juzgarlos del todo exactas. En su lugar, podemos oportuno citar la existencia de los talleres de nuestras imprentas y nota de las primeras ediciones, que ejesta el P. Meador en su *Tipografía Española*:

1474. Valencia: *Los obras de todos*, en 4.^o, sin nombre de impresor.
 1475. Zaragoza: *Memorias Caroleas* 4.^o, por Mateo Flándero.
 1475. Barcelona: *De edibus et sede*, del maestro Velasco de Tarrasa, traducido al catalán por Juan Vila.
 1475. Valencia: *Orbis Lulianus*.
 1477. Sevilla: *Sacrosancti*, del arzobispo de Valencia, por Antonio Martínez, Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, primeros tipógrafos españoles, según el obispo P. Meador.
 1478. Lérida: *Memoriae Hieronimi*.
 1480. Salamanca: *Introducciónes latinas de Nebrija*.
 1482. Zamora: *Vita Christi*, por Fr. Migo de Madrid, impresor Castellano.
 1483. Orsonal: *Memorial del Pontífice*.
 1485. Bérgas: *Arte de Gramática*, de Fr. Andrés de Govea.
 1485. Toledo: *Confesiones erraron contra dices Efectus*.
 1487. Murcia: *Copilación de Balthus europeo*.
 1489. San Cernitas (Heraclio): *Abad Juan de Belguina*.
 1489. Valera: *Fuero delobidable*, de Alfonso de la Torre; impresores, Juan Pérez y Esteban Claret.
 1490. Valladolid: *Las obras del Relator Fernando Díaz de Toledo*; impresor, Juan de Francos.
 1493. Granada: *De Vita Christi*.
 1493. Montecristal: *Moisés*.
 1496. Torregosca: *Moisés*, por Juan Romualdo.
 1497. Madrid: *Leyes de Don Fernando e Doña Isabel*.

zando la imprenta y con ella el grabado en madera, toscos y desaliñados todavía; pero el fiel intérprete de muchos usos y costumbres, trajes y utensilios, cuya memoria se hubiera perdido sin su auxilio. Empleábase sobre todo en las crónicas generales y particulares; en las obras ascéticas y de ejercicios devotos; en las vidas de los varones ilustres y en las genealogías de las familias más distinguidas. Su mérito general por lo general cierta proporción con el de las producciones literarias, á cuyo realce se destinaba. Estampas hoy de los primeros años del siglo xvi, grabadas con planchas de madera, que aun hoy mismo merecen por más de un concepto los elogios del inteligente, así como las buscan con avidez los aficionados á la indumentaria para estudiar en ellas las de la sociedad que las produjo. Por las pocas que todavía se conservan puede valuarse el precio de las que desgraciadamente han perecido, más aún por la incuria de los hombres que por los estragos del tiempo. No aparece en algunas tan inexperto y desmesurado el arte como pudiera esperarse de los primeros ensayos. Si son susceptibles de perfiles más limpios, de mayor delicadeza y variedad en el rayado, de toda la destreza de un buril suave y cetero, dócil á la mano que lo dirige, respiran en cambio el buen gusto de la época, ostentan un dibujo clásico, el toque vigoroso, la fealdad de la invención, las buenas máximas que á tanta altura levantarán entónces las bellas artes.»

Márcense, á no dudarlo, estas cualidades de nuestro grabado en madera más ó ménos caracterizadas, en varias estampas ya muy raras, en que si bien se descubre cierto gusto alemán y conatos de imitar los mejores modelos del extranjero, dejan también ver no poco de cierto espíritu nacional que anima á los demás ramos de las bellas artes. Así lo demuestran el carácter de las figuras, los trajes y tocados, los accesorios de las escenas, muchos de ellos de uso en Castilla y Aragón, no propios de Alemania ó de Flándes. Generalizado y hasta hecho popular más tarde el grabado, elemento necesario para la publicación de numerosos otros literarios, fiel intérprete del espíritu de la piedad que se difundía en tantos libros, adornados de estampas que despertaban más vivamente la devoción en todas las clases, ganó mucho en corrección y esmero á medida que Madrid, Valencia, Barcelona y otras importantes ciudades multiplicaban de día en día sus producciones de sus prensas. La afición á las leyendas caballerescas y tradiciones queridas para el pueblo, prestó nuevo pábulo al grabado en madera, mereciendo la aprobación del mismo sentimiento popular, que en ellos veía traducidos sus recuerdos de gloria, sus creencias, sus costumbres, los hechos memorables de sus mayores.

III.

Si como queda indicado las estampas en madera que ilustran muchas de las primeras ediciones de nuestra imprenta, cual son las que ahora tratamos de describir y que ofrecemos reproducidas en fac-símil en las dos láminas que acompañan á este breve y ligero estudio, carecen por lo general de un gran mérito artístico, con relación á la época á que corresponden, como monumento histórico y como fuente del estudio de las artes suntuarias, son no poco dignas del aprecio y estimación que hoy empieza á dispensárselas.

Como estampas sueltas y destinadas á dar alimento á la piedad, pueden enumerarse en este concepto la de San Serapio, con más ó ménos raras atribuida por algunos á Juan Suarez; la de Santa Agueda, del P. Escalper, autor de varias imágenes devotas en papel de reducidas dimensiones; la de San Antonio, señalada con las letras Q. R. E., de artista desconocido; las de Santa Catalina, Santa Clara y otras muchas que diariamente satisficían la devoción, sino valedores de recursos artísticos, empleando los que siempre están al alcance de las cortas exigencias de la rudeza y sencillez del pueblo.

Como ilustración, diferentes ediciones á fines del siglo xv y gran parte del siglo xvi publicábanse multitud de grabados acompañando á los textos para aumentar el valor y precio de aquellas curiosas y á veces hoy raras ediciones. Adornadas de estos interesantes grabados en madera se publicaban la *Crónica de San Fernando*, en 1540; la *Vida de Santa Maria Magdalena*, impresa en Valencia el de 1565; la *Leyenda de Santa Catalina de Sena*, milida de las prensas de la misma ciudad en 1511 (1); y el *Flos Structurarum* del P. Vega, edición de Zaragoza de 1521.

(1) Dadas muestras de las estampas que adornan este libro en una de las que damos a nuestra Monografía, ya citada, *Estudio Histórico del siglo XV*, tomo II, pag. 415.

Por la fecha de tales ediciones venimos en conocimiento, con cierta aproximación, del tiempo á que refieren estos interesantes grabados, no así por desgracia del nombre y circunstancias de sus autores. La rara estampa de carácter marcadamente español en que están representados San Roque y San Sebastián, acompañados de la leyenda en una banda ó filacterio: *Aparita, Señor, tu sea de sobre tu pueblo*, lleva debajo del lema impreso al pié: *Societ per fidem vicinat regna adepti sunt reparavitatis*, el lugar en que se publicó, esto es, *Salamanca*, y el año 1541 en que sin duda se dió á la venta, como estampa devota para implorar el auxilio divino contra el terrible azote de la peste. Más difícil, como decimos, es la indicación, siquiera sea breve ó escrita en cifra ó monograma, ya del artista dibujante, ya del grabador, ya del que ejercía ambas profesiones cuando á la vez se hermanaban en un mismo individuo. Vemos esto por rara excepción en pocas estampas, relativamente al número de las infinitas en que se omite; entre otras, podemos mencionar la que lleva al pié las letras A. T. L. R. (que en este orden ó en otro pudieran descomponerse el monograma formado por ellas) y representa al Salvador en la parte superior y á San Miguel en la inferior pesando las almas en la balanza; forma el reverso ó respaldo de este grabado otro no ménos interesante, en que se representa á Nuestra Señora con el Niño sentada en una silla, acompañada por ambos lados de ángeles y con el escudo de los Católicos Monarcas por la parte inferior. Ambas estampas, de un carácter en cierto modo italiano, se ven en el libro titulado *Fior dels Sentis*, impreso en Barcelona ántes de 1565, traducido por Gerson y después añadido por Coll, fraile dominico. Otr, en fin, que por este motivo podemos citar es del *Llibre des Consells*, obra lemosina de Jaime Rogé, en que se representa á nuestra Señora en un trono con cuatro Santos á los lados, dos de los cuales tienen escritos los nombres de *Santa Dorothea* y *Santa Eudalia*, el carácter de este grabado pudiera recordar el que domina en las estampas en madera de Alberto Durero, y como aquellas la A y la D escritas en monograma, ésta lleva una á al pié como firma del desconocido ó ignorado artista que la concibiera ó abriera sus trazos en la madera.

Al alternar con los caracteres impresos los moldes de estos grabados, se atiende ménos á la delicadeza y finura de las líneas y á su acertada combinación, que á despertar en los lectores un recuerdo, una fugitiva impresión de los hechos ó pasajes que han de despertar su curiosidad. Toca á menudo y desdichada la ejecución, angulosas las formas y frecuentemente descuidado el dibujo, son con todo estos grabados, ingeniosas composiciones, á veces de agradable sencillez, de capricho y variedad en los accesorios, trajes y ornatos: rico arsenal de datos para apreciar la indumentaria de la época.

En las estampas que ligeramente dejamos mencionadas, y en otras de que luego vamos á ocuparnos, domina un carácter esencialmente español; ménos felices estos primeros ensayos, que los que veían la luz en el extranjero, no participan en verdad del estilo peculiar de las escuelas germánicas; diferencias bien marcadas hay que no pueden pasar desapercibidas aun á los ménos conocedores, y que establecen una transición entre el arte antiguo y el que bien pronto debe reemplazarle. Guiados del espíritu que impulsó á Burguete, á Becerra y á Arfe, á Juanes y á Morales, los artistas posteriores, esto es, los de principios del siglo xvi, rivalizan ya con los extranjeros en los grabados en madera que se daban á luz en multitud de ediciones, no sólo por la mayor valentía de ejecución y corrección de perfiles, sino por el saber clásico con que la escuela innovadora, importada de Italia, comenzaba á caracterizarse en todas las obras artísticas. Más costoso y difícil el grabado en cobre, de ménos aplicación con respecto á la imprenta por el diferente mecanismo de que se vale en su estampación, logró no obstante más tarde, Benar á menudo las voces del grabado en madera, en las ediciones que desde fines del siglo xvi en adelante veían la luz pública.

IV.

Zaragoza, si no la primera de las ciudades españolas en haber dado acogida al aún reciente y poco extendido invento de la imprenta, ocupa el segundo lugar entre Valencia y Barcelona, que las tres, como capitales de la floreciente corona de Aragón, fueron las primeras en España que le plantearon, gracias á sus relaciones exteriores y á su extendido comercio. El primer libro impreso en la capital de Aragón es el titulado *Manifiesto Curato-*

en un *Guido de Mantoveneri*, año de 1475, por Mateo Flandro, primer impresor que se conoce en España, ó mas bien el primero que hizo constar su nombre en sus ediciones, puesto que las publicadas ántes ó al mismo tiempo en Valencia y Barcelona, carecen de esta indicación. A este Ebro siguieron otros muchos que fueron sucesivamente viendo la luz, cada vez con mayor sñal por parte de los tipógrafos y más favorable acogida por parte del público (1). Al citado Mateo Flandro sigue desde 1485 Paulo de Huro, alemán de Constancia, que imprimió en aquella ciudad hasta los últimos años de aquella centuria; Jorge Coci, Leonardo Butz y Lupo Appenlegger, alemanes tambien, sostenien durante el mismo siglo á igual altura el arte tipográfico en Zaragoza.

Una de estas publicaciones comprendidas entre el año 1475 y el fin de aquel siglo, es la que ahora va mas particularmente á llamar nuestra atención, notable no sólo por su mérito tipográfico y el artistico de sus grabados en madera (objeto especial de nuestro estudio) sino aún por la importancia literaria que generalmente le ha sido atribuida, como que de ella se conocen por lo ménos hasta ocho ediciones.

Títulase el libro: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*; lleva este título grabado, en el folio primero, á manera de tarjetón sostenido por dos manos; á la vuelta hay una estampa abierta en madera que representa á un rey sentado en su trono, con un cetro en la mano; delante de él está un sabio en ademán de ofrecerle un libro; dos letreros transversales nos declaran que aquel es el rey Diales y éste el sabio Sendebar. La impresión es esmerada y con las iniciales abiertas en madera. Al fin se lee el colofón siguiente: *Ambas el excellent libro intitulado: Aviso et exemplar contra los engaños e peligros del mundo. Enpreutado en la visigne e vny noble ciudad de Carraçaga de Aragon en industria et expouasa de Paulo Hurus. Aleman de Constancia, fecho e acabado á XXX dias de mesyo del año de nuestra salvacion mill CCC XCIII.* Y la marca del impresor con el lema: *in omnibus operibus tuis servasare societatem tua (2).*

No es nuestro objeto hablar de las bellezas literarias que ofrece el *Exemplario* ó *Libro de Cabilia* ó *Dymna* ó *Pábulas de Bidpax*, que por todos estos nombres es conocido; hámo mas podrán llamar nuestra atención los interesantes grabados en madera que, por vía de ilustración y enseñanza para los lectores, le acompañan, reproduciendo en estilo tan sencillo y espontáneo como el del texto, los pasajes de cada uno de sus *ejemplos* ó *fábulas*.

No ha sido generalmente reconocida aún la importancia de esta clase de ilustraciones, es decir, de aquellas que acompañan á antiguas ediciones, hechas en madera, en estilo sencillo, á veces toscas y rudamente ejecutadas, espontánea manifestación del arte, no levantado á sus remontadas esferas por mano del inexperto y pobre artista, que por mezquino melido las ejecutara. Tienen, sí, un gran valor, como dejamos apuntado, para el estudio de las artes santan-

(1) El siglo la continuación de los libros publicados en Zaragoza desde el que se juzga apuntado hasta los últimos años del siglo XV, á que se refieren estas notas, son:

1478. *Liber de expouasa et de declaratione Mores*, por Fr. Beato de Navarra.— *Feri nihil per denarium Janbam Regis.*
 1478 (1481). *De Amore.*
 1481. *Epistolae Vices Anonime.*
 1481. *Epistola brevis et vtilis super Euangelia.*
 1481. *Epistola et Exemplar*, remanecidos por Gonzalo Garcia de Santa Marta, e impresos por Pablo Hurus de Constancia.— *Missi Consanguineus*, impreso por el mismo Hurus.
 1488. *Manual de la Dilección de Huro*, por el mismo.
 1489. *Cuatro libros de las Fábulas de Esopo.*
 1489. *Ordenanzas Reales de Castilla.*
 1489. *Exemplar de los libros de Placencia de Alvaro Gilmanes.*
 1492. *El tratado de Sant Jeronimo.—De sermone*, traducido sobre Aristoteles, por Teobaldo Arnal.— *Concordia sacra* á Capitulo de Fides Christi.
 1493. *La Clave de España*, abreviada por Huesen Diego de Valera.— *El Sabido* Chálchabre á Juarra.

(2) Esta es la primera edición que se conoce de este libro hecha en Zopota. La segunda es de Birago, por Maestro Patricio, alemán de Basilea, á 16 de Febrero de 1486. Descríbese el P. Masdeu en su *Tipografía Española*, refiriéndose á la noticia que de ella dió el arzobispo Sarriente en sus *Obras Póstumas*. De tanlitas se hizo un retrato, aunque las grabadas no son las mismas que las que adornan la edición de 1485.

A una sigue otra de Zaragoza, titulada en folio, hecha por el célebre tipógrafo Jorge Coci en 1531, lo cual no sé qué obstáculo para que ésta y más otras desgracia la repitiese otro impresor de la misma ciudad.

La cuarta, de Sevilla, 1594, lleva algo variado el título, para advertir de la palabra *Exemplario*, puesta en la parte superior del frontis, dice esta obrita *Libro llamado Exemplario en el qual se contienen muy breues doctrinas y granes enseñanzas debidas de gracioso fabular: memorables correcciones.—En esta se dan las doctas en folio mayor, letra de Turco y guasta de 60 hojas con grabados intercalados en el texto, aunque más pequeños que los de las ediciones anteriores. Al fin se lee: *Fue impreso el presente libro intitulado: Exemplario contra los engaños y peligros del mundo en la muy noble e aferrada cibdad de Sevilla, en la imprenta de Juan Cordero.* Año de MDCXXXIII.*

Juan Cordero, impresor de Sevilla y hermano del anterior, lo estampó en 1587, también en folio mayor.

Después hay otra de la misma ciudad, por Juan Cordero, con el colofón: *Fue impreso el presente libro intitulado: Exemplario, etc. en la muy noble e aferrada cibdad de Sevilla en las casas de Juan Cordero,* por donde puede que, como puede que, sea del *Siglo de XXXI*, falta un error de 98 hojas con entenas.

En Zaragoza, según queda dicho, lo volvió á imprimir Esteban Barthelemy de Nijes en 1547; folio mayor que entenas.

Hay, por fin, una edición más nueva, y es la, hecha en Amalusa en los últimos años del siglo XVI, justamente con las *Fábulas de Esopo*

rias, para conocer los usos, las costumbres, la vida íntima, los trajes del pueblo, los tipos, en fin, que han desaparecido y que á veces no se nos transmiten con tanta fidelidad en las más bellas obras de arte.

Este valor, sin duda alguna, podemos atribuir á los grabados que adornan la primera edición del *Espejuelo*, en número de 117, si bien limitándole á los que representan escenas de costumbres contemporáneas ó que, cuando no, están expresadas con tipos y trajes de la época, es decir, de fines del siglo xv. Estos son en mayor número que los que representan fábulas cuyos actores son animales de diferentes especies, pintados casi al capricho y en general poco interesantes bajo el punto de vista que dejamos indicado.

Lo son, si, en extremo como representaciones de escenas y costumbres de la vida íntima de las que adornan las horietas cuyos títulos marginales dicen: «Razon es sienta miseria el que no sabe guardar lo que gana»; «al virtuoso no le fallesco su premio»; «el colodico áun lo imposible creos». Vemos en unas trajes de soldados, de sayones ó de menesteros, de un alcalde, de un juez ó de un físico; podemos conocer la forma de las casas, los adornos de los estrados, los objetos más insignificantes del menaje de la casa; la sencillez con que todo se representa es la más segura garantía de la fidelidad de estos pormenores.

La estampa, que en una de nuestras láminas ofrecemos reproducida, pone de manifiesto cuanto dejamos indicado. Corresponde en el original al f.º g. 2, y en ella se representa una escena con todos sus pormenores, en espontánea y fiel manera. Una mujer es visitada todos los días de su amante, que se cubre de cierta capa de extráños colores para ser conocido de ella áun en las sombras de la noche. Un criado, sabedor del secreto, en ausencia del amante, logra disfrazado con aquel traje engañar á la dama, que lo recibe sin temor en su estancia. El amante cuando descubre la traza, no para hasta hacer extensiva su venganza áun á la misma capa, quemándola para no ser segundado ven engañado. Los pormenores en los trajes y tocados son interesantes en extremo en esta como en otras muchas de las láminas del *Espejuelo*. Por esta razon, si su mérito artístico no aventaja, ni áun iguala, á muchos de las bellas estampas que así en Italia como en Alemania ó Flándes veian la luz por aquel tiempo, sí áun para el arte propiamente español tampoco son de importancia innegable, el arqueólogo, el erudito y áun el que busque en este libro mas literarias bellezas, no dejará de repasar con gusto la larga serie de estampas que ilustran el texto; entre las cuales es una de las más curiosas la que se ve reproducida en nuestra lámina. Ninguna de las de esta colección lleva signo, ni monograma, que dé á conocer su autor.

V.

Si Zaragoza había disfrutado muy pronto, como queda dicho, de los beneficios del arte de la imprenta, Valencia fué, segun tambien indicamos, áun más privilegiada, puesto que fué la cuna de la primera traida del extranjero á nuestra patria. Desde luego carece de fundamento la especie de que en Castilla existiera ya la imprenta en 1452, como se ha afirmado por algunos apoyándose en el cronista Rodrigo Mendes Silva. No le tiene mayor la conjetura de que el primer libro fuese la *Cabala diversa*, de Barcelona 1471, que ni se conserva, ni consta que haya existido. Con mayores probabilidades y con más celosos defensores se ha insinuado la opinion de que el primer libro impreso en España es el que se dió á la estampa en Barcelona por el impresor Gherling en 1468, cuyo título es: *Pro Condendis arivistibus*. Así lo han afirmado el catedrigo D. Jaime Ripoll, el autor del *Diccionario Enciclopédico* y otros críticos; pero la opinion de D. José Orza, impresor de Valencia, el cual defende á su patria como la primera ciudad impresora, nos parece rebato con copia de argumentos estos asertos. Es evidente, pues, que habiendo venido á España hacia el año 1471 algunos extranjeros vendiendo libros, al año siguiente ó al inmediato debió montarse en Valencia una imprenta, y en el de 1474 se publicó en 4.º y sin nombre de impresor (aunque se supone que lo fueron Lamberio Palmart y Alfonso Fernandez de Córdoba) el primer libro impreso en España, cuyo título es: *Las obras é troves d'avall scrites las quals tracten de labors de la Sacratissima Verge Maria*, compilacion de poetas para un certamen de varios vates celebrado en 25 de Marzo de dicho año. A este primer ensayo no tardaron en suceder los de otros varios impresores, extranjeros la mayor parte, que llegaron á levantar la imprenta de Valencia á la altura de las primeras de España. Los nombres de Lamberio Palmart y Alfonso Fernandez de Córdoba, ya citados, los de Lope de Beca, alemán, de Jaime de Vila, de Pedro Hengenbach y Leonardo Hatum, de Nicolás Spindeler,

Alfonso de Orta y Cristóbal Cofman, figuran dignamente en las preciosas ediciones hechas en Valencia desde 1474 hasta el fin de aquella centuria fundada en invenciones y descubrimientos (1).

Entre estas publicaciones valencianas, de una particularmente nos ocuparemos ahora: dióse a luz en 1497 en 4.^o bajo este título: *La proces de les Olives é disputa dels Joveus hi des cella. Fel per alguna treballadors essent nouenats, é lo sumpai de Joan Joan*. El colofón dice: *A loor é glories de nostre Salvador y Redemptor Jesu Christ senyor nostre, fanch acenda la present obra á XVIII dies del mes de Octubre del any de la Incarnacio M. CD. XC VII. Estavipat per Lope de la Rocca Manany en lo lloguier ciutat de Valencia*. El otro colofón correspondiente a la segunda parte del libro, esto es, al sumpai de Joan Joan, dice así: *Ad laudem et honorem domini nostri Jesu Christi ejusque gloriose Matris Virginis Mariæ, fuit impressus in civitate Valentia per Lupum de Rocca Alemanum die XV Octobris Anno Domini MCDXC VII (2)*. Literariamente considerados tanto el *Process de les Olives*, como el *sumpai de Joan Joan*, impresos juntamente como hemos visto, son apreciabilísimos para el estudio de la literatura valenciana en el siglo xv; mas no es de nuestra incumbencia ahora entrar en este examen, ni en los estudios biográficos y bibliográficos a que pudieran dar lugar. Dos de las estampas que hemos reproducido pertenecen a ambos libros, y en este concepto nos hemos decidido en recordar estas primeras ediciones valencianas ilustradas por el general de esta manera. Si haremos notar que este bello Poema ó sen el *Process de les Olives* tiene por objeto describir los escoslos en que caen los jóvenes y viejos que se entregan á los deleites mundanos; á este fin escriben varios poetas, en respuestas y rímelas de unos á otros, siendo el primero de ellos Mosén Bernardo Fenollar, célebre poeta valenciano, y siguiendo á éste los no ménos ilustres vates Johan Moreno, Micer Verdancha, Jaime Garull y lo *Statich del Cuaçó*, Mosén N'Arcis Vinayotes y Baltasar Portell. Todos ellos, si se exceptúa á Micer Verdancha, están representados en la estampa á que ahora nos referimos, con sus respectivos nombres superpuestos, sentados en sillas alrededor de un laurel, junto al cual vuelan cuatro palomas, y en lejano término, aunque no siguiendo las reglas de la perspectiva, se ve representado á *Johau Johau*, personaje tomado del *Sumpai* ó Poema de Gazull de este título que mas extensamente se representa en la otra lámina aunque con el mismo traje, si bien se observa, tendido en el campo y no lejos de dos laureles que acompañan á un ciprés. En primer término un conajo aparece comiendo las hierboillas de la pradera y en el último un galgo que corre en persecucion de una liebre, cuatro palomas, como en la estampa precedente, vuelan en diferentes direcciones, y un buho ó mochuelo aparece tranquilamente posado en la copa de uno de los árboles. Si las bellezas del arte no roslitan en estos grabados, toscos y rudos como son, pintan al vivo los pasajes de la obra que ilustran, y son como un grato comentario añadido á sus interesantes páginas.

La cuarta, en fin, de las estampas reproducidas en la misma lámina existe en la rica coleccion de la Biblioteca Nacional, incluida en el grupo formado por los grabados primitivos españoles en madera, y sin dada alguna procede tambien de alguna de las ediciones antiguas españolas de fines del siglo xv ó principios del xvi. Hubiéramos querido con toda exactitud marcar su origen ó sea el libro en que se dió á luz; mas de cuantas averiguaciones hemos hecho, nada ha resultado, pues que ni por la inspeccion de la estampa es fácil venir en conocimiento de

(1) Ha aquí una ligera noticia del origen y fechas de estas primeras ediciones de la literatura valenciana.

1474. *Lo celtia. Les obras é trobes.*

1475. *El Comprehensiu de Joan*.—Las obras de Balasid.

1477. *Summa compendiosa sibiliana*.—Tercia para Susana S. Thom. impaga. Valencia: MCCCCLXXVII.

1478. *Almas Sagradas*, por el P. Bernardino Ferrer, hermano de San Vicente.

1482. *Consejo de la Puente de la Seta de San Orta. Por Leonchico Pulseri, abadesco*.—Leyes del Reino de Valencia.

1483. *Lo libre apellat Cronca*.

1484. *Rhythms de Prinsipa, de Pua Francesc Escrivano*.

1485. *Expugnacion del Tulehu Inubeyano*.—Vida del benemérito Sant Guerau.

1486. *De la sacrosanctissimæ eucaristie mysterio. Oratio de la Virgen*.—*Expugnacion del Genacio de las Gitanas*, por Jacobo Ferrer, de València.

1490. *Troci et Rime*.—*Oracion á la Paala de Profundia*.

1492. *El caballero*.

1494. *Troci de la Virgen Maria*.

1496. *Epitaphi Prædicti Aretili*.

1497. *Vita Christi, de la Reuerent abades de la Trinitat*.

(2) A este sólo se refiere el libro de cuya descripcion vamos á ocuparnos. El *Process de les Olives*, se reimprimió en Barcelona por Carlos Anserot en 1539, 4.^o en Valencia por Juan de Artes en 1541, 8.^o—El *Sumpai de Joan Joan*, se reimprimió en València por Guadalupe Anserot como *Donau* milanesa por el impresor albanés III. Die XXIJ mes de Juni, 4.^o

esto, ni registrando los libros de los orígenes de nuestra imprenta se consigue á veces un resultado mas satisfactorio cuando suelen faltar en ellas las mismas estampas con que salieron á luz. Sin duda que en este grabado se ha querido representar una cátedra ó escuela pública en aquella época: sentados los discípulos en sus bancos y con el libro á la vista, oyen alientos la voz de su maestro, que parece inducirlos á que le presten mayor atención recordándoles el texto del Evangelio: *Qui habet aures audiendi audiat*. Ocupa el maestro su asiento en la cátedra, especie de sitial cuyo respaldo forma como un dosel; parece que lee ó comenta el texto que tiene á la vista; otros varios volúmenes se ven en una tabla bastante elevada, y es singular que tanto el maestro como los discípulos estén cubiertos con gorros ó birretes de variadas formas; costumbre acaso de entonces, que no creemos debiera atribuírse á inexactitud por parte del artista que tan peñajo y nimio se muestra en representar hasta las vetas de la madera de las mesas y asientos.

¿Pudiera este grabado pertenecer á la edición de las *Introducciones Latínas de Nebraja*, y en tal caso representar la cátedra del insigne humanista que con tanto crédito y aplauso regentara en la sábia Universidad Salmantina? Sea lo que fuere, el mérito del grabado no es sobrecualtado, pero no por eso deja de ser mérito curioso bajo el concepto que le hemos considerado.

VI.

Otra de las estampas que reproducimos se refiere á algunos años más tarde que las anteriores; al año 1502, fecha que lleva el libro á quien acompaña soldo de las premas de las entonces próspera y floreciente, Alcalá de Henares. Á esta ciudad no habia de tardar mucho en llegar el arte de imprimir, pues que á los entres del siglo XVI estaba ya llena de hombres de letras, y el insigne Cardenal Cisneros empeñado á distinguirla con singular predilección; la impresión que bajo sus auspicios se hizo allí de la famosa *Biblia polyglota*, llamada Complutense por este motivo, bastaría á dar á Alcalá una perdurable celebridad en los anales de la tipografía.

Segun D. Melchor de Cabrera, el licenciado Varez de Castro llevó á Alcalá este arte, en que fué muy perito. No tardaron en seguir este ejemplo otros impresores como Miguel Mittaire y Arnao Guillen, aunque sin hacer mención del año en que salen á luz sus publicaciones. El primero con fecha es Lanzano ó Stanislaw Polono, cuyo nombre ya habia sonado en Sevilla al imprimir allí desde 1491 á 1500 varias obras en union de Meinardo Ungut. Establecido en Alcalá posteriormente Polono, dió á luz en 1502 las *Ordeñanzas reales*, llamándose *impresor de libros, estante en la villa de Alcalá de Henares*. Antes ó despues de este libro, puesto que se publicó en el mismo año, salió de las prensas de Polono la obra en cuatro volúmenes, cuya curiosa lúmina vamos á examinar. En la banda flotante ó filacterio que corre por debajo del escudo real leemos sin dificultad el título de la obra: *Vita Christi Carthusiano romançado por Fr. Ambrosio*, esto es: la *Vita Christi* escrita por el Cartujano, traducida al castellano por Fr. Ambrosio de Monteseño. Este Fr. Ambrosio (después obispo de Córdoba), segun se declara en el mismo libro, fué de la Orden de San Francisco y se ocupó en el por orden de los Reyes Católicos; circunstancias todas que, como vamos á ver, están gráficamente expresadas en la estampa. Si examinamos el libro hasta su conclusion veremos al fin que: *fué emprendido por industria é arte del muy ingenioso é honrado Stanislao de Polonia varon precioso en el arte impresoria é imprimeria desta é espansa del virtuoso é muy noble varon Garcia de Rueda en la muy noble villa de Alcalá de Henares á XVII dias del mes de Noviembre del año de nuestra reparacion de mill é quinientos é dos* (1).

El carácter español que distingue á ésta, como á las anteriores estampas de que nos hemos ocupado, creemos está sobremedera marcado en cada uno de sus detalles; el asunto tambien me puede ser más español y conforme con la índole y circunstancias del libro á que acompaña. Los Reyes Católicos están sentados en su trono bajo un rico y recamado dosel; reciben de manos del mismo Fr. Ambrosio el libro que por su encargo habia traducido; este viste el humilde hábito de la Orden franciscana, que el artista presenta pliegado aún (lo mismo que los mantos y túnicas de unos monarcas) con ese gusto peculiar del siglo XV, con pliegues acanalados y rectilíneos; otro fraile franciscano

(1) Se reimprimió despues en Sevilla en 1532 y 1531

aparece por el lado derecho, como esperando á que su compañero concluya su misión. Por debajo de esta sencilla é interesante composición se ve de gran tamaño el escudo real de los Católicos Monarcas, sostenido por el águila y en la forma que se usó en todos los monumentos de entónces, pintándose acartelados los castillos y leones, con el de las barras de Aragón y emblemas de Sicilia y en punta el de Granada.

Hemos procurado examinar ligeramente estas estampas salidas de las prensas de algunos de los primeros tipógrafos establecidos en las ciudades de Zaragoza, Valencia y Alcalá de Henares; de intento hemos omitido el hablar de los nombres de sus autores, puesto que, sin que nos esforzásemos mucho en probarlo, se ignoran de todo punto. La carencia absoluta de todo signo, monograma ó iniciales, no sólo en estas sino en otras muchas estampas que en la época á que nos hemos referido y posteriormente, se abrieron en madera, hace casi imposible un estudio acerca de la vida é ignominiosa existencia de sus autores. ¿Pacron españoles? ¿Los impresores en cuyas oficinas se dieron á luz estos libros ilustrados, por lo común extranjeros, se valdrían de otros compatriotas suyos para estos trabajos, los llevarían á cabo por su propia mano, ó los confiarían á la ya acreditada experiencia de algunos artistas españoles, dedicados al grabado en madera y educados por ajena enseñanza? El lector podrá satisfacer á estas preguntas como bien le plazca, porque no es nuestro intento penetrar en el terreno de las hipótesis, faltándonos en que apoyar las más ligeras conjeturas. Bastanos suponer, que bien extranjeros sus autores, bien nacionales, ya dedicados exclusivamente á la profesión del grabado, ya ocupados en su práctica ocaso medio de mejorar y aumentar el valor de propios impresiones, cosa común entónces, los grabados del *Proces de los Olivos*, el del *Exemplario*, el del libro de Fr. Ambrosio de Montesión, y el otro, cuya procedencia ignoramos, que á aquellos acompaña en una de nuestras dos láminas, tienen repetimos, un carácter marcadamente español, que acredita, en concepto nuestro, que este arte vivía ya en España con tradiciones y con escuela propia. Si no llegó, como era de esperar á alcanzar días de gran gloria, no se culpe al génio español que en todos los ramos del saber y en las artes entónces empezara á florecer; atribúyase á especiales condiciones de nuestra patria, á la costumbre, cada vez creciente, de recibir de Flandes ó de Italia, dominios en parte de su corona, las bellas ediciones y estampas preciosas allí publicadas.

Sírvase, no obstante, tan ligero ensayo como es éste, á poner de manifiesto cuanto podría hacerse en adquirir datos para un estudio tan olvidado como importante en la historia general de nuestras artes, en una de sus más útiles é interesantes aplicaciones.

Nota. Por un error involuntario se ha equivocado el título en una de las láminas de esta Monografía, dicitándose: *Estampas Españolas grabadas en madera de principios del siglo XVI*, en lugar de decir: *de fines del siglo XV*.





Agne Courtois

En la alta montaña

La alta montaña

PINTURAS ALPABLES
 recientemente descubiertas en una casa particular de Casse



PINTURA MURAL,

RECIENTEMENTE DESCUBIERTA

EN UNA CASA PARTICULAR DE TOLEDO:

POR EL ILMO. SEÑOR

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS,

INSTITUTO DE NÚMERO DE LAS ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, CATEDRÁTICO DEL DOCTORADO EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL, ETC., ETC.

INTRODUCCION.



UESTROS lectores recordarán que al empezar la *Monografía*, consagrada en el precedente volumen de este Museo de Antiquidades, á ilustrar las *Pinturas murales*, descubiertas en la Ermita del Cristo de la Luz de Toledo, tuvimos ocasión de consignar que en la antigua ciudad de Warmsa, frecuente teatro de muy importantes hallazgos arqueológicos, los cuales venían sucesivamente á comprobar la grande importancia artística que habíamos concedido á la expresada metrópoli en nuestra *Toledo Pintoresca*. Es en efecto, grandemente consolador, para cuantos hallan en los monumentos del arte la más eficaz enseñanza respecto de la gradual cultura de los pueblos, el que en medio del vértigo asolador que reduce á escombros en todos los ángulos de España las más peregrinas obras de las pasadas edades,—no sin excitar repetidamente la indignación y las generosas cuanto entusiastas protestas de los Cuerpos Sábios (2),—salgan á dicha del profundo olvido, en que por largos siglos yacían ignoradas, muchas y muy insignes piezas del arte nacional, sin cuyo auxilio y conocimiento fuera inútil el anhelo de trazar su historia. Ofreciéronnos importante cuanto luminoso testimonio para bosquejar la de la *Pintura mural* en nuestra Península, hasta los primeros días de la xiii.^a centuria, las

(1) Copiada de un Colón de principios del siglo xv, que se conserva en la Biblioteca Nacional.

(2) Esa, en efecto, muy frecuenta las reclamaciones que los Reales Académicos de la Historia y de las Tres Nobles Artes de San Fernando elevan al Gobierno Supremo, para evitar la ruina de muchos y muy preciosos monumentos históricos y artísticos. En particular, es digna de la consideración de los lectores estos por el noble celo que le anima, la Esposicion que con fecha 10 de Diciembre de 1875 formó la dicha Corporacion, con el fin de no perder ante el vértigo destructor que se había apoderado de las Corporaciones populares. La Academia de San Fernando insistió en su Esposicion larga lista de los edificios milicianos y civiles destruidos ya en todos los ángulos de la Península á consecuencia de las recientes plagas. Justo es consignar aquí que, haciendo alarde de un celo y de un patriotismo descomulgados, dictó el Gobierno en 10 del presente Diciembre un muy notable decreto, encaminado á honrar los privilegios é intereses de la Academia, por el cual cedió la mas estrecha responsabilidad á los Ministros, que en la actual-mada conveniencia y oportuna á acordarse el derribo de un monumento artístico ó histórico. De aperturo será que este notable decreto sea digno de los lectores, en las deducciones que en él se hallan.

muy peregrinos *templets* que guardaba bajo sendos tabiques y en variadas ornadinas la primitiva Mesquita ya arriba mencionada: senda á la luz del día por el descubrimiento referido, que en breve determinaremos, la interesante *Pisina*, que dá motivo al presente estudio, no brinda, en verdad, menor incentivo á la investigación histórica, respecto de la enunciada consideración artística, mientras abre nuevos senderos á las disquisiciones arqueológicas, en orden á las costumbres y á la vida social de nuestros mayores.

Desdicha ha sido de los estudios históricos, hasta la edad presente, el que sujetados los ánimos y desdumbados por la gloria de las armas, sólo se hayan fijado las miradas de los narradores en los grandes sucesos que han trastornado los imperios, llamándolos de sangre y luto y sujetándolos á triste servidumbre, ó levantándolos al colmo de la grandeza y del poderío, en alas de inverosímil fortuna. Nada ó muy poco ha debido la ciencia histórica á las antiguas escuelas, en orden á la investigación, al examen y á la quiliatación de los elementos constitutivos de la vida social; y esto muy principalmente en cuanto se refiere á los tiempos medios. Envuelto en oscura niebla por la desdichosa indiferencia de los sabios, que mientras volaban ansiosos su vista á la antigüedad gentílica, abrumaban bajo el dictado de *barbarie* á cuantos monumentos podían contribuir á la ilustración del mundo cristiano, han demandado y obtenido aquellas edades de la ciencia arqueológica de nuestros días la luz que debía reanimarlas, y derramada ésta felizmente por todas las esferas, donde habían brillado la actividad y la inteligencia humanas, comienza por fortuna á resplandecer y fructificar en todas partes enseñanza tan fecunda, no siendo ya modo ni estéril, en esta obra trascendental de la reconstrucción histórica, ninguno de los antes menospreciados monumentos. Por lo que son en sí, considerados como otras tantas creaciones artísticas; por lo que representan, dado su fin útil, ya respecto del culto religioso, ya respecto de las prácticas y ceremonias políticas, ora en orden á las costumbres domésticas, ora en fin, á los actos públicos de la familia, del conojo, de la provincia ó del reino entero; por lo que directa ó indirectamente significan, revelando unas veces las maneras y trances de las clases privilegiadas, empeñadas á la continua en liozajes su bienestar y su orgullo con todos los placeres que solicitan sus riquezas, y poniendo á veces de rosallo las nobles aspiraciones de la virtud y del patriotismo más acendrado; por todos estos y otros multiplicados conceptos, logran hoy los monumentos de la Edad-media, como lo alcanzaron desde la época de Petrarca y de Boccaccio los de la antigüedad pagana, el ser considerados como otras tantas piedras de toque de la historia, donde se prueba y quiliata el oro de las modernas nacionalidades.

Realízase á dicha la mayor parte de estos fines en muchos de los ensayos arqueológicos que han visto la pública luz en el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, por lo que á nuestra peculiar civilización concierne; y no es por cierto, según dejamos insinuado, la PINTURA MURAL, cuyo descubrimiento anunciamos, el monumento que ménos puede contribuir, dentro de nuestra Península, á la consecución de los mismos, en determinados sentidos.—Descubierta esta joya singularísima del arte en un edificio particular de Toledo, el cual, aunque notablemente desfigurado por los siglos, podría á duras penas sostener la categoría de *casa mayor ó palacio* de tercer orden,—conviélanse, en primer lugar, á inquirir y reconocer las relaciones sociales que su existencia establecida con otras más suntuosas moradas, pertenecientes no ya sólo á los príncipes toledanos, mas también á los que tenían puesto su asiento en otras comarcas y ciudades.—Dispuesta para hacer en el indicado edificio las veces de *espátula*, cual demuestran sin género de duda las especiales circunstancias que en su descripción reconocemos, brindanos desde luego á entrar en tan sabrosos cuanto útil disquisición histórico-crítica, sobre el edificio y la representación decorativa que este linaje de producciones alcanzaron en el sucesivo desarrollo de la arquitectura sustituyendo dentro del arte cristiano, á otros medios de expresión no ménos interesantes, tanto en los primeros siglos de la Edad-media como al acercarse los deslumbradores días del Renacimiento.—Fruto de aquella afortunada derivación del arte antiguo, cuyos procedimientos técnicos nos dá á conocer en la España visigoda al comenzar del siglo VII, el genio observador de Isidoro de Sevilla, y vemos propagarse, á pesar de los grandes conflictos é infortunios con que aflige la Providencia á la Península Ibérica, hasta los gloriosos días de Fernando III y Alfonso X (1),—muestranos su descubrimiento á buscar en otras ciudades y regiones de Iberia ejemplos y antecedentes, con que enlazar tan ignorada producción, inspirándonos al propio tiempo el racional deseo de tejer la historia de la PINTURA MURAL en nuestro suelo, hasta la aplicación del pro-

(1) Resultará á los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades, á la ya indicada *Monografía de las Pinturas Murales del Santo Cristo de la Cruz*, desde procuramos ofreceros una breve reseña histórica de la indicada pintura en el suelo español hasta el referido siglo XIII.

edificamiento apellidado *al fresco*, bajo cuya denominación comprendió erradamente la voz general de los cruados desde los albores del siglo XVI, todo linaje de obras pictóricas, no ejecutadas al óleo y propias de muros y paredes.— No representando un asunto religioso, como acontece de continuo en las tablas y pinturas murales de la Edad-media generalmente conocidas, constituye por último su aparición una verdadera novedad en la historia del arte español, no trunada todavía, exultando por lo mismo el anhelo de averiguar y definir su primitiva representación, que tal vez entienda un interés general é histórico, bien que enlazado á la localidad donde fue tan peregrina obra ejecutada y á la familia, cuya morada embellecía.

Bajo todos estos conceptos es, en nuestro juicio, por extremo interesante la PINTURA MURAL, que aumentando la celebridad artística de la imperial Toledo, viene á ministrarnos, lo mismo á la ciencia arqueológica que á la crítica, no insignificante materia de estudio; y no bajo otras relaciones nos proponemos desenvolver la presente *Monografía*. Aspiramos en ella á obtener legítimas y útiles, aunque modestas enseñanzas, no tan sólo respecto de la esfera meramente arqueológica y artística, sino también respecto de la más trascendental de la historia patria; y para ello no hallamos, en verdad, camino más expedito y seguro que el trazado espontáneamente por las consideraciones expuestas. De ellas se desprenden, é lo que nos es dolo entender, las siguientes cuestiones: 1.° *¿Qué relaciones sociales y artísticas guardan los Palacios y Casas principales de Toledo con los demás Palacios y Casas señoriales de la Península, y en qué forma nos son hoy conocidos?*—2.° *¿Qué categoría hubo de corresponder entre ellos á la Casa, donde ha sido descubierta la PINTURA MURAL, objeto de la presente Monografía, revelándonos la jerarquía social y política de sus dueños?*—3.° *Determinado el fin decorativo de esta PINTURA MURAL, ¿puede considerarse su aplicación como un hecho solitario en la historia de la pintura española, ó ofrece ésta por ventura análogos ejemplos, enlazándose por tanto en una relación más general, á la universal tradición del arte cristiano?*—4.° *Los procedimientos técnicos que esta PINTURA MURAL revela, ¿tienen antecedentes calificados é inequívocos dentro de nuestra España, subordinándola á una tradición realmente artística, y como tal esencialmente histórica?*—5.° *¿Era objeto de la expresada PINTURA, que es toda civil, la conmemoración de algún hecho público relativo á la historia primitiva de Toledo, ó llenaba simplemente las aspiraciones de una familia, más ó menos ilustre y acomodada?*—6.° *¿A qué época ó momento histórico puede referirse, en consecuencia de todo, la ejecución de tan apreciable monumento de la Pintura Mural en España?*

Tal es, en efecto, el número y el orden progresivo de las cuestiones que nos cumple dilucidar para la mejor ilustración del nuevo descubrimiento toledano. Podrá acaso la misma novedad de la materia divertirnos en más ó menos pertinentes digresiones: al teorías, procuramos evitarlas, cual siempre acostumbramos, á la naturaleza é integridad del asunto.

I.

Estudiando ántes de ahora los elementos constitutivos de la vida interior de nuestros mayores, para deducir las leyes fundamentales del arte literario en nuestra Península, hemos tenido ocasión de reconocer, con la posible evidencia, que desentanzando sus costumbres públicas y privadas en las creencias y en los sentimientos que formaban el bello ideal de la Reconquista, no podían menos de reflejarse estos sentimientos y estas creencias en la poderosa actualidad social que realmente constitucian. «El pueblo español, sometido en la vida doméstica á un gran principio religioso y subordinado en la pública á una ley imperiosa y á un deber supremo (hemos escrito al propósito indicado) no vivía en las plazas, como el pueblo griego, ni deliberaba al aire libre, en los comicios, como el romano. Mientras en Atenas y en Esparta eran el más alto objeto de la civilización la vida del Estado, el interés de la patria, las costumbres republicanas y el patriotismo ardiente de los ciudadanos; mientras dominaban en Roma el espíritu público la turbulencia de las costumbres, el menoscabo de los afectos domésticos y el sacrificio de la individualidad ante el interés general del Estado, eran en España el recogimiento, la abstracción moral y la práctica de todas las virtudes cristianas, el alma de la vida doméstica, constituyendo respecto de la pública, el único lema, la única necesidad del pueblo libre, la defensa de la patria restaurada, y la salvación de la patria oprimida por los mahometanos. Los héroes castellanos, que congregados en el templo, á nombre de tan caros objetos, y asociados sinoramente

al sacerdocio, alientan y sostienen con su espada y su consejo las bellas empresas de los reyes, defendiendo al par sus inmunidades, compradas con sangre en mitad de las lides, pertenecen ante todo á la familia; y si durante el peligro de la patria, era la defensa de ésta su único pensamiento y la única ley de su existencia, cuando, libre ya el Estado del enemigo natural, volvían á sus hogares, entónces el esmero y el padre cristiano se consagraban al cuidado y educación interna de sus hijos, confiando á la autoridad de los monarcas la custodia de sus fueros y la guarda de las leyes, con la administración de los intereses públicos.»

Sentados estos principios, que establecían una diferencia sustancial entre las manifestaciones artísticas del mundo antiguo y las características de la Edad-media, proseguíamos observando en orden á los efectos más inmediatos que aquellos producían, al reflejarse en las esferas prácticas de la sociedad cristiana: «La vida del pueblo español más recogida y doméstica [que la del pueblo griego y la del romano], necesitaba de otros medios de satisfacción para llenar sus fines: comodiéndolo todo á la familia, buscáronse con esmero los caminos de la comodidad y de los gozos interiores, empleándose la arquitectura y las demás artes en el logro de aquella idea, que andando los tiempos, hallaba también estímulo en el ejemplo de los árabes. Los palacios y alejares, exornados de santosos patios, galerías y jardines, donde gozaban los caudillos castellanos las caricias de sus esposas y de sus hijos, y donde jamás penetraba el bullicio del mundo, reemplazaban en España, durante los siglos medios, á los pórticos, termas y plazas de Atenas y de Roma, como testimonio inequívoco del recogimiento, de la quietud y de la mansedumbre que presidían á las costumbres domésticas de nuestros abuelos (1).»

No de otra manera se oía el noble arte de construir á satisfacer las exigencias de la vida doméstica entre nuestros mayores, dado ya el poderoso movimiento que impulsaba á la cultura española. Obedeciendo al sentimiento religioso, al heredar en el suelo de Asturias las galas del arte *latino-bizantino*, creado bajo las alas de la Iglesia española durante la monarquía visigoda, había señalado donde quiera los pasos triunfales de la Reconquista con la erección de peregrinas basílicas, hijas de aquel bello estilo, que llena los siglos x, xi y xii, y ya conocido por la ciencia arqueológica con nombre de *románico*: subyugando á la necesaria defensa del territorio, palmo á palmo arrancado al poderío del Islam, había erizado de castillos y fortalezas sierras, montes y dalladeras, rodeando de muros, torres y propugnáculos las villas y ciudades, para ponerlas á salvo de las frecuentes invasiones árabes. Religiosa y militar por excelencia, en el doble fin de consagrar á Cristo y de amparar las tierras redimidas al precio de la sangre española, hallaba al propio tiempo la arquitectura no ménos útil y trascendental empleo, satisfaciendo las ya indicadas necesidades de la vida social, así en las comarcas, donde apenas fijó su planta el mahometismo, como en aquellas, donde armigó su yugo por largas centurias; y fiel espejo de los sucesivos desarrollos de la cultura nacional en sus multiplicadas relaciones, reflejaron sus obras, no ya solamente las varias transformaciones del arte y de la industria, mas también las operadas, al correr de los siglos, en las más libres esferas de las costumbres.

Coincidió este mayor florecimiento de la *arquitectura civil*, en todos los reinos cristianos de la Península Ibérica, con los mayores y más fructuosos triunfos de la Reconquista, reflejando vigorosamente, y en muy peregrina unidad, el doble desarrollo que caracterizan en nuestro suelo los más trascendentales progresos del arte. Mientras consiguientemente á sus no dudosos orígenes y acenta al logro del bello ideal que la había engendrado, echábase la *arquitectura religiosa* en busca del grandioso *estilo ojival*, llamado á poblar de maravillosos templos y catedrales nuestras más ricas metrópolis, confiaba casi del todo la *civil* el éxito de sus más grandiosas producciones al *estilo visigodo*, ensayado ya felizmente en todo linaje de construcciones, enriqueciendo de santosos alejares, palacios y casas mayores, no ya solamente las más poderosas ciudades, sino también las más humildes villas y aldeas. «Imitando primero (hemos escrito ya con análogo propósito) los nombrados palacios de los Abd-er-Rahmanes y de los Beni-Ábdúl, erigidos en Córdoba y Sevilla; compitiendo después con los fabricados en Toledo y Zaragoza por los Beni-Dhi-n-Num y los Beni-Lopes; y emulando por último los deslumbradores portentos de la *Alhambra* y del *Generalife*, debidos en Granada á los Al-Ahmar, subió á tal punto, durante los siglos xiv, xv y parte del xvi, la fecondidad de aquel singular estilo arquitectónico en todos los confines de España, que apenas se dado todavía visitar sus villas y ciudades, sin hallar á cada paso preciosos monumentos *visigodos*, elevados ora por el majestoso anhelo de los reyes, ora por

(1) *Historia crítica de la Literatura española*, t. III, cap. 1.º, págs. 17, 18 y 16.

la ostentosa magnificencia de los príncipes y caballeros, ya por el fausto deslumbrador de los prelados, ya, en fin, por el creciente poderío de los municipios, y aún por la fortuna de los ciudadanos (1).

Ostentábase pues la arquitectura civil grandemente embellecida por las galas del *monasteriismo* en tan nobles ciudades de Lasa, Búrgos, Segovia, Sevilla, Córdoba, Guadalajara, Valencia, Zaragoza y Barcelona, y en villas tan insignes como Tudescillas, Ocaña, Escalona, Alcañá de Henares, etc.; y no era por cierto la celebrada ciudad de los Concilios la que menor riqueza monumental aminoraba, en las moradas de sus príncipes y caballeros, debida, como la de sus iglesias parroquiales, á sus renombrados alfarifes. No han llegado por desdicha á la edad presente todos los palacios y edificios mayores que poseyó Toledo en las expresadas centurias, trocada una buena parte de ellos en casas de religión, de caridad, ó de enseñanza, al correr de la Edad-media y aun entrado ya el siglo xvi. Inmunidad había sido de la ciudad de Wamba, otorgada por su esclarecido hijo, don Alfonso X, el que no pudieran fundarse dentro de su recinto más conventos ni monasterios que los de *Santa María de Alfices*, *San Pedro de las Dueñas*, *Santo Domingo de Silos*, *La Trinidad* y *Santa Olaya*, taxativamente mencionados en aquel memorable privilegio. Andando el tiempo, y quebrantada tan preciosa libertad del Municipio toledano por los mismos reyes (2), empezóse luego á poblar de casas religiosas el casco de la ciudad, habiendo subido á tanto el abuso que ya en los últimos días del siglo xv viviese el Cardenal D. Pero Gonzalez de Mendoza á ponerle severa enmienda, no consintiendo durante el tiempo de su arribado que se crease allí ninguna religión, ni se hicieran nuevos conventos. Á la muerte de aquel grande hombre rompiéronse, sin embargo, los diques al comprimido anhelo de convertir la ciudad de los Concilios en un inmenso monasterio; y víronse en breves plazos reducidas á este oficio, con las ya aplicadas al mismo fin durante la Edad-media, más de cincuenta summas moradas de reyes, infantes y caballeros y sobre *cientos* de ciudadanos particulares (3).

Parecerían sin duda inverosímiles estos hechos, tan perjudiciales para el desarrollo y aún para la vida de la población de Toledo, estrechada cada día en más reducido espacio, como nocivos para la historia del arte,—pues que ó desaparecían para siempre á la contemplación de las gentes ó eran tristemente adulterados todos estos edificios, al ser convertidos en monasterios ó conventos,—si no los confirmáramos irrecusables testimonios. Por ellos nos es dado, en efecto, asegurar que, no terminando aún el siglo xvi, desaparecían de la antigua corte visigoda ó eran aplicados á nuevos fines, los palacios y casas mayores siguientes: 1.º El Palacio verdaderamente sumoso, denominado hoy *Taller del Moro*, para establecer el convento de Santa Eufemia; 2.º El *Palacio de los Telles*, que poseían los condes de Balançar, para fundar el colegio de Santa Catalina; 3.º El *Palacio de los condes de Orgaz*, que se decía con el nombre de *Palacio de los Reyes nuevos*, para poner en él el convento de San Agustín, ya destruido; 4.º Las *Casas del Nuncio Francisco Ortiz*, para crear el celeberrimo Hospital de dementes que lleva su título; 5.º Las de los señores de *Casarrubios*, que habían sido propiedad del Rey Católico, para el convento de Santa Isabel de los Reyes; 6.º Las *Casas de Doña Onisivar de Henares*, mujer del Adelantado de Zamora, Alonso Tenorio de Silva, para labrar el convento de San Pedro Mártir; 7.º Las *Casas de los Manuales*, nichos del celeberrimo don Juan Manuel, para ensanchar el convento de Santo Domingo, el Antiguo; 8.º El *Palacio de los señores de Celvella*, para edificar el convento de San Miguel de los Angéles; 9.º El *Palacio de Doña Leonor Urraca*, la Rico-Homebr, que fué reina de Aragón, para el convento de Santa Ana; 10. Las *Casas de los Caballeros Pantojas*, para el de San Juan de la Penitencia; 11. Las de *Don Oulviere de Toledo*, primer conde de Norcia, para el Colegio de doncellas pobres; 12. Las de *Don Diego Huelado de Medinaceli*, primer conde de Molino, para el Colegio de Doncellas nobles; 13. El *Palacio de Don Fernando de la Cerda*, para el Convento del Carmen; 14. Las *Casas de los caballeros Borreros*, que habían sido de los condes de Malpica, para levantar

(1) Estudios monasteriales y arqueológicos sobre Portugal, art. iv publicado en la *Revista de España*, tomo 129.

(2) Nos referimos á la fundación del celebrado convento de *Santo Domingo el Real*, atribuida al Rey don Pedro de Castilla, como antes ya los señores del *Muro de Baeza*, se acordó fundar, según declara Luis Hurtado de Toledo en el *Memorial de las cosas notables de esta ciudad*, que al año de mil e ccccxxvii se comenzó, *Y en embargo*, debida la primera fundación de esta casa, que estaba bajo el título de *Monasterio*, á Doña Inés García de Henares, el año 1364, la cual donada á esta Inés su propia morada. Hurtado de Toledo añade que después era recibida y ampliada por doña Teresa de Ayala, á quien el Rey don Pedro otorgó, y que es por los detalles que le dió para ampliar esta casa, se llamó *el Real*, y traxeron allí sepultura, el año de mil e ccccxxvii, el dicho Rey don Pedro, el dicho don Sancho y don Diego (*Memorial de las cosas notables de Toledo*, cap. xxi). Como quiera, es indudable que ya perteneció á doña Inés, ó á doña Teresa, convertir en convento sus propias casas, y ya tocando la jurisdicción en la construcción, que se le más admitió por los señores toledanos, conde de Montemayor, á quien se atribuye el honor de haber fundado el convento de *San Juan de la Penitencia* dentro de las murallas de aquella ciudad, lo cual produjo el efecto que en el texto consignamos.

(3) Salazar de Mendoza, *Orden del gran Cardenal de España*, lib. 1, cap. xxviii.

el de Jesús-María: 15. El *Palacio de los cuartos de Aros*, para el Hospital de la Misericordia: 16. Las *Casas de don Diego de Melo*, asistente que era de Sevilla, para establecer el Tribunal del Santo Oficio, etc., etc. El catálogo pudiera en verdad ser por demás extenso, si no tuásemos hacerlo un tanto enfusado (1): la población de Toledo se veía, en virtud de estas incesantes fundaciones, reducida á los más estrechos límites, precipitándose débilmente su decadencia, y desapareciendo, con no menor desdicha, para las artes y para la ciencia arqueológica, tantos y tan preciosos monumentos de la arquitectura civil de la Edad-media, como hubieran contribuido á revelarnos, con su estudio, la vida doméstica de nuestros mayores (2).

Cusado en 1576, merced á la docta iniciativa del celebrado Ambrósio de Morales, cronista de Felipe II, se acometía la colosal empresa de recoger todo linaje de materiales útiles, para escribir la «Imperial Historia de los Pueblos y cosas memorables de España», confiada al Corregidor de la ciudad de los Concellos, don Juan Gutierrez Tello, á Luis Hurtado de Toledo, la redacción del *Memorial* que debían dirigirse al expresado monarca (3). Dos capítulos del Interrogatorio, formulado por el ilustre autor de la *Crónica general de España*, después de exigir las convenientes noticias sobre la situación geográfica y topográfica de las poblaciones, sus orcas y marallas, sus castillos, torres y fortalezas, trataban de las construcciones civiles. Invirtiendo en cierto modo el orden natural, intentábase averiguar por el primero, que era el trigésimo quinto, «la suerte de las casas y edificios que se usaban en cada pueblo y de qué materiales estaban edificados, y si los materiales eran propios de la tierra, ó los traían de otras partes: por el segundo, que era el trigésimo sexto, pedase individual conocimiento de los edificios señalados, que en el pueblo hubiese y de los restos de edificios antiguos, epítafios, tenebres y antigüallas, de que hubiere noticia.»

Obedeciendo, con verdadero anhelo del acierto, la prescripción del último capítulo, procuraba Luis Hurtado dar cuenta en el *Memorial* de los edificios notables de Toledo; y mencionadas brevemente las Iglesias, monasterios, hospitales y cosas de devoción, que más excitaban el público espíritu, ponía en primer término los *Palacios* del renombrado Secretario Diego de Vargas, con los del Alférez mayor de Toledo, don Pedro de Silva, ponderando por extremo los que á la sazón labraba don Fernando de la Cerda, insignes por su regia magnificencia.—Muchas, y muy dignas de alabanza, eran también las *Casas principales* que ennoblecían la mayor parte de las parroquias. En la de San Vicente, demás de las que llevaban los nombres de los Herreras, Ayala, Guzmanes y Mendoza, distinguíase sobre modo las de don Francisco de Rivera, señor de San Martín de Valdepeña, no ya solo por la magnitud de sus cuadras ó salones, sino también por la extraordinaria riqueza de los ornatos, que los enriquecían, circunstancia que había dado origen á muy curiosos anécdotas (4): en la de San Nicolás, con las muy señaladas de los Sanchez, el Río,

(1) Truébanse cosas de mencionar, aunque de poca, otra pábula y cosa oscura, señalada á su vez en la ciudad de Toledo. El ya citado Pedro de Salazar y Mendoza, que en su calidad de metálico preboste de aquella Santa Iglesia, no pudo parecer á nadie sospechoso, después de censurar la mayor parte de las edificaciones que dejaban citadas, como otras tantas mercedes arrebatadas á la familia por el ardor de vanos los fructuosos referidos, dice: «Pues yo osas digo lo nombre de los monasterios de Santa Dominga el Real, de San Juan de Dios, de Santa Clara el Real, de San Pablo, de San Antonio de Ffóra, de Santa Úrsula, de las Guzmanes, de la Reyna, de la Vida Piura, de San Ysidro, y el Colegio Coejeño que se llama el Real, los Reales Bernardas, las Religiones de San Pedro, etc., etc. Y esto despues hasta verifícarlos colegios y hospitales, creados de igual modo en otras ó pábula particular» (*Colección del gran Cardenal de España*, B. N., t. 1, pag. 13011).

(2) Debemos notar, aunque repetimos que ya habia ocurrido la obstrucción á muchos centros, que el ejemplo de Toledo se repitió, por iguales causas y con idénticos efectos, en casi todas las ciudades de España. Refiérense acerca únicamente á Sevilla, donde, según hemos probado en otros *Memorias*, tuvieron las artes de la construcción un desarrollo extraordinario, sin acabar del siglo XIV, hallamos copiosas transformaciones de palacios y casas anteriores en mansiones y cuarteles. Lo ídem, en efecto, el palacio antiguo de San Xopel, en el de San Clemente en 1540; el palacio antiguo del infante don Felipe, labrado en 1522, en el de Santa Clara; las casas mayores del Real caballer Alvaro de Luna, por orden del Rey don Pedro, en el del Clemente (1529); las casas del Almirante don Alonso Zúñiga Tenorio, heredadas por don Toribio Jofre, en el monasterio de San Leandro (1529), etc., etc. Al comparar los resultados de esta suerte de platos exagerados, en que obraba al fin el fastidio, castran el ya referido perfeccionamiento de Toledo, señalamos del efecto que en la población habia producido ya en su tiempo: «Pues que sea la verdad: [á la sazón] la pelota, no cesan de alabar que la cosa más principal de haber las pocas gentes en España, como la guerra parte que uno en otros tiempos, se destruye al gran número de eclesiásticos y religiosos que tienen» (*Colección*, loco citat., par. 1). Acaso sea la principal, mas no de las más eficaces causas de la decadencia de España; pero para nosotros lo que importa notar es que por tal camino desaparecieron millones de monumentos de la arquitectura, con todo grado de los estilos arquitectónicos y sus socios.

(3) El título íntegro es: «*Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial ciudad de Toledo, dirigida á la C. R. N. del Rey don Felipe de Austria*, memoria de los Espinos y otros. Madrid, por Luis Hurtado de Toledo, suscritor de la muy ilustre Sr. Juan Gutierrez Tello y de Toledo, el día que la fue dada de la instrucción de S. M. acerca de las diligencias que mandó hacer para la Imperial historia de los pueblos y cosas memorables de España, año 1576» No valdamos de la copia que posee la Academia de la Historia, del códice f. L. 4. de la Biblioteca de MS. del Escorial.

(4) Luis Hurtado dice, efectivamente, al mencionar este magnífico Palacio: «Está [en él] sus quadras, con otras quatro quadras por retenciones, [que es] una de las más lindas de España, y tiene granada y quatro pías de cada quadra. Deo la hizo su sobrino, sus preterito de Hurtado, y que se es la compoñido, se oñen [el nombre de] casa» (Cap. XXVII del *Memorial* referido). La sobriedad de las modificaciones económicas á cualquier obra, pero error de toda verificación, sobre todo tratándose de Toledo, desde tan viles, son poderosas, sus efectos en la tradición del arte español, que produce este palacio, como prueba á dicha la existencia de otros muchos y desaparecidos, á oscuras de mazoneros viles, la Ode

que se transformaba, cuando escribía Luis Hurtado su peregrino informe, en *Monasterio de las Descalzas*, sobresalían las *Casas* de los Sandoval y de los Rivadeneyras, marciales de Novos, con las de los Vazquez, los Ramires de Madrid, y los Sanchez Hurtado. Brillaban asimismo en la parroquia de la Magdalena los magníficos *Palacios de los Trastamaras*, propiedad á la sazón de don Diego García de Toledo, que les dió el fin su nombre, y cuya riqueza pretendía emular don Troyto Perez de Ayalas con los que en la misma demarcación buscaba nuevamente de empujones competir entre sí, en la collación de San Justo las antiguas moradas de los Manriques y las modernas de los Sili-ceros; y conservando el lustre de su abolengo, guardaban todavía, en las parroquias de San Lorenzo y de San Andrés, sus casas sobrias los Niños y los Rojas, los Codillos y los Perianés.

Ni cesaban tampoco en las demás distritos parroquiales de Toledo estos edificios civiles.—Ornamento eran de la de San Bartolomé los antiguos *Palacios* de don Ramiro de Guzman y del famoso mariscal de don Juan II, don Pedro García de Ferrera, y con ellos las *Casas* de Luis de Calatayud, Señor de Provençio, las de Alonso de Rojas, capellan mayor de Granada y arcediado de Toledo, las de don Juan Zapata de la Cerda y las de don Hernando de Mendoza. Lugar preferente ocupaban en la de San Cristóbal los *Palacios* de don Juan Gomez de Silva y los de don Diego de Guzman, embajador que había sido en Francia, con las moradas igualmente suntuosas de don Juan de Arlelano, don Sanchez de Toledo y don Luis Gaitan, á cuya grandeza se atrevían las del Doctor Vergara; y no llamaban ménos la atención en la de Santo Tomás, que era sin duda la parroquia más populosa y rica de Toledo, los *Palacios de la Diqueza* (?), los de la *Encarnación*, los de los Condes de Fuenzaldá, hoy felicemente en parte restaurados (1), los de don Juan de Silva, de don Gutierrez de Guervara, don Diego y don Pedro Carrillo, con las *Casas* de don Alonso de Tolar, y sobre todas el magnífico alcazar del renombrado don Enrique de Aragon, marqués de Villena, ya en aquel tiempo amenazado del total ruina.—Tenian en las collaciones de San Julian y San Salvador grandiosos *Palacios* los Duques de Mayuoda y los Marqueses del Tesoro, y sus *Casas mayores* don Pedro de Mendoza, don Jerónimo de Socin, don Lope de Guzman, don Luis Carrillo, señor de Pinto, don Juan Zapata de Sandoval y otros no ménos distinguidos caballeros: agrupábanse en la feligresía de San Antolin y de San Marcos al *Palacio arzobispal*, no alterada todavía su construcción primitiva, las *Casas Consistoriales* que á la sazón se labraban, con las muy celebradas del Dean, las del Arcediado de Toledo, las del Auditor, Pero Nuñez de Herrera: contábanse en la de San Roman las espléndidas moradas de los Condes de Cifuentes y de los señores de Malagon y de Higuera, á que se unian las de los mayenagos Pero Niño y Juan de Merlo, con las de los Ferras y los Mesas: mostrábanse en la de Santa Leoncía, que se distinguía de tiempo antiguo con el apellido de *Parroquia de los nobles*, los ya mencionados *Palacios* del magnífico don Pedro de Silva, del fastuoso secretario Diego de Vargas y del egregio don Fernando de la Cerda, no demercediendo allí de su riqueza las *Casas* del regidor Alonso Franco, ni las del ilustre caballero don Juan Davalos; ennoblecian finalmente los barrios de San Ginés y de San Juan Bautista los viejos *Palacios* de los señores de Batres y de los Rojas, con las grandiosas moradas de los Hurtados de Mendoza, Prestaneros de Vizcaya (una parte de las cuales adquirían á la sazón para su asiento los PP. Textivos), y no brillaban ménos en torno de la última iglesia, las *Casas* de Hernando Niño y las del jurado Diego Sanchez, con las del antiguo y noble linaje de los San Pedro, y el celebrado Hospital del Nuncio, de que hicimos arriba mención oportuna.

menor municipal de los distritos parroquiales de Toledo, en dicho observo aquí, que referiré á la vez por punto general en la próxima citad del siglo XVI, cuando dispongamos en el curso de los siglos, las ideas generales de la construcción, artísticas en la tábula y política de aquel período, en que aparecen los rasgos de un nuevo sistema el gusto de Orizán y el gusto de Occidente.—Este linaje de *casas* habrán y continúan á veces al nacimiento espíritu de la arquitectura en determinados edificios, pero cada una se funda en la verdad histórica y sobre todo en las exigencias de la vida.

(1) Al analizar su aspecto como el de un edificio en su totalidad, observamos que, siendo ésta de un tipo de la arquitectura de Toledo, la disposición bajo el tipo de Palacio de las Aguias, observamos por otra que el señor duque de Peñís, á quien pertenecía en 1859, lo había que vivió de su total ruina, reconstruido y alzado en totalidad. «Por esto lo hea (observáramos). El Palacio de las Aguias, fundado del caballero Fern López, y en tal situación, que el descubrimiento de sus ruinas artísticas ha sido fortuito. Años, partidos, fines, están cubiertos de yeso, en tal medida, que sólo después de limpiar su estado para ser usado, ha sido posible que sea bello. En la actualidad (año de 1859), el vestíbulo del Palacio de las Aguias era un simple de taberos, sus magníficos salones y galerías de cuadros de madera.—Hubo un fin momento (Discurso de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, t. 1, págs. 35 y 36). Adquirió el palacio por el señor don Guillermo Escobá de Bernal, bastardo y vicio oficial de artillería, en la salvada firme de otras profesiones, y en el estado del año á la vez y de las últimas historias del nuevo período, que puso ya por sí mismo tan precioso monumento de nuestra arquitectura nacional á cubierto de todo peligro, no en la de porción nada ni diligencia para restituir su antigua belleza y magnificencia. Mucho desearon el Sr. Ferrás de Bernal, para legar las ruinas y pabellón de este, la donación de un conjunto, para que no sea peregrino el estado de la historia del arte, si antes el descubrimiento (tan pronto como se ha querido para legar una buena y verdadera restauración) del bello edificio, un período hasta ahora por nosotros ignorado, si tanto se quiere en cuenta, bajo un sentido artístico-artístico, antes de la última fecha de 1859.

Tal era, encerrado en breves términos, el cuadro general de las construcciones civiles, que aun engrandecían á Toledo por los años de 1576, á pesar de las ya enardecidas transformaciones, experimentadas por muchos tras la muerte del Gran Cardenal de España. Aunque no tan perito en materias artísticas y arqueológicas, como fuera hoy de apetreor, manifestó Luis Hurtado, cumpliendo el precepto del capítulo trigésimo quinto, que eran aquellas casas y edificios «de varia arquitectura,» apareciendo unos fundados sobre «las cepas de las antiguas fabricas, así árabes como godas y hebreas,» y construidos otros de nuevo. De los primeros, en que visiblemente aludía á las *casas mayores* de la Edad-media, sobre que vamos á fijar con preferencia nuestras miradas, afirma que tenían grandes bóvedas subterráneas y caballizas, construidas de piedra, cal y ladrillo, con un gran patio lencio encima y «unos grandes palacios con mucha labor musica y hebra, así en los yuses de las paredes como en las puertas y maderas.» Reducidas estaban casi todas estas fabricas arquitectónicas á un solo piso; y cuando más, solian tener un alto, con sus corredores, *palacios y torres*.—Diferenciábanse de ellos los segundos, que no vacila Hurtado de Toledo en designar con título de *sudeteras*, en que, siendo sus bóvedas subterráneas simplemente de cal y ladrillo, componíase toda la construcción de tres y aun de cuatro altos, fabricado el primero de ladrillo, cal y piedra, y armados los restantes sobre piés derechos y carreras de madera, con los ornamentos de yeso y de ladrillo (1).—Los antiguos *Palacios y casas principales* de la corte de Alfonso VI, de que habia hecho tan gallarda muestra el *Mosarabial de las casas notables* dirigido á Felipe II, no podían, por tanto, equivocarse ni confundirse con los erigidos ya en la Era del *Renacimiento*, ni por su disposición, distribución y alzado, ni por su construcción y decoración especial, por más que siguiera todavía dominando en Toledo el peregrino estilo arquitectónico, que impera en aquella como en las muy florecientes ciudades de toda la Península durante la Edad-media (2).

II.

Establecidos estos preliminares, que dánndonos abundante luz respecto del grandioso desenvolvimiento que alcanzó en Toledo la arquitectura civil durante la Edad-media, hacen por extremo sensibles las irremediables pérdidas experimentadas por tan noble ciudad en este linaje de monumentos, y más preciosos para la especulación arqueológica los que todavía existen, cónspicos ya detenernos por algunos instantes á examinar la *Casa*, en que ha sido descubierta la PINTURA MURAL, objeto de la presente *Monografía*.—Es éste dicho edificio, señalado con el número 11, de la visita moderna en la *Plaza de las Postas*, formada por el derribo de la antigua parroquia de San Juan Bautista, ya arriba tomada en cuenta, fabrica que desapareció de allí en la primera mitad del corriente siglo. Ompa en ella el lado frontero al antiguo *Hospital del Nuncio Viejo*, nombre que tomó la humanitaria fundación de Francisco Ortiz, al ser terminada en 1793 la nueva *Casa de losa*, debida en la misma ciudad de Toledo á la caridad é ilustración del eminente Cardenal de Lorenzana: por manera que dadas las proporciones de la plaza, tomadas en cuenta sus condiciones topográficas y consideradas las tradiciones toledanas, que ponen el ingreso del *Hospital* referido al frente de la importante é fachada principal de la precitada iglesia, no cabe duda en que la *Casa* en cuestión miraba al templo ó Abadía de la misma, como no pudo haberla tampoco en el estrecho de la calle que entre ambas fabricas resultaba, de que dan razón inequívoca las otras dos, que se abren á entrambos lados de aquella.

(1) Hurtado de Toledo se refiere, en esta parte de su informe, exclusivamente á los edificios más notables y caracterizados de Toledo: hablando después más en común de los casas de la población, añade: «Otras casas y tiendas hay de edificios y traza, que por ser en plazas, mercados y calles de negocio, las hacen muy pequeñas y de pallas, á raras en cantidad que sólo parecen juntas de pilonos que mandan de losinos. Estas tienen chimeneas y yuses, y sobre un gran alfiler sus ventanas que parecen en solís á garzas de carnos. Los murales para estas casas son la mayor parte de yeso; la madera de Casca por el río; la cal de Seseosa y lagunas el Molledón; el yeso de Yegon y lagunas de Ordoño; el ladrillo y teja se traen entre la ciudad el Orto; la piedra está muy bastada y así en la misma ciudad» (*Mosarabial de casas notables*, sup. xxxv).

(2) Útilísima el más claro testimonio de esta observación histórica ofrece la *Ordenanza de Toledo*.—Reservadas á amplias en su mayor parte segun las mismas órdenes, es la primera mitad del siglo XVI, bajo los reinados de dicho Pizarro de Escal, y de su hijo don Carlos, en algunos de estos que se conserva en ella para la mayor parte de las edificaciones especiales adoptadas y empleadas constantemente durante la Edad-media. En particular, baso esta observación grande efecto en cuanto á los usos de la restauración en referir como prueba fehaciente con bastant otros el título XXXII de las mismas *Ordenanzas*, que declara los del arte y oficio de la Carpintería, otorgadas en 1554, por los cuales, no ya sólo aparecen en cierto modo consagrado el nacimiento del medio renacimiento, tal como vivió en los tiempos medievales, sino también propiamente sus procedimientos industriales, propios de las construcciones arquitectónicas.

Presentase, en efecto, la fachada del edificio mencionado avanzando algun tanto en forma sahaftandaa sobre las líneas, que trazan, á su derecha, la muy angosta calle de las *Gaitanas*, y á su izquierda la de *San Ginés*, un poco menos estrecha. Al contemplar su portada, obra sin duda de fines del siglo pasado ó de los primeros años del actual, que llena casi por completo el indicado frente de la Plaza, —único que aparece decorado— nadie podría atribuir á esta insignificante construcción antigüedad respetable, ni ménos importancia artística. Prescindiendo no obstante, de aquella especie de refrentación, que la ha modernizado, y penetrando más allá del largo portal ó zaguán, que le sirve de vestíbulo, no es imposible discernir, por entre una incoherente agrupación de construcciones, que desnaturalizaron sucesivamente la principal, y hoy la ahogan casi del todo, algunas líneas generales y aun individuales vestigios, suficientes para darnos alguna luz en la investigación que intentamos.

Dispuesta la planta general del edificio de análogo modo al que ofrecen en nuestras antiguas ciudades, y más habitualmente en la misma Toledo, las *Casas mayores* de segundo orden, muestra en la parte central un ancho patio, rodeado por cuatro pórticos, que dan oportuna entrada y paso á los salones, piezas y patios menores del piso inferior, prestando al propio tiempo cómodo acceso á la escalera que lleva al primer alto. No se descubre en esta alfiatja resto alguno de la decoración primitiva: los pórticos ó galerías aparecen soportadas por columnas, cuyos fustes de granito se levantan sobre dados de igual piedra, recibiendo capiteles de toca labra, que pretenden recordar el llamado *órden toscano*, lo cual alija visiblemente este principal grupo de la construcción de los tiempos medios. Cien á la parte lateral izquierda de este patio principal todas las oficinas, que constituían el departamento propio para el servicio de representación, tales como *guarda-arnés*, convertido recientemente en cochera, *caballerizas*, cuyos dimensiones son harto considerables, y *pasaj*, que ocupa el ángulo posterior de todo el edificio. Da entrada una puerta, practicada en el muro del pórtico que forma el fondo del patio, á una gran pieza destinada á *lavadero*, y sobre el extremo de la izquierda se arma una *escalera* que pone en comunicacion esta parte del edificio con el piso principal y con un *patio menor*, acostado al ángulo que cierra por aquel punto la planta. El costado opuesto á las *caballerizas* presenta, contigua á esta secundaria alfiatja, una gran sala que hace oficio de *comedor*, y á su lado la *escalera principal*, que, aranca del mismo pórtico y conduce cómodamente al primer alto de la casa. Entre la escalera y el muro exterior se desenvuelve otro departamento cuadrangular, de escasa importancia; y ocupando toda el ala ó crujía, que avanza sobre el pórtico de entrada, desde el portal ó zaguán hasta el indicado muro exterior, al largo de la calle de San Ginés, un grandioso salon que forma realmente lo que en el lenguaje arquitectónico de la Edad-media era designado con nombre de *palacio*.

Acómódase á esta distribución de la planta baja la del primer alto ó piso principal, tan despojado de toda primitiva decoración, así en los techos ó alfiatjes de sus corredores y salas, como en los muros, puertas y ventanas de sus departamentos, que en vano sería ya inquirir en toda aquella parte de la construcción vestigio alguno de su edad primera. Ni cabe mayor fortuna en la que constituyó un día su *mirador* ó segundo alto, si se exceptúa una pequeña pieza, cercana á la moderna *terracea ó azotea*, cuyo destino se aberra por extremo difícil determinar, pues que aparece también no poco adulterada. Corresponde esta habitación á la fachada, y hubo de recibir por aquella parte oportunas luces, bien que no las ha conservado: su piso ó pavimento se halla sobre un metro más bajo que el de la próxima azotea, y su techo, dispuesto en *alfrayla*, ofrece la muy interesante circunstancia de verse aun cubierto de colores, ostentando en las tubías, que separan las tirantes, dobles escudos de armas, destacados sobre un fondo rojo-oscuro por una tinta violácea, donde campean á su vez los blasones.

Há aquí, pues, el único vestigio de antigüedad, que era dado descubrir al más paciente arqueólogo en la Casa número 11 de la Plaza de los Pueros, hundida antes en absoluto olvido y digna ahora del mayor estudio, mereced al descubrimiento de la PINTURA MURAL, que nos ha puesto la penna en la mano. Salió ésta á la nueva luz del día en el grandioso *palacio* de la planta baja del edificio: háñse hallado los mencionados escudos de armas en el segundo alto ó *mirador* del mismo. ¿Qué puntos de contacto artístico, qué relaciones históricas pueden existir entre la PINTURA MURAL y estos escudos nobiliarios?... Si existen realmente, aun dada la sustancial diferencia de una y otra obra, inequívocos análogos de arte y no despreciables conaivenencias históricas ¿bastarían acaso á desmenuirnos el verdadero camino para llegar con fortuna á la designación de la familia, á que pertenecieron un día la *Casa* y el *palacio* conuocados? La investigación lleva consigo harto dificultades, no siendo por cierto las menores el poco ó ningún auxilio que prestan, por punto general, los propietarios de este linaje de monumentos á quien solicita ilustrarlos, y la habitual indiferencia, con que son recibidas aun por los que de entendidos blasonan, las demandas de noticias

locales (1). Como quiera, puestos ya en el empeño, no torceremos el rostro á la dificultad, por más que recoñecemos de no alcanzarse cumplida victoria.

No cabe dudar, ante todo, que áun reconocida y confesada la falta total, en el edificio número 11 de la Plaza de los Postes, de miembros decorativos y ornamentales, que revelen la verdadera antigüedad y el carácter de su fábrica arquitectónica, todavía su disposición general y la distribución particular de sus departamentos lo aclaran sobre todo al tipo de las *Casas mayores*, que en 1576 reconocía el autor del *Mecorial de las casas notables de Toledo* en las construcciones principales de aquella celebrada metrópoli.—Cierzo es, en efecto, según queda advertido, que no desmoran los pórlicos ó galerías de su patio principal en pilares eschavados, redondos, ni antorchados, ni sin tampoco los arcos que los decoran, escurzarías, carpaneles ó jubizías, como los que acostumbraron labrar durante la Edad-media los albañiles mudéjares (2). Cierzo es asimismo que no se conserva en su gran salón ó *patio* rastro alguno de su primitiva solería, ni de su alcazate, habiendo desaparecido los frisos ó arcosabes, sobre que asentó un día la armadura llana de lima bordón, que cubrió sin duda aquel dilatado espacio. Cierzo es, por último, que fuera de algun capitel, separado ya de la fábrica (3), no se encuentra ni en el primer alto, ni en el *mirador*, ni otro alguno de los departamentos que dejamos descritos, fragmento arquitectónico, á propósito para reconstruir, siquiera sea mentalmente, la decoración primitiva. Mas licito es añadir, á pesar de todo, que no han sido los cambios parciales, operados en el edificio, suficientes á borrar el sello de su primordial disposición, circunstancia no para desalentada, pues que dejándonos entrever cierta unidad de pensamiento en el conjunto, nos permite reconocer las relaciones que indubitablemente existen entre la PINTURA MURAL del *palacio* y las *escuelas de armas* del mirador indicado.

No osamos por esto afirmar que sean PINTURA y *escuelas* del todo coetáneas: fruto la primera, á lo que nos es dado entender, de mediados del siglo xv, no exceden, sin embargo, los segundos del último tercio de la misma centuria. Pur manera, que reconocida sin dificultad la distancia que separa entrambas obras, no parecen aventurada la hipótesis de que el segundo alto ó *mirador* hubo de ser reformado, ó tal vez añadido años después de exornado el salón ó *patio* con la PINTURA MURAL, cuyo desdibramiento ha venido á darle importancia. Dada esta consideración, que robustece, cual venimos luego, no despreciables circunstancias anejas al mencionado hallazgo, complémos ya demandar á los referidos *escuelas de armas* la natural enseñanza que pueden ministrarnos con sus respectivos blasones. Pintados éstos al temple, sobre un apurajo de yeso lizo y sutil, hállanse colocados de dos en dos en cada tabica, ocupando individualmente sus extremos: véase en uno, sobre una media tinta plomiza ahumados *castillos* de centro cuerpo, y realzan en otros por oscuro *aves de bis*, que llaman de abajo arriba todo el escaño. Teniendo, como símbolos parlantes, determinadas significación heráldica, y habiendo sido puestos allí, cual lo fueron sin duda en otros departamentos del mismo edificio, para testificar á un tiempo el derecho de propiedad y la nobleza de la familia, es evidente que ofreciendo el valor de verdaderos documentos históricos, equivalen, bajo este concepto, á una inscripción auténtica.

Consultando, en efecto, los más respetables nobiliarios del siglo xv y principios del xvi, entre los cuales merecen toda preferencia las obras que autorizan con sus nombres un Fernán Mexía y un Gonzalo Fernandez de Oviedo (4), y

(1) Todo cuanto con la rida puébla averiguada, validándose de los archivos toledanos, está referido á que la Casa número 11 de la Plaza de los Postes, perteneció en los últimos tiempos al Hospital de la Misericordia, siendo posible que desde el siglo xvi formara parte de las literas, sea que doná Gualonso de Menes, fundador de dicho Hospital, le donó para su construcción.—Don doné Gualonso se ocupó dentro de esta toledana que él era Ciego mayor para labrar el Hospital de San Pedro Mártir.—Ensayadas las sacas urbanas del Hospital, con todas las deudas literas de beneficencia, ha pasado la Casa en cuestión á poder de particular.—Adelante verá el lector del Museo cómo para las sus obras estas concepciones dadas para la investigación que concurren.

(2) Resaltará á nuestro lector á la *Monografía* que bajo el título de *Puerto del Salto de Enalajederos del Alcazar de Sevilla* hemos dado á luz en este Museo (t. ii, pág. 112 y siguientes).

(3) Teniendo á la vista el diseño de un bello capitel, conservado hasta los últimos años en el patio de la casa que describimos. Otra indubitable del siglo xv, hállase colocado en sus centros de arcos de arcos, asegurado entre los blasones que le rodean en el punto principal los caracteres de la Casa de Ayala, repulidamente reproducidos en los escarrazos de Taláiz. Por último, como este miembro arquitectónico á la decoración de aquel patio ó de otro departamento de la casa toledana en cuestión? Si este pudiera admitirse como posible hipótesis, lo sería igualmente el que la noble familia de los condes de Paredale, cuyo Palacio dijéramos mencionado, poseo también en mano en esta fábrica. Nos limitamos á hacer la indicación, deseando de no omitir noticia ni circunstancia capaz de prestar alguna utilidad á este campo, acrecentado el papel de la construcción, justo es afirmar que no se hizo fuerza las conjeturas.

(4) Fernán Mexía escribió y dió á luz en Nobiliario Fern á fines del siglo xv: Oviedo escribió las *Reales y Católicas*, obra á que aquí nos referimos, estando ya el siglo xvii pero no han sido impresas. La *Arca de la Historia* sacada há tiempo esta última publicación, que en sentido cronológico: el estado general del teatro público en casa, las delicias como lavandis, de que no hayamos ya dado otra á esta publicación, que tanto utilidad ha de prestar á los estudios históricos de los siglos xv y xvi. Oviedo ilustró los tratados, que componen las *Reales y Católicas*, con los

comparando sus declaraciones, relativas al uso del blason, con los escudos de armas tallados en piedra, que exornan á la continua los alcazares, palacios y casas de los magnates, prelados y caballeros, — brillando de igual modo en las construcciones religiosas, — adquirimos el convencimiento de que es muy familiar en la heráldica de la España central la representación de los castillos, ya apareciendo solos, ya alternados con otros símbolos no ménos expresivos, entre los cuales logra muy señalada preferencia el león, que suele en tales casos ser emblema de familias más ó ménos directamente derivadas de la real, distinguiendo en consecuencia de muy subida nobleza. No otra cosa nos enseñan, por ejemplo, los escudos blasonados de los Castillos, ora nos elevemos para buscar su origen á Fernando III, y los vemos unizarse con los *Molina*, *Aguilares* y *Benavente*, ora nos contentamos con reconocer en los sucesores bastardos del Rey don Pedro de Castilla, ora, segun pretenden modernos genealogistas, lo pongamos en su hermano don Tello, asimismo bastardo de Alfonso XI. — Análogo ejemplo nos ministran, por muy semejante camino, la casa de los *Zuriques* y áun otras — Pero si, al hermanarse en cualquier sentido los castillos con los leones, denotan, por punto general, tan levanzada procedencia, no la extreman tanto cuando aparecen solos, significando habitualmente en los escudos de los ricos-hombres, infanzones y caballeros la realización de alguna heroica hazaña, acometida y realizada en la defensa ó en la rendición de castillos y fortalezas, que tal vez se conceptaban inexpugnables. La claridad y el universal beneficio de la afortunada empresa, decidían á veces del número de las representaciones, que debían ilustrar el escudo nuevamente blasonado; y obedeciendo á esta regla, en vez de un castillo, hubo ocasiones en que brillaron dos ó más en la tabla heráldica de los magnates y de los caballeros. — Algo de esto acaeció, sin duda, respecto de la familia de los *Carrillos*, tan recordada en toda Castilla, y tan respetada en Toledo desde la primera mitad del siglo XIV: su genuino escudo de armas se muestra, en efecto, blasonado por dos castillos, simbolo con que se distinguieron muy ilustres varones de este apellido, entre los pretores de Juan II, Enrique IV é Isabel I.

Esto en cuanto se refiere á los primeros *escudos de armas*, pintados en el techo del citado *mirador* de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes: en orden á los segundos, que encierran *flores de lis*, aun cuando no tiene este emblema en la heráldica española la antigüedad que los castillos, hincó es consignar que ya desde el siglo XIV empieza á figurar en los escudos de los nobles, creciendo su uso en el siguiente, sobre todo despues de asentarse en el trono de Castilla Enrique II, con el auxilio de Beltrán de Guesclin y de sus franceses. Siglos fueron efectivamente las *flores de lis* de consagrada nobleza para los *Arvelanos* y *Maldanados*, como lo fueron también para los *Niños*, y andando el tiempo para los *Cartagenas*, bien que adoptando cada una de estas familias diferente número de *lis* y colocándolas de diverso modo. En particular los *Niños*, ya provienen de don Alfonso Fernandez (el Niño), bastardo de Alfonso X, como erradamente se ha supuesto (1), ya de un duque de la casa de Anjou, unido á la mantuzana de la Vega, segun quiere el autor del *Victoria de Caballeros* (2), sustentaron por armas siete *flores de lis* en campo de oro; blason muy preciado desde que lo sublimó con sus grandes hazañas el recordado don Pero Niño, primer conde de Beaula. La fortuna de tan esforzada familia le conquistaba al fin, como á la de los *Carrillos*, lugar señalado entre los pretores y caballeros toledanos, que más alta representación alcanzaron en la república, durante la segunda mitad del siglo XV.

Ahora bien: dados estos precedentes heráldicos, y recordando que, segun declaraba Luis Hurtado en su *Memorial de las cosas notables de Toledo*, y hemos consignado arriba, existían en dicha capital por los años de 1576 hasta tres palacios ó casas principales de los *Carrillos*, continuados de los *Niños* otras tantas; no olvidando que el mencionado escritor coloca, á fuer de testigo presencial, una de estas últimas nobilísimas moradas en la parroquia de San Juan

escudo de armas á los personajes y familias á que en cada uno se refieren, permitiéndole en todo como testigo de vista. — Por esto le preferimos á todo otro autor de libros de genealogía, tratándose de monumentos así costosos é insubstanciales del todo, lo cual sucede también respecto de Meza.

(1) Derrocamos este error, que un antiguo hallamos alguna vez repetido, al docto marqués de Mondragón en sus *Memorias históricas del Rey don Alfonso el Sabio*. Don Alfonso Fernandez el Niño, nació sin dejar sucesión masculina, y su hijo doná Isabel casó con don Juan Nieto de Lara, el Niño, cuyo hijo que fué de Fernando IV y Alvariz de los Alcazares de Sevilla. El sobrante de don Niño que llevó don Alonso Fernandez, apellido también de Meza, no se cruceó, pero, seguramente. Tampoco ocurrió que lo fuera de otro modo.

(2) Diferen Don Guzman refiere de otro modo el origen de la familia de los Niños al contar la *Oración del Duque don Pedro, conde de Medina* de De santos edad quedó un momento que vino á Castilla un duque de Francia (de la Casa de Anjou) á vivir á su casa en ella gran tiempo, hasta que murió; é dejó dos hijos pequeños el mayor é el menor que los criaron en su casa del rey. El rey llamábalos siempre los Niños, é él su hijo era, que algunos con halas de niño con el rey por lo Niño, siempre eran llamados Niños. Estos Niños crecieron é fueron conde de grandes estados, é uno se halla hoy en día en el arzobispado de Sevilla, otro en este lugar que queda é otros en otros (Oración de D. Pero Niño, é *Victoria de Caballeros*, cap. 1). El indudable traslado de este precioso libro, hecho de Calcuta, afirma que las *flores de lis* de los Niños indican más bien un origen parisiense francés que la extracción de la casa real de Francia (Nota al cap. 1 de la *Oración de Flourel*).

Bautista, concediéndole el primer lugar tras la muy antigua e ilustre Casa de los Hurtados de Mendoza, condes á la sazón de Orqaz y de Santoballa; teniendo, en fin, presente la situación topográfica de la que lleva el núm. 11 en la ya citada Plaza de los Potes, no ménos que sus especiales condiciones arquitectónicas, ¿sería acaso temeraria presunción la que nos llevara á establecer la hipótesis de que, al declinar del siglo xv, vino este edificio á poder de los predecesores de don Hernando Niño, unidos por la alianza del matrimonio con la prole de los Carrillos? ¿Lo sería igualmente el admitir que fué con tal ocasión reformado ó añadido el segundo alto ó *señador*, donde brillan todavía los descriptos escudos de armas, emblemas de ambas familias?—La deducción excede, á lo que entendemos, los límites de una simple conjetura, ofreciendo en cambio muchos caracteres de una demostración histórica: la poca fortuna que hemos logrado, al intentar su comprobación por medio de documentos escritos (1), nos aconseja, no obstante, que nos limitemos aquí á su enunciación, no sin insistir de nuevo en que la construcción, honrada aún con los precisados blasones, es un tanto posterior á la PINTURA MURAL, que nos inspira esta investigación, y más todavía á la fábrica del primitivo edificio. Como quiera, no es para nosotros dudable que, si no puede éste ser clasificado entre los *Aloisarios*, *Palacios* y *Casas suayores* de la Imperial Toledo, basta á revelar con toda eficacia la categoría social y política de sus dueños, permitiéndonos asegurar que pertenecieron á la *Noblera*. Justificada esta última observación con el examen de los escudos heráldicos, salvados á dicha de las multiplicadas transformaciones que ha experimentado, veamos si el estudio de la PINTURA MURAL legítima de igual modo la mayor antigüedad de aquella peregrina morada.

III.

Dejamos arriba manifestado que existe la PINTURA MURAL, cuyo estudio ensayamos, en el gran salón ó *palacio*, que forma la parte principal del primer piso, en la Casa número 11 de la Plaza de los Potes. Tiene esta *palacio* 11 metros de largo por 4,50 de ancho, levantándose á la altura total de la primera zona de la construcción. Ofreciendo su puerta de entrada en la galería de la derecha del patio en su lugar descripto, presenta en el muro del frente, que es el de la fachada, dos huecos de ventana, los cuales no parecen guardar sus trazas ni proporciones primitivas. Examínados ambos muros, muéstranse en completa descomposición, habiendo experimentado diferentes rezalcos y enchapados para su conservación, ya harto difícil. Hicimos más evidente tan lamentable estado, á consecuencia del descubrimiento arqueológico que hoy procuramos ilustrar, y que fué por cierto en su iniciación puramente fortuito. Trábase, en efecto, el 28 de Junio de 1872, de armar un tabique para dividir el salón por su parte media, á fin de utilizarlo en el servicio doméstico; y al fijar uno de los puentes de dicho tabique, penetró aquél sin resistencia en lo que se había consueñado pared maciza, cayendo al par una gran parte del revestimiento de la misma, con lo cual quedó al descubierto un trozo del muro, revestido á su vez de colores. Exultada con esto la curiosidad de los albañiles, suspendieron luego la emprendida obra, no sin poner lo acontecido en conocimiento del inquilino, que lo era nuestro hijo don Ramiro, arquitecto á la sazón de la Ciudad de Toledo.

Reconocido por éste el hecho, y examinada la parte del muro en que se mostraban los colores, no pudo serio dudoso el hecho de que tenía á la vista un fragmento de pintura mural de antigüedad no despreciable. Con el mayor esmero y con la esperanza de obtener satisfactorio resultado, procedió pues á levantar la gruesa capa de yeso y cal que la cubría, adquiriendo en breve la convicción de que aquella decoración pictórica ocupaba todo el muro. Mas no fué por desdicha en toda su extensión igualmente afortunada esta suerte de exploración, por más que el cuidado puesto en ella creciera á medida que iba apareciendo la obra de la Edad-media. El muro ofrecía, entre tanto, notables accidentes, que importaba consignar para la investigación arqueológica, á que brindaba tan peregrino hallazgo; y con no vulgar perpendicularidad fuélos determinando el joven arquitecto, en la seguridad de que sería menudamente interrogado, luego que llegara á nuestra noticia el descubrimiento. Perforada aquella pared muestra en diferentes sitios, al ser primitivamente construida, reconocíase en unos que habían sido macizados con poco arte los antiguos

(1) Véase lo observado arriba sobre la procedencia de la casa en cuestión.

huecos, mientras se advertía fácilmente en otros que se habían empleado, para cubrirlos, sencillos tabicados, lo cual sucedía precisamente en el punto donde había tenido principio la aparición de la PINTURA. El puente del proyectado tabique, que iba á partir en dos piezas aquel gran salón ó *patio*, habíase entrado efectivamente en el hueco de una ventana; y examinado éste con la atención que el caso pedía, reconocíase luego que se conservaban en él los antiguos estucos de sus primitivas mochetas ó alfileres. Unidos á estas significativas circunstancias los ya indicados recubrimientos del muro y el especial enclapado, sobre que asentaba la PINTURA, no era lícito abrigar duda alguna, en orden á la principal enseñanza que tales accidentes ministraban. La primera construcción de la Casa número 11 de la Plaza de los Poetas excedía no poco en antigüedad á la PINTURA MURAL, en ella descubierta.

Obténida esta demostración, que viene á fortalecer é ilustrar cuanto dejamos asentado, así respecto del conjunto de construcciones que forman hoy el mencionado edificio, como de su privativa fisonomía, parecía cobrar mayor importancia el descubrimiento, no ya sólo bajo la relación artística, sino también bajo el concepto histórico. La diligencia y el celo del descubridor no se agotaron hasta lograr que en la parte central del salón quedase despejado un buen espacio del muro, desde la techumbre á la altura media del mismo, siendo ineficaces sus esfuerzos para sacar á luz lo restante de aquella abandonada obra, destruida no tanto por la humedad, que constantemente la ha trabajado, como por la inercia, el menoscabo y la ignorancia de los hombres. Lo descubierta, aunque no satisficiera para darnos cabal idea del aspecto que esta PINTURA MURAL representaba, en la considerable extensión de 38,50 metros cuadrados, basta, según afirmamos desde el principio, para constituir una muy curiosa página en la historia del arte español, brindándonos al propio tiempo con muy útiles y sabrosas disquisiciones arqueológicas, ya respecto de las costumbres domésticas y de la exornación de los palacios y casas señoriales, ya en lo tocante á los trajes y demás objetos de la indumentaria, que dicho sea de paso, ofrecen tanto mayor interés cuanto han sido más dolorosa la indiferencia y el abandono, en que han yacido hasta nuestros días este linaje de estudios. La PINTURA MURAL, que vamos estudiando, es toda civil, según expresamos ya, al anunciar las cuestiones críticas-arqueológicas, á que su examen data nacimiento.

No juzgamos necesario el empeñarnos en largas digresiones para ilustrar los puntos indicados. Llámamos, sin embargo, la atención muy particularmente y ante todo, el reparar que terminada la parte que hoy existe por una orla de estilo *mozárabe*, compuesta de grandes caracteres ambíguos (1), la cual hubo de circuir toda la PINTURA, mostrábase ésta sostenida y como colgada en una serie de clavos de cabeza apuntada, haciendo en consecuencia oficio y vez de *tapic*, para la exornación del ya mencionado *patio*. Revelábase en tal forma la aspiración y aun la fortuna de los dueños de la Casa, que por semejante medio anhelan á perpetuar su decorosa ornamentación, y ponían al mismo tiempo de relieve el hecho, de sumo interés en la historia de nuestras artes, de que saliendo de nuevo la *pintura mural* del sagrado de los templos y monasterios, donde vivieron en siglos precedentes, reaparecía con brillo inusitado en los altízaros de los príncipes y magnates, y descendía á otras esferas menores para satisfacer el anhelo de fastuosidad y de grandeza, que á todos aquejaba.

Fué, en efecto, gala característica del arte arquitectónico desde la más remota antigüedad y en todos los pueblos, la decoración pictórica (2): griegos y romanos, más dados que otros á la expresión plástica, habíanse extremado en enriquecer sus templos y edificios públicos y privados con las representaciones teogónicas de sus deidades y con los triunfos de sus héroes. Al desplomarse aquella doble cultura que habían intentado unificar los Césares, heredaba el cristianismo, así en Oriente como en Occidente, las más precladas conquistas de sus artes; y ora para enconder

(1) Aunque pudiera suponerse que estos caracteres son meramente ornamentales, como acontece en otras muchas inscripciones antiguas, y aunque se por sí mismos difícil el intento de su exacta interpretación, por hallarse destruída del todo la parte inferior de los caracteres cuasíticos, acaso pudiera deducirse de su entera que corresponden á ciertos signos hebreos que obraban, en un tal seguridad de suerte:

اللَّهُمَّ اللَّهُ اللَّهُ

LA PAZ [RESTITUI] DE DIOS; LA VERD [RESTITUI] DE DIOS

(2) El deseo de no dar excesivo bulto á esta Monografía, nos hizo á tener muy de cuenta todos estos hechos: los mismos que desearíamos mayor ilustración por las breves reseñas en el tomo I de los *Discursos de la Real Academia de San Fernando* el consagrado á tratar de la *Arquitectura pictórica*, que lleva el nombre del arquitecto D. Francisco Jurado, y la *Ornamentación*, que lleva el mismo apellido.

en los fieles la llama de las virtudes evangélicas, ora para sublimar la belleza de sus vírgenes y de sus mártires, cubrió los muros de sus basílicas, mártires y baptisterios de pinturas y mosaicos, en que transformado ya sustancialmente el arte pagano, hacia á la posteridad el muy estimable legado que en vano pretendieron oscurecer las nieblas de la Edad-media. Otro arte, que andando los tiempos debía recibir nombre de mahometano, nacido en Oriente y engrandecido con los despojos del mundo occidental, venia entre tanto á hacer en los muros y en las fastuosas techumbres de sus peregrinas fibéricas, no ménos gallarda muestra de la decoración pictórica. Su ejemplo, al derramarse por muy extensas regiones, no era en verdad estéril para el creciente arte cristiano, que apoderándose al cabo, en nuestro suelo, de sus vistosas formas, las sometió á las leyes superiores del desenvolvimiento y necesario progreso de la civilización española. Brilló este singular marriage, que fecundó á la vez todas las órbitas de la construcción arquitectónica, muy principalmente en las de la vida civil, del vario modo que dejamos arriba apuntado; y mientras, obediendo al estímulo de las costumbres orientales, se adoptaban para los alcazares y palacios de jefes y magnates las alfombras y tapices de gusto ó procedencia árabe, destinándose las primeras á cubrir los pavimentos, y aplicándose los segundos á revestir el ancho espacio que mediaba entre las *alcovas* y cenefas de *ataurique*, que formaban los *alcázar* y los *arabes*, que constituían los frisos, sobre que se levantaban los *alforjes*, ó techumbres,—proseguiese empleando con iguales fines, y de seguro con mayores esperanzas de larga vida, la *pintura mural*, que era á veces sustituida, y esto con señalada preferencia, en las más suntuosas moradas, por muy costosos paños *historiados*, con ricos matices de oro y muy brillantes colores.

Ostentábase en este doble concepto el gusto y la magnificencia de reyes, príncipes y magnates, durante los tiempos medievales, no ya sólo para recibir las embajadas de extraños monarcas, *hacer los soles* á los propios soberanos, y obsequiar á sus iguales con deslumbradores *zarzales*, sino tambien para solemnizar en las capillas de sus alcázares aquellos actos de la vida santificados por la religion y consagrados por el culto. Vario era, por tanto, la aplicación que recibían, en los paños *historiados* como la *pintura mural*, siendo en consecuencia no ménos diversas las representaciones, de que hacían frecuente alarde, revelándose en ellas de un modo eficaz y significativo las multiplicadas influencias que habiendo tomado plaza en las regiones literarias, sacaban las clases privilegiadas, grandemente alicadas al cultivo de la poesía y de la historia. Venia, al cabo, en esta gallarda muestra de ostentación el aparato de los paños *historiados* á la modesta, aunque más duradera exhibición, de las *pinturas murales*, festosa moda, que no era por cierto exclusiva de nuestra España; y á tal punto llegaba entre nuestros mayores la predilección por este linaje de ornamentos, al correr del *siglo xvi*, que aquella gran reina, que tan repetidos esfuercos habia hecho para poner freno á las demasías del lujo, en que se desvanecían y aniquilaban los magnates de Enrique IV, no reparaba en obsequiar á la princesa Margarita de Austria, esposa del malogrado príncipe don Juan, regalándole á su venida á España, con otros exquisitos muebles, joyas y objetos de arte, hasta quince magníficos paños *historiados*, cuya relación es digna de este sitio. Mencionados muy preciosos ócalares, joyeles, brocados para vestir y para colgar las camas, dobles, sifiales, almohadones, etc., prosigue así la nómina de aquel regio presente:

«Més, cuatro paños de la *Historia de Santa Elena*: tiene noventa é uns ans cada uno.

»Més, dos paños ricos con mucho oro de la *Historia de Alexandre*: tiene sessenta é tres ans é media cada uno.

»Més, dos paños de la *Historia de las Santas Mujeres*: tiene cuarenta é ocho ans cada uno.

»Més, un paño de la *Historia de Alexandre*: tiene cuarenta é ocho ans.

»Més, un paño de la *Historia de Josué*: tiene sessenta é quatro ans.

»Més, tres paños del *Credo*: tiene ochenta é dos ans cada uno.

»Més, un paño del *Sacramento*, con mucho oro: tiene quaranta é dos ans.

»Més, otro paño del *Sacramento*: tiene treinta y seis ans (1).»

(1) *Memorias de la Real Academia de la Historia*, t. vi. *Religión de la Reina doña Isabel*, ilustración xii. *Reforma del lujo*, apéndice vi, pág. 345. La Academia de la Lengua define la palabra *ans*, diciendo: «ANS. É Media escuadra que se usa en el comercio, y es de varios usos. La que más se ha introducido en España (atado) es la de Bélgica, más corta que la rara.» (*Uocabulario* etcetera, pág. 49, col. 2^a). No de reparar, no obstante, que áun dada la inutilidad de la vara, indicada aunque no determinada por esta definición, todavía no grande número *anses* existían.—Como han visto los lectores, se contienen entre los paños *historiados* é tapices que los Reyes Católicos regalaron á la princesa Margarita, algunos que tienen ochenta y dos ans, otros

A tan extremado anhelo de grandezas, que iba á subir de punto en todo el siglo xvi, respondía en otras esferas de la sociedad no ménos decidido empeño, por seguir decorando las paredes de sus moradas, con el aparato de pinturas y tapices. Mas no alcanzando la fortuna de hidalgos y ciudadanos al deslumbrador boteo de príncipes y magnates, hubieron de ser luego reemplazados los suntuosos paños *historiados*, en que matizaba el oro los colores, por más humildes telas, pintadas al temple, como los antiguos muros, y destinadas á hacer en ellos el mismo oficio de los *tapices*. Designábanse estos paños bajo el nombre de *sargas*, y hacíase tan general su uso dentro del precitado siglo xv, que no solamente en el común lenguaje, más también en el de las leyes, eran designados los que á su labor se consagraban, con título de *pintores sargeros* (1). Daba á estos el popular apodo, y más que todo la gran práctica, á que los azebaba la general aplicación de sus producciones, muy buscadas por el comercio (2), extraordinaria facilidad y no pequeña perfección, que rodeaban de grande estima á las obras de sus manos, aun en los pueblos y entre los hombres más entendidos en el cultivo de las artes. Visitando, en efecto, mediano ya el siglo xvi, el docto Pablo de Céspedes á Italia, escribió, á propósito, estas memorables palabras: «*Comebantem aver visto in Nápoles unas sargas, ya viejas, en la guarda ropa de un caballero que las estimaba mucho, hechas en España: la manera de pintura era gentilísima, de algun buen oficial, antes que se inventase la pintura al óleo; y todas las figuras (era la *Historia de Anadía de Gasla*) con sus nombres puestos en español: que tambien se usó este, quando después de perdida la pintura, comenzava á levantarse de sueño tan largo*» (3).» Pablo de Céspedes no perdia de vista que la pintura al óleo databa del año 1410, en que el flamenco Juan de Brujas ó Van-Eyck, hizo los primeros ensayos (4).

Dados estos antecedentes, no se han menester, á lo que entendemos, nuevas consideraciones, para señalar el puesto que ocupa en la historia del arte español la PINTURA MURAL, asunto de esta *Monografía*. Recordando primero las condiciones especiales, ya quitadas, de la Casa, donde ha sido descubierta, con la esmerada que nos ha prestado el examen de los documentos heráldicos, en ella todavía existentes; y fijando de nuevo nuestras miradas en la singularísima circunstancia de aparecer el paño ó lienzo, en que se supone figurada, pendiente de la serie de clavos colocados á trechos en cierta manera de faja, que separa la orla mocejár mencionada arriba, del total de la *Pintura*, no puede, en efecto, ponerse en tela de juicio el que no guardando los dueños de la Múritas arquitectónica la necesaria opulencia para cubrir los muros de aquel nicho ó *palacio* de magníficos *tapices*, cuyas historias se ostentasen matizadas de oro y de riquísimas sedas de colores, y excediendo, sin duda, de la mediana que se contenía con el uso de las *sargas*, optaron por el medio tradicional y más genuinamente artístico de las *pinturas murales*. Imprimían así á su modesta morada un interés más desahogado, legando á la posteridad, aunque sin deliberado propósito, un monumento capaz de revelarnos lo que era y significaba, andando el siglo xv, aquella

moñaca ó sea hasta seiscientos y uno: á un casado ó sea once fajas matizadas, tobiendo sercujadas un moñeco ó sea, todo el tipo espinado de la vía que puerco tipo la América. En cuanto á los paños *historiados* ó *tapices*, no está inequívocamente establecido que el dama de no dar consenso todos á estas indumentarias que va la traza así otros sencillos y muy pequeños documentos que poseen respecto de la grande *historiada*, en que son breves en todo el siglo xv, y de la vasta aplicación que alcanzaron, así en los edificios religiosos como en las orillas, multiplicadas la riqueza y variedad de sus representaciones, tobiendo ya de la *historiada* segunda, ya de la *predica*, y ya, en fin, de las *historias* castellanas. Algo de esta racha el documento algado, y no sólo con sus adiciones las murallas que á continuación ofrecemos, respecto de las *sargas*.

(1) Tal vez en algunos *Ordenanzas municipales* de diferentes, por ejemplo, en las muy importantes de Sevilla, se declare que consistía aquella especie ó tipo de una especie.—«La una (dicha), se llama *historiada*, la segunda, *de colores de tabla*, la tercera, *paños de maderas y de finos*; la cuarta (dicha) son las *arquitecturas*—Diferencia luego una última clase, describiendo las *ordenanzas* que los *plátanos* sepan cobrirse con *sargas blancas, de colores y perdidos*, usando los colores de manera que no se vean, y *debiendo ser porcos en forma de vino y un encarnado*, así y *Truque* en cuanto que otras *ordenanzas de Sevilla* hacen distinción por los *Ríos* *Castilla*, y que todas sus disposiciones se refieren á la práctica de sergo *moñeco* entre los *plátanos* de aquella misma *ciudad* (*Ordenanzas*, 11^o Parte, Título de las *Pinturas*, fol. 163 r. y v. de la edición de 1482).

(2) Refiriéndose los *Reyes* *Castilla* al comercio que se hacía en la capital de Andalucía de una clase de producciones artísticas, y deseando evitar las fraudes que en el mismo se habían introducido, decía al propósito en las citadas *Ordenanzas*: «Otras, ordenamos e mandamos que por questo de poco tiempo sea el *señalado* vender en las *fronteras* desta *ciudad* y en otros lugares de *señaladas* *sargas* *pañanos*, las *quales* son *hechos* así en el *linde* como en la *platina*, *historiada* *historiada* *historiada* y *historiada* *historiada* *historiada*: lo qual *todo* es un *pedimento* de los *pequeños* que las *compran* y de la *Republika*, *porque* *aparece* que las *compra* sea *forastera* y *lleva* *la* *fora*, y como *mandamos* se *porque* el *regido*, *distancia* *la* *tierra* y *los* *oficiales*, *lo* *quales* *quiere* *mandamos*. Por ende, *queremos* es el caso *prevener* lo *mandamos*, *mandamos* que *degal* *solamente* *siempre* *algún* *estado* de *vender* *sargas*, si *otra* *pintura* es *historiada*, así *table* de *historiada*, sea que *primamente* sea *vista* por los *Alcaides* *verdaderos*; si *la* *forma* *colores* *bravos* y de *buena* *luz*, las *verdades*, si el *fuere* *historiada* de *historiada* *historiada*, sea *quasi* como *historiada* *historiada* *historiada*. Los *Alcaides* *verdaderos* *deben* *obligados* de *vender* las *obras* *bravos*, sea *cuo* *requiere* no *veritas* en el *comercio*.—*Ordenamos* que si *algún* *hombre* *se* *compro* *alguna* *obra* *representada* *introducida* (de poco tiempo sea), lo *compro* no *pueda* *sin* *duda* *compro*, sea el *acompañante* del *tráfico* (*Ordenanzas* de Sevilla, *id. supra*).

(3) Decreto de la *Congregación* de *obispos* y *modernos* *Pinturas* y *Escrituras* 263, fol. 24.

(4) *Pablo*, *Arte de la Pintura*, lib. III, cap. iv.—«El docto escritor sevillano *carregó* en este punto el *Vasari*, que había puesto esta *pergunta* *historiada* *entre* *otros* *datos*.

manera de pintar, que por tan largas edades, había sobrevivido á las vicisitudes de la humana cultura. No podía, pues, ser considerada, no constituía realmente la obra pictórica, sepultada bajo el yeso y la cal, con que la arrebató un día la ignorancia al estudio de los doctos, un hecho aislado y solitario para la historia del arte español, como no era tampoco un ejemplo, sin antecedentes ni semejanzas en la historia de las costumbres, que caracterizaban la vida interior y doméstica de nuestros mayores. ¿Podrá acaso afirmarse otro tanto, en óden al mérito artístico y al peculiar tecnicismo, que tan peregrina producción nos revela?... Y dado que no ofreciera, en esta doble concepción, el resultado apetecido, ¿será por ventura infructuoso su estudio para la ciencia arqueológica, en la muy interesante relación de la *insomnataria*, ya apuntada arriba? La solución de ambas cuestiones sólo puede obtenerse del examen gráfico de la PINTURA MURAL, considerada ya de un modo concreto: veamos, pues, de ensayarlo.

IV.

Dejamos advertido que descubriría, merced al esmero é inteligencia de nuestro hijo, don Ramiro, una buena parte de la PINTURA MURAL en el centro de la pared maestra del *palacio* ó salón que exornaba, — fueron del todo inútiles sus esfuerzos para lograr la restitución del resto, destruido sin duda en los diversos revestimientos y encañados verificados de tiempo antiguo. Quedó en consecuencia limitado el espacio de lo descubierta á 27,80 de ancho por 1^o,95 de alto, en su totalidad, ocupando el lado superior una doble zona horizontal, comprensiva del trozo de orla de estilo mudéjar, antes mencionada, y de la faja, en que aparecen los clavos, de que el tapiz se supone suspendido. Aspirando á dar razón del peso, que debió tener el paño allí limitado, ondula sensiblemente y determinase este extremo del cuadro por una cinta roja, á que se asen las oportunas anillas, recibidas en los citados clavos. Desde esta cinta abajo muéstrase, pues, la verdadera composición pictórica, sobre que llamamos detenidamente la atención de nuestros lectores, toda vez que en la esmerada lámina que acompaña al presente estudio, tenemos la satisfacción de ofrecerles exactísima reproducción, debida al joven arquitecto, cuyo amor al arte llevó á cabo el ya referido descubrimiento.

Cumplenos consignar desde luego, fíjades ya en lo que felizmente se ha logrado salvar de la PINTURA, que despertando lo existente el más vivo interés, hace por extremo sensible la pérdida de lo restante, dificultando la interpretación del asunto allí representado, pues que faltan sin duda á uno y otro lado de los grupos que vamos á examinar, no insignificante número de figuras. — Obsérvase, no obstante, al primer golpe de vista que el hecho, cuya memoria se intentó perpetuar en el muro del *palacio* tantas veces mencionado, tenía realidad á campo abierto y sin duda en mitad de un bosque. Los personajes aparecen, efectivamente, rodeados de árboles y arbustos y destacan sobre el fondo azul del cielo, circunstancia harto natural, dado que todos se hallan á caballo. — Muéstranse divididos en dos grupos, bien que no totalmente separados: compónese el de la derecha del espectador de tres figuras, y consta de dos el de la izquierda, mereciendo entrambos el más detenido examen.

Colocado entre las inclinadas figuras, que representan á una dama y á un caballero anciano, ocupa el primer término del grupo de la derecha un adolescente, que vuelve la vista al centro del cuadro, inclinando un tanto la cabeza en la misma dirección, como para contemplar algo, que llamaba hacia aquel sitio la atención de todos los demás personajes. Cubierta la cabeza por un capillo verde, de becas ó carnañolas, las cuales descienden por ambos lados hasta tocar los hombros con los flecos dorados, que las terminan, viste una ajuba estrecha, que se ajusta y cierra en el cuello, asentando sobre ella, como á manera de dalmática, cierto sayo ó sobrecota, verde asimismo, bien que más claro y abierto por ambos costados para facilitar el movimiento de los brazos. Cae sobre los hombros, ciñéndose á ellos, un ancho collar de oro, enajado de menudas labores, y terminado en la parte inferior por una serie de colgantes piriformes, que vienen á descansar en el pecho. Sobre ésta resalta por oscuro cierta especie de instrumento que tomaremos luego en consideración, sostenido por la mano izquierda. Asentada dicha figura en unas jarugues, de que se conserva por fortuna parte de la armazón lateral de la izquierda, apoyada sobre el cuello del caballo, que aquella cabalga, es en verdad harto sensible el que destruida del todo en este lugar la superficie del muro, no sea posible determinar sus restantes formas. Y lo mismo sucede desdichadamente respecto del caballo: perdida casi del todo su cabeza, sólo alcanzamos á reconocer una parte de la barbada que la engalanaba, pudiendo asegurarse, por la

débilidad de este arco, que era todo el jaez más propio de fiesta ó corte que de fatiga ó campo. Pintadas en efecto las coronas de brillante carmesí, veíanse sujetas por cierta especie de cubo ó roscon dorado, que armaba y daba consistencia á la barbada (1).

Más afortunada ha sido por cierto la figura de la derecha, que segun apuntamos ya, representa á una dama, y no ofrece tampoco menor interés, por lo que á su traje y representación concierne. No ostenta su cabeza desnuda, ni cubierta de crispina de oro, ó de albanega de seda, sutilmente tejida y olreada, como era costumbre al medio del siglo xv, entre las más ilustres señoras de Castilla: no aparece tampoco con las crenchas de fuera, haciendo gran partidum, torciendo y ocupando los cabellos hasta cubrir las cejas, y dejando algunas mechuelas sueltas, para mayor donaire, como era también usado por aquellos días: ni se muestran, por último, sus cabellos dispuestos á manera de diadema, ó ya recogidos en trenzados costosos con cintas de oro y seda, ya apareciendo sobre el cuello y la espalda, debajo de muy breves tocas, limpias romanas y otros no ménos ricos é ingeniosos tocados. Ceñida la frente por cierta especie de bonete purpurado, en cuyo centro brilla un grueso firmalle ó joyel, y cuyos lados exornan dos bandas de la misma tela, recogidas atrás sobre el citado bonete, desprendiéndose un tanto sobre la espalda dos ámplias carnañolas, terminadas por flecos de oro, siendo este el único exorno de la cabeza.—Reden el cuello, y baja á tocar en la cintura un triple cordón ó trenza, de que pende una perforada almanaca, mientras brilla sobre los hombros una gran cadena de oro, de cuyos eslabones que llagan, en natural ondulacion, hasta la citada joya, cuelgan numerosos pinjantes ó clamaterios.—Cubre los hombros, formando la parte principal del traje de esta interesante figura, un bral de paño color de rosa encendido con aforos y vueltas de púrpura, dejando ver, al cerrarse sobre el pecho, con el borde superior de la camisa ó alondora, labrada de oro, una parte del corpete que lo ciñe.—Descubren bajo la manga ancha y redonda del bral la más estrecha del referido corpete, ajustada á la muñeca; y véase aquel sujeto á las cordas por un cinto de púrpura, bordado de letas de oro, las cuales producen estas palabras: VIDI PUE [rua]. No sin ensancharse, cayendo en múltiples pliegues, desciende la falda, quebrándose á la izquierda, para denotar que se halla aquella sentada, al bien ocultan la silla de la hucanos ó palafren la cabeza y cuello del ya descrito caballo, colocado en primer término.—Vuelto el rostro al centro del cuadro, levantada la mano derecha con la palma al exterior, en señal de admiracion ó sorpresa, y sostenida por la izquierda la brida de la cabalgadura, que parece ser de terciopelo carmesí, complétanse la actitud y el atavío de este personaje, que debió sin duda jugar papel muy principal en produccion tan peregrina.

No tuvo acaso menor parte la tercera figura de este primer grupo.—Representa, cual dejamos insinuado, á un anciano, que siguiendo el movimiento general de todos los personajes, vuélvase, no obstante, á mirar á la ya referida dama, cuyos palabras semeja escuchar con atencion profunda. No se descubre parte alguna del caballo, en que se supone asentado, y tápase una buena de su pecho por la figura del tierno garzon, ya descrito. Defiende la cabeza un sombrero de feltro pardillo, de viento y de anchas alas levantadas arriba, sin carnañolas ni sudarios, brillando en el rollo un pequeño firmalle ó joyel de piedras preciosas. Cíñese al cuello, corrándose sobre el pecho, una aljaba roja; y cubriéndose todo el cuerpo, sienta en los hombros una loba ó tabardina de muy rico brocado de oro sobre azul y verde, cayendo en múltiples pliegues hácia la espalda y el costado. Desprovista de todo otro accidente artístico, é indumentario, descúese finalmente esta figura sobre el fondo, que forman los árboles y arbustos antes mencionados, y enlázase, por su colocacion y su actitud, muy intimamente á las dos precitadas del primer grupo. Lastima grande es, por cierto, que desenchado el muro en la parte inferior y media de la Pintura, tal como nos es posible ofrecerla á los discretos lectores del Museo Español de Antiquarianas, no logremos ahora dar razon cumplida de ella, como tampoco hemos podido hacerlo respecto de la del joven, que ocupa el primer término.

Compónese el ya referido segundo grupo, segun vimos arriba, de otros dos personajes: varen el de la izquierda del espectador y mujer el de la derecha, excitan el interés del estudioso con sus ademanes y su atavío. Véase el hombre delante, ocupando con el caballo, que aparece casi del todo perfilado, un buen trozo de la pintura existente;

(1) Es digno de repararse, teniendo presente los programas de cadenas, dispuestos por las Ordenanzas municipales del siglo xv para el culto de las señoras, que se hace en ellos diferencia entre la *fronera ordinaria ó mayor* y la *fronera de brida*, lo cual parece desde luego advertirse de que era un tanto recatado el uso de la última. En las Ordenanzas de Sevilla se ve que los oficiales de freno espíen *clase muy buena* de una fronera de caballo de machuelo, una brida de caballo de color francesco, y uno brida de raso brocado y un par de espaldas de raso (Plato de las señoras, fol. 248).

y mientras el corcel parece seguir el movimiento de la cabalgata, en el sentido que muestran las memoradas figuras, valsease el caballero á contemplar, como ellas, lo que á su derecha acontece. — Caído á su frente un gorro bermejo de gran ruido, que se derrita sobre la espalda, á la manera de los catalanes, contémpase esta prenda ennoblecida por un joyel de oro, que revela desde luego la distinguida condicion de la persona. Ajustase á su cuello sencillamente una aljuba de verde color claro y remates atentos, cobijada por un paletote ámplo y de puertos enteras, á cuyos lados se dejan ver desembarazadamente los brazos del caballero, en tanto que desciende aquel hasta la silla. Un saral de grandes cuentas doradas rodea sus hombros; y mientras esta singular presea parece añadir quilates á la calidad de su nobleza, adviérennos las elegantes riendas del corcel, que recoge en su mano diestra — hermanándose con las arriba descritas, — que no era menor la distincion revelada por el jinele en esta parte de sus caballerescos arreos. Las riendas, pintadas de rojo y de oro, la cabecada y la barbeta, esmaltadas de lo mismo, así como los rostones dorados, que las arman, constitulan lo que era designado, al mediar del siglo xv, con nombre de *freno de la brida ó á la brida*. — De notar es en verdad que la prudente inexperiencia del pintor esquivárase aquí el trazar por entero la cabeza del caballo, cuya parte principal escondió tras la espalda del personaje más cercano del primer grupo.

Más humilde y recogida que todas las ya apuntadas, es la última de las figuras que arriba numeramos. Mostrando sólo la cabeza y el pecho, aparece, cual la anterior, casi de frente, si bien inclinase un tanto á la derecha, fijando la vista en el mismo objeto que tiene excitada la atencion de los demás personajes. Su tocado, semejante en el conjunto al de la dama del primer grupo, compónese, sin embargo, de cierta especie de bonete redondo, cubierto y cubierto de verdosas cordales, los cuales bajan gradualmente hácia la parte posterior del cuello, dejando libre todo el rostro. Sobre un jubon cordido, de que sólo se descubre el cierre y éste esmaltado con notables letras de oro, asienta cierta manera de esclavina, color de púrpura, la cual no excede de la mitad del brazo: en su parte media, é inclinándose ya á los hombros, descóbrese también otras letras latinas, asimismo doradas, bien que de mayor tamaño que las anteriores. Su mal estado sólo nos ha permitido distinguir, entre unas y otras, los signos A, M y N (1).

No otros es, á lo que ahora vamos, la descripción de la PINTURA UNAT, cuya existencia reveló un accidente fortuito, y cuyo conocimiento debemos al celo y á la inteligencia del jóven arquitecto, que logró salvarla de la oscuridad, en que tantos siglos había yacido. Por tan sencillo examen, fácil habria sido á nuestros lectores el reconocer que si reducida á una parte de lo que primitivamente fuera, despertara aún con viveza el interés de la ciencia arqueológica, muy mayor habria sido éste, á lograr la fortuna de poseerla entera. De cualquier modo, fijándonos en su resacaon artística, para determinar, verificado ya el examen gráfico, su genuina significacion en la historia de la pintura española, bien será declarar desde luego que no le faltan títulos para merecer en ella lugar no despreciable. — Dígnoslo, efectivamente, habida consideracion á la época á que sin duda pertenece, las virtudes artísticas que revela. — Colocadas las figuras en cierto órden, que debió contribuir, dada la integridad de la PINTURA, á labrar la armonía de la composicion, no carecen en verdad de aquel adecuado movimiento, que se ha menester para constituir la unidad del conjunto en toda obra de arte. Proporcionadas en sí mismas y con las restantes, más acoso de lo que pudiera esperarse de la edad en que fueron pintadas, si muestran alguna rudeza, incorreccion é inexperiencia en el diseño de las cabezas y de las manos, hállanse las primeras dotadas de cierta expresion, que recomienda eficazmente la inteligencia del artista, mientras nos persuaden las segundas de que no era todavía llegado el momento de proclamar en la esfera de las artes plásticas el decisivo triunfo de las formas humanas, cuyo cultivo llevaba hecho, sin embargo, muy largo camino.

Ni son ménos dignas de notarse las circunstancias, que avaloran todavía el conjunto de lo existente en tan peregrina PINTURA. Como saben ya nuestros lectores, fué aquel cuadro imaginado á campo abierto, confirmando en consecuencia un verdadero paisaje, hecho tanto más notable y digno de tenerse en cuenta cuanto que son más ignorados en nuestra Peninsula los ejemplos de este linaje de producciones durante los tiempos medios (2). El artista,

(1) DESD, cuando se representa, nos parece el determinar con el debido acierto la significacion de estas siglas. La actual, el lugar que ocupa, y la forma del traje que viste esta figura, así lo indican, no obstante, á sospechar si pudo representar alguno de los señores ó señoras de orcas, adscritos á la noble familia que parece representada en esta obra. Adelantado verso los lectores algunas otras observaciones, que pueden acaso dar luz en este punto.

(2) El accidente del Sordo de Lema, á quien no es posible negar ciertas coincidencias en la historia del arte, tratado en el artículo de respecto del puente en la Edad-media, se limita á citar algunas célebres menciones, y remite á fines del siglo xv los dichos cuadros ícticos que se hablan

aspirando a realizar el pensamiento que servía de meta á su obra, si no tomaba la iniciativa en el *pintar de los ángeles y verdaderos*, requisitos que iban á ser preceptuados muy en breve para el examen de los *pinturas imaginarias y asurguesas* (1), daba al ménos razon de que no estaba ayuno en el disponer la imitación de árboles y celajes, y por más que esta imitación se hallara aún á muy larga distancia de la naturaleza. Dolerosos es, sin embargo, que el estado, en que nos es hoy posible apreciar esta PINTURA MURAL, no nos consenta formar más amplio y cabal concepto de su mérito primitivo, bajo la relación interesante del *postejé*. Mas no se ocultará á nuestros lectores, á pesar de todo, que, unida esta especial circunstancia á las ya apuntadas respecto del valor artístico de tan desconocida producción, le aseguran toda la estimación de los hombres ilustrados, como le conquistán también la atención de los eruditos, los procedimientos teóricos empleados para su ejecución, conforme á los medios tradicionales del arte, en el suelo de nuestra España.

Denomínase vulgarmente toda *pintura mural* con título de *frasco*, error que hemos procurado erradicar ántes de ahora, al ilustrar las descubiertas en la *Ermita del Santo Cristo de la Luz* de la misma ciudad de Toledo (2). Contra él militan cuantos, no ya sólo todos los monumentos pictóricos de este género, educados por nosotros en el precitado estudio, como producciones anteriores al siglo xii, más también las que, desde esta insignie centuria hasta la xvi, decoraron las fábricas de la arquitectura española, probando en todas partes que fué la manera del *temple*, derivada de la antigüedad clásica, la única aceptada y ejercida en la Península Ibérica hasta el triunfo total del *Renacimiento*. Y no ya sólo imprimaba el *temple* sin rival en los muros de las iglesias y de los alcázares y palacios de nuestros próceres y magnates, sino que, sustituidos de la muerte arriba expresada en las moradas de los caballeros é hidalgos los magníficos *peñas historiadus* de seda y oro por las más humildes *arguas*, que constituían para el fin útil otros tantos *tapices*, eran éstas pintadas también por el mismo procedimiento, que parecía en verdad perpetuarse, aunque compartiendo ya el dominio de la pintura con el *óleo* y el *frasco*, hasta el mismo siglo xviii. Testifíco así, demás de las obras transmitidas á nuestros días, el muy diligente Francisco Pacheco en su curioso *Arte de la Pintura*. Al dar noticia de la antigüedad del *temple*, señalando sus diferencias y fijando los diversos modos de obrarlo, determinaba el uso de los colores y de las *templas* en *paredes* y *arguas*, asegurando que en nada difería esta doble aplicación, cuando recogía en su libro las más exquisitas nociones sobre el tecnicismo y las prácticas de tan antiguo como respetado procedimiento (3).

A esta artística tradición pertenece, pues, la PINTURA MURAL que examinamos. Asentada sobre el muro, previa una preparación de yeso y cola, apta para recibir los colores, no deja duda alguna de que, tanto en la ejecución de las

hacia para darle el esplendor que en los siglosos recibe (*Discurso de la Real Academia de San Fernando*, t. i, páq. 195), y en su arte extranjero. No ha sido más los pocos escritores que en España se han referido á este linaje de pinturas, por lo cual otros grande interés todo merezcan que pueda dar alguna luz, como sucede con la PINTURA MURAL que examinamos.

(1) En efecto, en las ya mencionadas *Ordenanzas de Sevilla*, completadas bajo el reinado de Isabel I, preceptuados lo que he de exigirle á los pintores para hacerse carta de calidad, se dice respecto de los imaginarios é las mismas sus pláticas el que fuere escuadrado en la imaginación, del *linde á superficie*. Hállase luego de los sus pueros, estado: «que dices dos tocos de un escuadrado é de un cubadero é de una donda [sic] Parte, Título de las *Pinturas*, fol. 162 verso y recto. No se olvide que al recogerse por mandato de los Reyes Católicos todas estas preceptuaciones, relativas al arte de la pintura, se hizo muy en cuenta, como indicamos arriba, la tradición de tiempos precedentes.

(2) Véase la epítome Manuscrita en el t. i de este *MONJE DE ANTONIÁN*.

(3) Imagino que cuando ya la antigüedad y la aplicación de una y otro linaje de pinturas, en Ermita é en los interiores del Monje Benedito de ANTONIÁN que los precedentes según algunas nociones respecto de un especial manera de ejecución y técnicas. Por el talento de antiquarios pintores murales, lo mismo que por el conocimiento de los *Ordenanzas manuscritas*, creíase que era práctica de los pintores de mano, mudosa y argua, en que debía hacerse partes, al afilar las arguas, á detras de estar escuadrado de las *templas* de los arguos, para la vivo, de manera que con sólido, sea ya aplicadas. Refiriéndose el estado Francisco Pacheco á la *pintura de las paredes* y de los arguos, escribía: «Esta pintura es escuadrada de esta manera: Los colores finos que obran se quitan y macha machados con oleo de linas é de uva, se macha con agua, y se macha en escuadrillo y por eso se se macha, los colores de agua blanca. El blanco con hebra con una pella de yeso machado, no de machado fino como el arte fin de obra, como el de los muros: esto se macha en las arguas de blanco, machado el agua y machado con el temple de la cola ó argueta: el agua era del color ordinario, machado el agua: como el oro y negro; las azules era de júde; los azules, en como de misma consideración, los hacen con uñi y blancas, é escuadrado con el mismo uñi é con cruñi, machado en agua; y los azules que se gravaban en otros de escuadrado, ó rojo como á segundos floes; y los colorados, machado y cruñi floes, sic. El temple del argueta, sea que se detachaba estos colores, era de esta manera, lo más ordinario, lo más ordinario de tajada, machado en agua, y no estado duro, se le daba un brevec el fuego, añadiéndole el agua convenientemente para que no se viera ni fuerde ni fuerde: machado se puede usar de cola de resaca de guano cecada y oledas *Dreyan* estado: «En una *templa* daban primero al *linco* ó *pared* y machados colores, y para habidos de poner, siempre se macha el fuego é masa para volarlos cuando se helaban, en casaca pequeña, particularmente en lo mismo Refiriéndose, por último, á lo que en su tiempo se hacía, observaba é añadió á otro que al la *pared*, sobre que se le de *pintar* el temple, en un agua y un muy limpio, se macho con el temple del argueta una pella de lól de uva ó de uva machado con agua machado con agua, entre el gran de la *pared*; también la *pintura* era machada con una masa de yeso machado con cola muy delgada, y á las *Reinas*, en sus graneros, de la misma cuenta. E, por, indolente que, refiriéndose al estado del *Arte de la Pintura* en estos países, no yo solamente á lo que se había practicado antes de su tiempo, sino á lo que en su día se practicaba en *lunas* y *paredes*, léjos de experimentarse intersempo alguna la tradición plástica de la *Época-medieval*, é había dicho en un capítulo singular al siglo xvii en que Pacheco escriba su libro *Arte de la Pintura*, fol. 111, cap. 7).

carnes como en la de los paños, aspiró el artista á producir los efectos de la luz por medio de toques claros y oscuros, dados sobre las tintas generales; característicamente manera de hacer en el antiguo *temple*, no adaptable por su naturaleza á la del *frresco*, y rechazada por los grandes maestros del siglo xvi, cuando algunas veces se intentó hacer de entrambas un uso promiscuo (1). Tráenos esta evidencia, respecto de la producción que estudiamos, demás de la indicada disposición de los colores, latidos indudablemente con variedad de tonos y de colas ó engrudos y empíandose con el auxilio de la lumbrera, el resultado material que nos ofrece la misma PINTURA en un estado actual, pues que ha saltado á pequeños tórnos en muchos lugares la superficie que la contenía, lo cual no habría podido suceder á estar ejecutada al *frresco*, porque las tintas hubieran entonces penetrado indefectiblemente en el muro, y presentaría su destrucción muy distintos caracteres. No es dudoso, por tanto, que si la PINTURA MURAL descubierta en la Casa número 11 de la Plaza de los Papes de Toledo, se ofrece bajo el concepto puramente artístico á la contemplación de la crítica como un monumento digno de figurar en la historia de las artes pátrias, merece igual estima respecto de los procedimientos técnicos, que revela, subordinándose á una tradición artística, que alcanza en el suelo español larga realidad histórica. Mas ¿puede llegarse con la misma fortuna á señalar, dentro del siglo xv, que sin duda la produce, el momento en que fué realmente ejecutada esta PINTURA MURAL? ¿Será finalmente hacernos el determinar el asunto que en su integridad representaba?

V.

Acercándonos con estas disquisiciones al término de la investigación, á que nos ha brindado el estudio de tan peregrino monumento pictórico, bien será advertir, en primer lugar, que no en balde hemos llamado la atención de nuestros ilustrados lectores, al enmarcar su descripción, sobre los trajes que visten los diferentes personajes en él representados. Guiados por los ejemplos que debemos en común á las producciones plásticas de la Edad-media, convencionalmente nos parece observar, al colocarnos en este punto de vista, que así como en las miniaturas, vidrieras, esmaltes, tablas, estatuas y relieves, reprodujeron pintores y escultores, en trajes y muebles, las costumbres de sus respectivas actualidades, cualesquiera que fuesen los asuntos y la época que intentaban *historiar*, así también los pintores murales, no pudiendo desentendarse de aquella influencia y ley general, trasladaban á sus obras, para llenar sus fines particulares, lo que les era más asequible é inmediatamente conocido. Pero si, merced á esta ingenua ignorancia, halla hoy la ciencia arqueológica, tratándose de asuntos indeterminados, inextimables tesoros en las obras del arte, cuando aspira á realizar el estudio de la indumentaria de los siglos medios, concéntase en verdad y hácese en extremo eficaz y directa la enseñanza que de los indicados monumentos se desprende, cuando se refieren éstos á la misma actualidad que los producen, siendo entonces tan exactas como estrechas las relaciones que los unen con la vida presente, lo cual acontece, en nuestro juicio, respecto de la PINTURA MURAL, objeto de esta *Monografía*.

Notamos ya que se figuraba en el muro del *patio* ó salón principal de la Casa número 11 de la Plaza de los Papes una escena campestre; y ponderada ahora esta circunstancia, no es sino muy racional el suponer que los personajes allí representados ostentaban, según su categoría social, un atavío propio y adecuado de la expresada escena. Como han podido observar los lectores, dicimos en efecto los trajes y presas personales, en su lugar descriptos, que si bien moderna su riqueza clerical sobriedad, nacida de la oportunidad y del lugar en que se muestra, revela por lo mismo,

(1) En efecto, no faltaron en el mismo siglo xvi, tanto en Italia como en España, costumbres pictóricas que replicaran estos ensayos. El referido Francisco Pacheco dice al propósito en su célebre libro: « En quanto á pintar el templo, después de venir á pintar el fresco, hay muchos de pensar errados, no obstante que la vemos valientes hombres, como Mateo Pérez Alarcón en el San Cristóbal (de la catedral de Sevilla), y Pedro del Gascoñol, Antonio Nebelario y Alonso Varquez en el Claustro de San Francisco (de Sevilla), Pongos en el Encarnación y otros muchos. Pero sin leer quien (como he escrito) á la pintura al fresco, cuando se pintaba el templo. Yo en ninguna manera lo aprobé: antes digo que el fresco es fresco y el templo templo; porque los colores del fresco unas veces y otros aborran. Pero quien lo aprobó desprecia es el Vasari, diciendo: « Los que procuran pintar en pared, lo hacen usualmente á fresco y se retrajan á seco; pero otros á seco con vitruvia, vanse por sobre la tela de la pintura » / *Arte de la Pintura*, II, m, cap. 103.

con la exhibición de personajes calificados por su nobleza, una época de excesivo fasto en el atuendo y gala individual, no desconocida por cierto en nuestra historia sumaria.—Fué de antiguo pesadilla constante de los procuradores a Cortés y de los reyes de Castilla el poner coto a las demandas del lujo, por suponerlas nocivas al bienestar común, y nada favorables al florecimiento de las artes industriales: dos procuradores de las ciudades y de las villas solicitaron una y otra vez, y los monarcas otorgaron, que se limitara grandemente el uso de todo linaje de preces de oro, plata y pedrería, con el de los paños de seda, púrpuras y brocados, reservándolo a las clases pendientes o privilegiadas (1).—Pero este decidido empeño de las Cortes castellanas, que alcanzaba también con harta frecuencia en el concepto de raza, a los judíos y moros madejares, presentaba muy señaladas intersecciones, ahogado el clamoreo de los procuradores en el desalambreador desvanecimiento de la corte, en que tenía no poca influencia el ejemplo de los extraños (2).

Sintióse estas alternativas, que extremaban sucesivamente los efectos del lujo, muy especialmente durante los siglos xiv y xv. Sobre todo, bastaban por demás sensibles en los reinados, poco aparentes para las empresas de la Reconquista, que constituían el bello ideal de la cultura patria, no pareciendo sino que extraviados, ya que no agotados, con el olvido de la guerra de Dios, la cultura y el heroísmo de nuestros mayores, se refugiaba y trasladaba esta especie de paroxismo nacional por el vano aparato de una falsa grandeza, simbolizada en la más falsa ostentación de los arcos personales. Fué espejo por largos años de este abrumador espectáculo la corte de don Juan II; mientras empeñados en tanta lujosa don Alvaro de Luna y los Infantes de Aragón, escandalizaban y ensangrentaban al par las más nobles ciudades de Castilla, ponían firme y decidido empeño en avasallar, merced al desusado fasto de torneos, zamburas y salas, el apocada ánimo del rey, llevándose tras sí, con lo peregrino, vario y santísimo de las invenciones que embellecían sus personas y las de sus caballeros, el apuro de los palacios y la admiración de la multitud. Hallaba aquel extraordinario bulto no pequeño incentivo, aun en las esferas meramente militares, creciendo el lujo y número de las armas defensivas, no siempre útiles, a medida que parecía embotarse en las discordias y desgarras civiles la antigua bravura de los castellanos. El abuso aspiraba a coheretarse, pidiendo su aprobación a los poetas y escritores palaciegos; pero si en medio de aquella corte desvanecida, no faltaron ingenios para quienes era la *gala del vestir y del traer* objeto digno de ilimitadas alabanzas (3), tampoco se negaba la mano cortésana a censurar duramente aquel mueble extraño, recordando la santa sobriedad de más venturosos siglos (4), ni ménos enmudecía la autoridad vud del moralista ante aquellos reprensibles abusos.—«En los vestidos (preguntaba, en efecto, un muy respetable filósofo de aquellos días) ¿cómo se há la gente?»—«Ellos (replicaba) mal, et ellas peor. Ya no es la gente contenta en vestir paño de lana, por onesto, por limpio y hermoso que sea. Antes emblán en las partidas postimeras del mundo á buscar paños de seda de diversas fábricas é artifices é colores; é non son contentos dagaudo, más bazcan ferraduras de animales, los quales sean ignotas é non acostumbrados de nasyer en sus tierças.—É aun mal contentos desto, muchos dellos cubren las vestiduras de oro é plata ó perlas ó otras piedras preciosas. É para esto los

(1) En las Cortes de Burgos, celebradas en la primavera de 1338, se estableció, por ejemplo, respecto de los vestidos de las doncellas, de los señores menores que tenían posesión de las ricohombres, caballeros y escuderos a tabales de enludo como de pie, o tabales Indiancos, que pesaban el escudo del lujo, reservándose el uso de sus paños de oro y seda, sus ropajes, armos, alfileres y corrales, así como el de las joyas y reliquias de oro, plata, rubíes, esmeraldas, perlas, etc., sólo á los señores de nobleza, con el fin de evitar el uso de los paños de seda, púrpuras y brocados, reservándose a las clases pendientes o privilegiadas. Véase el texto de esta Ordenanza en el *Libro de las Cortes de Burgos*, editado por el Sr. D. Juan de Sotomayor, Madrid, 1845.

(2) Encabezados los disposiciones legales y otros documentos históricos de los siglos xiv, xv y xvi, adquiere el conocimiento de que ningún príncipe español en la historia se ha limitado al paño de lana para el uso de sus vestidos, sino que ha usado de seda, púrpuras y brocados, reservándose a las clases pendientes o privilegiadas. Véase el texto de esta Ordenanza en el *Libro de las Cortes de Burgos*, editado por el Sr. D. Juan de Sotomayor, Madrid, 1845.

(3) Encabezados los disposiciones legales y otros documentos históricos de los siglos xiv, xv y xvi, adquiere el conocimiento de que ningún príncipe español en la historia se ha limitado al paño de lana para el uso de sus vestidos, sino que ha usado de seda, púrpuras y brocados, reservándose a las clases pendientes o privilegiadas. Véase el texto de esta Ordenanza en el *Libro de las Cortes de Burgos*, editado por el Sr. D. Juan de Sotomayor, Madrid, 1845.

(4) Encabezados los disposiciones legales y otros documentos históricos de los siglos xiv, xv y xvi, adquiere el conocimiento de que ningún príncipe español en la historia se ha limitado al paño de lana para el uso de sus vestidos, sino que ha usado de seda, púrpuras y brocados, reservándose a las clases pendientes o privilegiadas. Véase el texto de esta Ordenanza en el *Libro de las Cortes de Burgos*, editado por el Sr. D. Juan de Sotomayor, Madrid, 1845.

que pueden gloriarse, é los que non pueden, baratan, trafagan, roban é mienten, por allegar para aquesto. É muchas damas hacen estos contrarios de la modestia propia por aquesta causa (1).»

Mas si era reprehensible á la contemplacion del moralista, durante el reinado de don Juan II, el exceso del lujo, poniendo en contumacia la hacienda y la honra de las damas y caballeros, no lo parecia ménos en el de su hijo Enrique IV. Aquellos volutas años de escandalos y desafueros, en que fomentaba el mismo rey con sus propias inprovidas, así el inverosímil desenfreno de sus soberbias magnates, como la desastrosada codicia de sus allegados privados, señalábase tristemente en las fastos de la historia nacional por el loco frenesí, con que mientras aquejaba al pueblo castellano toda suerte de calamidades, escarmentaban é insultaban su desdicha y su pobreza los partitos y aventureros de aquellos catáclismos corte (2). El contagio corruptor del lujo, nacido en las fortunas improvidas, no se limitaba, sin embargo, á las movelizas esferas del favor palaciego; propagándose á las ciudades más nobles y populosas de todo el reino, cundía con desasotumbrado estrago á las villas y á las aldeas rurales, hasta despertar, por último, el celo del sacerdocio, para quien era al cabo causa eficiente de celestial castigo.—Indignado, en efecto, contra aquella universal pestilencia (que no de otra manera la calificaba) y colocado en este singular punto de vista,—al mismo tiempo que Isabel I asentada apenas en el trono, vedaba con severas leyes el uso, por demás escandaloso de las *caféras* y *cedagos* en el traje de las mujeres,—un varón insignie por su pielsal, por su elevado talento y por su ciencia, alzaba la autorizada voz para proibir la prociencia del lujo, declarando con cierta solemnidad, que la gran sequia que á la sazón desolaba el reino de Castilla, y muy principalmente á la tierra de Campos, era merecido y justo azote del cielo.

«Cada labrador é cada oficial (extremaba), cada escudero é cada ribadano, cada caballero de pequeño é grande estado, expede manifestadamente de lo que es permitido é tolerado á cada uno, segund su estado. «¡Quán mal parece, solian decir, al villano la manga prieta en el brazo! Mas ya non hay pobre labrador, nin oficial, por maravilla, que non vista paño fino. En los escuderos é ombres de bien botas é guben solian escobrir mucha laxeria; mas ya non basta paño fino, si non seda. Así que, en esta parte toda carne ha corrompido su manera, é tambien en los afueros: que si pueden averlos de grises ó de marins, non se contentan que sean de paño. El sayo é mandio viejo solian servir para aferrar lo nuevo; mas agora tanto y más vale el aferro que la haz.» Y añadía, fijándose particularmente en las damas del vestir de uno y otro sexo: «Comenzando por los varones, ya usan camisones bastillos, ya muy delgados, ya los usan cortos, ya muy largos, ya ruidados, ya plegados, ya cabezones como camisas de mangos estostomados labrados; ya usan jubones de fustán, ya de fustada, ya de seda, ya de paño. E aun en nuestro tiempo por poco se tiene quin no lo trae de brocado, como en otro tiempo sólo el rey é cavallero de grand estado usase traer brocado, ya todo un paño, ya la mitad falso.—Los collares, ya anchos é muy apertados, é de muchos paños afirmados; ya justos, ya plegados é solamente engrodados; las mangas ya enteras, ya trezadas, ya cerradas, ya abiertas, y las mangas de los camisones mucho acendras, ya justas, ya buidas ó fronceidas, ya los cobdos, ya los hombros plegados, ya simples é sin brunesos, ya con ellos muy penosos, dañosos, ostensos é deformes. En los pechos un tiempo cubriehelos encordados con cordones ó con cintas, como mugeres; otro tiempo, y esto era mejor, cubriehelos con paletoques de puertias enteras ó de medias puertias: ya usan mantos ó corochos, quando pequeños, quando marquetados, quando en los hombros colgados, agora, gracias á Dóe, lianos; ya balandranos, ya gawardinas, ya gaba-

(1) Alfonso de la Torre, *Vida de D. Pedro*, en *«Poeta»*, esp. 20. Como habido estado nuestros lectores, sencillos los descubrimientos de este manuscrito sobre, que tod en su tiempo apellidó al gran *filósofo*, con los antiguos exponentes sobre su feo á la importacion de paños extranjeros. Otro autor notable del siglo XV, concurrido con la Torre en los demasos del lujo, que pensó en peligro la virtud de las damas, atada, señaldadas al traje que apronta como á su uso en los locos de *«Piedra»* sus diversiones en el vestir; por ellas confundidas en el usar; por ellas se movieron por manos que poseeran por labrada en sus caras personas la buena disciplina que naturaliza á algunas segs. Por así que se redujeron las serpes, jugando los ojos con agudos, é por el mismo se yacen cables desde fallos, é se obligó á enguilar las piedras, el conveño fácil. Por las mugeres en levadas las gajas estrófolas, los distintos brocados é nuevas avanzadas: (*Claves de Amor de Diego de San Pedro, ad. 1000.*)

(2) *Pedra* en desplegar aquí el suato, hizo correspondi su verdad, del extremo aparato de que habian fomentado alarde los reinos príncipes de Castilla, esto quisiera se pudiesen de descubrir á los demasos del Reino de la Cruz y de Juan Pablo, y por ende alternativamente del rey, de la corte y de todo el reino.—Toda el fin á que ahora aspiramos, nos basamos, sin embargo, en el recuerdo la narracion de las fiestas, con que el Condestable Miguel López de Lerma, favorito de Enrique IV, usó de nuestro reinos que los dos citados, celebró en Jara un baile por los años de 1461.—El autor de la critica de este Condestable, pretendiendo de ser muy su servidor, refirió estos hechos con tanta ingenuidad como oscuridad; y solamente usó en su narracion el más curioso é interesante momento para la historia de la guerra del siglo XV, sea dió la más clara é inspirada prueba del increíble desvanecimiento á que se dejó llevar las badanas de Enrique IV. Los fastos del baile del Marso, en el fin de las fiestas de Jara, que de las fiestas de Jara, que el apremiado concepto de estas fechas, pueden consultar la obra *Crónica del Condestable Miguel López de Lerma* en el *Monarca* Alvario español, que dió á la Academia de la Historia.

nes, ya lobas, ya lavados; ya capuzes, ya ropas largas é rozagantes, ya tan cortas y tan deshonestas que aun non cubren las vergüenzas; ya pelotes, ya aljubillas, ya sayos, ya sayulas, con muchos pliegues á las caderas contra la compenion de los varones.—Pues en el ceñir, ya cintas apretadas é broñidas é angostas, ya finas, anchas de caderas, ya cintos llanos, ya moñeses y de mill maneras, é muy costosamente labradas; ya copagorjas en las cintas, ya dagas, ya puñales, ya bolsos de seda é de lana muy labradas, ya tassas, carnieles, sacacrias é almocaras. En la cabeza grandes caperuzas y curruñolas de vara en luengo, quando capelos, con gran boca é grande ruedo, ya con pequeño; quando sombreiros, ya pelados é pardillos, ya negros é de fieltro, ya con grand ruedo, ya con pequeño; quando bonetes doblados, quando sencillos, quando levantados é llenos de viento que pequeño ayre los derriba ó da con ellos en el suelo; quando metidos y encosquetados que han menester ayuda para quitarlos; quando sanos, quando heridos, morados, bermejos, verdes, azules, pardillos é negros, alharames, é sudarios encima dellos. Quando cabellos muy alto crescenados é házia arriba alçados é encrespados, quando luengos, muy peynados y albeñados con chinolas ó sin ellas, quando capatos de cuerda con puntas mucho luengas, con galochas ó sin ellas; quando capatos ramos con alcorques ó sin ellos, ya blancos, ya de venado, ya de diversos colores, con puertitas ó sin puertitas, con capreles de oro ó de seda labrados, ya de muchos lazos, ya de un lazo, ya abiertos, ya cerrados.»

Dirigiéndose con igual espíritu á las dueñas, proseguís esta peregrina pintura del lujo personal, del siguiente modo: «Agora demandado perdón á las honestas é cargando la culpa á la dissolution de las otras, empegamos de las cabeças. Cusadas é por casar se disuuelven primeramente en criar é acufiar los embellos, comenzando é representar el cuño de las infernos é las vivas llamas de aquel terrible fuego humoso, obscuro é negro, en que han de arder con ellos. Ya descubren toda la cabeza, porque parezcan más los embellos, ya los cubren con crespina de oro ó con albanegas de seda muy sotilmente texidas é obradas, é con filetes levantados ó solamente llanos. Ya echan la crencha de fuera é hacen grand partidura, torciendo los cabellos é componiéndolos fasta cubrir las orejas é aun dejando algunas mechuelas fuera; ya fiaca de ellos diadema, ya los oagan en trapiados costosos é muy delgados, con cintas de oro é de seda liados; ya se tocan cobriendo la cabeza toda, é atrás partidura é descubriendo la media. Otras algunas que piensan tener el medio, descubren sólo la crencha.—Las tocas pona voces son luengas é descienden fasta los pechos: muchas voces son cortas que apenas cubren las orejas; ya son cambays de lino, ya son de seda, ya son trapias romanas, ya encrespadas, ya esgumillas, ya lengarajas, ya llanas, ya suyas, ya trepadas, ya las pona con vueltas, ya las hacen tanbas con moños ó sin moños (nunca fallaseyan demoños que ayuden á levantarlos), é lo que es peor é más defendido, es que algunas pona bonetes, sin vergüenza, en sus caras. Callo de los firmalles é joyeles de las frentes, de los gorjillos é armucadas, de los collares, serbales é almanacas: vengo á las alcandoras labradas é ciñadas é de muchas maneras plegadas y á los corpetos de oro broñados é de mucha seda labrados, que ponen ante los pechos. Solian usar gorruemas, que cubrían las espaldas é los pechos, aunque eran tan delgadas, labradas é ruidadas que se podía bien trasladar la blancura dellos; pero más honesto era que traerlos descubiertos. Ya ¿quien podrá desir las mudanzas de las faldetas y diversidades de muchas é muchas maneras de los briedes de fustán, de paño de seda y á las veces de brocado?... ¿De los cortapisas, de las alhoreas, ya chamorrisas, ya francesas?... ¿De las faldas, quando muy luengas, quando muy cortas é aun quando redondas (é aquello era bueno)?... ¿De las aljubas, cotas, balandrinas, marlotas é labrados de paño, de seda, de lino é de seda?... ¿De las cintas é textiles de diversas maneras labrados é guarnecidos, é de los redondeles é pordemases, é mantos é gomeles del otro tiempo, é de los mantos lombardos é sevillanos, quando cintados, quando enredados?... Si todo se oviese de desir, nunca acabaríamos... ¿E de los chapines de diversas maneras obrados é labrados? Castellanos é valencianos, é tan altos é de tan grand cantidad que apenas hay ya corchos que lo poudan bastar, á grand costa del paño, porque tanto ha de crecer su vestidura quanto el chapín fiaga la altura, aunque ha de faltar algo é no llegar al suelo, para que parezca lo pintado del chapín é del çesco (1).»

(1) Los pasajes que aquí hemos copiado pertenecen al muy precioso libro del insigne Hermano de Toledo, intitulado *Tratado del vestir, é del calzar é del comer*, escrito en 1427, cuando tenía el priorato del Monasterio de Santa María del Prado en Valladolid.—Novilla á trazarlo la reproducción.

Difícil, ó mejor diciendo, imposible sería á la ciencia arqueológica el apretar más ricos, completos y autorizados documentos respecto de los estragos que habian producido en la Castilla de Enrique IV los excessos del lujo, cuyos dolorosos efectos alcanzaban tan por entero á los primeros años del reinado de Isabel la Católica. Puso esta gran reina en atajar tan pernicioso cáncer, aquel generoso empeño que brilló á dicha en todas las empresas que inmortalizaron su nombre; y si no le fué dado, como sin duda ambicionaba, vencer con el freno de las leyes la vanidad y el orgullo de sus naturales, á tal extremo desatados (que éste ha sido siempre anhelo superior á la voluntad de los legisladores), logró al ménos, con el insigne ejemplo de su modestia, templar aquel desapoderado frenesí, estableciendo desde luego tan sensible como loable diferencia entre las desconcertadas larguezas de los privados del rey impotente, y la ordenada ostentacion de los príncipes y magnates, que empezaban á recobrar el espíritu de los tiempos heroicos, al lado del ya temido trono de tan ilustre Princesa. La época de Enrique IV, si bien considerada bajo la alta relacion que dejamos establecida, se hacía merecedora de las censuras del moralista de aquellos días, como aparece hoy en más de un concepto digno de la reprobacion histórica, —formaba por lo mismo uno de los más deslumbradores periodos de los suales del lujo en el suelo español, atrayendo poderosamente nuestras miradas, al inquirir la peregrina actualidad representada por los personajes que hemos visto figurar en la PINTURA MURAL, últimamente descubierta en la monumental Toledo. —Para nosotros, quisitados todos los precedentes que van expuestos, tenidos en cuenta los especiales accidentes que rodean á los personajes referidos, ora en orden á los trajes que visten, ora respecto de las joyas que ostentan, y ponderados igualmente la situacion y el lugar en que aparecen, no es sino muy racional que, atendidas todas estas consideraciones con las enseñanzas que la obra de arte, estudiada en sus más íntimos elementos, nos ministra, no vacilemos en colocar la PINTURA MURAL, á que hemos conagrado tan detenido estudio, en la última parte del segundo tercio del siglo xv. —Obtenido este final resultado, á que no contribuye poco la ya notada circunstancia de representar una escena campestre, donde no era dado al pintor desplegar todo el aparato del lujo que dominaba en su tiempo y que sin embargo se revela, cual mostró la oportuna descripción, en los personajes salvados de la destraccion que alcanzó á lo restante de la obra, hecho nos será poner término á esta *Monografía*, aventurando algunas indicaciones sobre la probable significacion de la referida escena.

VI.

No desconocerán nuestros lectores la grande, ya que no invencible, dificultad que opone al esclarecimiento de este punto el lastimoso estado en que ha llegado á nosotros la PINTURA MURAL toledana. Mientras, á salvarse íntegra de las injurias de los siglos y de los hombres, nos brindarán tal vez su composicion total con muy fácil solucion, satisfactoria aun para los más exigentes y descontentadizos, reducenos ahora la sensible circunstancia de sernos conocida por un solo fragmento, á extremar las conjeturas, sin que pueda en ningún caso quietarse nuestro ánimo con la esperanza de colmarlo adierlo. Aunque en tan desventajosa situacion, puestos ya en el trance de ilustrar, bajo cuantas relaciones alcancemos, tan raro monumento de la pintura española en el siglo xv, hecho juzgamos volver nuestras miradas para hallar alguna explicacion admisible, no ya solamente al conjunto de lo conservado, sino tambien á los menores accidentes, capaces de mostrarnos algun camino para llegar á la apetecida meta.

Reconociadas las circunstancias que tuvimos presentes, al clasificar el género de producciones á que pertenece esta PINTURA, no parecerá extraño á nuestros lectores el que reconozcamos por fundamento de la indicada investigacion la naturaleza de la precitada obra de arte. Destinada á recordar una costumbre muy predilecta á la nobleza española, y tal vez un hecho, acaecido á campo abierto y en medio de un bosque, pues no otro es el teatro escogido por el

referido de las costumbres, y apossada, para lograr la correccion que apetecía, la gran cantidad que se dignó á esta España. Segun esa preciosa pintura, escribió el tratado de la gran ostentacion de aquel año, especialmente en libro de Campos. Cualesquiera son otro tratado que lleva por título: *De cómo se ha de escoger una señora cada día para pasarlo con presente* (Ed. L^a), en el tomo I. p. 36 de la Biblioteca Escorialiana, y principia al fol. 35. Los pasajes que hemos trasladado, pertenecen á la III.ª Parte, caps. III, IV y V, y, como han podido juzgar nuestros lectores, forman el más completo é interesante documento de nuestra literatura informativa referido ya á título 31. Tercer alemán, como una parte que ofrece, la circunstancia de ser italiano.

artista para desarrollar la escena, cumple desde luego investigar si aún reducida la PINTURA al estado fragmentario en que nos es conocida, ofrece algún lazo común á la atención de los personajes, el cual pueda servirnos como de punto de partida para buscar la unidad de la composición ó del asunto allí interpretado.—Como advertimos en la descripción, nótase en efecto que todos los personajes, á excepción del anciano del primer grupo (que vuelve el rostro en sentido inverso, como para escuchar á la dama que va á su lado), fijan atentamente, y no sin cierta sorpresa, la mirada en un solo objeto.—Dada la dirección común de la vista, parece innegable que debió éste hallarse en el suelo, á no breve distancia de los espectadores, bien que dentro del cuadro representado en la extensión total del muro: el anhelo general que en los rostros y en las actitudes de los personajes se revela, no deja, por otra parte, dudar de que entraña lo allí contemplado un interés momentáneo, vivo, palpitante, capaz de producir á un tiempo admiración y deleite.—Reconociendo ya este hecho, que constituye por cierto la unidad de acción, hoy posible en la PINTURA MURAL que estudiamos, necesario es buscarle alguna relación con las figuras ó las cosas en ella á dicha conservadas; y no ha sido, en nuestro concepto, poca fortuna el haberse salvado en la mano izquierda (casi del todo borrada) del grupo que ocupa el primer término en el grupo de la derecha del espectador, un *etro falconario ó pit de falcon*, instrumento constantemente empleado para llevar los *arces* en las partidas de caza.—Si, como todo nos mueve á creerlo, no carecen estas observaciones de relación fundada, la escena campestre que desde el principio hemos designado como tal en la PINTURA MURAL de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes de Toledo, representa una *Partida de cetrería ó colatería*, y en ella el momento de rematarse felizmente un *lanes de garza* ó de otra ave, venida por el *falcon* que había ocupado el expresado *etro*.

Demás de hacer grandemente verosímil esta conclusión todas las circunstancias que llevamos consignadas en óden á la especial significación y naturaleza de la PINTURA, bajo tantos conceptos ya examinada, contribuye no poco á confirmarnos en ella la extremada preponderancia que alcanzó en toda la Edad-media el noble ejercicio de la caza, y con especialidad el de la *cetrería*, tenido en sin igual estima entre los príncipes de Enrique IV.—Fue, en efecto, considerado de antiguo el *Arte de la caza* como el espejo de la guerra, compartiéndose la vida de principios, próceres y caballeros entre las venaciones y las lides (1): venido un tiempo de mayor ilustración para Castilla, estableciase en las leyes y en los trabajos didácticos que era la caza una de las cosas de que más pró podían tener los reyes é los príncipes é los grandes señores, para vivir bien é aver los entendimientos más claros, con espacio é folgura dello, para venir mejor en acabamiento de sus grandes fechos (2).—Conceptuado así tan varonil ejercicio, dividiase bien pronto, conforme al fin especial y á los medios empleados para su logro, en *Mustería* y *Volatería*, cayendo bajo la primera denominación la caza de ceros, javallos, ciervos y demás piezas que se reman á la carrera, y comprendiéndose bajo la segunda la de las garzas, ánades, cisnes, cigüeñas, grullas (*gross*), palomas y otras aves, cuya persecución se verificaba al vuelo en los aires.—No juzgamos oportuno é detenernos á dar aquí más pormenores sobre uno y otro linaje de caza; á nuestro propósito, cumple únicamente recordar que, así la *Mustería* (venación) como la *Volatería* (cetrería), fueron cobrando siglo tras siglo mayor predilección en príncipes, próceres y caballeros, no diligenciándose de seguir las huellas del Rey Sabio en el cultivo teórico de aquel arte, monarcas tan ilustres como un Alfonso XI, y magnates tan insignes como un don Juan Manuel, un Pero Lopez de Ayala, un don Gonzalo de Mena y tantos otros (3). Al cabo, sin duda por más gallardía y gentil, más plentería y ménos ruda y fatigosa, sobrepusiese en la estimación general la *Caza de las aves*; y no ya sólo entre los ricos-hombres y caballeros, mas también entre las ricas-damas y las damas sabias á tal punto, que apenas pudieran hallarse en Castilla, durante los siglos XIV y XV, señora ó dama de firma no entendida en el conocimiento, clasificación, cura y adiestramiento de falcones, arces, gaviilanes, esmerjones y alcotanes, ni avensada al ejercicio de la *cetrería*, considerada siempre como una parte muy principal de la educación de las clases privilegiadas (4).

(1) Operaron juegosos entre aquel, el hien no se clarificase el valor histórico que algunas históricas, la plentería análoga del *er* y el *caballo* que dió á Fernán Gonsalves la soberanía independiente de Castilla. Esta leyenda hallaba acogida, no solamente en el *Poema de Fernán Gonsalves del Cid*, escrito ántes de mediar el siglo XII, sino también en el *Poema de Fernán Gonsalves*, compuesto al pararse el punto el cual pasa de reflejar la grande significación que alcanzó desde muy temprano el arte de la *Cetrería* en las misteriosas caballerescas de nuestros mayores.

(2) *Las Siete Partidas*, ley XLV del tit. 7 de la 1.^a Partida; Prólogo del Libro de la *Memoria* de don Alfonso el Sabio.

(3) Las leyes que la *doctrina* gauden consultar cuando en este punto tratamos acerca de usar en las leyes III, IV y VI de nuestra *Historia crítica de la literatura española*.

(4) Hemos tratado particularmente este asunto en el libro *Del estado y educación de las clases sociales en España durante la Edad-media*, dando á las

Recibió dicho arte extraordinario impulso en los buenos tiempos de Alfonso el del Salado, llegando á ser común bajo los auspicios del Rey don Pedro, tan dado por su carácter á todo linaje de magnificencia. Ningun príncipe de España había distinguido tanto á los hombres peritos en la *colatería*, ni sentido en su corte tan crecido número de aves de caza: con el comendador Dny Gonzalez de Illesca, repudiado en toda la Península por su preito en la «espejencia de criados y doctrinanzas», compartían de continuo el cuidado de los falcones del Rey otros no ménos consumados cetereros, entre los cuales se contaban en Juan Fernandez, que era tenido por el más docto, en Alfonso Mendez, en Juan Criado y otros muchos, en cuyo poder existían en momentos dados más de cuarenta piezas de cada género de aves de caza. Aumentábase este caudal, no sólo frecuencia, con los regalos que hacían á don Pedro muy renombrados cazadores, entre los cuales se distinguieron más de una vez probados fax insignes como don Diego Ramirez de Guzman, obispo de Oviedo, y el ya mencionado don Gonzalo de Mena; y puesto en el empeño de allegar lo más selecto, no reparaba el hijo de Alfonso XI en las dificultades, ya comprándose á muy cutóchez precios, ya enviando sus falconeros á las más remotas comarcas en busca de nobles, babarros, gerifaltes y otros azores «de muy gentiles falciones.» Entre las aves de caza así adquiridas, logran singular estima un falcon baheri de Mallorca, apellidado la *Doncella*; otro sardo, que había educado el comendador Gonzalez de Illesca; un *tegarvete*, llamado *Bota Negro*; un *torzuelo* que había sido de Garcilaso de la Vega, denominado *Prístalajo*, y un *alfanque* que llamaban *Pico Negro*, «et fuera de don Enrique Enriquez.» El precio de estos pájaros difería, según su especie y estado: un nobil pollo altanero valía cuarenta marcos de oro; el ya mencionado en la caza de la garza, se pagaba en sesenta; los mudados se estimaban de setenta en adelante, conforme á su especial rarez (1).

En tal predilección llegaba el *Arte de la Cetería* al siglo xv. Tan gallardo ejercicio, que reconocía por objeto «desterrar el ocio y fortificar el cuerpo,» era grandemente recomendada á los que tenían cargo de «criar los hijos de los reyes, é de los príncipes é de los grandes señores,» para que, según de antiguo venía preceptuado, «los tovesen á todo su poder guardados de ser ociosos, é imbejassen en dignes ejercicios por sus personas é cuerpo en algunas cosas buenas é honestas.»—Vieron (añadida al propósito el ya citado Pero Lopez de Ayala) que era bien que los dichos señores é príncipes andoviesen algunas oras del día, como en la mañana é en las tardes, en los campos, é mudásen el ayre é fitiesen con sus cuerpos ejercicios. El poses que asy andava, que era bien que oviesen algunos sabidores en tal arte, etc. (2).» Siendo, pues, magnificencia de señores el tener aves artizadas y el cazar con ellas en los campos, al subir al trono don Juan II, no era de temer el que decayese tan fastuosa costumbre, durante un reinado, en que se extremaban todas las artes del lujo, como no lo era tampoco el que viniese á ménos en tiempo de Enrique IV. Sucedió, en efecto, lo contrario; si en épocas precedentes habían procurado príncipes, obispos y caballeros imbejear á los reyes, siguiendo sus gustos en el criar aves, adestrarlas, y ejercitarse con ellas en la *cetería*, aspirando ahora á una verdadera emulación, como sucedía infelizmente en las esferas políticas, llegaban á oscurecerlos, siendo muchos los que se pagaron, en la corte de ambos príncipes, de grandes cazadores (3). En particular, eclipsando á los más renombrados de la primera, entre los cuales eran de respetar,

la parte relativa á los avidos de caza en la *Historia de España*, dando puestas servirse ver los lectores del Museo que lo desearan, casado á la edificación de los caballeros cetereros.

(1) Resurgieron todas estas curiosas noticias relativas al Rey don Pedro del *Libro de Cetería*, escrito por Pero Lopez de Ayala después de 1389, durante su prisión en Portugal. Aunque se le publicó últimamente esta preciosa traducción, son valiosas de los ediciones L. 248, L. 176, L. 107 de la Biblioteca Nacional, que no hay sino consultarlas con el detallamiento debido en el edicion del texto. De ellas son valiosos tambien Anses de obras en nuestra *Historia crítica de la literatura española*.

(2) Cód. L. 118 de la Biblioteca Nacional.—Ayala, después de mostrar aquí fue la razón que movió á los reyes á la caza de las aves y pájaros para que oviesen guerra todo lo que espaldas (dicho), y á que en esta arte, ay de los grandes señores raxones é comodidades de las aves. E desde la pábida del falcon noble, por que es el más noble é más gentil que tocan: *cruzar poral (cruza)* es el dexteros de los adestrados é adestrados que oviesen para ellas.—El texto rezado, esto es, el caballero más artizado debía, pues, no sólo fortificarse en el ejercicio de la *Cetería*, sino hacerse perito en todo lo que á ella tocaba. La misma idea preceptuando en su libro de la *Historia del Rey Dn Juan*, y no otra cosa había en el de la *Cetería* Juan de Buitrago, cagedor de don Juan II, obispo obispo.

(3) Debemos observar que se sólo en principio los magnates de esta época de competir con el rey en el aparato desplegado, así en sus casas y palacios, como en sus propios tiempos de caza, sino tambien en el tener á su lado muy respetados cazadores. Entre ellos legaban estimados por los reyes cazadores que ocupaban para dar mayor perfeccion al arte de la *Cetería*, Gutierrez Garcia de Dantes y Juan Gonzalez de Piedrahíta, acreditado ya en el servicio del Infante de Astorga, Martín Ferrandez Portuacero, Martín Sanchez de Vite y Juan Fernandez de Toledo, cazadores que habian sido de don Juan II, Morán Alfonso de Manzanares, Diego de Castro y Diego Lasso. Entre los magnates en la guerra artizada, con el sugeto don Alfonso Enriquez, el comendador de Oria, hijo de don Rodrigo de Guzman, Juan Nolas de Villena, algunos mayor que habia sido del Rey, y don Luis de Escal, antiguo caballero de orden, hijo del conde de Alcala. Tambien é otros nombres por aquellos días por sus artífices porquitos, un caballero apellidado, llamado Guillen de Bogel, que él rezado é un su hijo del mismo nombre para escribir un libro de *Cetería*.

por sus conocimientos especiales y por su magnificencia, un Pero Carrillo, que merecía la honra de ser instituido *Falconero mayor* de don Juan II, y un don Alonso Enriquez, que no consentía rivales en este género de grandeza, adelantábase á todos don Beltrán de la Cueva, como se había adelantado en la privanza. Su casa, que oscureció un momento del palacio real con aparato y majestad de príncipe, excedió á todas en el acopio de las aves de caza, teniendose él por tan perito en el *Arte de la cestería* que no vaciló en añadir propositos al muy estimado libro, escrito por Johan de San Fagund de órden del infanzado Rey don Juan, enmendando al per los descuidos ó olvidos de Pero Lopez de Ayala (1).

Hé aquí, pues, cómo llegaba al momento, en que debió ejecutarse la PINTURA MURAL, descubierta el pasado año de 1872 en la ciudad de Toledo, la ostentosa y gallarda costumbre de la *Casa de Cestería*. En ella, á imitación sin duda de lo que en otras naciones acontecía, tomaban parte las damas de Castilla con tanta frecuencia que, como en Francia, fueron designados, primero con el título de *falcones de dueñas* y después con el de *doncellas*, los pollos nobles que especialmente se les dedicaban. Al lado de las damas solían concurrir á tan grato recreo sus propios hijos, con el doble intento higiénico y moral arriba indicado. Y añadiremos ahora, concretando estas breves nociones históricas con las observaciones que de la misma PINTURA MURAL se desprenden: ¿Figuras en ésta una *esorte de cestería*, ¿sería acaso caprichosa hipótesis la que nos llevaría á ver en el garzon, que sostenía en su izquierda el *estro falconario*, al educando que se iniciaba en el ejercicio de aquel arte?... ¿Podría parecerlo de igual modo el que la matrona que se halla á su lado, representará la noble madre del joven magnate, mientras el anciano caballero, que detrás de él se muestra, semejaba al suyo ó maestro, á cuya experiencia se confiaba su crianza? ¿Preferencia, por último, notamos fundado el contemplar en los demás personajes de ambos sexos que rodean á los ya indicados, el habitual cortejo de aquel linaje de posesiones señoriales? Algunos de los accionistas, notados con oportunidad en la descripción, contribuyan, sin duda, á robustecer estas no arbitrarias inducciones. Trayendo á la memoria los escudos de armas, conservados por fortuna en el segundo alto ó *estrador* de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes, y recordando la enseña heráldica que obtuvimos de su examen, ¿podría, en último resultado, establecerse alguna relación de familia entre los CARRELLOS que pusieron allí su blason, y el *Pero Carrillo*, falconero mayor de don Juan II?... No quisiéramos poner plaza de antojadizo, ni menos de visionarios. Llevada la investigación hasta donde permite la prudente reserva, propia de este linaje de estudios, contentémosenos con las indicaciones expuestas, dejando para otros más afortunados el galardón de mayor acierto.

CONCLUSION.

TOMAMOS ya al término de la tarea, que nos impusimos, al proyectar el presente ensayo sobre la PINTURA MURAL, DESCUBIERTA RECENTEMENTE EN UNA CASA PARTICULAR DE TOLEDO. RARA, peregrina, única tal vez entre cuantos monumentos de su especie han llegado á nuestros días, brindándonos en multiplicados conceptos con muy interesantes investigaciones, propias todas de la ciencia arqueológica y de los estudios artísticos. Levantándonos de la consideración meramente decorativa á la más trascendental del arte de construir en sus relaciones sociales, hemos procurado reconocer en primer grado los principios fundamentales de la organización doméstica de nuestros mayores, para deducir sin violencia lo que esta misma organización podía exigir y debía obtener de la arquitectura civil, única llamada á satisfacer las necesidades por aquella engendradas. Hermanándose con los más grandiosos triunfos de

(1) Entre los cartones MSS. que se guardan en la Biblioteca Nacional existe, bajo la signatura L. 86, un tratado que lleva esta epígrafe: «Este es el libro de Johan de San Fagund, capellan de nuestro Señor el Rey, que escribió de las aves que cogen, el qual libro puntó en tres tratados, en cada tratado el número de sus capítulos y antes de empezar el capítulo primero se lee esta cosa: «En este libro de Johan de San Fagund hay experiencia el suero y llanto de don Beltrán de la Cueva, duque de Alburquerque, conde de Huelva, las experiencias que en los falcones de un señoría experimentó, y también lo que se cuenta por sí mismo en los capítulos del dicho libro de Johan de San Fagund las dichas experiencias, que adelante se siguen. Las que él mandó se hicieran á sus espaldas por sí, el cual suero previene en sus falcones y él mandó sacar su Señoría un muy dicho libro las experiencias de las aves y de las señorías. Las señorías buenas, y perteneciendo en la materia al capítulo ix del primer tratado, la cual habla de la enseñanza de las aves, y notifica y explica los propositos de Ayala, exponiendo algunas costumbres. Ya hemos indicado que el escudo mayor de don Beltrán de la Cueva era Diego Lopez, al cual debían escribirse en cada algunas de las experiencias consignadas por mandado del duque de Alburquerque en las plazas mencionadas.

las armas cristianas las más bellas y grandiosas conquistas del arte, le hemos visto dotar á los alcázares y palacios de reyes, príncipes y magnates de muy estimadas joyas y deslumbradores atavíos, no siendo, en verdad, la celebrísima ciudad de los Cuellicos la que menor ostentación lograba hacer de este linaje de monumentos. Acariciada durante toda la Edad-media por la riqueza y la magnificencia de los príncipes castellanos, transmitida, en efecto, tan respetada metrópoli al siglo xvi, á despecho de la excesiva piedad religiosa que los coronaba y desnaturalizaba sin tréguas, crecido número de alcázares, palacios y casas mayores, donde, con no dudosa gloria de la cultura española, habían hecho fastuoso alarde de sus progresos las artes toledanas. A la notabilísima nómina de estas construcciones civiles, hoy por desgracia en no pequeña parte arruinadas ó desfiguradas del todo, nómina que establece de una manera inequívoca las diferentes categorías sociales de sus dueños, hemos debido, pues, la enseñanza suficiente para entrar, con plé seguro, en la clasificación y juicio comparativo de las mismas, siéndonos hacedero en consecuencia fijar, con algun fruto, nuestras miradas en la Casa, donde se descubrió felizmente la PINTURA MURAL, objeto de este trabajo.

Reconoció su aspecto exterior; fijada su planta y examinados los diferentes grupos de construcciones que en equal recinto sucesivamente se han aglomerado; descubiertos en alguno de sus departamentos superiores insignes vestigios de decoración pictórica, señales de reducir á época bien conocida, y aptos, por su significación heráldica, no ya sólo para determinar la hidalguía de los poseedores de la referida Casa, sino para indicar también individualmente las familias, á que pertenecían; tenidas por último en cuenta las nociones, que debíamos á muy autorizados documentos respecto del carácter diferencial de los *Palacios y Casas mayores* de Toledo, levantados durante la Edad-media, y los erigidos al correr del siglo xvi,—posible nos ha sido en efecto, el señalar, sin grave riesgo de error, la categoría social y política de los dueños de aquella nobilísima morada. No tan suntuosas, ni tan bellamente decoradas como las mencionadas *Casas mayores y Palacios*, compete indubitadamente con ellos en la antigüedad de su primitiva fábrica, hecho que venía á poner de relieve el descubrimiento de la PINTURA MURAL con muy peregrinas circunstancias, que hemos procurado consignar, no sin el mayor cuidado. Y no han sido por cierto indiferentes para el estudio, en el doble concepto arriba establecido, demás de los que se refieren á la construcción, las que á la misma naturaleza de la decoración pictórica tocaban.—Ocasión nos ha ofrecido, en efecto, la forma singular en que la PINTURA se ostenta, para reconocer de nuevo la peculiar situación social de la familia, á quien aquella morada pertenecía, y señalar al propio tiempo el camino que trajo, al través de los siglos, la ornamentación característica de los muros en alcázares, palacios y casas mayores, enriqueciendo por extremo las producciones arquitectónicas.—Mosaicos, pinturas al temple, paños historiados, arcos pintados, formando ya sucesiva, ya alternativamente el aparato decorativo de muros y paredes en las magníficas tabernas y salones de las ansas régias, de las moradas señoriales, y de las casas menores de nobles ó hidalgos, nos revelaban, al fijarnos en el salón de la Casa de la Plaza de los Postos, que la modesta posición de sus nobles dueños, sin desconocer el deslumbrador efecto de los paños *historiados*, se contentaba con el término medio de la pintura mural, pagando así digno tributo á las tradiciones artísticas de las precedentes centurias.

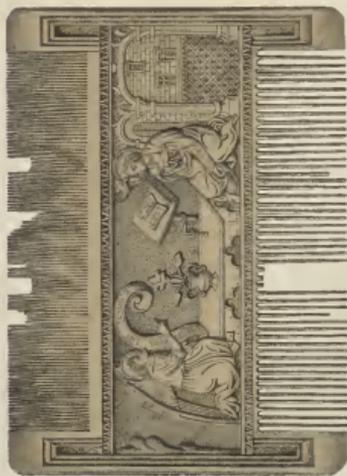
Debía contribuir eficazmente á ilustrar esta crítica observación, que muestra íntimamente enlazada la vida del arte con la vida social de nuestros mayores, el examen descriptivo de la PINTURA, tal como el celo y la inteligente solícitud del jóven arquitecto de la ciudad de Toledo alcanzaron á salvarla de la total oscuridad, en que por tantos siglos había yacido.—Realizado este interesante trabajo, fácil debía sernos, en efecto, quitar el mérito artístico de producción tan peregrina, fijando al par los caracteres de su peculiar tecnicismo, y acercándonos en consecuencia á la designación del momento histórico que había producido. Ni era en verdad indiferente para este fin su estudio indumentario, dado el trascendental principio de crítica de que los pintores y escultores de los tiempos medios reproducen constantemente en sus obras la actualidad, á que pertenecían, y habida sobre todo consideración á que la PINTURA MURAL, que en tan vario concepto analizábamos, interpretaba realmente una escena de costumbres españolas. Pedidas sus enseñanzas á las leyes suntuarias de Castilla, durante los siglos xiv y xv; consultados los moralistas de la época de don Juan II y de Enrique IV, cuyo elocuente testimonio arroja extraordinaria luz sobre la corrupción de las costumbres, nacida de los excesos del lujo, que inflacionaban al propio tiempo todas las esferas sociales; escuchadas las nobles protestas del sacerdocio, que, al señalar como causas de los castigos del cielo aquellos escándalos, nos revelan con muy precisos pormenores, que en vano buscaríamos en más directos documentos, el inverosímil anhelo de ostentación, que avasallaba lo mismo á los moradores de las más ricas ciudades que á los de

las más humildes aldeas; consideradas por último, las circunstancias especiales que rodean a los personajes representados en la PINTURA MURAL, respecto de sus arcos personales, en trajes y joyas,—no podíamos abrigar duda en que, coincidiendo todos estos hechos con el estado del arte en el referido monumento revelado, no podía sacarse su ejecución de mediados del expresado siglo xv.

Al obtener este resultado, un tanto satisfactorio, asaltábanos el deseo, indicado ya en la introducción de la presente *Monografía*, de investigar el asunto en la PINTURA MURAL interpretado; y ponderados los principales accidentes que en la parte conservada resaltan, tanto respecto de la unidad de acción, que debió dominar en todo el cuadro como de ciertos *característicos* permanentes, hemos recibido cual no inverosímil hipótesis, la de que la escena campestre figurada en el muro del *palacio* ó salón de la Casa número 11 de la Plaza de los Postos de Toledo, representa una *Partida de cestería*. Favorecida esta racional deducción por la extraordinaria preponderancia que logra el arte de la caza en la España de la Edad-media, no se robustece ménos con la profusión que, al correr del siglo xv, y muy especialmente entre los allegados cortesanos de Enrique IV, obtiene el pintoresco cuanto gallardo ejercicio de la *colatería*, escuela al par de la juventud dorada y deleitosa pasatiempo de las más ilustres damas de Castilla.—Recordando algunos de los precedentes heráldicos, asentados al examinar el edificio, donde la PINTURA MURAL fué descubierta, si no hemos hallado sólidos fundamentos para llegar a una demostración respecto de los personajes allí retratados, hemos podido indicar al menos que existen algunas relaciones tal vez no infelices entre los dueños de la expresada Casa y uno de los más ilustres cultivadores del *Arte de la cestería*, durante la primera mitad de la memorada xv.ª centuria.

Hemos hecho, pues, los mayores esfuerzos para poner en luz la PINTURA MURAL, RECENTEMENTE DESCUBIERTA EN UNA CASA PARTICULAR DE TOLEDO. Llevados de este intento, hemos procurado determinar, conforme á los principios de la ciencia arqueológica y á los avisos de la historia del arte, cuantas relaciones nos ha sido posible establecer entre las manifestaciones de la arquitectura civil en la Península Ibérica y la vida social de nuestros mayores; y á fin de llegar con alguna esperanza de acierto al término de estas nada fáciles tareas, hemos pedido una y otra vez sus enseñanzas á los documentos coetáneos que podían contribuir al más completo logro de nuestras aspiraciones. No presumimos, sin embargo, de haber resuelto con igual fortuna las cuestiones que nos han salido al paso en este ensayo, dada por una parte la novedad del estudio y considerada por otra la escasez de noticias locales, con que hemos luchado. De cualquier modo, si el mismo convencimiento de las dificultades que ofrece entre nosotros este linaje de investigaciones por su especial naturaleza y por el atraso general en que todavía yace, nos persuade de que no es tan cumplido como apetecible el recoger de ellas colmado fruto, sirva ahora, como siempre, de excusa á nuestro empuje el buen propósito con que lo hemos acometido, cual debe también servir de estímulo á más expertos cultivadores de la ciencia arqueológica la insuficiencia de este nuestro modesto trabajo. Era realmente el descubrimiento de la PINTURA MURAL de la Casa número 11 de la Plaza de los Postos en Toledo, reconocidos su especial carácter y naturaleza, un acontecimiento no indiferente en los anales del arte y de la Arqueología de nuestra Edad-media: publicándose á dicha el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, menqua hubiere sido en verdad el condonar al perpetuo silencio, que ha devorado por desgracia hasta la memoria de otros mil monumentos del arte español, tan peregrino hallazgo. A evitar la omisión que se hubiera desprendido de este hecho, hemos, pues, acudido con la presente *Monografía*; y ya que no haya coronado el éxito nuestros esfuerzos, conste al ménos que no ha podido ser más plausible nuestro propósito.





N. del natural

1.000

PEINES DEL SIGLO XV

(Vista Arqueológica Anverso)



PEINES DEL SIGLO XV,

CONSERVADOS

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO,

INDIVIDUO DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARQUEÓLOGOS, EPIGRÁFICOS Y ANTICUARIOS,
Y CORRESPONDIENTE DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA.

I.



Además, siendo los cabellos malos conductores de la electricidad, reservan al cerebro de la influencia de tal fluido,

Mientras el hombre no se descuidó de utilizar para saludable abrigo y vistoso adorno de su persona la cabellera con que la Madre Naturaleza le cubrió el cráneo, fué indispensable emplear un instrumento con que acudir al necesario aseo y al conveniente arreglo de ella. De que ese instrumento se hubiese reducido en algun tiempo al sencillo estilete, al punzon de hueso de los tiempos *protostóricos* y al *acet crinale* de los romanos, poseemos algunos datos, fundados muy principalmente en que de semejantes objetos se sirven todavía para tales usos algunas gentes que perseveran en el estado salvaje. Pero la existencia de peines del mismo sistema de fabricación, más ó ménos rudimentario, que el de los actuales, está comprobada ya como propia de unos tiempos muy primitivos, según lo acreditan los ejemplares descubiertos en Dinamarca y en otros países (2).

La historia de los peines resulta estrechamente enlazada con la de los peinados, ó más bien con todo lo que se refiere á la conservacion de la cabellera; por tanto, natural y lógico nos parece emitir algunas breves consideraciones fisiológico-históricas acerca de este asunto.

Son los cabellos para el hombre recurso permanente y vivo de su analogía con los animales, al paso que rico elemento de adorno personal. Colocado el principal núcleo de lo que los fisiólogos han llamado secrecion pilosa en la parte más elevada y noble del cuerpo humano, parece que con ella auxilió la Serenísima Naturaleza á proveer al cráneo, asiento y morada del centro de las sensaciones, de la vigorosa protección que le ofrece el denso y fuerte cuero cabelludo.

(1) Fúlgido del referencio de San Marcos de León, hecho con tablas esculpidas durante el siglo xv, existente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

(2) En la coleccion obra de M. Le Ilon Z'homme/Sauvage, se incluye el dibujo de un peine de hueso asignado á la Edad de la piedra pulimentada, pág. 127 de la segunda edicion.

manteniéndolo en cierta manera de aislamiento; y, por otra parte, puedan ó no mirarse los cabellos como una vía de excreción, ó como un emuntorio de que se sirve la naturaleza para arrojar algunos principios enteramente inútiles, si no perjudiciales en la economía, la serie de los acontecimientos observados revelan que se cometió imprudencia, en ocasiones muy lamentable, al cortar sin precaución una cabellera que fué larga durante cierto tiempo, porque semejante hecho suele ir acompañado de accidentes graves.

No llenan, sin embargo, los cabellos funciones indispensables en el organismo de la vida humana. Verdad es esta bien á las claras comprobada, con ver que de ellos está privado el hombre al tiempo de su nacimiento y que los pierde á la vejez. Del mismo modo que estando recubierto, por lo general, nada más que de oscuras y mal desarrollados pelos por la casi totalidad del cuerpo, no le proporcionan, al contrario de lo que sucede con los irracionales, abrigo contra los rigores del frío y del calor, protección para los lluvias, ni defensa contra la acción de los elementos vulnerantes; así como tampoco le prestan, cual sucede á algunos animales, los recursos para la sensación del tacto, de que el hombre, en verdad, no necesita por disponer de muy superiores órganos de ese sentido (1).

El uso de alimentar y conservar la cabellera, universalizado en las mujeres de todos tiempos, no lo ha sido, ni mucho menos, en los varones de los pueblos antiguos. Los romanos y los griegos se desafiaron de utilizar ese abrigo y ese rico elemento de adorno; y por una contradicción, de que en la vida de los pueblos no escasean los ejemplos, cuando, hace siglo y medio, era tan vehemente la pasión por todo lo clásico, el gusto por los enormes peinados tomaba un desarrollo entre los hombres, de que no había existido ejemplo en la historia de la humanidad.

En Oriente mereció gran estimación el poseer largas mechas, y ejemplo de ello nos suministra la tradicional figura de Jesucristo. Pero San Pablo (2) se pronunció abiertamente contra el uso de alimentar la cabellera, alegando que la naturaleza misma enseña que es vergonzoso al hombre dejar crecer sus cabellos, cuyo principio fué llevado al extremo por los monjes, que no se contentaron sino con ostentar al desnudo casi por completo la piel del cráneo.

Los pueblos germanos, y en particular los suevos, pusieron especial esmero en el arreglo y disposición de la cabellera. Ya de tiempos muy antiguos, y según noticias transmitidas por Plinio, Séneca, Juvenal, Marcial y Tácito (3), la cambiaban de color por medio de un jabón especial hecho de sebo de cabra y cenizas de haya; la cubrían de brillantes póvos suríficos; la anudaban en lo alto de la cabeza; la separaban sin orden ni arreglo durante los duelos; y sobre su arreglo establecieron distinciones entre el hombre libre y el esclavo.

Adoptada la moda de rasurarse por completo la parte superior de la cabeza, cuando, al comenzar el siglo v, verificaron su gran invasión en el Mediodía, quedó patrimonio exclusivo de los reyes, de los príncipes y de los grandes señores el conservar la totalidad de los cabellos; los cuales llegaron á ser tenidos en tal manera de veneración, que los de los reyes francos, según dice Agathilas, nunca los cortaban, sino que se los conservaban los mismos con que nacían. La rasura fué la gráfica forma de degradar á un príncipe, y tal se hizo con Wamba y lo ejecutó Clodoveo con Currico, rey de los merovingios: la manera más delicada de aludiar era arrancarse un cabello y presentarlo á quien se saludaba; y, dando á la cabellera valor equivalente al que se concede al honor en nuestros días, llegó á ser uso establecido, entre los nobles y gente libre, el jurar por ella.

Al contrario, la clericalia alta y baja abdicaba la cabellera, porque constituyéndose al sacerdote siervo de Dios al tiempo de pronunciar sus votos, justo era que le sacrificase lo que entonces pesaba por símbolo de la libertad. Por otra parte, buscando la abolición de las prácticas paganas por el medio de revestirlas de carácter sagrado, consignáronse en los sacramentarios (4) fórmulas de preces que el sacerdote debía recitar al cortar la barba ó los cabellos.

Con intervalos más ó menos ligeros, imperó por todo el trascurso de la Edad-media la afección á las mechas, cortas ó largas y dispuestas de una ó otra manera, á pesar de las censuras persistentes y continuadas de la clericalia, consiguiente á la doctrina expuesta por San Pablo. Los monumentos nos suministran abundantísimos ejemplares de la existencia de esa afección, y de la longitud y espesura de las abundantes cabelleras de nuestros antepasados, de que á su

(1) Puede verse, entre lo contenido en otros muchos otros libros de citar, lo que sobre los cabellos dice Bouchet en su *Physiologie élémentaire de l'homme*. Lyon, 1855.

(2) En una de sus Epístolas á los de Corinto.

(3) En otros en el *Historia des moles françoises, ou recueils des coutumes en France, depuis l'établissement de la Monarchie jusqu'à nos jours*. Continuaté par ce qui concerne le titre des François, avec de nouvelles sur l'usage des Chaperons artificiels chez les Indes. Amsterdam, 1775. Allí mismo se encuentran muchas de las costumbres que siguen.

(4) Se encuentran en el de San Gregorio.

ver dan testimonio irrecusable las considerables dimensiones y la extenuada fortaleza de los peines (necesario indispensable del tocador entonces), que poseemos, y de los que son curioso ejemplo los dos de boj que motivan estas líneas: los cuales alcanzan, según la lámina revela, al primero 260 milímetros de largo, por 140 de ancho y 15 de grueso máximo por un lado y 17 por otro; y el segundo 245 de largo, 172 de ancho y 15 de grueso.

Como queda indicado, el uso de peines data de antigüedad muy respetable. Reduciéndonos á tiempos relativamente modernos y conocidos, hallamos que Rich (1), apoyando sus asertos en las correspondientes citas, establece que los romanos usaron para los cabellos el peine—*pectus*—hecho de boj ó de marfil, así espeso—*densa densa*—como claro—*varius pectus*—, especie de escarpador empleado para cortar el pelo, colocándose por debajo de las tjeñas para impedir llegar demasiado al ras. Su forma, según el dibujo que dá ese autor, tomado de un original de procedencia antigua, era ya la misma exactamente de la que se dió tantos siglos después á los de que ahora nos ocupamos, y la misma que, en mucha menor escala, tienen todavía las actuales lencreras.

Hace notar el ábate Martigny (2), que en las sepulturas cristianas se han encontrado con bastante frecuencia peines de marfil y de boj; tres de los cuales ha publicado Boldetti (3), uno de ellos provisto de una inscripción—*EVSEBII ANNI*— que demuestra perteneció á un sujeto llamado Eusebio Annus. Este mismo Boldetti asegura haber encontrado muchos peines metidos aún en los sepulcros de los cementerios; á lo cual añade Martigny, que no

(1) *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, traduite par Chenet, en el que cita, en inserción, los siguientes textos: Marc Valérius Martialis, *Epigrammata*, lib. XVI.

XIV.

PECTUS AD CANTARE.

*Quid facit, vultus hinc demerere capilla,
Multifido laqueo que tibi dante dedit?*

PUBLI CRISPUS MESSIAE, *Metamorphoses*, lib. IV, 311.

Sape Cytherea deditur pectus orna.

Claudio Claudius, *De Nuptiis Horatii et Maris*, 102.

..... Dextra laqueo sacro
Subacti dedit, laqueo hinc sacro interius
Irigit, hinc mores amplexus dente ornao
Mollioribus dicitur orna!.....

Esto es lo que significa cuando los poetas en los lugares siguientes:

Pectus, *De Nuptiis Horatii et Maris*, 17 y 18.

*Tum Pectus, que ante dedit, que perhibet orna,
Pectus tenetis scilicet ignem?*

De Nuptiis Horatii, lib. II, *Præf.* 15.

*Ei, vultus hinc mollioribus pectus orna,
Faltus fuitis molli danti orna.*

En la nota puesta en la edición DÍGEL, 1824, de las obras de este autor, se dice: *De pectus hinc pectus, quod vultus dicitur, 205 et 211, 172, et dicitur ornamento pectus hinc danti, quodque dante regit hinc pectus, quia vultus in Tisone significat hinc hinc que tenentia. Pectus ligat pectus que tenentia dicitur, et ligat dicitur tenentia, alioque tenent pectus danti..... Pectus hinc pectus pectus tenentia dicitur, hinc hinc danti. Hoc dabo forte carere, si vultus dicitur Pectus, quia tempore Jeld III P. M. inventa Bonae dicit Nomenclatura ad X. v. 47; que vultus hinc dicitur, dextra vero pectus tenentia. La l. o. Virgili Orpheus.*

*Dignior sacro capite dicitur orna.
Tunc enim dicitur, non pectus pectus orna.*

Pectus hinc pectus pectus pectus que vultus tenentia, mollioribus, amplexus dicitur, ornamento pectus, quibus tempore danti pectus.

Tibull. lib. I, *Elegia* II, vers. 61 y 62.

*Quid pectus hinc pectus dicitur orna?
Quid tenent danti pectus danti orna?*

M. AUCII PLACIDI SARDINIS CIBILI OPTIMI, *Actus* II, *Scena* II, 16 á 19.

TENDAS. Nunc enim est in tenentia; danti pectus danti.

Ne aliquid tenentia hinc tenentia, vultus et ne tenentia.

Sed vultus, tenentia tenentia danti orna, ne pectus tenentia.

Nunc tenentia tenentia tenentia tenentia tenentia tenentia.

(2) *Dictionnaire des antiquités romaines*, Paris, 1821, Article Peigne.

(3) Fig. 903, lám. III, pluma 92, 93 y 94, según la cita de Martigny.

parece admisible que el uso de depositar peines con los cadáveres envuelta ninguna intención simbólica, ni tampoco que tales utensilios fuesen depositos en esos parajes en el concepto de instrumentos de martirio; siendo, por el contrario, muy aceptable, que semejante práctica se refiera al uso tan común en la antigüedad de encastrar en la tumba los objetos, y en particular los que ahora se llaman universalmente de *toilette*, que fueron de uso del finado.

Desde los primeros siglos de la Edad-media aparecen empleados ya los peines de marfil, de hueso y de madera dura, que fueron esculpidos y ricamente trabajados, y adornados con frecuencia de pinturas y dorados; y por las repetidas menciones que se encuentran de los de marfil, se viene en conocimiento de que fueron los preferidos y los más en boga, por casi todo el transcurso de la Edad-Media.

Ateniéndonos á los que cita Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire des mobiliers français*, las dimensiones de los nuestros son excepcionales, pues que el civil, ó de uso común, representado en una de las dos figuras que dá de peines, de hechura idéntica á los nuestros, no pasa de 150 milímetros de largo por 117 de ancho: dimensiones algo menores que las del otro, de que incluye también dibujo, litúrgico, antiguo, del tiempo que ahora se dirá, y montado en plata dorada en el siglo XII, que mide 23 centímetros de largo, pero en el sentido de las púas, por 10 de ancho.

Que los peines entraban en el número de los objetos litúrgicos, es á todas luces incuestionable, y un hecho perfectamente averiguado por abundantes testimonios de escritores eclesiásticos y por las noticias conservadas de que algunos peines de marfil formaban parte del mobiliario sagrado de la primitiva Iglesia: consecuencia del uso establecido de que el sacerdote arreglase sus cabellos ántes de aproximarse al altar para aparecer decente ante la presencia de Dios. De haber existido semejante uso dá cuenta Du Cange en estas palabras: *Pectus inter visibilia sacra recensetur, quod scilicet sacerdotes ac clerici antequam in ecclesiam procederent crines pectent* (1). Y tal uso está acreditado por las palabras contenidas en el Pontifical Romano, donde se habla de un peine de marfil que debe ser colocado sobre la credencia, cerca del altar, en la ceremonia de la consagración de un obispo; y con el cual debe arreglarse los cabellos despues de habersele enjugado con miga de pan el aceite de la unción de la cabeza y de las manos, cuando, verificada ya la tradición del anillo y la porrección del libro de los Evangelios, el electo se acerca á la credencia: rúbrica que el abate Pascal (2) no admite se pueda tachar de minuciosa, como no puede tacharse de tal á ninguna que tenga por objeto la mayor decencia exterior en el ejercicio de las funciones sagradas.

No ménos le acredita la fórmula que se encuentra en los Pontificales y Misales de las encrucijadas que deben recitar los oficiantes al tiempo en que, como antiguamente se hacia, dispuesto el obispo á subir al altar para celebrar de pontifical, sus ministros le peinaban—lo que, segun Durando de Metz (3), también se hacia con el sacerdote—; cuya fórmula en el antiguo Pontifical de París está concebida en estos términos: *Incens exterioraque caput nostrum sicutque corpus et vestes vestras, tuus Dominus, purget et mundet Spiritus alius*.

Además, del uso del peine para la persona del Sumo Pontífice, en determinadas solemnidades, se poseen repetidos testimonios. De él hace mención el cardenal Benedetto (4), en la crónica descripción que nos ha dejado de la procesión que, con motivo de las *Letanias mayores*, hacia el Papa desde San Juan de Letran á la Basílica del Vaticano. Otro escritor, Chanoellier (5), refiere que las manchas de polvo y de sudor que cubria el Pontífice en esas procesiones, que solian ser muy largas, se las quitaba con un peine que le presentaban el diácono y el subdiácono para que se arreglase la cabellera despues de echarse una tohalla por las espaldas; lo que verificaba en las escrituras de diversas iglesias, donde también se solía lavar los pies y hasta descansar en un lecho preparado al efecto por la avanzada edad que, de ordinario, solía tener el Papa. Y en un MS. del Vaticano citado por Gutius (6), se consignaba que era necesario para la persona del Papa, en ciertas solemnidades, un peine, y una tohalla destinada á que se la eche sobre los hombros mientras se le peina—*Sunt necessaria pro persona pontificis pecten, et toballa circumponenda collo ejus, quando pectinatur*.

Por otra parte, la existencia de peines litúrgicos está más que suficientemente comprobada por la mención que de

(1) *Observationes medicæ et ægææ institutæ*.

(2) *Dictionnaire de la liturgie*—Enciclopedia litúrgica—palabra peine.

(3) *Historia de los ritos eclesiásticos*.

(4) *Nuova*, 57 y 145.

(5) *De secretariis basilicæ Vaticane*, tomo 1, pág. 234. Y *Tré pontificæ*, pág. 81.

(6) *Act. coronæ*, pág. 119.

ellos se hacen en varios inventarios citados por Du Cange, bajo las siguientes denominaciones: *Pecten eoru paratou anam conceliosa—Ilex, pectineu unu ex ebor—Pectineu eburneum unu—Sex pectina eburni—Pecten unum de ebor* (1).

Muchos de esos peines, monumentos de una muy alta antigüedad, se conservan todavía en los tesoros sagrados de las iglesias del extranjero, y el doctor Labus cita copia de ellos en su obra sobre las antigüedades de San Ambrosio (2). Es célebre, y uno de los más antiguos entre todos, el conservado en el Tesoro de la Catedral de Sens, que perteneció a San Lupo, obispo de Troyes, en el siglo v, y cuyo dibujo han publicado Millin (3) y Viollet-le-Duc en la obra atrás citada. Tiene dimensiones muy considerables, 22 centímetros de largo por 10 de ancho; se compone de dos órdenes de dientes, de los cuales los del uno están separados con anchura, y los otros son medianamente finos; está engarzado en plata desde el siglo xii, y adornado de piedras preciosas y de animales simbólicos; corre por él una inscripción en que se lee: PECTEN S. LUPÍ; y la escultura sobre marfil es lo suficientemente bárbara para permitir que se asigne al siglo v.

Estos peines litúrgicos, en fin, proporcionaron ocasión al citado Durando de Metz para engolfarse en largas disertaciones místicas sobre su empleo como preparación para el Santo Sacrificio; dándole por principal significación la de que el celebrante en el momento de usarlo debe rectificar sus intenciones de la misma manera que, con el auxilio del peine, arregla su cabellera. A lo cual, el citado abate Pascal añade que tiene aquí oportuna aplicación el caso de que para los que aman a Dios todo cooperen al bien.—*Diligentibus Deus unum cooperatur in bonum.*

II.

Como monumentos iconográficos, los dos peines conservados en el Museo Arqueológico Nacional, merecen no escasa importancia. Los asuntos representados en ellos, aunque evangélicos todos, pertenecen a género distinto los del uno que los del otro; pues que para el primero se tomaron de los últimos y más terribles trances de la vida del Salvador, y para el segundo, se eligieron las más gozosas y solennes de su venida al mundo: la *Prisión*, la *Presentación á Pilato*, la *Condenación de la Cruz* y la *Crucifixión*: la *Anunciación* y la *Adoración de los Reyes*.

A la elección de tales asuntos, que son los que comunmente se encuentran en los peines historiadados, según indica el que cita Viollet-le-Duc, y que responden los unos á ideas y sentimientos muy diversos que los otros, no aparece, por consiguiente, que hubiese presidido un principio pre-establecido para el ornamento de esta clase de objetos de uso. Vice-versa, la variedad misma de esos asuntos demuestra, que sucedo que fuesen, como hace notar ese mismo autor, de la vida de Jesucristo, hallábase indiferente el que las ideas que expresasen estuviesen ligadas á sentimientos conmovedores y penosos, ó alegres y agradables.

El primero de que corresponde hablar, adoptando el orden cronológico, y comenzando por los de más sencilla composición y por el en que más predominan los objetos accesorios por su número y dimensiones, es el de la *Anunciación*. La Virgen, envuelta en amplio manto que no descubre sino el guarnecido escote de la túnica, y el Arcángel, vestido de larga túnica y provisto de grandes alas, las dos solas figuras que entran en él, están colocados una á cada extremo de una gran mesa cuadrangular y de faldones recortados formando tréboles claveteados todo alrededor, sobre

(1) Esos peines están mencionados: el primero, en el testamento, otorgado en 877, del santo Emérito, en su sede prebiteral, en una carta de 1291, según Castellan y Del. Gochin; y el último, en otra carta de Juan, obispo capisano, fechada en 1301. Cita también Du Cange á Grilo Dupey Freux (cap. xxii), quien asegura los peines entre los objetos de colección de los reyes.—*Quoniam fratres domini—Pectine non dicuntur (sunt) capillos de capite quod affa sunt capilli unguis.* Y otra vez en una escritura de fidelidad otorgada en 908 entre el Monasterio de San Gall y algunos obispos, en que se lee: *Pecten parvo congregatus intravit, Pectinetur eboris magnitudine et articulo barbae cuius Jussu sunt hinc respectu, de eborá illustria, obispo De Cange, que se desprende, que entonces los reyes se cubían con peines.* Este mismo autor, en la palabra *peñinos*, cita los *Lapis Pectinis Jacobi II Reg. Majoris* (anno 11, 88, Jani), en que se asegura: *Et solides eque satras Pectinet apparet tempore, y las Cincuentadas Sagradas, inter sac. Mit. ejusdem Monasterii* (pág. 136), desde se lee: *Etiam ad Anunciacione Iohann. maris eius et Pectinibus et in parva clausis carnis absciditibus, lo que parece ser igual falta de tenerse.*

(2) Fig. 49, según la cita de Neillroy.

(3) Tomo 1, pag. 51, lám. 1, edic. 2 de su obra sobre los Monumentos del Medievo de Francia.

la cual, y en medio de ella, está puesto un ensogado jarrón con la simbólica azucena, emblema de la virginidad, no con exceso de exactitud representada, y del lado de María un atril gótico, que contiene un libro abierto por donde están escritas las palabras *ECCE ANCILLA DOMINI*, que, según San Lucas (1), pronunció la Virgen al escoger de boca del Arcángel que el Espíritu Santo descendiera sobre ella y que la virtud del Altísimo la cubriera con su sombra, ó fecundarla. Las pronunciadas por el divino mensajero al saludarla, AVE: GRA PLENA: DUS: TRECUM S., están escritas así en la faja, ó filacteria, desplegado ante él formando una gran S. Sobre la Virgen aparece la divina paloma tocándola en la frente con el píjico; detrás de ella se eleva un monumental edificio, rodeado de arquerías, alumbrado de ventanas partidas y adornado de extenso sócalo cubierto de menudas losangas conteniendo flores de lis, y á espaldas de San Gabriel se levanta una palmera.

Más complicado asunto el de la Adoración de los Reyes, ofrece hasta siete figuras. La de la Virgen, que ostenta larguísima cabellera, viste manto sujeto con doble agrafado sobre el escote de la túnica, está sentada, y tiene en sus rodillas al Niño-Dios completamente desnudo, ocupa el centro de la composición, pero no del espacio en que se extiende. El más anciano de los reyes, ha depositado su corona en el suelo, y, arrodillado, ofrece un cáliz al Niño-Dios, el que echa sus manos al presente expresando una avidez de dones muy propia de las obras del Renacimiento y muy común en ellas, que contrasta notablemente con la dignidad y nobleza que suele respirar en las representaciones de este mismo asunto, hechas en la Edad-media, colocado en actitud de bendecir al que se lo ofrece. Tras de ese primer rey está el de mediana edad, barbado como el otro y como él vestido de ropa talar, puesta la corona en la cabeza y con una gran caja esférica y gallonada en la mano. Más atrás se colocó el tercero, de pié como el anterior, con la corona sobre la cabeza y en la mano una caja muy semejante á la que ese tiene, pero algo más pequeña y provista de un pié de óvilis; y, exagerando la edad que la tradición ó la leyenda le señala, se le representó lamerbe, y vestido de manera muy distinta que los otros dos, con traje mucho más airoso y elegante. A continuación se esculpó un caballero vestido de calzas y ropilla lisa, cubierto con un sombrero, quizá bacinete ócino, de hechura de embudo rematado en una bolita, y empujando un cetro, ó pequeño bastón; de cuyo caballo no se ve, por falta de espacio, el cuarto trasero. Al otro lado, detrás de la Virgen, está San José; vestido de túnica, manto abrochado bajo la barba, con gorro grande caído atrás, de pié, y apoyado en un robusto báculo; ante el portal, compuesto de una aguda techumbre á dos aguas, sostenida por tres columnas en el costado que se ve, y con dos banderas que ostentan la cruz y flotan sobre los vértices de ambos frontones. Al lado del portal aparecen metidos en un establo, cerrado por un sarzo, el buey y la mula, y encima de Jesús se destaca la estrella, de seis puntas, que guió á los Reyes hasta el sitio donde él se hallaba.

En uno y otro de los asuntos de esta peña se ve á la Virgen con niño. En el de la Adoración le tiene rayonado muy someramente, y en el de la Anunciación, mucho mayor y guarnecido de una orla zigzagada. Igual á éste le lleva el Arcángel, y el Niño-Dios le tiene con unas rayas poco perceptibles que parecen indicar la Cruz.

Los Reyes Magos ofrecen variedad estimabilísima de vestidos, así en la clase como en el corte. Dos visten, como queda dicho, ropas talares. El más anciano con un corplino, especie de chaqueta de pieles, encima, y abierta por el costado desde abajo de las calzas; y el otro largo ropón suelto de mucho vuelo, formando pliegues verticales de cañón, muy rígidos, y abierto completamente por los costados y sujetado en cada uno con un agrafado, y encima un gran cuello ó pequeña esclavina que aunque sin ninguna indolencia debe figurar de pieles, porque tales se usaban en la época en que se esculpió esta obra.

El del tercer rey, de pronunciado sabor francés, difiere mucho de los que llevan los otros dos. Sobre las ajustadas calzas lleva una ropilla, que cuelga poco del cinturón que la sujeta por muy abajo de la cintura, con mangas abiertas desde el codo y tan largas que llegan al suelo. Completa su adorno ancho cuello, reploteado alrededor y con puntas, sujeto por un broche ó grueso botón; y su calzado es de largura extremada, aunque no de tanta como la que se le solía dar por esos tiempos.

(1) Este es el dicho Evangelista (en el sup. 1, vers. 28 y siguientes) que refiere el esceto de la Anunciación, y lo hace en los siguientes términos:
 *videtur aut Angelus habitans in templo. Quibus non timuit, sed Virginitate invocatus vixit, cui nomen erat Joseph, de domo David, et nomen virginis Maria. Et ingressus Angelus ad eam dixit. Ave gratia plena: Dominus tecum. Sanctificata tu in mulieribus. Quis cum audierit, vellet ut in terram que, et cognovit quales esset ista creatura. Et ait Angelus ei: Ne timeas Maria, susceptus enim geniturus apud Deum: nec concipies in utero, et paries filium. Dixit enim Maria ad Angelum: Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognovi? Et respondit Angelus dicens: Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obducat tibi. Dixit ostens Maria: Ecce ancilla Domini, sed nihil exspectans verbum tuum. Et deservit ut illa Angelus.*

La representación del acto de adorar los Magos á Jesús no está hecha con sujeción estricta al texto evangélico (1), pues que en él se dice que para adorarle entraron en la casa—*intrantes domum*—y aquí están colocados la Virgen y el Niño á la puerta y algo afuera del establo ó portal. En cuanto al número de los Magos, no expresado en el texto evangélico, que no habla de ellos sino en términos harto sencillos, adoptó el artista la opinión corriente, conforme con la emitida por San Leon el Grande, en su trigésimo Sermón de los que compuso sobre la Epifanía, de que eran tres.

También adoptó la opinión de los que, tomando pié del contexto de aquella profecía, *Reges Tharsis et insule muneribus offerent, Reges Arabum dona adducent*, los llamaron reyes, como lo hizo el citado Papa en esos sermones, y Benedicto XIV: dado caso que la Iglesia deja en libertad de creer que lo fuesen, ó no pasasen de simples magos, filósofos ó sabios, más ó ménos influyentes en los negocios de Estado, como en gran manera lo fueron en Persia (2).

El peine mayor presenta dos escenas de la Pasión en cada cara, ofreciendo en ambas la particularidad de estar colocadas de derecha á izquierda. En la una cara se ven la *Prisión y la Presentación de Jesús ante Pilatos*, compuesta la primera de tres figuras y de cinco la segunda: en la otra la *Condenación de la Cruz y la Crucifixión*, que juntas reúnen hasta doce figuras.

La composición representativa del acto de la prisión, ó del prendimiento, no puede ser más sencilla. Reducida como se acaba de decir á tres figuras, la de Jesucristo es la de Jesucristo, en actitud tranquila y resignada, en el acto de reprender á sus enemigos por el aparato con que venían á prenderle, formando notable contraste con las de los Judíos de esta escena, puestas, como las de la siguiente y cual generalmente se hacía, en caricaturas; á su izquierda un sayón ó ministril le echa una mano á la nuca y con la otra le coge el brazo izquierdo en ademán, que no permite tomarse por Judas, de prenderle materialmente conforme á las palabras de San Mateo y San Marcos (3); cuya acción secomunica al tercer personaje que, en posición violentísima, con las piernas colocadas de ridícula manera apoyando el pié derecho en una piedra grande del suelo y el izquierdo en una cadena del Salvador, le empuja con una pica, como agufonándole para que ande. Un perro melonado, puesto para llenar el hueco que dejaron las abiertas piernas de esta figura, y colocado en actitud que pudiera decirse paralela á la de ésta, completa el cuadro, arrojando también á Jesucristo para que ande. Al extremo opuesto está Pilatos sentado en un asiento mal indicado, vestido de amplio ropaje lujoso, cubierto de un gran gorro ó bonete, que tan bien pudiera pasar por sombrero alemán como por persa, y colocado á la puerta de un edificio, conforme á la tradición, ó á la costumbre todavía existente cuando se labró este peine, de administrar la justicia al aire libre y á la puerta de las iglesias ó de las cámaras de los magnates ó de los magistrados. Ante él está Jesús entre dos ministriles ó sayones, de los cuales el uno le tiene echadas las manos

(1) También en solo Escrupillo (San Mateo, cap. II) refiere la visita de los Magos á Jesús. En estas palabras: *Cum ergo venisset ante Herodis factis in diebus illis regis, cum Magis ab Oriente venissent, dixerunt: Ubi est qui natus est rex Iudaeorum? sedentes eum sedentes ante Herodis, et ceteros adhibere non Qui cum audissent regis, miserunt ei in stellis, quae videbant in Oriente, astrachabim, et, vespere dum caesura esset sol, ubi erat par: Fulgur autem stellis parvis erat postea magno modo. Et dixerunt domum, invenimus parvum cum Maria matre eius et puerulum admodum rari et quodam diademate cum ablatum et menseo aureo, ibi, et sperant.*

(2) La Adoración de los Reyes fué un asunto de arcaísmos e iconografía muy profulgado en la escuela parte de la Edad-media, así en las representaciones arquitectónicas, entrecaras y capiteles, así en objetos de mobiliario. Parece ser que la vengada más allá del asunto probaba acrentar á la imaginación de los artistas para representarle y á la de los felices para hallar planes en su contemplación, como se la presentó á las partes, de que es ejemplo el curioso poema anónimo del siglo XII sobre ese asunto. Heo embargo, áun cuando efectivamente la vengada con que se expuso San Mateo respecto á estos magos que parecían ser muy grande, todas las representaciones pictóricas de ellos aparecen sujetas ya á la interpretación más sencilla de que era reyes, y una sola vez, hasta Juan Melozzo sobre un vitraio algunos orientales, así la expresa su pasaje de Santiago de Elono, clero por Barbeton, atendiendo que dejaron una suma que 1000 lebanos en el Egipto y que con otros 1000 de algunas leguas á Jerusalem. Una antigua tradición refiere que todos tres fueron benditos, en su vejez, por Santa Teresa, y una sabana, que se supone descubierta por Santa Elena, son objeto de especial veneración en la catedral de Calicut. La costumbre de representar al otro de los reyes el y al tercer reyes, así como la de duclos la andadura con que se los muestra, así como á bastante sencillez y sobre otro algunas sabanas, y entre ellas Pedro de Balthus (18, 17, *Geology Sacramentum*), su largura á medida 60 años á Guispe, 60 á Rehazar y 80 á Melchir: lo de representar en un solo de ellos en moderna, como puede verse en Melozzo (*De Aureo SS. Jacopo*), Levisio, 1594, lib. III, cap. III.) Y la costumbre que hace constar San Mateo, es el lugar citado en la nota anterior, de que entraron en la casa, de tradición casi absolutamente por todos los siglos que han colocado las representaciones que de este género existen en los libros en todos tiempos, más sencillas también en las de los Evangelios, cámbios de posición por la figura: el establo. *Stallum* (cap. XVI), y el *Prisoneggió di Sordogio* (cap. XVII), que llama travesa á la que el otro con. Heo y otra pintura italiana sobre los Magos, puesta sobre el *Diccionario de episcopado*, en colección de las *Artes* apócrifas, que forma los tomos XIII y XIV de la *Arca y el Museo Ecológico Teológico de Miga*. También há ciertos estudios de ellos Pascal en su *Diccionario de la Bibliografía*, publicado en su oficina. *Enchiridion*, y Diction ou sa *Manuel d'Enchiridion*.

(3) San Mateo, vers. 67, cap. XXIII, 66. *Debusse off. (Jesús Jesús) Antio, ad quod omnibus Tunc accurrem, et omnia referam in Jerusalem, et accuram cum. 68. In die illa dicit Jesús turbis: Tempus est iterum exire cum plebis et facite se habere se habere: quibus apud me sedibus dicitur in templo et in eo insidit. *He. Antio dicitur factum est, ut adfingente Scribae prophetarum San Mateo, cap. XXV, vers. 40, 48 y 49, sedere este accura cum en las mismas términos. San León, cap. XXXI, vers. 82, 83 y 84, no se tan explícito. San Juan, cap. XVIII, vers. 4 al 9 y 17, se separa de las otras apócrifas en el relato de este pasaje de la vida de Jesús.**

al cuello y al pecho, y el otro sostiene en la diestra el cabo de la gruesa maroma que sujeta las del Salvador, y con la otra amenaza descargarle el furibundo golpe del grueso flexible zurringo que blande sobre su cabeza. Detrás está un soldado presenciando esa escena en actitud muy indiferente, con una mano sobre la cadera y apoyándose con la otra en una lanza de grueso y ancho hierro, y teniendo la pierna izquierda cruzada con la derecha del píquero de la otra escena.

Esta de la conducción ante Pilatos aparece representada en el momento de ser llevado Jesús á su tribunal, antes de que el Pretor pronunciase la sentencia y de que procediese á lavarse las manos tratando de borrar la mancha indeleble que sobre él caíera. La representación es completamente evangélica sin nada de tradicional. Jesús, todavía en movimiento, aparece en el acto de llegar á la presencia de Pilatos en una actitud de gran dignidad: no es el manso cordeiro pintado por tres de los Evangelistas y cantado por la Iglesia, que se calla cuando se le ultraja (1), sino el acusado que busca su defensa y trata de convencer ó de confundir á su Jefe con las palabras que trascribió San Juan (2).

La escena ésta pasa en el Pretorio (3) figurado aquí con absoluta falta de propiedad: no cual fué ni cual pudo ni debió ser, sino cual se comprendía, por analogía con los lugares equivalentes, al tiempo de ejecutarse esta representación; y asisten á ella los soldados de que hablan los textos sagrados reducidos aquí á un solo individuo.

Jesucristo lleva las manos atadas adelante, en conformidad con la manera con que se le representa en otros monumentos cristianos; pero en oposición, al parecer, con la costumbre romana que era atarlas atrás á los criminales, segun quiere verse por este pasaje de la Eneida. — CANTO II.—

*Hec manus juvenem interea post terga revolutas
Pastores magno ad regem clamore traherant
Dardaniæ.*

Colóctronse igualmente de derecha á izquierda los dos escenas de la otra cara, y se compone la primera de los tres personajes, y la segunda de hasta nueve. Jesucristo con la cruz cogida por el hastil (y no por uno de los brazos como se le pone equivocadamente en los tiempos modernos poco posteriores al en que debió labrarse este peine), es conducido, más bien arrastrado, por un rayon que con la mano derecha aplica á los labios una boquilla y con la izquierda tira de una gruesa sogá á que'va pendiente Jesús. Les acompaña un alabardero, del que el artista no tuvo á bien, ó no le fué posible, esculpir sino la cabeza y el pecho, y detrás de Jesucristo se alza un torreon circular coronado de matajería y almenado, con puerta cuadrada que deba hacer alusión á la *dorsata* por la que salió Jesucristo, segun tradicion, pues que en ninguno de los Evangelios se dice otra cosa sino que le sacaron fuera de la ciudad para crucificarle. Al otro costado de la composición se eleva sobre un peñasco otro edificio semejante, que quizá represente á la ciudad Santa, pero con la visible impedidura de aparecer en alto como si el Calvario estuviese al pié de la población en una vega en vez de estar en un monte.

Constituyendo el centro, no de la escena siguiente sino de las dos de aquellas caras, se destaca la imagen de Jesús crucificado, colocada de frente y en cruz de extensa superficie. A uno y otro lado de ella están levantadas las de sus cortos brazos y de forma de *fas*, de que penden, colgados por las articulaciones de los brazos, los dos ladrones, y en posiciones un tanto violentas, que quizá quieren representar oncolávisos, formando contraste con la tranquila y resignada del Salvador: bien que éste está sujeto por tres clavos á la cruz y los ladrones tienen los pies y piernas enteramente libres.

(1) *Quoniam tempem solo ad vitium dantes est, et non speravit suam.* (Atalísa de Lucos en el Nuevo Test.)

(2) *San Juan, diez esp., xxvii, 34. Respondit Jesus: A domipile hie dicit, et alii dicunt illi de mari... 37. Respondit Jesus: Tu dicit quia res non ego. Epe ita hoc autem scias, et ad hoc veni in mundum, et testimonium perhibere veritati: quod quicquid ex hoc scribit, nihil sciam novum.*

(3) *Suetonius Suetonius: Vobiscum Jesus, clamavit et traherentur Pilatus—Multa autem dicuntur cum la ceteris partibus. [San Mateo, xv, 1 y 16.] Et rivorum adduxerunt eum et traherunt. Panteo Pilato percussit—Solus autem ille pro tribunali—Tunc multos presertim accipiente Jesus in partibus. [San Mateo, xxvii, 2, 19 y 22.]*

Speravit autem illius Herodes cum sciret eum, et illius debentem esse illi et remitti ad Pilatum. [San Lucas, xxiii, 12.]

Adversum eum Jesus et Cyprianus loquebantur—Pilius autem cum audisset hoc sermone, voluit fore Jesus et mitti pro tribunali, in locum qui dicitur Lithostrotus, ab eo autem Gallatas. [San Juan, xviii, 28, y xix, 13.] Etsi voluit Lithostrotus se referre al parietate de pader, cujus angulis percussit il qui aliam dicitur, formato circa íste de traxerit, pero tunc sciret, y el cual, si Roma misma, se la confundió indistintamente con el nombre de la Eneida.

En los dos huecos, que quedaron entre las tres cruces, aparecen, á la derecha del Salvador, la Magdalena, nichada con nimbo liso, el largo cabellouelto, de rodillos, y los brazos estirados y las manos juntas en actitud de vehementes súplicas; y á la izquierda un guerrero, que probablemente representará á Longinos, el que dió la lanzada á Jesús, de talla corta en extremo por haberla sujetado, para colocarle de pie, al espacio que permitía la cruz central. Entre las laterales es que están los ladrones y los edificios de los extremos, fueron colocados dos grupos haciendo simetría, de los cuales el de la derecha constituye la escena anteriormente descrita, y el de la izquierda se compone de tres de los cuatro personajes que en esa escena menciona el Evangelista (1): San Juan y Santa María Cleofa, con la Virgen en medio de ellos, y de talla muy exigua, reducida á ella, sin duda, para dejar descubierta á un lanceero que los acompaña, y en quien posiblemente se quería representar ó al dicho Longinos, ó al que suministró la esponja con vinagre á Jesús, Calpurnio, ó al centurion que se convirtió, como estos otros, á la fe. La Virgen está sin nimbo, (y le tienen el Apóstol-Evangelista y la Magdalena), quizá privada de él por exigencias del lugar que ocupa; conserva el velo con que se pretende que cubrió la vergonzosa desnudez de su hijo; y se deja caer en brazos de San Juan, desvaneciéndose al recibir la fuerte impresión de encontrar á Jesús colgado en la cruz, ó la emoción causada al verle espirar después de oír el *Consensus cum patre*, en actitud análoga á la que se le da en muchas representaciones plásticas y cuadros escritos de esta terrible escena; pero poco conformes con la paciencia y resignada que la atribuyen algunos Santos Padres (2).

Respecto á la iconografía particular del Cristo, debe notarse, ante todo, que no está enteramente desnudo como el rigorismo histórico exigiria (3), sino con un paño, que se cree fuese el velo de su Madre, rodeado á los ríflones según el uso general; que falta el título que los cuatro Evangelistas dicen se puso sobre la Cruz; que ésta es hecha de dos maderos escuadrados, ó escuadrías, con arreglo á lo que exige la tradición, y no de un madero en bruto, ó tronco de un árbol, como, hasta con la corteza, la han figurado en las pinturas simbólicas de la Edad-media; que es de forma de cruz latina, y no de T como la creada por los albigenses, adoptada fundándose en textos un tanto ambiguos (4), y empleada principalmente en los siglos xv y xvi; que carece del *suppedaneum* con que autorizó la antigüedad se adicione la cruz, para aliviar el cuerpo del crucificado, y evitar é impedir una tensión intolerable y una suspensión demasiado dolorosa; cuyo empleo mencionan autoridades tales como San Gregorio de Tours é Inocencio III; y que carece del cuarto clavo, con que, según esas dos mismas lumbreras de la Edad-media antiguo y de la Edad-media en su apogeo (5), fué clavado Jesucristo, y no tiene sino los tres con que se le clavó desde el siglo xiii, siguiendo una novedad introducida por los albigenses, según sentir de Aynia (6), y recibida por escritores de tal nota como Santiago de Vorágine en su *Legenda aurea*, San Buenaventura en sus *Meditaciones* sobre la vida de Jesús, y María de Agreda, que afirma haber escrito revelaciones por dictado del Salvador.

Jesucristo no tiene corona de espinas, de rey mártir, ni el nimbo, la de rey glorioso, con las que, con una ó con otra se le ha representado en la cruz casi siempre. Crucifixo lo tienen las otras tres figuras de Jesucristo de este mismo peine, con cruz más ó ménos sencilla en unos que en otros. También tienen nimbo, San Juan, adornado de arcaturas, ó lóbelos, y la Magdalena, puntado.

La actitud y expresión de ambos ladrones es la misma; por consiguiente, está representado el momento en que según San Mateo y San Marcos (7), ambos ultrajaban á Jesús, antes de que Dimas, convertido ya, quedase paciente

(1) *Subest autem Jesus crucem Jesu mator que et mater matris ejus, Maria Cleofa, et Maria Magdalena. Cum vidisset ergo Jesus matrem et discipulum suum, quem diligebat.* (San Juan, iii, 25 y 26.)

(2) San Ambrosio, de *Officiis*, libro II, *deus in similitudine hujus, dicitur non hujus, et San Anselmo—similis discipulo, servando, ergo pariter.*

(3) Los Melitenses dicen que Jesucristo fué estendido en la cruz desnudo completamente para que sus sufrimientos causara á la vez compasión y miedo, y que se leó, hasta en el ornamento del padre, realción profunda herida. El hecho, bajo el aspecto puramente histórico, está confirmado por el dicho del señor juris Arzobispo (lib. II, cap. LVIII), que dice que los hombres eran crucificados desnudos—*soli crucifiguntur, como también los letrados.*

(4) *Item extra litteras Gregorius Tertius, scribit matrem T. pueri crucis (Fotiliano, Ad. Herodas).—San Ildefonso quodam crucis demonstrat (San Isidoro de Toul. post.)—Gregorius Tertius (Niteri) crucis habet similitudinem (San Jerónimo in Epistolá, cap. vi).*

(5) San Gregorio de Tours escribió en el siglo vi. (*De Glor. Mari.*, cap. vi.) *In século crucis ferociter factus crucifigens est. Fuit prope parva cubita in hoc formam crucis est. Bajar hanc vero tabulam, tempore, simul hinc, necesse affuit non plerum. Clavos decem, quod postea fuit, hinc est talis: duo sunt affixi in pedibus et duo in manibus. Inscruis III, que dicitur en el xiii, del escrito (libro de uno Mart. II) *Fuerunt in crucis decem. Hinc quatuor: supra crucis, et supra transversa, brachia superiora, et infra superiora. Fuerunt ibi: postea, quibus manus crucis sunt et pedes affixi.**

(6) *Pictor divinissimus crucifixus*, págs. 167 y 168.

(7) San Marcos, xi, 32. *Et qui cum eis crucifiguntur, convalescunt et. San Mateo, cap. xxvii, 44. *Utrum matris et lateris, qui crucifiguntur in eis crucifiguntur et.**

y resignado, y respiras la alegre esperanza del cielo. Su iconografía es muy libre. Contra lo afirmado terminantemente en la leyenda de la Invención de la Cruz por Santa Elena, donde se refiere que esta reina halló las tres cruces tan iguales que necesitó el poderoso auxilio de un milagro para conocer cual hubiese sido la del Salvador, son muy distintas y mucho menores que éstas; y contra lo expuesto por San Agustín y San Gregorio el Grande (1), están los dos ladrones, sujetos á ellas con cuerdas y no con clavos, según el sistema de astróteles; que es la manera frecuente de representarlos, y de la que también se ha representado á Jesucristo, pues se creyó por algunos que atado, además de clavado, fuera á la cruz, como lo consignaron Tertuliano y San Hilario de Poitiers (2).

Al pié de la cruz se encuentran dos de los tres atributos iconográficos que suelen acompañar á la crucifixión: la copa para recoger la preciosa sangre, motivo de brillantes epepeyas, y la calavera de nuestro primer Padre Adam, sepultado que había sido en aquel mismo monte Calvario, según expresó Tertuliano en estos versos contra Marcion:

Hic hoxiatus priuam suscepimus esse sepultum.

Hic pectitur Christus: pio sanguine terra uandecit.

Paula Ada ut passit ceteris eua sanguis Christi

Commixtus stillantis aquae virtute lavari.

Por el tercero, la serpiente en que se cambió el demonio, pudiera tomarse algunos de los trazos serpenteos que se ven debajo de la cruz y á los piés de la Magdalena, con la Hecnia que otorga la redema del burlil en esta obra.

Los trajes que ostentan la mayor parte de los personajes que figuran en todas las escenas de ella, encierran un caudal nada despreciable de datos para el estudio de la indumentaria en la última parte de la Edad-media. Las personas sagradas, tanto Jesucristo como la Virgen, y San Juan y las dos Mártias, llevan el tradicional con que comunmente se las representa. Pilatos luce el ámplio ropaje de un magnate. Elegante, muy parecido al que, en el otro pein, se puso al más jóven de los reyes, y provisto de mangas iguales al de ese, le luce el lancero colocado junto á Jesús crucificado. El otro lancero que asiste á la presentación de Jesús á Pilatos, lleva ropilla igual, pero sin mangas perdidas y sin cuello encima, y sobre las calzas grandes botas que llegan á la rodilla. Como éste, sin las botas, y teniendo la falda de la ropilla recortada formando cuatro anchos pliegos, está vestido el sayón ó ministril que conduce al Salvador al suplicio. Los dos que, en posiciones violentas, figuran en las escenas representadas al reverso de esa, tiene cascabels lisos, quizá coranas, las mangas muy arrugadas y el uao greguescos sencillados. Aquel que echa los brazos al Salvador, colocado ante la presencia de Pilatos, tiene calzas con cierto detalle que el pudor no consentiría hoy usar ni aun permite nombrar, y jubon corto que deja ver la camisa por la cintura. El que también le echa las manos en la escena compañera de ésta, lleva sayo hasta las rodillas de mucho vuelo. No pasa apenas del cuello el que, por exigencias del espacio que ocupa, se puso al alabarero que acompaña á Jesús al Calvario, y poco más se ve, sólo hasta la cintura, del que tiene puesto el lancero colocado detrás del grupo que forman la Virgen, San Juan y Santa María Cleofa.

Desenbieros, luciendo poblada, pero no larga cabellera, están los dos sayones, ó ministriles que echan las manos á Jesús en las escenas del *Presidimiento* y de la *Presentación á Pilatos*, y el que lo conduce al Calvario. En las calzas de los demás personajes que intervienen en estas escenas y en la de la *Crucifixión*, se ven gorros muy largos, como los catalanes de hoy, que por lo que estas y otras representaciones iconográficas de este mismo género y época indican, pudieran tomarse por los gorros pantagruelos que durante largo tiempo fueron el distintivo de los judíos. Cuyos gorros no parecen ser todos iguales por llevarlos arreglados de distinta manera: unos, como los dos lanceros y el alabarero que figuran en la crucifixión y en la conducción al Calvario, y el píguero que aguijonea á Jesús en el presidimiento, los llevan tiesos, y dos más chatos que los otros: tiene vuelta la punta el que lleva el lancero que asiste á la presentación á Pilatos; y bajo, que no puede pasar sino por casquete, el que en esta misma escena empuña el surriego y sostiene la cuerda con que está atado Jesús.

(1) Qui (á hora Indica) in amplexibus eius clauda confusa. (San Agustín, *Sermon. cxxxv de Temp.*) — In cruce clausi manus pudentes esse [del buen ladron] ignoravit. (San Gregorio, *Moral.* lib. xviii, cap. lxxiii.)

(2) El uso en *In Scorpione* el otro en el libro 2, *De Virginitate*.

III.

Por peines litúrgicos se han tenido los de que nos estamos ocupando, y en particular el que hasta la formación del Museo Arqueológico se guardó en la *Biblioteca Nacional*, donde se le designaba con ese epíteto. Son desconocidas las razones que se tuvieron para llamarle así; pero sí fué únicamente la de ver en él representados asuntos religiosos, débil fué el fundamento, dado que, como ha hecho notar Viollet-le-Duc, es muy frecuente encontrar en los peines destinados á los usos ordinarios de la vida, tales representaciones religiosas, y aun los mismos asuntos que se ven en los nuestros: la Anunciación, la Adoración de los Magos, y escenas de la Pasión, como también otras tomadas de la vida de la Virgen. Respecto de lo cual, se detiene ese escritor, con mucha oportunidad, á considerar que, mientras los asuntos escogidos para la decoración de los peines son siempre de muy pronunciado carácter religioso, los esculpidos sobre las cajas de los espejos son estrictamente profanos; lo que por sí solo indica que la acción de peinarse, de cuidar la cabellera, no era considerada como un acto de coquetería, sino más bien como un deber de decencia, casi precepto divino.

Su forma, por otra parte, los designa como profanos; pues que, según ha observado Viollet-le-Duc, los destinados á estos usos eran siempre anchos y compuestos de dos series de dientes, los unos muy separados para desenredar y los otros más finos para alisar, por el contrario de los destinados á la tonsura, que eran oblongos, y permitían pasar bajo las tijeras mechones bastante estrechos para facilitar un corte regular.

No faltará quien sospeche, sí, atendida la extremada fortaleza de estos peines, no á cabelleras naturales, sino á pelucas fueron destinados. Pero aunque han sido usadas las pelucas en todos tiempos, y, puede decirse, que desde que la hija de San salvó á su esposo con auxilio de un pelaje de cabra (1), por todos los tiempos antiguos, utilizó el hombre los cabellos de sus semejantes y los pelos de los animales para abrigo y adorno de su cabeza, durante la Edad-media, el empleo de tal recurso, quizás por efecto de la oposición que le hizo la clereca, distó mucho de generalizarse (2). Así, pues, estos peines, no al arreglo y compostura de cabelleras postizas, sino al de las naturales debieron ser destinados; y aun cuando sus dimensiones parecen repugnar que fuesen aplicados á cabeza humana, el desarrollo alcanzado por algunas cabelleras en la última parte de la Edad-media—de que los monumentos iconográficos suministran auténticos testimonios—y el género de peinado usado en ese tiempo por las damas, hacen admisible que hubiesen tenido tal empleo.

Si ambos peines son compañeros (como parece indicar la gran semejanza de la forma, la identidad de disposición, y la absoluta igualdad de las labores ornamentales que en las dos caras del uno y del otro forman el marco de los asuntos esculpidos), no son seguramente obra de una misma mano, ni quisá del mismo tiempo. El diverso estilo de composición que se observa en ambos, lo revela con claridad. En el uno las figuras cubren por completo el cuadro, están enlazadas con estudio, y más bien con amaramiento, y representan escenas dobles en las dos caras. En el otro están colocadas con sobriedad, y con no ménos pronunciado amaramiento aisladas, cada, hasta donde el asunto lo permite, si fuesen arrancadas de cuadros distintos y colocadas, de la misma manera que se pudieran colocar las de una baraja, unas al lado de las otras.

Ostentase, además, que en la distribución y colocación de las figuras de las composiciones esculpidas en el peine mayor presidió una afición grande á la simetría. En una de las caras colócase á cada extremo un robusto edificio, en el centro la cruz con el Salvador; á sus lados las de los ladrones; en los dos huecos que quedaron entre las tres

(1) *Tand eut-on Michel estabain, et parut son espar lectan, et pelles pelucas exprares possit ad caput eius et operet eam vestimenta.*—*Colores ordinem unum, faceret: et circumferret espar lectan, et pelles exprares ad caput eius.* (Lib. 1, *Buyes*, cap. XII, vers. 13 y 14.)

(2) Viollet-le-Duc, en su *Dictionnaire de mobilier*, artículo *Peignes*, expresa que no parece que el uso de lavar peluca fuese admitido en Occidente durante la Edad-media. Señala hacia los fines del siglo xv el tiempo en que la costumbre de usarlas se introdujo en Francia. Voluntas, añade, las llevaban las damas rezacas al fin del Imperio, y sagradas, pueriles, bellas de párpacos y coloradas de pelo de oro; sobre cuya moda, que todavía persistió bastante en la corte de Oranó, se pronunciaron con vehemencia los Padres de la Iglesia.

crucos dos figuras reducidas á las dimensiones del respectivo hueco; y entre las cruces laterales y los edificios puestos á los extremos dos grupos de figuras amontonadas.

En la otra cara resulta la misma, aunque no tan pronunciada afinidad á sujetar la colocación de las figuras á las más minuciosas exigencias de una pueril simetría. Pero en el otro peine es mucho ménos perceptible esa afinidad.

Asimismo, la exactitud y propiedad de los accesorios y detalles, y la observancia de las justas proporciones, fué mirada por el artista del peine mayor con muy grande desden. En ocasiones aserifido, como se ha visto, la conveniente dimensión de las figuras á lo que permitía buensamente el espacio en que quería colocarlas, y constantemente redujo las de los edificios, en el afán de presentarlos completos, hasta dejarlos de menor altura total que la de los personajes puestos á su lado en el mismo término. Ni siquiera cuidó de que el aire hiciese flotar los objetos que figuran en un mismo episodio en la misma dirección, y no encontró dificultad en que las banderolas de las lanzas que tienen los guerreros colocados á uno y otro lado de Jesús crucificado, estuviese desplegada la una hacia un lado y la otra hacia el opuesto. De estos defectos, de tanto bullo, está exento el peine más pequeño.

Empléase en los dos peines, según ya he indicado, unas mismas herramientas para labrar, marcar los fondos, trazar ciertas labores y cubrir algunas superficies extensas. Con el mismo punzon se sembraron de menudas estrellas el fondo de la *Crucifixión*, el del *Prendimiento* y *Presentación* á Filatos, y el de la *Adoración*; con otro, que marcaba una serie de puntos colocados en línea recta, se trazó el losangeado del sáculo y se indicaron los entropiegos de la puerta del edificio que se ve en la *Asociación*, y también se adornó el fondo de ésta; con uno que dejaba grabadas cuatro líneas rectas unidas por uno de sus extremos en un punto, como las varillas de un abanico, formando tres ángulos agudos, se labró el terreno y el montículo de la *Crucifixión*, y se indicaron las plumas de las alas del Arcángel y las hojas de la palmera en la *Asociación*; y con punzon se marcaron también las flores de lis que adornan el edificio de esta escena, y se labró la piel del caballo en la del reverso.

Pero aun cuando, en efecto, el procedimiento industrial empleado en uno y otro peine es el mismo, por lo que toca á la manera de hacer las molduritas que forman el marco de las composiciones, al modo de sacar partido de las herramientas y en particular de la gubia, y al uso de los mismos punzones para formar ciertas labores menudas, (probando esta ser obra ambos peines de un mismo taller y haber sido ejecutados bajo la misma dirección ó por el mismo modelo); no puede dudarse que la decoración escultórica es producto de distintas manos. Mas artistas eran las que esculpieron el menor, según revelan la notable corrección del dibujo y la mayor finura y delicadeza de ejecución que en él se observan, y lo que en severidad, reposo y unión de las figuras supera al otro. De más instinto y génio artístico las que labraron éste, dotaron á las figuras de más movimiento y expresión, el uno y la otra, no obstante, un tanto enjambres; lo que, combinándose con la torpeza del buril y la poca corrección del dibujo, la rudeza en las posturas de los personajes y la arbitrariedad con que están plegados los paños, le hacen algo desagradable. Es la obra del artista inexperto, imperito é ignorante si se quiere, que no cuenta con otros recursos que el que le ofrecen, su instinto, su sentimiento, su intuición, y su génio.

En el plegado de los paños descúbrense, más que en otras cosas, marcadas diferencias entre los dos peines. Mientras en el mayor se observa una arbitrariedad constante y una dureza muy perceptible, en el otro resaltan ropas con pliegues tan razonados y verdaderos como el manto de la Virgen de la *Adoración*, del que el escultor supo sacar muy grande partido dentro del sistema adoptado, para las dos caras de este peine, de esculpir sin formar resaltos presentando todo el avance de la obra en una misma superficie plana como si fuese un recorte; manera que fué propia de los artistas ámbos. Poco ménos razonados y grandiosos, y nada inferiores en verdad y carácter, son los que tienen San José y los Reyes, y de ellos el más jóven, en particular, pues que en los de los otros dos percíbese cierta tendencia al esparcho en el repartimiento de los pliegues, combinada con un predominio de la simetría bastante amañado y empapado en el que padiera llamarse tradicional resabio del arte ojival.

Descúbrense, no obstante, en ambos peines, la huella del buril manejado por los entalladores que precedieron de cerca á Bocera y Berruguete y á aquellos otros inspirados escultores á quienes debemos tantas y tan ricas obras de oro como se construyeron en el siglo XVI, y otras tantas y tan ricas obras de talla. Bajo este concepto, pudieran aproximarse, sin mucha violencia, á los tiempos del Renacimiento.

Los varios detalles arquitectónicos que se observan en ellos, son suficientes para acreditar la época á que pertenecen. Tanto las puertas semicirculares de los castillos ó torres que cantonan la *Crucifixión*, y el ornamento de matacueria, mal representada, del uno, y de crestería del otro; como la puerta, que indica ser de talon y semi-

horizontada, del edificio, coronado también de crestería, ante el cual está sentado Pilatos; y como la arquería elíptica guarnecida de frontales ó hojas rampantes, y la puerta, semicircular como las otras, y en especial las ventanas cuadradas, con travesaños y adornadas de una suerte de lambel sencillo, nada raro en las construcciones civiles del Renacimiento, que se ven en el edificio esculpido en la *Assuesación*, acusan muy á las claras los últimos tiempos del arte gótico, cuando más, y el siglo xv bastante adelantado. Un detalle muy significativo no debe olvidarse: la alabarda que lleva el que acompaña á Jesucristo al Calvario y que por sí sola impediría asignar fecha muy lejana á los peines. Otro; cierta disposición poco poderosa que se observa en alguna parte del traje del ministro que tiene agarrado á Jesús en la presencia de Pilatos, la cual arguye claramente los principios del siglo xvi.

Debe ahora, reproducir aquí para terminar, lo que en casos semejantes he tenido ocasión de hacer observar: que en los datos que suministran los trajes de las figuras representadas, no se encierra un dato seguro para asignar época á los objetos con tales figuras adornados; pues, si bien constantemente, hasta tiempos ya muy modernos, se incurrió en la aberración anacrónica de representar á los personajes contemporáneos de los hechos bíblicos con trajes de los que no se usaron sino muchos siglos después (que llegan á ser hasta diez y siete), es muy frecuente hallar que los trajes puestos á las figuras no sean precisamente los que se usaban al tiempo de hacerse la obra, sino otros ya anticuados ó caídos en desuso, si bien de tiempos muy próximos. El deseo de representar los personajes que asistieron á los pasajes de la vida de Jesucristo con trajes antiguos, quedaba satisfecho con ponerles el que usaran los abuelos, cuando más, del artista ejecutor de la obra (1).

(1) Acompañaba siempre á los peines, por lo que dice Viollet-le-Duc, lo que él llama de *gravure*, largo estilo de marfil ó de cristal, con cuya ayuda se hacían, ó acababan, las rayas de los abedules. Esta gravure está también adornada muy á menudo de esmaltes, y colocada en el mismo sentido que el peine. Si los peines de que nos ocupamos estuvieran acompañados de ese utensilio, debió desaparecer con él el estilo, qué, en que tal vez cosa es guardada.





LA VIRGEN DE TORRIGIANO

(Museo provincial de Sevilla)



ESCULTURA CRISTIANA.

LA VÍRGEN DE TORRIGIANO

EN EL

MUSEO PROVINCIAL DE SEVILLA;

ESTUDIO CRÍTICO

POR

DON FRANCISCO M. TUBINO.

I.



CUANDO en este mismo Museo dámosle á conocer la admirable escultura labrada por Torrigiano, con el propósito de ofrecer de bulto el tipo del austero conocido en la persona de San Jerónimo, no sabíamos á ciencia cierta que existieran en España otras obras de su mano. Investigaciones posteriores hánnos producido la sospecha de que no es aquella la única pieza del celeberrimo artista existente en nuestro suelo, y hoy sostenemos que ni hay motivos bastantes para negar que sea suya la Virgen que en el Museo hispáleno se le atribuye, ni ménos razon para faltar de gratuita la atribucion de los mármoles conservados en el frontis de la Iglesia del Hospital de las Cinco Llagas en la misma metrópoli; que segun todas las apariencias tambien trataron de su cetro privilegiado.

A reserva de ocuparnos de éstas en la oportunidad más propia, técanos discutir, al presente, sobre la magnífica escultura, modelada en barro, que hemos representado en la lámina que acompaña á esta Monografía, y cuyos méritos singulares no habrán de ocultarse á la competencia de nuestros lectores. Con fijarse en el dibujo, sospechamos, por lo ménos, las perfecciones que avaloran antigüalla de crédito tan singular, no siendo sin embargo, posible comprender toda su importancia faltando á la representacion el relieve, que en la obra determina, por lo propio al tecnicismo, ventajas excepcionales, más el color vario, con que la mano del artista quiso acentuar los medios expresivos de su creacion hermosa.

Si se recuerda lo que dijimos á propósito de las tendencias estéticas de Torrigiano en la citada Monografía, no se dejará de causar extrañeza el ver que este artista apartándose de la manera á que responde la estatuá del aseta trabajo otra que en lo propio á la idea como al estilo, establece la mayor divergencia con la precedente, pasa

mientras el San Jerónimo, arguye sentimientos de austeridad y severísima disciplina, expresados con tan recia energía que parece como si el autor hubiese querido fijar en la obra su propio é indómito temperamento; mostráronos la Virgen, concebida en un instante de beatífica y suave inspiración, donde la armonía del ritmo artístico acompaña, analitico y completa la serenidad espléndida del pensamiento de que se halla animado el simulacro.

Ni es superflua esta observación en el presente estudio. Por algo Torrigiano, duro en el carácter, arrebatado en sus raciocinios, con arranques violentos en el trato, con cierta tendencia á la vida airada, tan en auge en el círculo de los artistas de su tiempo, húrtese á estas influencias ó propensiones, y entra en aquella tranquila senda donde el inmortal Bartolomé Estéban Murillo forjaba sus admirables *Concepciones*. Torrigiano como muchos de sus contemporáneos en Italia, asociaba la naturaleza fírea del *condottiero* á la sensibilidad exquisita del artista. La misma mano que esculpe ó dibuja, maneja allí el pañal, la daga ó el arcabuz: en aquellos tiempos no es extraño ver nivelado el sumo talento artístico con las pasiones más bajas ó sanguinarias; diríase que la atmósfera moral de la época, lo mismo soporta el plácido aliento de las Mozas, que el tempestuoso ragir de las Euménides. Andrés del Castagno asesina al amigo, guiso de sustrarle el secreto de la pintura al dios; Cellini asesina el número de sus crímenes al de sus obras maestras; Vasari escapa milagrosamente del pañal de uno de sus discípulos; Filoto, se distingue como primoroso orfebre, no ménos que por sus atrocidades; Salvador Rosa, frecuenta la amistad de los bandidos; arman las rivalidades de escuela á los alumnos y los concitan hasta arrancarse mutuamente la vida, y añade ha olvidado las violencias del Buonarroti y de Rivera. El mismo Torrigiano, ¿no habia puesto la mano sobre el autor del *Juicio final* infiriéndole grave ofensa? ¿No habia luego trocado el mazo por la espada del *suzadiero* siguiendo las banderas de uno de los Borgias?

Es indudable que sólo una poderosa influencia pudo modificar estos antecedentes, estos hábitos y esta actitud en cuanto al maestro florentino, domiciliado en las orillas del Guadalquivir. Compréndese, sin esfuerzo, que aquella naturaleza de hierro, aquel indomable albedrío, se plegase á traducir con la figura de San Jerónimo una de las fórmulas del arte andaluz, desde el momento que se conoce su biografía; pero lo que no se explica si no, bajo otra suerte de consideraciones, es el hecho de modelar Torrigiano el trazo iconístico de María, con caracteres de todo punto opuestos á lo que de él podía esperarse.

II.

Empero, ántes de penetrar en este análisis crítico-filosófico, no impropio de una producción, que como la presente, sobre proponerse la descripción de los monumentos nacionales, aspira á dilatar los límites de las ciencias históricas, en cuanto le permita el plan á que debe atenerse; procede investigar si con efecto hay derecho para decir que la Virgen de Torrigiano, que con este nombre se la conoce en el Museo de Sevilla, es realmente producto de sus talentos y de su habilidad.

Segun Vasari, una vez Torrigiano en Sevilla, recibió encargo de ejecutar diferentes obras, y entre ellas una estatua de la Virgen María con su Hijo en los brazos. Debíase colocar el grupo en el templo que los Jerónimos poseían en el sitio denominado Buena-Vista, próximo á la insigne metrópoli, y una vez terminado á satisfaccion de los mojes y expuesto á la contemplación devota de los fieles, concertada tales bellezas, que la fama del autor se extendió por todos los confines de Andalucía, llevando al monasterio buen número de curiosos, ávidos de comprobar por sí mismos lo que el rumor público grandemente acreditaba.

Si hemos de juzgar por analogía, una vez conocido el San Jerónimo, no parecen hipérbolicos semejanzas alabanzas, ni tampoco resulta para invención la anécdota que acompaña á la historia de esta maravilla. Dijo Vasari, que el duque de Arcos, enamorado de la obra, encargó al artista una repetición. Hasta aquí nada entraña el hecho que deba antejarse problemático para el que conoce el esplendor de Sevilla en aquella época, y el crédito que las artes y las letras alcanzaban en el círculo de sus familias patricias.

A semejanza en parte de lo que ocurría en la Toscana, los magnates andaluces rivalizaban con las comunidades religiosas en el afán de proteger las bellas artes, siquiera no fuese siempre por ellas mismas, más por virtud del alto

vuelo que había cobrado el culto, impulsado por varios y complicados acaecimientos. Y no eran ciertamente los señores de Arce los que ménos se distinguían en tan noble empresa, tirando á emular á los orgullosos rivales que en el mismo Sevilla contrastaban en arrogancia. Pudo, pues, acontecer lo que Vasari refiere: el magnato ordenó otro grupo semejante al de Buena-Vista para colocarlo en su cámara, haciendo para obtenerlo grandes ofertas, y Torrigiano le modelaba copiando exactamente las proporciones del original. Pero lo que consiente la duda es la segunda parte, es la anécdota.

Torrignano, satisfecho de su obra, envióla al Duque, y una vez aquella en el palacio de éste, reunió en torno suyo las alabanzas de cuantos la contemplaban. Justamente envenenado el artista, dada suelta á su fantasía, cuando le pintaba con los colores de la hostigada esperanza, la hermosa recompensa prometida que aguardaba, y no decayó aquella, ántes bien, hubo de extremarse cuando acortó á presentarse en su mirada el encajado de entregarle el aristocrático estipendio.

Abultaba este tanto, que á juzgar por el volumen, la dávida había de colmar los deseos del maestro; y no fué escasa su sorpresa, ni moderada, en límites discretos, su indignación, cuando rota la envoltura, hallóse con que el Duque pagaba sus méritos con una enorme cantidad de grosera calderilla, en apariencia de importancia, en realidad de escasa valía (1).

Lo que entonces ocurrió no contradice el carácter de Torrigiano. Herido en lo más vivo, ciego de cólera, dominado por la indignación y el despecho, tomó el mazo, y sin meditar lo que hacía, corrió á la mansión patricia, penetró hasta donde se hallaba la estatua, y una vez en su presencia, astótele rudes golpes, dando con ella en tierra bárbaramente mutilada.

III.

¿Sucedieron los hechos como el historiador clásico de la pintura los refiere, ó fué su relato para consejo, engendrado por la conducta del artista y la nota de arrebatado y turbulento que le acompañaba? Párelnos, que áun concediendo á la imaginación de Vasari cuanto sea lícito otorgarle, el acontecimiento ni es tan inverosímil ni extraño que debamos estimarlo como meramente fabuloso. No fué este el único caso en que los justos anhelos del artista se vieron desvanecidos; ejemplos numerosos ofreciéronnos los fastos del arte, como los de la literatura, de coincidencias parecidas. Y aunque los nobles andaluces, justo es reconocerlo, alardearon con más frecuencia de espléndidos y liberales, que de tacaños y avariciosos, quizá algun error de apreciación, alguna eventual circunstancia, cambió en el Duque la corriente de los hechos, que parecían más de acuerdo con sus altas miras y descomulgadas pretensiones (2).

Sea de ello lo que quiera, el conflicto no ha sido negado por la crítica, si bien Cean Bermúdez dá una explicación particular á los resultados que produjo. Según la tradición, Torrigiano fué inmediatamente sometido al Tribunal de la Fé como reo de un atentado que se calificaba de impío profanación y horrendo sacrilegio. Calcula Cean Bermúdez que la prisión pudo verificarse, pero no mediante el hecho de haber «desbaratado» la obra bella, mas por el exceso de ofensa con que tal vez se condujo ante persona tan respetable como el Duque, si ya no es que su dignísima reconocia por causa, las expresiones indiscretas que en su arretrato hubieron de escaparsele.

Nos hemos ocupado incidentalmente de este mismo asunto en la Monografía del San Jerónimo, y aunque aun ahínco quisimos descubrir luego la verdad, poco ó nada habíamos de adelantar en nuestra empresa. Sosténese que Torrigiano, sumergido en negra melancolía, sintiéndose impotente para luchar con sus carceleros, lastimado en su amor propio, y materialmente sin fuerzas para sobrelevar las cruces prácticas y molestias de la prisión, tratándose del Santo Oficio, que umbe extremar las dolencias morales de los reos presentes ó convictos con toda suerte de vejá-

(1) Otras veces que Torrigiano reunió en la casa del Duque el valor de su obra, que para transportarla á la propia utilizó las fuerzas de dos hombres, y que se le concedió de su sueldo hasta que se completaba le dijo que aquella gran pérdida de maravillas se montaban, á más de 30 ducados!

(2) Cosa dice que le parece inverosímil que el Duque pague sólo 30 ducados, porque un hombre sólo puede cargar sobre sus hombros 300 lb. de maravedíes sin necesidad de dos.

mones físicos, rindió al cabo la vida, falleciendo en su exilio, en 1523, cuando no se había dictado todavía la sentencia. Pasamos en duda el acontecimiento, sin otra razón que el silencio que sobre él guarda D. Juan Antonio Llorente en su *Historia crítica de la Inquisición de España*, así como el no referirlo tampoco D. S. M. M. de E. en sus dos libros: *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de autos que llamaban de fe, celebrados desde su creación, y Relación de las causas más notables que se siguieron en el Tribunal de la Inquisición*.

Hemos después calculado que no era este motivo suficiente para desmentir á Vasari y á los que se atienen al rumor que de gente en gente ha llegado hasta nosotros. Bien pudo Llorente no tener noticia del hecho ó carecer de documentos donde se justificara, y en cuanto al anónimo sevillano, sus trabajos se dirigen á referir las causas fenecidas, no los procedimientos intentados. Lo que sí se desprende de los datos acumulados por estos autores, es que cuando se supone que ocurrió la desgracia de Torrigiano, la Inquisición sevillana se encontraba en su apogeo, ó lo que es lo mismo, en el patetismo de su supremacía, sin que hubieran ocasión, por insignificante que fuera, si se le separaba, en que no ejerciera su terrible competencia. Cuatro mil personas habían quemado aquel Tribunal desde su instalación hasta 1520, y vejado á sus procedimientos á más de treinta mil, siendo duplicado el número de las que habían apelado á la fuga y al estancismo para libertarse de sus garras. Esto afirma Luís Lomara en su *Teatro histórico, práctico y militar*; y el anónimo sevillano añade que en 1524, dos años después de la muerte de Torrigiano, había llegado la Inquisición en Andalucía á su mayor exaltación, gracias al favor de la Iglesia y de la Monarquía.

A pesar de todo, no nos atrevemos á decidir entre los que suponen verdades la prisión y el proceso cierto, y cuando lo colocan en el número de las consejas inventadas por los emulos del temido instituto. Sólo diremos que la mayoría piensa como Vasari. Hasta hoy, quien como Cumberland, sintiendo, que el desgraciado término de la vida de Torrigiano, fué una muerte de expiación que cometió con Bomarzo, cuando hubo de desfigurarle parte del rostro, pretendiendo así sancionar un hecho que representaba, por lo visto, para el autor inglés, al modo de providencial castigo de la falta cometida.

IV.

«De haber roto la estáta, escribe Ceán Bermúdez en el artículo biográfico de Torrigiano, hay tradición entre nosotros, por una mano excelente, stida á un pecho, que dicen fué de la Virgen, y anda vaciada entre los profesores, con el nombre de *Mano de la tela*.» Con efecto, en Sevilla concérese el vaciado y se repite que procede de la estáta destruida por el maestro, pero debemos declarar desde ahora, que esa mano no pudo adaptarse ni mucho ni poco á la repetición de la figura, cuyo original calculamos conocer. O la *Mano de la tela* en realidad fué modelada por Torrigiano, ó la Virgen del Misso no es otra suya. Y sin embargo, entre los aficionados al arte en Sevilla, entre los encargados más antiguos de aquella pinacoteca, en el círculo de los que conocen la historia de cada uno de los objetos que la enriquecen, la Virgen es considerada como producto de las facultades del maestro Bertrando, sin que á nadie se le ocurra ponerlo en tela de juicio. Y consultado por nosotros un profesor muy distinguido y de incompetencia en este género de trabajos, hubo de manifestarnos que la estáta revela una gran maestría, pudiendo descubrirse en ella rasgos particulares que hacen más que vehementemente la sospecha de ser trabajo de Torrigiano. Hasta se le hace proceder del cenobio de Buena-Vista, á pesar de no citarla Ceán Bermúdez cuando lo visitó. Tampoco es este motivo bastante para negar la tradición, toda vez que el ilustrado crítico, con toda su diligencia no pudo examinar ni aun conocer todas las joyas artísticas guardadas en los innumerables lugares consagrados al culto por la piedad de los sevillanos.

Para nosotros, mientras no se aduzcan testimonios razonables de que el concepto tradicional, en cuanto á este asunto se refiere, está equivocando, sostendremos la atribución propuesta, mucho más cuando la joya es digna del arte, cuando no se ha pronunciado ningún otro nombre en oposición del de Torrigiano, y cuando consta que éste trabajó en «tierra cocida» una Madonna con el niño, precisamente en una época, desde por su estilo estético, hay que incluir la que estudiamos.

Todos los elementos técnicos reunidos en la obra anuncian el Renacimiento, y dentro de éste aquella manera especial de concebirlo y expresarlo, señalada en los artistas de Florencia. Contemplando atentamente la escultura, descúbrense en ella la manera suave y un tanto afinada que caracteriza las obras de los Donatello y de los Sansovinos, y cuando se recuerda la Madonna de la Catedral de Brujas, atribuída también á Torrignano, aviene para como hablara por Miguel Angelo durante su primer estilo, acercándose las probabilidades de que la sculpture reconozca por su autor el que la opinión más acreditada le señala (1).

V.

Admitiendo, pues, esta atribución como justa, cúmplense en el Torrignano las leyes que rigen á la continua, el arte bello-cristiano, desde el instante en que con propia vida se nos ofrece, ilustrando las páginas de aquella civilización. Torrignano, labrando el simulacro de «María,» con la elevada idealidad que se advierte, recorre la influencia del medio social y estético en que alienta, y dá un giro á su aptitud, acomodada á las necesidades del arte como institución armonizada con los sucesos calmantes de la vida, en el círculo de la sociedad andaluza.

Porque en Andalucía, la escultura como la pintura, cuando Sevilla se convierte en emporio del comercio transatlántico y de la prepotencia regional, responden á un sentimiento único y superior que dá propio carácter al cristianismo en cuanto promueve las manifestaciones estéticas. En aquella tierra, y bajo aquel clima, registrábase fenómenos que coadyuvan á extender y asegurar por tiempo, la hegemonía moral, que la ciudad de San Fernando disfruta no sólo sobre las ciudades hermanas, más sobre otras no poco distantes del rubio domo debería sentirse, racionalmente pensando, los resultados de su influjo.

El arte en Sevilla, y hablando de Sevilla, hablamos de Andalucía, cuando se afirma con propios bríos y medios seguros, es una, es armónico, es consecuente con el principio que le vivifica. Pero esto no se comprendería dejando de someter á la consideración del autor, algunas consideraciones que aclaran y justifican el concepto.

Aun nota sobre los adarves de la Alhambra el estandarte mahometano, anunciando que no está consumada la reconquista, cuando en el territorio andaluz, sometido de tiempo atrás al poder de Castilla, señalanse tendencias y se verifican hechos literarios que marcan claramente su puro origen neo-clásico. Constrúyase, á dicha, selectos monumentos originarios de los siglos XIV y XV donde se descubre la parte que desde entonces corresponde á la civilización italiana en el desarrollo más noble del pueblo andaluz, y no es difícil quitarle la importancia de este influjo, que extremado, brilla al cabo con su mayor gloria en las dos centurias sucesivas.

(1) Tráese en par de las de Torrignano. Sus ideas, empujadas de algunas muy señaladas, están por el mundo como hijas expulidas. No olvidada tampoco, con fundamento, que deban existir algunas esculturas egipcias: también las hubo en Sevilla, y la estatuza se halla cada día con mayor resolución á situarse las del Hospital de las Cinco Llagas: tocate á la Madonna de Brujas, há aquí lo que escribió Vivanti.

«En Sevilla, sobre el altar mayor de la Catedral, se muestran una cédula Medicea, llamada de Miguel Angel. En el Norte, desde siempre la estatuaría fue colmada, desde Italia siempre se principiá sistema, al italiano, esta Madonna habla de cuestiones muy administrativas. Y con efecto, la obra representa un bello grupo, de elevado estilo, noble y solemne. Señala la Virgen, vuela cubriéndose hasta el cuello con un velo y hasta la cabeza con el velo, según el estilo florentino. Todas las partes son ligeras y esculpidas. Hállase el *Reboute de pié* sobre las piernas, es la posición que tiene en el cuadro de Rafael *La Virgen del plénero*. Está desusada. Sus movimientos muestran la gracia, y el modelado es perfecto. ¿Pero pertenace á Miguel Angel? Como la data se permite, dice. Que un bello monumento de escultura italiana llega hasta Florencia, que se le adierte allí en un retablo, y que se le atribuya luego al más célebre de los escultores italianos, no me extraña por sí misma, sino por las previas históricas de este asunto? Si que se cuenta un recuerdo que historia de un comarcal ardido que habia de agredir cuando era transportado de un punto de Italia á otro del litoral, y que posteriormente cayó en manos de otro comarcal italiano, pero esto no basta. Si la palabra *sculptura* podía colmar el vacío, y también cuando de ella. Convengamos que se una difícil reconocer la belleza del ideal que la del plácido, como afirmar con certeza el nombre del autor á quien se atribuya una obra escultórica; pero hácese mejor, á decirle la verdad, que del arte sea de tal manera, y en el caso presente el ideal manifestase más suavemente y delado que el de Miguel Angel, á lo que se igual misms estético y artístico. Si, admitiendo un imposible, este grupo fuese de Miguel Angel, pertenecería á su juventud. Al tiempo del *Reto Ferruccio*, no el *Reboute de pié*. Otra observación que se refiere á un hecho material y palpable desde, en mi sentir, la contrariedad es el caso, que si la Virgen ni el Niño tienen las pupilas señaladas, y no si que consta en todas las esculturas del gran florentino, sus ojos cubren sus pupilas. Si á esta se agrega que como todo el grupo, aunque noble y digno, no es muy correcto, y que en muchos detalles muestra una belleza algo afeminada, bien entiendo que se es otra la época que Miguel Angel creara, y que se le puede atribuir, por ejemplo, á Donatello, á Descole, á Della Robbia y Juan de Bolonia. Desde de este momento á la obra de Baccio, ofrece por la sencillez de sus rasgos y el estado de las calceas de nariz y labios. No verá, después de todo, esta Madonna obra del Torrignano, que heyrado de un pól, calificada de la gloria de Tuscanaría, más por Franco, Flaminio, Bolognese y Esposa, desde más mirablemente? Llévase al Torrignano real de Miguel Angel, esta hecho habaá quid bastado para que la trasfiero lo certificará con el mismo Baccaratia (*Las Madonnas de la escultura*, pág. 202).

Paganan un día en aquel pelenque literario los defensores de la poesía provenzal contra los que importan el arte danés, reconocido y aceptado en las orillas del Betis antes que en ninguna otra de las comarcas españolas, y aunque la gaya ciencia disfruta de apuestos adalides, triunfan los reformistas, consiguiendo abrir rumbos á la sazon desconocidos al genio poético indígena que, desde esa madanza, sigue los altibajos de la literatura italiana en la parte más conforme con sus necesidades y peculiares caracteres.

Ni es justo desconocer que la residencia en Italia de doctos andaluces, el mútuo cambio de ideas que se establece entre aquella península y la región más meridional de la nuestra, las frecuentes relaciones políticas y el vado que toman las transacciones mercantiles internacionales, desde el comienzo del siglo xvi, fueron otros tantos móviles llamados á modificar grandemente la exclusiva manera de ser de aquellos habitantes. Obrando esta fuerza compleja sobre las condiciones históricas de la gente andaluz, hubo de contribuir á dotarla de especiales rasgos que con el tiempo concurrirían á fijar y determinar su tipo en el concierto de los demás pueblos españoles.

Empero, no fueron acogidas en Andalucía las novedades tan prósperas en las márgenes del Tiber y del Arno ó á la sombra del Peñolip, sin suscitar protestas más ó ménos eficaces, sin que talentos agudos significaran á su manera, desde un principio, los peligros que en su sentir entrañaba el aceptar sin la necesaria moderación y reserva, lo que presto se convertiría del lado allá de los montes, en pasión descomulgada. Contralucía Pedro Lopez de Ayala en el comedio del siglo xiv, y en ocasión de ser Sevilla el centro de mayor actividad social de la Península, las innovaciones de los daneses; pero el erudito de Pedro I de Castilla hubo de aconsejar algo parecido á lo que ocurrió al mismo Dante. Clamaba éste contra la intolencia de paganismo que por todos lados advertía, y, sin embargo, tomaba por guía y maestro en su poético viaje al autor de la *Eneida* y de las *Georgicas*, declarándose, por tanto, fino amante del ideal antiguo. Oponíase Ayala en cierto modo á la reforma clásica que indirectamente apuntaba en la obra danésica, y muy luego trasladaba al romance obras escritas por ingeniosos italianos, no extrañas al nuevo torrente, curándose de propagar el conocimiento de ellas entre sus compatriotas. Quizá esta resistencia, no circunscrita al cañiller de Castilla, más común á muchos varones influyentes de su tiempo, respondía al patriótico afán de no interrumpir el curso de la castiza tradición visigodo-cristiana, subordinándola al exótico régimen de un florecimiento que en mucho se apartaba de lo más congenito, privativo y constante en la historia nacional.

Tejió nuestro organismo social en parte, al calor de la evangélica doctrina, penetrado del espíritu místico en su idealidad más alta, no sorprende que los hombres superiores, con el identificados, más instintiva que conscientemente, miraran con cierto recelo mudanzas cuyas fines se encaminaban á horizontes harto distantes de aquellos que hasta entonces fijaban las esperanzas de la cristiana grey.

Contemplados los hechos á buena luz, resulta que el sumo fin del renacimiento, —abarcado en sus íntimamente tentativas y derroteros, —no fué otro que restaurar la idea naturalista, harto olvidada y escarmentada durante la Edad-media. Nunca fué extraña Italia á este conato. Aun en los momentos en que más prepondera la teología y el espiritualismo, registrábase anacronismos favorables al principio pagano, cuyos raíces se hallan tan hondamente ingeridas en aquella sociedad, que no hay poder bastante enérgico y eficaz para extirparlas. En la Italia católica derivación legítimas de la Italia imperial, política y de las costumbres, resultado positivo de ambas esferas, donde una crítica ilustrada y diligente puede descubrir el modo como se realiza la evolución de la primera á la segunda.

No se dan en Andalucía—y ya se alcanza que este raciocinio es aplicable en mucho á toda la Península—las mismas circunstancias. Admitiendo la persistencia del elemento latino en nuestro suelo—pose lo contrario equivaldría á negar la verdad, son tan poderosos los que con la invasión de las naciones septentrionales penetran en nuestra historia, que no es desvario afirmar la modificación experimentada por el primero, y la pérdida considerable de su vigor y eficacia. Parécenos fuera de duda que la monarquía visigoda, á pesar de las pretensiones de sus eminencias, interrumpió por el pronto la tradición latina: en vano hubo de intencarse en elevadas esferas, repetir é imitar el fuente cesáreo; en vano la Iglesia ortodoxa pedía auxilio moral á la bizantina para extender su dominio y domesticar la heresia de Azrio; la muchedumbre, ménos sensible á estas conveniencias y más consecuente con su filiación genética, apartaba á nuestras comarcas el principio occidental, individualista y romántico, esencialmente opuesto al oriental, socialista y latino, en Roma sublimado.

Y tras la irrupción germánica registran las crónicas españolas la del islamismo, que indirectamente, y mediante la ley de las contradicciones, contribuyó á forjar la propia condición de la sociedad castellana. El cristianismo, que en Biverna y en San Juan de Letran, facilitaba la transformación del paganismo; en España, rudamente contradictorio

por el Koran, daba al corazón y al ánimo del pueblo un temple tan fino, una virilidad tan potente, enanto que la religión fué aquí mucho más respetada—en su genuina moral y disciplina—que no en el oculto, donde al parecer radica el aliento conservador de su existencia. Lléjos de transigirse entre nosotros, con los recuerdos pagánicos, combatiéronse sin descanso; léjos nuestros padres de echarse en brazos del Renacimiento, como hierro Romus atrayendo sobre su cabeza los tempestuosos conflictos de la Reforma luterana, halló más digno contrariar sus pretensiones llegando al punto de aplaudir los excesos de Felipe II, cuando sacrificaba toda suerte de sentimientos humanos en el ensangrentado altar del Nazareno.

VI.

Durante el Renacimiento, es Sevilla verdadera y legítima representación de la España católica. Por sus timbres eclesiásticos, provenientes del periodo visigodo, por su preponderancia política en varios reinados, por ser asiento de un espléndido florecimiento material, por el crédito que alcanzan sus prínceres, literatos, eruditos y sabios, no tiene en la Península quien con ella compita. Cuando no se la califica de Roma del Mediodía, llámase la Atenas española; cuando no es la corte castellana, recibe en su seno los raudales fecundantes que envía el Nuevo Mundo. Allí se asocian dos resortes eficaces para empujar las facultades estéticas hacia hermosos resultados; de un lado el sentimiento y el celo religioso, no menguados como en Italia, por funestas complacencias; del otro, una espléndida prosperidad que facilita los medios necesarios para que el artista hallé recompensa á sus afanes y labores.

Dominarían el cabo en Andalucía las formas literarias del Renacimiento, participando aquella escuela de la general dolencia; pero el fondo de la poesía se conservó frecuentemente, enal el simulacro artístico, dentro de las convenciones cristianas. Ni esto supone que los vates andaluces pulsaran todos como Hijaeda ó Miguel Cid, la cítara sagrada; también ponen sus manos en el laúd del juglar y en la lira que canta los temas profanos; también el más artificial entusiasmo mitológico los inflama; pero sobre que es frecuente hallar en el verdadero Parnaso andaluz cánticos conformes con las cláusulas más usuales del cristianismo, la poesía clásica, alarde de erudición más que de sensibilidad, carece de influencia y recrea sólo el gusto de los doctos y linajados.

En buen hora que un magnate acaudale su palacio con estatuas y relieves antiguos traídos de Italia; que entre los Pontífices hispalenses alguno recuerde con amor su permanencia y sus estudios en aquella tierra, ó que otro dé al arte clásico una participación excesiva en el embellecimiento de su villa de Olivares; apláudase que la imprenta multiplique las ediciones de los autores antiguos; que las taren arqueológicas de los Letos y Platinos hallen en Sevilla, Córdoba, Lucena y Granada cultivadores entusiastas; que un cenáculo literario siga bajo el dictado del artista Pucheco las corrientes restauradoras; á pesar de estos hechos, el andaluz no renegará de su pasado, y pintura y escultura serán expresión exacta de propios sentimientos, ideas y esperanzas.

Cúmplase en Andalucía, de una manera elocuente, aquella doctrina crítica que explica las hermosas facultades del genio, mediante la elaboración y concurrencia de numerosos antecesores. Léjos de negar la historia del arte andaluz el consabido principio, confirmalo ampliamente en la biografía de sus más granados representantes. Alonso Cano y Murillo, que en nuestro juicio, son quienes con mejor derecho caracterizan aquel florecimiento, no aparecen como caídos del cielo en medio de la generación artística que los rodea, ántes bien, ofrecen su progenie rios de antepasados ilustres, con visible y considerable personalidad. Entender que la escuela andaluza nace repentinamente contrariando las leyes naturales, presupondría el total desconocimiento de los hechos que con esa misma escuela se relacionan. Toda síntesis, todo organismo, ya se le considere en el órden puramente fisiológico, ya en el ámplio esfera de la historia humana, resume copiosa serie de anteriores tentativas, esfuerzos y afirmaciones, realízándose bajo el imperio de leyes protectoras siempre de lo más selecto y adecuado á las respectivas condiciones de vitalidad.

Arranca la escuela sevillana, núcleo de donde procede todo el arte pictórico andaluz del comedio de la decimá-quinta centuria. Muy á la raíz de ser debelada Sevilla, aguran en la catedral, Pedro de Pantoja, llamado por el rey para que ilumine códices selectos, y Juan Pérez, que lleva el título de pintor de cámara. Durante el siglo xiv y la

primera mitad del xv, puede señalarse alguno que otro nombre asociado en parte al desarrollo de la propia manifestación estética; más para encontrar á Juan Sanchez de Castro, verdadero progenitor de la gran familia pictórica bética, forzoso es descomodar á 1450. Desde esta fecha en adelante, los estabones de la tradición se enlazan unos á otros sin que en ningún caso se quebranten, y los progresos técnicos se continúan de maestros á discípulos, con trazaxón manifiesta.

Podría decirse que Castro figuraba la síntesis primera de una actividad pronta á espaciarse en múltiples y variadas producciones, reuniendo las tentativas de los pintores andaluces, ya anteriores, ya posteriores á la Reconquista. Debieron de tomar cuerpo en su ánimo los gérmenes esparcidos en la atmósfera contemporánea, en cuanto eran asimilables, y sus pinturas fueron como la compensación de los elementos arcaicos, bizantino y góticos, alternados sin medida, por el influjo regional en todos sus varios modos.

Reconocida la existencia de Castro, expedito ofrécese el camino que ha de seguir el investigador cuando desee conocer los tipos en donde encierran el génio y las facultades de los andaluces. Tres ramas se desprenden de aquel primitivo tronco; representan la derecha, primero Pedro Sanchez de Castro, luego Pedro Fernandez Guadalupe y Luis Sanchez, con los cuales se extingue al comenzar el siglo xvi. Figuran en la izquierda cuatro generaciones artísticas, Juan Nuñez de Castro, Pedro Machuca, Juan de Argon y Pedro Baxis; y los dos Baxis con Blas Ledisma terminando casi al par del siglo xvi. En cuanto á la rama central, que es la privilegiada, continúa sin vacio hasta el siglo xviii, en que muere con Tovar los últimos imitadores de Murillo.

En el estudio de Castro aprende Gonzalo Díaz (1499) el manejo de los pinocelos; engendra éste á Abjo Fernandez (1480-1525), maestro á su vez de Pedro de Córdoba, Diego Fernandez, Jorge Fernandez, Andrés de Leon, Andrés de Covarrubias y Diego de la Barrera, de los cuales el último enseña á Luis de Vargas (1502-1568), cuyas tablas y frescos constituirán una segunda síntesis grandemente superior á la que Castro personifica.

Entre los discípulos de Vargas, señálanse Pedro Montoya, Vasco Pereira, Luis de Valdivieso, Juan y Diego Salcedo, Antonio Ardan y Luis Fernandez, mentor de Juan del Castillo (1584-1640), de cuyo taller salen Alonso Cano (1601-1667), y Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682).

Separan á Luis de Vargas de Castro sobre sesenta años, durante los cuales los progresos técnicos de la pintura no han sido considerables, pues apagados los maestros á la tradición bizantino-occidental, mantienen el arte en estrecho círculo reducido, sin introducir en sus esferas mejores que depongan en favor de la propia iniciativa. Circunscritos á reproducir en sus tablas lo conocido y consagrado por la piedad, cuidanse poco de vivificarlas, traspasándoles las ventajas que suministra la imitación discreta de la naturaleza, ni aciertan á sucedir por completo el yugo de la alegoría y de lo simbólico, que lo mismo prolomita en la esfera poética que en el círculo de las artes figurativas. Apreciadas sus pinturas en justicia, hállanse secas y un tanto desahucadas, sin perspectiva ni ambiente, sin claro-oscuro ni movimiento en los ropajes ni en las actitudes.

Más si como tecnicismo dejan mucho que desear tales simulacros, sí crecen de aquellas partes que habrán de enriquecerlos en próximos periodos; en cuanto mira á la idea, al asunto y á la expresión, los monumentos á que nos referimos son peregrino testimonio de las verdades sostenidas en el curso de este ensayo. Pocos veces los pintores andaluces contemporáneos de Vargas gozan aptitud bastante para labrar obras adonde á los progresos generales del arte, siquiera las que producen concuerden con el espíritu que vigoriza aquella civilización. Remontando el vuelo hasta el empirio cristiano, busca el artista la inspiración en lo que allí descubre más simpático y atractivo, figurando por tal modo en dípticos y retablos la imagen de María, tipo genuino del amor, la piedad y la dulzura.

Si en Grecia el arte respondía al concepto antropomórfico, también en Andalucía se humaniza, queriendo acercar el hombre á su Creador, mediante la intervención de la mujer que cifra toda la belleza ideal posible y resume cuantas perfecciones y virtudes se alcanzan al humano entendimiento. Aunque dominados todavía los artistas por las reglas convencionales de la pintura arcaica, comienzan á experimentar el creciente influjo del medio en que viven, inclinándose á respetar los derechos de la naturaleza, tan desconocidos de sus predecesores inmediatos. Ni es la pintura andaluza en este tiempo ni en ningún otro, un arte ciego y erudito; bajo aquel clima, antes que la reflexión, predomina el sentimiento; antes que la metafísica, producto de laborioso raciocinio, brilla el arranque espontáneo del talento procrea siempre, nunca desprovisto de poderosas facultades imaginativas.

Muy distante el andaluz de concebir el cristianismo como una religión severa y exageradamente espiritual, entiendo que no contraría sus fines conciliándola con la naturaleza, y de aquí la dirección superior que siguen sus pinocelos

afectos. El punto de partida del culto en Andalucía es la Virgen, cuya personalidad, carácter y misión se explica clara y ampliamente el devoto. Bajo dos aspectos ofrézcase el piadoso simulacro; de una parte la madre; del otro la Inmaculada: allí las ternezas del amor más puro, asociándose a la dulzura y a los encantos de la inocencia; aquí la transcendida diáfandía del cuerpo sin materia y del alma que no empujó el más simple profano pensamiento. Alonso Cano, en su *Virgen de Huelva*, que no nos censuramos de admirar, y Murillo en sus Inmaculadas, vieren al exterior y fijan lo que hay de más íntimo y delicado en el modo de ser estéticos de los andaluces. Si la madre arguye la significación que en aquella tierra atribuye el hombre a la mujer como principal resorté de la dicha terrena, la Virgen—en el sentido icononómico de la palabra—representa la elevación de la criatura al alto asiento donde hubo de colocarla la idealidad cristiana.

Puera absurdo pedir al andaluz, por cuyas venas corre indubablemente sangre islamaíta, ménos fuego, ménos pasión, ménos poesía y sensualidad en sus relaciones con el sexo femenino; aunque latino y visigodo por su principal origen, no en vano luchó siete siglos con los agarenos, ni se asimiló en gran escala sus ideas, costumbres ó instituciones. Así se explica por qué el pintor cuando ya el arte indígena toca en los límites de sus mayores madres, pintando á María pinta su propia compañera, la mujer que le enamora y temple sus quebrantos ó lirias sus pasiones. Pero á la vez, sintiéndose el pincel regido por una fuerte disciplina, la religión: entónces, apoyándose en la tierra sube el artista á los más diáfanos espacios de la fantasía, y condensando allí las tendencias más nobles, las enseñanzas del misticismo en cuanto concierdan con sus propósitos; los delicados trasportes de las almas cándidas cuando crean ver en el empleo las subjetivas creaciones de la conciencia; modela la imaginación la sctos criatura que se escape de las bajas regiones de la vida para volar en alas de la gracia á las regiones de lo infinito.

Es ciertamente el ciclo de Alonso Cano y de Murillo monumento histórico en donde la pintura andaluza se muestra acunada con todas las ventajas que la distinguen. Del lado allá de estos dos poderosos géneos, la crítica sólo descubre como más ó ménos bien dirigidos, facultades en progreso, bellezas en elaboración, tendencias que pugnan por fundirse sin encontrar un medio propio para armonizarse bajo el concepto de una unidad superior que las resume: de la parte de acá la decadencia es positiva, pero estudiando ese movimiento desde sus débiles arranques hasta que concluye con los murillistas del siglo xviii, nótese que nunca es infiel á la idea que lo fecunda. Pintura y escultura amitan ante todo y sobre todo, servir los fines litúrgicos, siendo el arte más que adorno de los palacios, tema de enseñanza para las muchedumbres devotas en templos, cenebios, hospitales, camarines y públicos retablos.

Compentrase tanto en Andalucía la vida del arte y la religiosa, que llegan á una aparente adecuación bajo el imperio de naturalezas escogidas, dichosamente organizadas, para condensar en sí los sentimientos y aspiraciones de la grey católica. Pinta el maestro los simulacros icononómicos, dá bulto á las advocaciones más populares y las figura con rasgos tan comprensibles, con colores tan vivos y concertados, con actitudes tan dignas, con expresión tan elocvente, que la muchedumbre, poniendo no poco de su parte, halla supremamente bella la ficción, imaginando que sólo por tolerancia ó voluntad divina pudo labrarse aquel portentoso.

Dilátase por tal camino la fama del maestro, corren de mano en mano sus lienzos, rodeale el pueblo de respetos cariñosos, llegando á pensar que aquel talento le pertenece por un derecho de paternidad indiscutible. El arte andaluz no se concibe fuera de la Hérágia y de la devoción. Desde Alejo Fernandez hasta Pedro de Córdoba ó Juan Estéban, desde Vargas y Céspedes hasta Zurbarán y Tobar todos los pintores del Guadalquivir y el Darro mueven sus pinceles dentro de la ortodoxia católica, como los escultores el mazo.

VII.

Cuando se recorren las Iglesias, el Museo y aún las galerías particulares de Sevilla, sorprende el número considerable de lienzos devotos pintados por sus hijos, y el crítico que desea estudiar el tipo de la escultura andaluza, habrá de asistir á las fiestas de Semana Santa, que exhibe ante sus ojos numerosas efigies cinceladas, era por Diego Cornejo, ya por los Roldanes ó Martínez Montañés.

Otra de las razones de la popularidad que en Andalucía alcanzan sus artistas, estriba en la circunstancia de reco-

nocerse el pueblo en los tipos que aquellos labran. Díjose con acierto que Murillo había trasladado á sus lienzos no la imagen de su querida, como hiciera Andrés del Sarto ó Rafael, mas el rostro de la mujer andaluza, con todo su modelado vígoreo y superior colorido, poniendo, sin embargo, tanta pureza en la mirada y en la expresión, tanto decoro en la actitud y reposo en el conjunto, que el cuadro realista aparece templado y embellecido, con la idealidad más sublime.

No pinta Murillo para los grandes y los doctos, sino para el pueblo y los menesterosos de la inteligencia; ni se dirige al raciocinio más al sentimiento. Como Alonso Cano y Zurbarán, es Murillo producto perfecto de la conjunción de fuerzas que en la cultura andaluza se entrelazan. Contemplad su retrato: las líneas generales de su fisonomía os revelarán al hombre y al artista. Acercadlo al de Rafael, ¡qué distancia tan inmensa! Participa Murillo del alma soñadora y de la melancolía del árabe, y como él siente la propia dignidad con suma energía, traduciéndola en amor de su patria y de su libertad nativa, que le conduce á aburrirse en la corte y exensar los metros que había de granjearse en sus dominios. Búscad en sus lienzos algo que presungiera homenaje á las preocupaciones nobilitarias ó á las halagos del poder; no lo hallaréis: para el que vive exento de toda ambición pasa desdeseosamente olvidados los temas palacianos. Ni pinta guerreros, ni damas de elevada alcurnia, ni escenas mitológicas, ni exóticos episodios; y si norte está en otra parte, en el cielo ó en el pueblo. Hé aquí por qué pinta mayormente escenas místicas; y si toma su facundia otro giro, pintará al rapachuelo ó quien la sociedad abandona en el ocaso de su orfandad moral y en sus desgracias. Virgenes, crucifijos, santos, niños desgraciados, niñas cándidas é inocentes, pastorellos rudos; este es Murillo, este su repertorio: el cielo y la tierra dándose la mano; la naturaleza y el arte asociándose para pintar el amor, la dulzura, la abnegación, la fe, el infortunio y la inocencia. Y si se penetra en el fondo de estas manifestaciones, si interesamos el más íntimo de los sentimientos y móviles que agitan su talento ante el caballete, hallaremos que Murillo siente la belleza plástica, regida por el puro pensamiento cristiano, la *Zamacolada* trasfigurándose haciendo de una criatura real un aéreo concepto del más sublime y humano idealismo.

VIII.

Conocidos estos antecedentes, explícase sin violencia la modificación experimentada por las facultades de Torrigiano. Visto bajo la relación étnica, continuará éste siendo extranjero; atendida su ansiosanza, aparecerá como uno de los corifeos del renacimiento escultórico italo-greco; pero labrando la Virgen de Buena-Vista el insigne artista, entra en las condiciones de los maestros andaluces, y no hay derecho para considerarlo como extraño, cuando se idealiza con las tendencias generales que los dominan.

Puede afirmarse, en vista de este testimonio, que Torrigiano osciló entre las dos direcciones de la estética andaluza, representada respectivamente por Murillo y por Zurbarán (1), pero desde el momento que pesa su yénta en Sevilla, no es con el mazo en la mano, émulo del continuador del Buonarroti. La escultura toma de la reforma neoclásica sólo las ventajas técnicas, empero el pensamiento y la expresión son grandemente occidentales y cristianos. No hay en sus obras aquellos alarbes de modelado cuya exageración señalamos en el *Moisés*. Inclina la cabeza Torrigiano ante el sentimiento público y conforma su génio á las necesidades de la piedad, que piden otra suerte de elementos de belleza. La Virgen del Museo es todo un poema y un nuevo testimonio de la filosofía estética del arte andaluz.

Sentada con admirable naturalidad, tiene el niño sentado tambien sobre el mulo izquierdo, cuya extremidad descaza en un doble cojín ó almohadón. Demudo Jesús, fijase en el objeto que María le presenta, y tanto en el semblante del hijo como en el de la madre, respaldase la belleza moral más adecuada á los tipos creados por la liturgia en la inteligencia de los artistas. El arte de Lucas Della Robbia ha grandioso en manos de Torrigiano valientes metros, hasta tocar un límite nunca sobrepasado. Fijese el crítico, no ya en las proporciones relativas de las figuras, no en el dibujo sentido y correcto como el solo; más en la disposición de las superficies, en el método seguido para ligar las con-

(1) La Virgen que estudiase nos obliga á modificar ligeramente algunas de las ideas emitidas en nuestra *Historia de San Jerónimo*.

vexidades y las partes cóncavas, en el pliegado admirablemente magistral de los ropajes y en el repartimiento de los huesos que lo representan.

Ni hallamos nada tan elegante como la manera con que el manto cubre la cabeza y rodea el rostro, formando á modo de un marco natural que favorece la contemplación de las perfecciones en aquel concertadas, ni nada que tan alto pregone la habilidad técnica del artista, como el movimiento transmitido á la figura del niño. Es la mano derecha de la Virgen notable muestra de sabiduría escultórica, en su género, como las extremidades del niño, que podrían competir en gracia y delicadeza con las trazadas en el lienzo por el mismo Correggio.

Mide la estatua de la Virgen de altura un metro y treinta centímetros, y se halla pintada con colores mates, que no ofrecen la dureza de los barnices empleados por Della Robbia y otros artistas, en casi todas sus creaciones. Azul celeste es el color del manto ferrado en blanco, y los adornos de sus bordes, ó sea la cenefa, fueron dorados. Contratan suavemente con estas tintas las rosadas de la túnica y la natural de las carnes. No poco deteriorada cuando llegó al Museo, hubo de contener su ruina el escultor sevillano, Sr. Astorga, respetando en la restauración los colores y las formas de la presa, á fin de que no perdiese su propio carácter.

Rico el arte andaluz en selectas pinturas, no se halla tan favorecido en el dominio escultórico. Sin embargo, aun conserva joyas meritisimas de sus maestros indígenas; aun existen obras de Machucos, Martínez Montañés, Duque Cornejo y la Roliana, y entre ellas destaca con una aureola de gloria rodeada la *Virgen de Torrigiano*, que así debemos continuar llamándola, porque sobre concertar propias perfecciones artístico-técnicas, es un nuevo documento para ilustrar los fastos del arte bético en sus más encumbradas épocas.



LOS COLORES NACIONALES,⁽¹⁾

POR EL ILMO. SEÑOR

DON CESÁREO FERNÁNDEZ DURO,

CAPITAN DE FRAGATA, CORONEL DE INFANTERÍA, ETC.



I.

Hubiéramos de dar crédito á ciertos autores de la *Ciencia Aeriótica* ó del Balamon, el uso de insignias ó signos convencionales usados por los hombres para distinguirse en sus eternas luchas, es tan antiguo como el nombre mismo. Fernando Mexía (2) opina que las *armuerías*, que así llaman los heraldos á lo que vulgarmente se dice *arrazas*, y se han tenido y tienen por señales de nobleza, son tan antiguas como el hombre y áun anteriores, pues San Miguel y los demás ángeles que le siguieron contra Lucifer las llevaron en los escudos. Otros escritores dicen que los hijos de Set, para distinguirse de los de Cain, tomaron por armas diversas cosas naturales y los de Cain las figuras de las artes mecánicas que profesaban, y otros que los hijos de Noé inventaron las armuerías despues del diluvio.

Entre los que buscan fundamento á sus opiniones, citan unos la autoridad de Diodoro de Sicilia para atribuir la invencion á los egipcios, que se valian como simbolos de figuras de animales y principalmente de la del buey. De Homero, Virgilio y Plinio se han sacado argumentos en favor de los griegos, cuando fueron al sitio de Troya, ó de los compañeros de Jason en la conquista del Vello de oro, y con mayor razon del Libro de los Números que especifica como el pueblo de Israel al salir de Egipto campaba por tribus y familias, distinguidas por insignias y banderas, se discurre si tomaron esta costumbre de sus opresores.

Todos estos autores están conformes, sin embargo, en que sea cualquiera el origen incierto de esos signos que distinguan á los pueblos de la antigüedad, como la Ballena de los Asirios, la Paloma de los Babilonios, el Arpía de los egipcios, la letra Tau de los hebreos, la Cimitarra de los Partos, las Tres Coronas de los Medos, etc., (3) es remotísimo y no se sujetó á reglas determinadas hasta una época relativamente moderna.

(1) Aunque la presente Monografía no se refiere á un objeto determinado como las que van publicadas en esta Miscelánea sirviendo al presentante general de la obra, con el mayor placer la hemos dado cabida entre sus páginas, porque las costumbres disciplinadas que en ella se conciben y las importantes noticias y felices reflexiones que la contienen, sirven aplicadas á muchos de esos mismos objetos y estados que ya han visto la luz pública ó que esperan verla en la sucesiva—(Nota de la Dirección.)

(2) El libro intitulado *Nobilitario* perfectamente copiado y ordenado por el coronel don Fernando Mexía veinte y quatro de Julio, año Sevilla, 1691.

(3) Los autores modernos del Balamon citan á la Colofonia, Merce, Wibere, Bionowich, Tarsab, las FF. Guardia y Mousado, Menster, Vallmont, De Ceage, Matón Paris, Mesesier, Sobier, Horta, Vargas, Hara, como autores á que pueden añadir los que no preocupan de esta cuestión de signos. Continúan todos los apócrifos, Jeffrey d'Eschavans, *L'armuerie universel*, 1846; Boud d'Hostier, *Traité complet de Blason*, 1846; Ch. Grandisier, *Dict. Heraldique*, 1855.

Consta por testimonio de escribano público (1) que en el año de 1472, en que Juan de Ulloa y Lope de Avendaño, alcaide de Castronuño, *robadores y saltadores*, tenían divididas en bandos las tierras de Toro, Zamora, Valladolid y Medina del Campo, acordaron un día echar á los zamoranos de tierra de Coresas, y éstos, encamendándose a Dios y al Apóstol Santiago y á San Idefonso fueron para allá y los toresanos *tomaron por divisa porras y las zamoranos tomaron cardeos*, y puestas en las cabezas *para ser conocidas unas y otras*, vinieron á juntar y romper en un recuento que se llama Val de la Gallina.»

Los de Toro fueron derrotados, con lo cual, en lo sucesivo cantaban los zamoranos:

Juan de Ulloa el fregueta
Bate al Val de la Gallina,
Verá cómo pisa el cardo.

No es otro, á mi juicio, el motivo de todos los símbolos adoptados por familias, tribus, pueblos y naciones, así como de los colores, mote y sentencias con que se han adornado sucesivamente los primeros, que la Camisa de Nemrod, que sirvió de bandera en la guerra contra sus hermanos, el manajo de miés que con el nombre de *manajulo* llevaban por señal los romanos en tiempo de Rómulo, ó la cabeza de caballo puesta en una pica por los Cartaginenses, pero es de conseguir que el principio y significación de los colores en las armerías ha sido tan disputado por los autores del blason como las armerías mismas, siendo muchas y más ó menos fundadas las opiniones (2).

Lo que sí parece averiguado es que el uso de las armas se sometió á reglas fijas en tiempo de las Cruzadas contra los infieles de Tierra Santa, con motivo de reunirse y compararse los distintivos de tantos príncipes y caballeros cristianos, empezando entonces á considerarse las armerías como señales de honor y de virtud, compuestas de *figuras y de colores fijos y determinados* que sirven á marcar la nobleza y distinguir las familias y dignidades que tienen derecho á traerlas, como las usan los soberanos en sus *banderas y estandartes* para diferenciarlas de las auxiliares y enemigas representando también en ellas sus dominios, sus pretensiones, las armas que le son propias, ó las de la nación (3).»

El conjunto de esas reglas que limitaba la costumbre arbitraria de pintar en el escudo, adarga, bragueta, torca ó rodela los símbolos individuales del guerrero, como sitio más visible en combates y torneos, constituyó la *Heráldica* ó ciencia del blason, que abraza asimismo á todo linaje de distintivos ó insignias, y por tanto á las banderas, que en colores y figuras no son otra cosa que la repetición de los escudos en forma más visible para amigos y enemigos y á las libreas, vestiduras ó trajes uniformes de servidores y soldados.

Sólo á los soberanos estaba conferida la facultad de conceder el uso de armas sin que á nadie fuera permitido alteraras, y habiendo alguna usurpación de los escudos de los príncipes se incurria en delito de lesa Majestad, y en el de falsario si fuese de otros nobles (4).

Las banderas se rodearon de mayor prestigio, diferenciando á más de los signos y colores el corte ó figura de la tela según la categoría del caudillo de la hueste, llamándose en cada caso bandera, estandarte, pendon, baneravente, palen, grimpola, guita y enfibon, (5) señalando á la real ó nacional los honores reales, obligando con juramento á su defensa, santificándola con la bendición religiosa, (6) haciendo de la conquista de los enemigos el acto más meritorio y honorífico del soldado, como de la pérdida de las propias el más infortunado sucesimiento, manteniendo, en fin, para ellas, el sublime significado de la frase de las matronas espartanas, que al despedirse de sus hijos antes de la batalla recomendaban volvicran con el escudo ó sobre el escudo (7).

(1) Manuscrito existente en Zamora en poder de D. Eduardo Montero.

(2) Peto Sarta, que inventó los signos convencionales de que se sirven las Heráldica y Bayas de armas para la representación de los escudos, con los nombres técnicos, lista larguísima de los colores en su obra *Tresena Gramática*.

(3) El escudo de A-Vila, *Cronica heróica rubricada á las leyes heróicas del Blason Madrid*, 1750, tomo 1, pag. 16.

(4) *Chronica*, *Chiquero Góncalo Hondo*, part. 1, capít. 10, pag. 23.

(5) *María*, obra citada, y *Diago de Valera*, *Troisdo de los reynos y dones*.

(6) Entre los romanos se ponía juramento á las banderas en presencia de los sagrados. Los pueblos cristianos las bendicen por los obispos en presencia del *clero*. En España hizo bendecir las banderas para la guerra contra los moros don Juan II en 1493, instituyendo esta costumbre.

(7) Entre los infieles los hebreos que usaba la hiltora militar de España, con reliquias á defensas y tocas de banderas, usaba presentes los que siguen:

Juan de Isral, capitán de mar, natural de Brestera, asediado dos navios en las expediciones de Tripoli y Bagia, ganó á los moros tres torres, por lo cual el coto delá Juan le hizo naveros y así por otras las tres banderas conquistadas.—Coto de Targat Power, lug. de Almirante, letra T.
Juan de Vega Garchoa, capitán de mar, natural de Góbralon, rindió al cábete exercito hebreico Paperall en 1545, y depositó su bandera en la

II.

Los más de nuestros heraldos, apoyándose en los antiguos historiadores, asientan que el primero en este país que adornó las Adargas con insignias, fué Brigo, cuarto rey de España, poniendo la figura de su castillo en la suya (1), y que los reyes godos, hasta Rodrigo, trajeron por armas un león de gules. Don Pelayo, cuando ganó la ciudad de León en 722, ya por esta circunstancia, ó por conservar la tradición, pasó por armas un León de gules en escudo de plata, si bien lo mudó después con la cruz que se le apareció al dar batalla á los moros (2). Don Alfonso VIII el *Emperador*, en 1147, y en conmemoracion de haberse unido en su reinado Castilla y León con Galicia y parte de Portugal, tomó por armas sus *Castillo* y sus *León*, segun Bernabé Moreno de Vargas en sus *Discursos de la nobleza de España* (Madrid, 1636); pero segun otros autores, influyó en esta determinacion la antigüedad del Castillo del rey Brigo y el León de los reyes godos (3). A este castillo y león han añadido y quitado despues los reyes otras armas de los reinos conquistados, de sus sucesiones, derechos y pretensiones.

Las armas de los condes de Barcelona, ganadas por Witredo el Velloso en la guerra que tuvo con los normandos en ayuda del rey de Francia, son cuatro *peles* de gules en campo de oro. Dicese que Luis le Degue (segun unos), ó Carlos el Calvo, reconocido á las maravillosas hazañas que hizo Witredo en su servicio, viéndolo malherido, tiñó los cuatro dedos en su sangre y los frustró al escudo que traía dorado, naciendo esta historia de Bernardo Desdes, que la escribió en 1480. D. Juan Sans y Barutell la ha refutado en sana critica (4), fundándose en el hecho admitido de no haber tenido origen las armerías hasta el tiempo de los torneos y las Cruzadas y en el de no haber empezado á ser hereditarias hasta el siglo xii.

Con las mismas razones combate las armas supuestas á los reyes Godos y á los de León, conforme con los historiadores Ambrasio de Morales y Moret, que aseguran haber sido don Alonso, el que ganó á Toledo, el primero que las tuvo.

Los reyes de Aragon usaron armas de plata y la cruz de gules cantonada en cuatro cabezas de moro, cual se ven todavía en algunas monedas del tiempo de Felipe II, que se tituló rey de Aragon, y de ellas tomaren la coetumbre los de Castilla, segun el mismo Moret, cuando don Alfonso vino á casarse con doña Urraca.

El rey de Navarra, Sancho el *Fuerte*, en memoria de la batalla de las Navas de Tolosa y de la cadena del palenque de Miramolin, adoptó en 1212 escudo de gules y una cadena puesta en orla, cruz y sotuer.

Cuando, por matrimonio de Ramon Berenguer IV con doña Petronila, hija única y heredera de don Ramiro el Monje, rey de Aragon, se incorporó el condado de Barcelona en 1137, adoptó el reino las armas de este último, porque entre otras condiciones del contratado casamiento se convino que las armas de Aragon se llevaran en la cimera, y las de Cataluña en el escudo, banderas y estandartes (5).

iglesia de San Francisco de Huelva, desde figuraba ya entre conquistadas por el mismo y por su padre el abate don D. Andrés.—*Ordeño de la casa de Huelva*, por D. Menard Chirera, Madrid, 1844.

(2) León de Leon, abstracción que se figuró en muchos escudos, se menciona en la batalla naval de Sicilía en 1070, y habiendo quedado el escudo en los pies se salvó á nadie levante la bandera. Cuenta en varias impresos que se halla en la Colección de Felipe Paso, *Almoxarife*, letra 7.

(3) Martín de Guzmán, contador de las galeras de Felipe, peleado con el escudo de León en el puerto de Maro en 1622, por quitar á un almirante del enemigo la bandera, con la cual se había tirado al agua por no se contrage su vida, se arrojó todo él, estando armado y cargado por encima de las espaldas.

(4) En 1480 escribió el *Emperador* al capitán Martín de Barcha un escudo con tres lienzos de oro en campo azul, como que tenía el *Príncipe Juan Fernán*, á quien venció, y sostuvo la bandera de San Esteban, que era blanco con tres rojos, señalando los diez y siete barcos que le apodó.

(5) A D. Álvaro de Bessa, marqués de Santa Cruz, consueño el rey, como recompensa superior, que naciese su escudo de varado de la bandera y estandartes que tenía cogidos á las torres y herbolinos.

(6) En ella están contados Martón Bialdo, *De Rebus Belgicis*, lib. vi.—Julien del Castillo, lib. vi, año 1, y lib. vii, año 11.—Cabrero, esp. xii, 212.—Roel, *Tratado y Elementos de Cosmografía*, esp. xxxii, fol. 160.—Pajales, lib. 1, esp. xiv, fol. 13.—Gentley, tomo 1, lib. 17, fol. 83.

(7) El P. Góndara, *Relación de Galicia*, fol. 133.

(8) El P. Casares, *Descripción católica de las armas de Esp. Escuelas*, 1636, pág. 31.—Giles, *Hist. de los Godos*.

(9) *Memoria sobre el traslado original de las banderas de Aragon*, 17 Julio 1812. Inserta en las Memorias de la Real Academia de la Historia, tomo vii, Madrid, 1813.

(10) An. de Leon. Martón Bialdo, *Hist. de las cosas memorables de Esp.*, lib. 2, fol. 71, y Gentley, *Comp. Hist.*, tomo vi, pág. 39, por D. Francisco Javier Guerra segun que vio el original de las escuderos y que no tenía respetado el escudo.

Otro convenio parecido se estipuló en 1409 al verificarse el casamiento de los Reyes Católicos estableciendo, con consulta y acuerdo de los Grandes, de los Prelados y de los Consejos, que las armas de Castilla y de Leon se antepusiesen á las de Aragón y de Sicilia, y éstas á las demás que estaban unidas, quedando todas en el orden siguiente, que se ve en instrumentos públicos de la época (1):

Castilla, Leon, Aragón, Sicilia, Toledo, Valencia, Galicia, Mallorca, Sevilla, Cerdeña, Córdoba, Córcega, Mércia, Jaén, Los Algarbes, Algeciras y Gibraltar, Barcelona, Vizcaya y Molina, Atenas y Neopatria, Rosellon y Cerdeña, Cristian y Gociano.

Por fin, al incorporarse los Países-Bajos á la corona en el año 1496, también por casamiento de Felipe el Hermoso con doña Juana, se ordenaron de nuevo las armas, añadiendo á las anteriores las del archiducado de Austria, ducado de Borgoña y condados de Flandes, Bravante y Tirol.

Ya por esta época desaparece toda oscuridad en las Armerías, gracias á la minuciosidad de Gonzalo Fernandez de Oviedo, que en su *Libro de la Cámara del Príncipe don Juan* (2), después de describir el *Guion real*, dice de los reyes de armas:

«Truen demas de la cota real vestida, un escudo de oro encima del corazon. Uno se dice Castilla y trae el castillo de oro en campo de gules. Otro se dice Aragón y trae cuatro bastones de roscler ó gules en campo de oro. Otro se dice Leon y trae un leon de púrpura en campo blanco vel argenteo y coronado de oro. Otro se dice Granada, y trae la granada verde reventada y los granos de roscler y el campo blanco. Otro se dice Navarra y trae un marro ó alquerque de cadenas de oro en campo de gules vel sanguino....» y así continúa describiendo los de Nápoles, Sicilia, Mallorca, Valencia, Toledo, Sevilla, Córdoba y Mércia.

III.

Los colores de la bandera son precisamente los mismos del escudo, de modo que Castilla y Navarra habían de usarla roja; Leon, Granada y el antiguo Aragón blanca; Cataluña y Aragón moderno, amarilla. Unidos Castilla y Leon, la cuartelaron de blanco y rojo ó plata y gules, y así se usó durante mucho tiempo, como atestiguan documentos incontestables de la época.

Uno de ellos, esclarecido por el Sr. Cánovas del Castillo (3), es la pintura de la Higueraola que se conserva en la Sala de Batallas del Escorial. El pendon de Castilla, que precede al rey don Juan, lo mismo que la sobrovesta que éste lleva, tienen cuatro cuarteles, blanco y rojo, con los castillos y leones.

Las cartas de marear formadas en los siglos xv y xvi dan igualmente testimonio con las figuras iluminadas con que se adornaban, y entre ellas merece principal lugar la de Juan de La Cosa, fecha en el Puerto de Santa María el año de 1500, y que se conserva en el Museo naval. La bandera puesta en las costas occidentales de España, la misma que ondea en las Antillas acabadas de hallar, es cuartelada de blanca y rojo con castillos y leones, idéntica al pendon de don Juan II. Otra carta del Mediterráneo, trazada por Juan Francisco Monus en 1613, propiedad del príncipe Nicófilo Doris, he visto en Roma, y á semejanza de la de Juan de La Cosa, tiene pintados reyes, ciudades, buques y banderas. El rey de España lleva calzas y mangas rojas, botas de ante, manto de púrpura, y se apoya en el escudo cuartelado de plata y gules con castillos y leones. Asimismo es la bandera que flota sobre Sevilla mientras la de Zaragoza es roja con bordes ó ribetes amarillos con los palos de Aragón bajo corona en el centro, y la de Barcelona roja con ribetes amarillos, y en el centro cuarteles con cruces de San Jorge sobre plata y los bastones sobre oro.

La carta catalana de 1375 citada por Navarrete, Salazar y otros escritores marinos y reproducida en el Atlas del

(1) León Macho Sicilo, *Cor. pen. de Esp.*, lib. xiv, fol. 161.—Marlusa, *Elab. ges.*, tomo II, lib. xxv, fol. 333.

(2) Publicado por la Sociedad de bibliófilos Madril, 1870.

(3) De la escorpola roja y de las banderas y divisas usadas en España. Madrid, 1871.

visconde de Santarem (1) dibuja el *Lezer* de Jaime Ferrer con bandera de cinco fajas horizontales, de oro tres y rojas las intermedias, indicación que conviene próximamente con lo que, á poco, en 1386, acordó el Parlamento celebrado en Barcelona: «item, se ha ordenado que las galeras no lleven banderas, cenadales, ni paños con otra divisa que la del condado de Barcelona, esto es, barras amarillas y coloradas solamente (2).»

Verificada la unificación del reino por el casamiento de don Fernando y doña Isabel, como se acordó el orden de las armerías del escudo, así se hubiera determinado con igual formalidad la figura y disposición de los colores de la bandera si por entonces hubieran usado las naciones de este signo de colectividad; pero la navegación y las relaciones marítimas de pueblo á pueblo, que principalmente requieren estos distintivos, tenían escasa importancia todavía, y si de hecho se daba preferencia, por el concierto de los escudos, á los colores rojo y blanco de Castilla y Leon, seguía la costumbre establecida de alzar bandera propia cada caudillo y capitán, apareciendo en las batallas tantas como compañías, ricos-hombres y príncipes y obispos, si bien subordinadas al gualón real.

Un libro por muchos conceptos curioso, el *Poema de Alfonso Onceno*, manuscrito en el siglo XIV, que narra con minuciosidad los sucesos de la turbulenta minoría de este rey, combates, embajadas, treguas, torneos, bodas reales, costumbres y trajes, sirve grandemente para conocer la variedad de las banderas y pendones. Del de el infante don Enrique dios en los números 780 y siguientes:

E vjeron en vna vara
 Va muy fermoso pendon
 Va crucifixo y estava
 Pegado noble miente
 E a todas semjaua
 Omne vino carnal miente.

Sin mencionar los colores, alude en más de una ocasión á los leones y castillos del pendón real, por ejemplo en el número 243:

Dixo: el leon de Espanna
 De sangue fará casuino.

Tratando de la hueste coligada contra el Moro y de los pendones que llevaban los infantes don Enrique y don Tello, el Maestro de Calatrava, la ciudad de Jerez, los *Ricos omnes de grant guisa de Castiella la vreal*, los infanzones de Galicia e escalleros de Portugal, añade:

El rey
 Como natural guerrero

 Armas leuaba de acero
 Con castillos e leones
 E por yr mas conocido
 Leuaba sobre sumales
 Va su pendon bien tendido
 Entre los sus notables.

Este mismo rey fundó más adelante la preciosa Orden ó insignia de la Banda, que era roja, en el concepto de unos autores, y roja con ribetes de oro en opinión de otros (3). Pasifronía los caballeros en los escudos y los soberanos en la monada y en los guiccos, adornada con tranguetes de oro ó simplemente sobre oro, aunque á veces, por ser de gules el escudo y oponerse las reglas de la Heráldica á situar color sobre color ó metal sobre metal, pasieron sobre

(1) *Recherches sur la portée de la devise de nos jours élevée sur la cité cathédrale d'Albi*, par le Visconte de Santarem.

(2) *Sans de Buxell, Mem. sobre el secreto cripto de los hebreos.*

(3) Compió las armerías de las órdenes reales la Orden de la Banda D. Manuel de la Corte, *Sumario Pontificio español*, tomo IV, pág. 367, Madrid, 1822.

gules la banda de oro. Hasta el Emperador Carlos V, adoptaron los sucesores de Alfonso XI la insignia de la Banda como símbolo predilecto de sus pendones, dando mayor aprecio al color rojo ó de gules que ya predominaba en los más de los escudos de las regiones de España hasta el punto de ser considerado distintivo nacional, según se advierte en la definición de la Banda contenida en el Diccionario de autoridades de la Academia.

«Adorno de que comunmente usaban los oficiales militares, de diferentes especies, hechuras y colores, y que servía también de divisa para conocer de qué nación era el que la traía, como *carrocel el español*, blanco el francés, etc.»

A los ilustrados ejemplos demostrativos del trabajo del Sr. Cánovas del Castillo, tantas veces citado, he de agregar algunos otros que he tenido ocasión de observar y que corroboran la definición del referido Diccionario, con preferente aplicación á las banderas.

Las pinturas de la gran batalla de Lepanto que mandaron hacer las potencias de la Liga y existen, una de Venetini en el palacio ducal de Venecia, otra en dos frescos á la entrada de la capilla Sixtina en Roma, y otra en colección de cuadros colocados en el claustro del Escorial, con más la que guarda nuestro Museo naval, distinguen á las galeras españolas con flámulas y banderas rojas, con la particularidad de que en todas aparece la gules de don Juan de Austria con dos banderas en la popa: la nacional roja, y la de la Santa Liga, puesta á estribor ante la caraca.

En la entrada del palacio municipal de Génova existen dos grandes cuadros representando el recibimiento hecho por la ciudad al vencedor don Juan de Austria que llega al puerto con su armada. Las galeras llevan igualmente flámulas rojas.

Las cabeceras de la Sala de Batallas del palacio del Escorial están ambas adornadas con episodios del combate naval de las Terceiras, y las naos españolas ostentan banderas y flámulas rojas. La Capitana arboló en la popa una bandera del mismo color con la insignia del Apóstol Santiago matando moros.

El palacio real de Nápoles construído para alojamiento de los virreyes, muestra en los techos batallas de mar y tierra de las campañas de Italia y al paso que las galeras de Aragón ostentan la bandera de las borras, las castilianas la Bevan roja.

Por final, en el Museo Borbónico de la misma capital, hay un cuadro del pintor Scipione Campagne, señalado con el núm. 8, que representa el acto de entrega de las llaves y sujeción de la ciudad á don Juan de Austria el 8 de Abril de 1648, en la plaza del Mercado. En el centro se descubre un patíbulo con quince cabezas cortadas y al rededor forman los tercios de la Armada con banderas rojas en el centro del bosque de las piasas, y se distingue una de dichas banderas por tener cruz amarilla sobre fondo rojo.

Pero tampoco estas ejemplares hacen prueba de que hasta el siglo XVIII hubiese bandera nacional propiamente dicha, existiendo otros muchos de tierra y mar en que las ensañas de las nares son blancas y las de las tropas de variados colores.

IV.

Los trajes uniformes de los servidores del Estado que, como ántes dije, cogen bajo el dominio de la Heráldica, ofrecen asimismo buenos indicios para estudiar la predilección de nuestros mayores por determinados colores. Sirven para esta investigación las crónicas y relaciones particulares y también las pinturas coetáneas de las cuales se ha servido diligentemente el conde de Clamart al escribir su *Historia orgánica de las armas de Infantería y Caballería*.

Las primeras fuerzas organizadas de ejército permanente que como precursores de la Guardia civil establecieron los Reyes Católicos, las candelillas de la Santa Hermandad, vistieron calzas de paño encarnado y sayo de lana blanca con cruz roja en el pecho, llevando bandera también blanca con cruz roja. Los colores de Castilla y de León, en cuyo territorio iban á prestar servicio.

Las propias calzas y sayo, aunque sin la cruz, llevaron á Italia las tropas del Gran Capitán.

Los primeros tercios creados en 1534 por el Cardenal Cisneros usaron ya calzas rojas con vivos y cuellos amarillos, combinación de los colores de Castilla y Aragón y también de la Orden de la Banda.

Los trajes militares del reinado del Emperador consistieron en jubón, calzas y gorra roja acuchillados de amarillo. En tiempos de Felipe II vistió la infantería de amarillo con cuellos rojos. Así está presentada en la pintura de

San Quintín de la Sala de Batallas del Escorial. Un cuerpo de arcabuceros á caballo que se creó por entonces recibió por uniforme *ross haugvarins con suangas perdidas de paño amarillo adornada con la cruz de Borgoña roja*.

Felipe IV suprimió las calzas acuchilladas sustituyéndolas con gregüesos y medias calzas de lana, cuerpo de jubón con faldetas y sombrero de fieltro á la seviana. El jubón y gregüesos eran amarillos y las medias calzas rojas, según una pintura que posee en Leceá el general Musso.

Carlos II creó un regimiento de guardias de la persona, cuyo uniforme era *ajustador de paño amarillo*, llamado comunmente *casaca*, guarnecido por sus costuras con franja de la casa real, escarpeña de blanco y rojo (1): calzon gregüesco amarillo, media encarnada, zapato de becerro blanco con lazos rojos, corbata blanca y sombrero chambergo. La infantería del ejército vestía de rojo y amarillo, variando los cuerpos, de forma que el que gastaba medias amarillas tenía gregüesos rojos y al contrario, sin que se hiciera novedad hasta el año de 1707.

Los embojadores vestían el color nacional en las grandes ceremonias por exigencia de etiqueta, según cuenta Cabeza de Córdoba en sus *Relaciones de las cosas sucedidas en España*, y repite el Sr. Cúnovas del Castillo como sigue:

«Al presentarse el embojador de Francia, en 25 de Marzo de 1612, al rey Felipe III, con motivo de las bodas convenidas entre las dos coronas, la infanta doña Ana de Austria estaba vestida «con saya entera de raso blanco» y al otro lado el príncipe, que fué luego Felipe IV, «así mesmo vestido de blanco:» y que se decía que en París se había de hacer por el embojador de España la misma demostración á la reina y al rey, y á la princesa de España (Doña Isabel de Borbon), los cuales «*habían de estar vestidos de encarnado, bvedados los colores de entre medias coronas.*» Da razón luego Bernabé de Vivanco, en su *Historia de Felipe III*, inédita, del cambio de las dos coronas verificado en el Ribaso, con las palabras siguientes: «Estaban (dice hablando de los asistentes á la entrega de las coronas), sobre cuatro barcos sin quilla á modo de pontones, las dos de España y las otras dos de Francia, asentando que á costa de ambos reinos se hiciese sobre ella un comedor de 32 pies de largo y 30 de ancho, con un antepecho de balandras, uno blanco y otro colorado.» Siguenos otros varios pajes, por los cuales se ve que celebraban en aquella ocasión ambas cortes los colores rojo y blanco, recíprocamente alternados por cortesía, ni más ni menos que sucedió en la celebracion de los esponsales en París y Madrid, partiendo todos, reyes, cortesanos y escritores, cual de costá á la sazón indubitada, de que el rojo era el genuino color español, al propio tiempo que el blanco era el genuino color francés.»

Don Francisco Javier de Salas, que ha tratado de este mismo asunto (2), inserta documentos oficiales de *Las embajadas célebres de los duques de Esmarques y de Pastrana, para la conclusion de los casamientos, etc.*, describiendo la entrada del último en París, precedido de los clarines españoles con cotas de armas de tela de oro y encarnado, de acémilas con repeteros de terciopelo carmesí bordado de oro, de pajes con la librea española, de caballeros y señores, etc. Madama la infanta estaba vestida con *ropa encarnada bordada de oro*, debajo de un dosel de terciopelo carmesí con *franjas de oro*, como se indica en el inserto anterior.

V.

Felipe V, que dió al ejército verdadera organizacion por decreto de 26 de Febrero de 1707, escribió:

«Y es mi voluntad que cada cuerpo traiga la bandera cococela blanca, con la cruz de Borgoña, según estilo de mis tropas (las venecedoras), á que he mandado añadir dos castillos y dos leones, repartidos en los cuatro blancos; y cuatro coronas que cieren las puntas de las azpas.»

Como consecuencia natural, al adoptar el color de la casa de Borbon que su abuelo Luis XIV de Francia había señalado igualmente para la bandera y escarpeña nacional, dió uniformes blancos á las tropas que se mantuvie-

(1) Conserveznos estas franjas como distintivo de unidades y serenos hasta el año de 1808 que las suprimió la Revolución.

(2) Infancia sobre lo otro intitulado *Las Misiones españolas sous le regne de Henri IV et la repense de Marie de Médici*, que por encargo de la Real Academia de la Historia editó en individuo de número D. F. Javier de Salas. Madrid, 1871.

ron hasta la proclamación de Carlos IV en 1788, y áun volvieron á establecerse en 1805. La cruz de Borgoña que conservaba en las banderas, dice Avilés que se adoptó en España por la batalla de Baza, ganada contra los moros en 1297 el día de San Andrés, por ser la forma de dicha cruz la del instrumento del matrimonio del Santo Apóstol, mas el nombre mismo indico que su introducción debió tener efecto más bien por el casamiento del duque de Borgoña, don Felipe el Hermoso, con doña Juana. De esta opinión es también Lecluge (*Maestro de Campo General*, pág. 85), por ser San Andrés el patron de Borgoña.

Las banderas del regimiento inmemorial del Rey que por Decreto de 3 de Abril de 1642 eran rojas con la cruz de Borgoña de encarnado muy subido, dividiéndola del fondo un perill negro, había cambiado el color en morado en 1693, como memoria de haber sido de la Guardia Real. El vulgo, que llamaba primeramente al regimiento *Tercio de los colorados viejos*, lo apellidó despues *Tercio de los morados*. Por el Decreto de Felipe V se igualó en la bandera coronela con los otros, mas despues, por abuso disfrazado con nombre de privilegio, que afecta á la tradición misma del significado de la enseña nacional, volvió á tener banderas moradas, consiguéndolas por otros privilegios los cuerpos de Artillería, Ingenieros é Infantería de Marina (1).

Los buques de la Armada real usaron, como las tropas, la bandera blanca con cruz roja de Borgoña, hasta que la disposición que copio, de muy pocos conocida, modificó la uniformidad.

«Teniendo el Rey resuelto que el cuerpo de navios de la Armada se divida en tres escuadras, y que cada una de ellas tenga su puerto en Departamento de los tres establecidos en España, como son: Cádiz, Ferrol y Cartagena, ha deliberado S. M. para que cada una de estas divisiones se conozca por las banderas é insignias de que han de usas, beven todos los navios de cualquiera de las tres referidas escuadras, los pabellones ó banderas largas de popa blancas con el escudo de las armas reales en la forma que se practica. Los navios que se armanen en Cádiz, usarán en las insignias de banderas, ondulras, corchetes, rabos de gallo, gallardetes, banderas de proa, de botes, de lanchas, sobre blanco el referido escudo de armas reales. Los navios que se armanen en el Ferrol, usaran en todas las referidas insignias y banderas de proa, de botes y lanchas, de la cruz de Borgoña sobre blanco con cuatro anclas en los extremos del cuadrado que forma la referida cruz. Los navios que se armanen en Cartagena, usaran en las mencionadas insignias y banderas, de proa, de botes y lanchas, sobre color morado el escudo de armas reales, sencillo de castillos y leones, conforme al dibujo que se volvió aprobado á V. S. con las mismas, y cuatro anclas en los extremos.

»En esta inteligencia, manda S. M., que haciendo V. S. notoria esta Real deliberacion para que llegue á noticia de todos los oficiales generales y particulares de la Armada, y pasando copias certificadas de esta Real orden á los Ministros de los Departamentos del Ferrol y Cartagena, disponga V. S. se haga un proporcionado número de las referidas banderas, tanto para los navios que se armanen en ese puerto, como para los que haya que remitir á los de Ferrol y Cartagena. Dios guarde á V. S. muchos años como deseo. Sevilla 20 de Enero de 1732.—Don Josef Patiño.—Sr. Don Salvador de Olivares.»

Usaban banderas blancas no sólo Francia y España, sino también Nápoles, Toscana, Parma, todos los Estados regidos por la casa de Borbon, que no siempre mantenian entre sí la buena armonía de familia, y la semejanza del color había dado lugar á que, no distinguiéndose en la mar los amigos de los enemigos hasta encontrarse á muy cortas distancias, ocurrieron incidentes desagradables, por lo que se procedió al estudio de otro pabellon que reuniendo condiciones para su adopción como nacional, no adoleciese de semejantes inconvenientes. Doce modelos se presentaron por el Ministerio de Marina á la elección del rey Carlos III, en once de los cuales predominaba el color rojo, y el soberano tuvo el buen criterio de no adoptar ninguno de los simbolos de personalidad ó de abstracción que son precedentes, fijándose en los de la nacion, que debían durar tanto como ella. La bandera de las fajas rojas y amarillas con el escudo del castillo y el leon (2), debía traer á la memoria el pendon de Alfonso el Justiciero en el Salado, cuando en grande aprieto

«Los de la vanda llamá»

(1) Segun Masde, ella en España se ha usado en armaras el color de párpura ó violeta.

(2) El Real decreto de 1705 ordena decir así:

«Para evitar los inconvenientes, y perjuicios, que las bandes que se usaban para señalar la Bandera nacional, de que son el Armado naval, y Armada Española usaban, y que se usaban á larga distancia, é son «muy semejantes con las de otras Naciones: he resuelto, que se adopten unas más fáciles de guisar de Bandera dividida á la larga en tres listas, de las que la alta, y la baja sean encarnadas, y del medio cada una de la quarta

las barras que don Jaime el Conquistador llevó a Valencia y esarbóla á su entrada en 1238, que como reliquia se guardan todavía en el archivo de la ciudad; las de Alfonso V el Magnánimo asentadas sobre el Vesúbio; la triunfante enseña del Emperador Carlos V, pasada por las cuatro partes que entonces se daban al mundo; las glorias tolas del pueblo español simbolizadas en esos dos colores tan queridos, y aún su figura y disposición venían á ser las mismas que el *barre* de Jaime Ferrer llevaba en la exploración de la costa de Oro, y que las galeras de Ahones y Roger pusieron sobre Constantinopla y Atenas (1).

VI.

No es ineportante sentir el significado que á los colores y figuras que componen la bandera española han dado los maestros de la ciencia del Blason.

El rojo ó *gules*, que es el primer color en Heráldica, dicen simboliza, de las piedras rubí; de los planetas Marte; de los elementos el fuego; de los signos Aries y Escorpión; de los días el martes; de los meses Marzo y Octubre; de los metales el cobre; de los árboles el cedro; de las flores el clavel, y de las aves el pelícano.

Significa: de las virtudes la caridad; de las calidades mundanas la valentía, la nobleza, la magnanimidad, el valor, el atrevimiento y la intrepidez, la alegría, la victoria, el ardor, la generosidad, el honor, el furor y el vengamiento con sangre (2).

El amarillo ó *oro*, es también el primero de los metales que figuran en el Blason y simboliza: de las piedras el carbunclo ó topacio; de los planetas el Sol; de los signos Leo; de los días el domingo; de los meses Julio; de los árboles el ciprés; de las flores el girasol; de las aves el gallo; de los animales el león, y de los peces el delphin.

Significa: de las virtudes la justicia, la benignidad y la clemencia; y de las calidades mundanas la nobleza, la caballera, las riquezas, la generosidad, el esplendor, la soberanía, el amor, la pureza, la salud, la solidez, la gravedad, la alegría, la prosperidad, la larga vida, el poder, la constancia y la eternidad.

Los castillos son heráldicos de grandeza y elevación: denotan también asilo y salvaguardia, y las torres que los flanquean indican la constancia, la magnanimidad y la generosidad.

El león se ha tomado en el blason para denotar los héroes ó personas ilustres, y simboliza la vigilancia, autoridada, dominio, monarquía, soberanía, magnanimidad, majestad y terror.

Las variaciones que desde la fecha de adopción de esa noble bandera ha tenido, fueron tan efímeras como las coronas que las motivaban. Justo Napoleon modificó el escudo de armas (3), y en el Museo naval ha quedado como

parte del todo, y la de su medio amantillo, colocándose en este el Escudo de sus Reales Armas referido á las dos castellas de Castilla, y Leon con la Corona Real encima; y el Gallardo con las salinas tres torres, y el Escudo á lo largo, sobre quadrado escudo en la parte superior: Y que las dichas Emblemas con, su Escudo, los mismos colores, delimita en la lista de su medio amantillo, y del resto de la tercera parte de la Bandera, y cada una de las restantes partes dividida en dos partes iguales concuerda, y suaviza alternativamente, todo con arreglo al oficio diestro. Se podrá ver en otros Paviones en los Mares del Norte por lo respectivo á Europa hasta al paralelo de Teneife, y en el Océano, y en el Mediterraneo desde primero del año de mil setecientos ochenta y seis, Teóricamente concebido para su ensayamiento.—Situado de mano de S. M. en Aranjuez á veinte y ocho de Mayo de mil setecientos ochenta y cinco.—A. D. Antonio Valdez.—En copia del Decreto original.—Valdez y

(1) El Príncipe del Cardenal de los papas Sixto en 1555, D. Victor Balaguer, dirigió á las partes castellanas, en su discurso, las palabras siguientes:

«Solos y firmes estáis á vuestros los de Castilla, que en vuestro ponéis partes osas, y partes osas, si á Dios plac, los dos osas vuestros y grecs, todos de la bandera antigua cobrada en las bonas tiempos de nuestra patria, que en primera d'allora vos desamos las nuevas partes.»

(2) Avilla, tomo 1, pág. 192. Del mismo autor son las explicaciones heráldicas que siguen.

(3) «Este Josef Napoleon por la gracia de Dios y de la Constitucion del Estado, Rey de las Españas y de las Indias.

«Ennos decretado y decretamos lo siguiente:

«Art. 1.º Las armas de la Corona en adelante consisten de un escudo dividido en seis cuarteles, el primero de los cuales será el de Castilla; el segundo el de Leon; el tercero el de Aragon; el cuarto el de Navarra; el quinto el de Granada; y el sexto el de las Indias, representando éste segun la antigua costumbre por los dos globos y dos columnas; y en el centro de todos estos cuarteles se colocará por escudo el Águila que pertenece á nuestra Imperial y Real Corona.

«Art. 2.º Todas nuestras virtudes, cada una en la parte que la toca, ostendo extrínsecas de esta disposición, se arreglará á ella y colocará de un ejemplar. Dado en Vitoria á 12 de Julio de 1808.—Yranda.—Yo el Rey.—Por S. M., en ministro secretario de Estado, Mariano Luis de Urquijo.»

objeto de curiosidad una de sus banderas (1). En 1821, época de innovaciones, en pueril imitación de las águilas francesas, pues no es de suponer que aquellas patriotas buscaran el ejemplo en la Loba de Buma ó en otras análogas representaciones de tan remota antigüedad, se sustituyó la bandera de los regimientos (Real decreto de 9 de Noviembre), con un león dorado en el extremo del asta, substituyendo el pabellon en los buques y las plazas. En 1808 se ordenó que en el escudo de armas figurasen los cuarteles de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada, y a consecuencia de la elección del duque de Aosta para la corona de España, se dispuso (23 de Mayo de 1872), que el escudete que llevaban las flores de lis de la casa de Borbon, se sustituyera con la cruz roja de Saboya, según para recuerdo ha quedado en las armas fundidas de la verja del Ministerio de la Guerra, sin hacer variación en los escudos de las banderas, por no tener más que dos cuarteles de castillo y de león (14 Junio).

Esto en el terreno oficial de los documentos, pues en la práctica, el período revolucionario empezó en 1808, que de tantas y tan varias formas ha armado á las fuerzas populares, ofrece en punto á banderas y uniformes un *diluvio* caprichoso y pintoresco. Cada jefe de batallón elegía á su gusto los colores y figuras, y así al presenciarse algunas de las solenns formaciones en que los Voluntarios de la Libertad, ó Milicianas Nacionales cubrían con su imponente fila los pasos del Prado, de Atocha y de Recoletos, se diría como en los tiempos del Poema de Alfonso XI, que cada uno de los *oses de gran guisa de Castilla*, los adalides y las villas y las ciudades alzaban pendón propio.

El 2 de Mayo del corriente año de 1874 se ha visto la última novedad de esta especie. Formaron en día tres escadrones de caballería de la Milicia, aprovechando la fiesta para dar al viento los flamantes estandartes, que no poco atraerón la atención de los curiosos. Una era de color violeta claro con fleco de plata y gran escudo en el centro con el oso y el madroño de las armas de la villa de Madrid: otro morado oscuro con las propias armas en proporciones reducidas: el tercero era reminiscencia de la exhibición del año 1821; un león dorado en asta lujosa con cintas verdes y blancas y corlatas de las Órdenes militares (2).

La costumbre de depositar en los templos las banderas cogidas al enemigo y aun las propias, al disolverse las huestes á que sirvieron de guía, ofreciendo al Dispensador de las victorias los más nobles trofeos de éstas, es antiquísima en España, y por ella se conservan en León, en Granada, Valencia, Zamora, Tenerife y muchas otras poblaciones, ejemplares que hoy reúnen á la veneranda memoria de las glorias que representan la condición de monumentos de la instrumentaria. En la capital de España en el Santuario de Atocha el designado para guardar las banderas, según reglas confirmadas en órden de 13 de Octubre de 1843, hasta que por otra de 7 de Febrero de 1858 se determinó como medida de generalidad «que las banderas de los regimientos que se detoren por el mucho servicio se remitan al Museo de Artillería, y que el Santuario de Atocha no contenga más que los trofeos que representen glorias nacionales, esto es, las insignias cogidas al enemigo, y las que se inutilicen á los cuerpos del ejército en los campos de batalla.»

(1) Perteneció al 2.º regimiento de Ibañeta-Lizaso-Francis y fué cogida en acción de guerra en la Batalla de Berda por el jefe de escuadra don José Serrano Valdeavé.

(2) La Ordenanza para la formación, arreglo, mantenimiento y servicio de la milicia nacional local de la Península é islas adyacentes de 14 de Julio de 1872, restablecida y reformada en virtud de la ley de 9 de Setiembre de 1873, no autoriza el empleo de estas insignias: fige para ellas la disposición que sigue:

«Cuando la bandera nacional el verdadero símbolo de la soberanía española, ha pasado la atención del Gobierno la diferencia que existe entre aquella y las portanderías de los cuerpos del ejército. Una notable diferencia tiene su origen del que tuvo cada uno de sus últimos cuerpos, porque formados bajo la dominación é influjo de los diversos reinos, provincias é islas en que estaba antiguamente dividida la España, cada cual adoptó los colores ó blasones de aquel que le daba nombre. La unidad de la monarquía española y la unidad organizadora del ejército y demás dependencias del Estado, exigen necesariamente desaparición todos los diferentes que hasta ahora han subsistido en el escudo de sus divisiones locales por el hecho de haberse unido.

«Por tanto, el Gobierno provisional, en nombre de S. M. la reina doña Isabel II, ha resuelto en decreto la siguiente:

«Art. 1.º Las banderas y estandartes de todos los cuerpos é institutos que componen el ejército, la armada y la milicia nacional, serán iguales en colores á la bandera de guerra española, y colocadas sobre el mismo pedruzco que la ostenta en ella.

«Art. 2.º Los cuerpos que por privilegio ó otra circunstancia llevan hoy el pedruzco morado de Castiella, usará en las nuevas banderas un corchete del mismo color morado y del ancho de las de San Fernando, ó una diferencia que habrá entre todas las banderas del ejército, á excepción de las ondoaciones militares que hayan ganado ó en lo sucesivo ganaren.

«Art. 3.º Al pedruzco del escudo de armas reales, que estará colocado en el centro de dicha bandera y estandarte, habrá una leyenda que expresará el arma, escudo y blasón del regimiento.

«Art. 4.º Las ondoaciones que en lo sucesivo sean las que por su categoría ó empleo deben llevarlas, cualquiera que sea la clase á que pertenezcan, usará de los mismos colores que las expresadas banderas.

«Art. 5.º Los objetos movibles en circulación por todos los Ministerios á sus respectivas dependencias, para que por todos los individuos del Estado sea conocida y observada las disposiciones contenidas en este decreto. Dado en Madrid á 15 de Octubre de 1843.»

Repétese el color de las banderas y estandartes, previene la Ordenanza del ejército, II, t. I, art. 8.º, que has de ser encarnada.

Uno y otro depósito guardan en consecuencia bastantes banderas, pero no son los únicos: en la Armería nacional, en otros Museos de Madrid y en las capitales de provincia, ó mejor, de los antiguos reinos hay varias otras, no de las ménos interesantes en la historia militar de España. Un catálogo descriptivo y razonado de todas ellas sería obra muy curiosa, mas para el objeto de este artículo basta citar algunas que confirmen lo antes:

ARMERIA NACIONAL.

En los trofeos de este riquísimo Museo hay banderas cogidas en el combate de Lepanto y en otros contra persas y turcos, ingleses, franceses, alemanes ó italianos: hay banderas coronelas y estandartes de los regimientos españoles de línea y de provinciales y algunas del archiduque que en la guerra de Sucesion, al empezar el siglo xviii se hacía llamar Carlos III, que por efecto son blancas con la cruz roja de Borgoña y las armas de Aragon á veces. Las más señaladas como ejemplares son:

- Número 1525. Pendon que llevó á la jornada de Túnez el emperador Carlos V.
 Núm. 2039. Bandera española de la armada de don Juan de Austria en Lepanto. Tiene por un lado una imagen de la Virgen, pintada al óleo, y en el opuesto la de San Martín partiendo la capa.
 Núm. 2038. Otra idem de damasco encarnado. En el centro una custodia sostenida por dos ángeles.
 Núm. 2160. Estandarte mortuario que sirvió en las exequias de Felipe II. Fondo de seda negra con escudo bordado de plata que contiene águilas, castillos y leones.
 Núm. 2371. Bandera amarilla, blanca y azul con escudo de Aragon en el centro. Perteneció al regimiento de infantería de Aragon creado en 1711.
 Núm. 2392. Bandera con armas reales y los colores negro, amarillo, azul y encarnado.
 Núm. 2393. Bandera blanca con cruz roja de Borgoña y escudos azules. Se cree perteneció al regimiento de Nápoles en el reinado de Felipe V.
 Núm. 2426. Estandarte del quinto marqués de Villafranca. Fondo de damasco encarnado: por un lado la imagen de la Virgen sobre las armas de Villafranca, y por el otro la del apóstol Santiago sobre las mismas armas.
 Números 196, 956 y 1386. Banderas de la Guardia walona.
 Núm. 2159. Estandarte de los Guardias de Corps. Fondo damasco carmesí: en un lado escudo de armas reales y la leyenda MARÍA CRISTINA DE BORBON PRENIA LA REALIDAD. En el opuesto cifra de los reyes Fernando y Cristina y el lema VALOR Y REALIDAD SERÁ SIEMPRE NUESTRA SEÑORA.

MUSEO NAVAL.

Banderas coronelas de los antiguos regimientos de infantería de Marina. Fondo carmesí con cruz roja de Borgoña y escudo de armas reales.

Bandera del 6.º regimiento de línea de José Napoleón. Fondo blanco con escudo de armas.

MUSEO DE ARTILLERIA.

En este depósito se cuentan 195 banderas blancas, 8 moradas, 8 amarillas y encarnadas y 6 estandartes rojos que han pertenecido á distintos cuerpos del ejército, y se observa que habiéndolas usado blancas la Guardia Real, la artillería y los cuerpos de Marina, las tuvieron moradas los batallones provinciales de Valladolid, Zamora, Sevilla y Madrid, nueva demostración de la carencia de reglas fijas en el particular.

Los ejemplares más notables son los que siguen con el número puesto á cada cual en el Catálogo del Museo de Artillería.

Núm. 970. Pendon que llevó el emperador Carlos V en la expedición contra Túnez. Es de damasco verde; por un lado tiene el escudo de las armas reales, recamado de oro, con el Toison de oro español, y por el otro el escudo imperial con el Toison austriaco. Su campo está sembrado de yugos y de haces de flechas, armas particulares de los Reyes Católicos doña Isabel y don Fernando.

Núm. 2630. Pendon de seda blanca con dos picos ó puntas largas, y dos fajas rojas. En el centro un león y un

castillo de dibujo grueso. Supúese del siglo xv, y por tradición se sabe que, cuando el almirante del Principado de Asturias en 1608 contra la invasión extranjera, se hallaba colgado en una iglesia y se apoderó de él una de las partidas armadas para que le sirviese de enseña en la guerra que se comenzaba, colándole en la parte superior una estampa en seda de la Virgen de Ponderada, que tiene esta inscripción:

«Verdadero retrato de la milagrosa imagen de la Madre de Dios que en la villa de Ponderada venera por su patrona la provincia del Bierzo con el título de la Encina, por haberse hallado esta imagen soberana en el hueco del tronco de una encina en el término de dicha villa á devoción de don Diego Flores Osorio.»

Núm. 2673. Estandarte del primer escuadrón de artillería. Es de terciopelo negro con flecos de oro: en el centro el escudo de armas reales por un lado y el del arma de artillería por el otro.

Números 2693 y 2626. Banderas de la legión auxiliar inglesa organizada durante la guerra civil de los sesenta años. Son amarillas y encarnadas con el escudo de armas reales en el centro y el lema LEGION BRITANNICA.

Números 2695 y 2634. Banderas de la misma legión. Son amarillas con la cifra de doña Isabel II y el mismo lema.

Núm. 2638. Bandera tomada á los carlistas en el castillo de Morella, en 1840. Es de seda negra con una calavera blanca y dos cañiles cruzados por debajo, y á los lados un sable y una palma, también blancos.

Núm. 2642. Bandera coronada del primer regimiento infantería Voluntarios de Navarra, entregada por las tropas del Pretendiente en los campos de Vergara, á consecuencia del Convenio. Es de seda blanca con el escudo de armas reales y en los cuatro ángulos el escudo de Navarra.

Núm. 19. Bandera blanca con escudo de armas reales en el centro y en las puntas otros cuatro con león de oro apoyada la pata derecha sobre escudillo de plata con la cruz de Santiago. Al rededor el lema: TERCER BATALLON VETERANO DE LA REPUBLICA DE VENEZUELA.

VII.

Partecmo suficientemente demostrado que el rojo y el amarillo, combinados en los momentos más solemnes de la historia patria, al quedar ésta unificada bajo el ceño de los reyes católicos, son los colores nacionales de España.

El espíritu de innovación ó, mejor dicho, de destrucción de lo tradicional que se desarrolló con la revolución de 1868 alejó estos colores, pidiendo al vulgo ignorante, primero, que desapareciera de la bandera el escudo con el castillo y el león, y después que se adoptara otra tricolor, morada, blanca y roja, en razón á ser la enseña subsistente símbolo de la dinastía destruida. Los republicanos cantonales arbolaron en el Ferrol y Cartagena la bandera roja de la *Comune* de París, sin conciencia de que al imitar al extranjero andaban en punto á elección de colores más acertados que los otros republicanos federales, también imitadores de los franceses del 93 en pequeños, y no muy enterados en atribuir á la insignia rebelde de los Comenares el color púrpura ó violado, que en la antigüedad fué privativo de reyes y soberanos.

También la escampela fué tilada y vino á modificarse en 1871, aunque en sentido contrario á las pretensiones cantonales, toda vez que de roja que era, se matizó con una lista amarilla, como en 1843 por poco tiempo había sucedido, contra el dictamen ilustrado de la Academia de la Historia, defensora de tradiciones gloriosas. Uno de los firmantes del informe, el Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, publicó por entonces el opusculo citado *De la escarpela roja y de las banderas y divisas usadas en España* (1), demostrando con la elegancia y erudición de todos sus escritos la inconveniencia de tocar los emblemas nobilísimos de la patria, legados con íntimo amor de padres á hijos.

«Conviene preguntar ante todo (decía): ¿los colores por que se distingue cada nación, merecen ó no conservarse y aun perpetuarse, mientras no haya buenas razones que otra cosa aconsejen? Para mí la respuesta es fácil, y sin vacilar negativa. Porque al cabo y al fin, los colores de las divinas ó banderas, guían en los combates á los que triunfan ó

(1) Apareció en suplemento al núm. 28 de *La Instrucción Española y Anales* del año 1871, y agusto en adelante en 4.º mayor.

mueren defendiendo, ya la independencia, ya la gloria patria; determinan y garantizan el territorio y las aguas donde legítimamente ejercita todo Estado su imperio; amparan por todo el mundo los derechos de extranjería y los intereses nacionales; vivamente despiertan en la memoria de los presentes las proezas de los antepasados, y en la de los ausentes las fronteras ó las costas de la madre patria; forman parte, en suma, del caudal de ideas y afectos con que se constituyen y mantienen reunidas las grandes familias humanas que se intitulan Naciones. Bien sé yo que tales afectos é ideas, corren peligro en nuestros tiempos, juntamente con lo tradicional, y lo inmaterial, y todo lo que pectas las amargas realidades terrenales; mas, por de pronto, y mientras de algo sirvan aún las escarpelas, banderas é insignias, los colores nacionales no pueden ménos de ser cosa digna de respeto, y digna por tanto de exámen cualquiera alteración que en ellos se empia. Que si esta verdad general requiriese prueba grande, especialísima, la ofrecería en los momentos presentes nuestra vecina Francia, donde tanta importancia están dando los partidos monárquicos, ya á la conservación de la bandera tricolor, ya al pretendido restablecimiento de la blanca, que allí pasa por símbolo de la monarquía antigua (1).^o

Esperemos que el ilustrado criterio que guió á los Consejeros de Carlos III y en que se inspiró tambien el Gobierno provisional de la Regencia de Isabel II prevalecerá en otras ocasiones parecidas, conservando por símbolo de España, mientras España subsista, la amada enseña de oro y gales, con el escudo del Castillo y el Leon, fundamento heráldico de la agrupacion de los pueblos de la Península al escudir el yugo mahometano. En buen hora sustituya á la corona real otra indicacion del sistema de Gobierno que ahora nos rige, sea la corona mural adoptada arbitrariamente en sellos y escudos de algunos documentos oficiales, sea la corona de laurel que han preferido otras repúblicas; este accidente no debe influir para el eclipse del escudo de la bandera. Sea ésta una en los buques, en las plazas y en todos los cuerpos ó institutos que componen el Ejército, la Armada y la Milicia nacional, como prevenia el Decreto de 13 de Octubre de 1843, y quiera Dios que haciendo para España mejores dias, la leguemos á nuestros hijos con nuevas remembranzas de amor y de gloria.

(1) Bazilati, *Dictionnaire universel des armoies des nations et des arts*, París, 1864, art. *Drapeau*, dice que hasta el siglo xviii no adoptaron los Estados una bandera ó insignia nacional, usando variadas de muchas particularidades. La de Francia fué una cruz azul y cinco rojos, hasta que Luis XIV obligó la blanca. En 1790, para señalar la brecha distinguida entre el rey y la ciudad de París, se usó el color blanco, que era del papa, el rojo y el azul de la segundia. En la restauracion se restablació la bandera blanca, viéndose á sus símbolos políticos y de la desastio, y por consiguiente Luis Felipe volvió al tricolor en 1830.





FRANCESCO PETRUCCI: *IL SEPOLCRO*

At the University of the Sacred Heart, Rome.

EL DESCENDIMIENTO:

RETABLO

PINTADO POR ROGIER VANDER WEYDEN, EL VIEJO:

(Vista por el centro, 2.º.—Vista por los costados, 1.º, 3.º.—Leda, 2.º, 7.º.—Tabla.)

POR

EL ILMO. SEÑOR DON PEDRO DE MADRAZO,

ESCRIBANO DE NÚMERO DE LAS ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y DE SAN FERNANDO.

I.



En el divino drama de la reclinación del linaje humano, hay, entre la muerte de Jesús y el entierro de su sagrado cadáver, una escena desgraciada en que han ejercitado su ingenio muchos grandes pintores. Aludimos al momento en que el cuerpo del Hijo del Hombre, descolgado de la cruz, atreitoso patibulo antes de abrazarla Jesucristo y después enseña gloriosa de nuestra salvación, es recibido por Joseph de Arimathas y Nicodemo para pasar el regazo de su santa Madre, bañado en lágrimas, y ser luego embalsamado y entregado al sepulcro. Este interesante tema, según se desprende del texto concordado de los cuatro evangelistas, puede ser expuesto de la manera siguiente:

Muerto el Salvador, si nadie hubiera reclamado su cadáver, ó habría quedado éste con arreglo á la costumbre romana suspendido en la cruz para ser pasto de las aves de rapina (2); ó descolgado de noche según la ley judaica (3) habría sido depositado en el lugar infame destinado para sepulcro de los ajusticiados. Pero la ley romana mandaba que el cuerpo de todo reo difunto fuese entregado al que lo reclamase (4), y como no todos los discípulos de Jesús eran tímidos y apocados, hubo dos que, despreciando el miedo que ahuyentó á aquellos pobres galileos, se presentaron con valentía á cumplir la obra misericordiosa de dar sepultura al cuerpo del mismo divino Maestro que se la había enseñado. Así empeñaba la virtud de la cruz á manifestarse, no ya solamente en la heroica entereza de Juan, el discípulo predilecto, de la atribulada Virgen-Madre, de Magdalena y de las otras Marías, todas las cuales acompañaron al

(1) Siglo de la segunda mitad del siglo XV.

(2) Don Luciano de esta costumbre Heredia, Juvencal, Lessus, Theat. Anticidari, Floris, Flaterco y Petrucci.

(3) Michels, Geschichte, VI, 5.

(4) Digesto, XLVIII, XXIV, De enteribus postorum.

Gólgota el divino mártir sin temer al ciego rencor de los judíos, sino también en aquellos otros discípulos de calidad y posición, que sin haberse aun mostrado abiertamente tales, creían en Jesucristo y aguardaban el reino de Dios del cumplimiento de su misión divina. Era en esos dos discípulos, ahora declaradamente cristianos, Joseph de Arimathea y Nicodemo. Joseph, de la pequeña ciudad de *He-rumathias* (que crees algunos ser la antigua Rama de Sammel, en la tribu de Ephraim), era hombre rico y considerado,—personaje ilustre y magistrado (*decurio*) el llaman San Marcos y San Lucas—éste se presentó con ánimo resuelto á Pilato, al caer el sol, y le pidió el cuerpo de Jesús. Pilato, maravillado de que tan pronto hubiese muerto el escarnecido rey de los judíos, pues ignoraba que, por haber espinado ya, habían dejado de quebrantarle las piernas los soldados elegidos para acoblar con aquel nuevo suplicio la muerte de los tres crucificados, ántes de permitir que se le llevase, quiso oír al centurion que había estado guardando á Jesús al tiempo de su muerte, y que al presenciar los prodigios entonces oídos había reconocido en él al Hijo de Dios. Preguntóle si efectivamente Jesús era muerto, y habiéndole contestado el centurion que sí, entregó á Joseph el cadáver para que hiciese de él lo que quisiera (1). Compró éste una sábana para envolver en ella el sagrado cuerpo, cruzando sin duda más respetoso recibirla en un lienzo nuevo que no hubiese tocado viviente alguno, y descolgó de la cruz á su amado y difunto Maestro.—¿Tomar parte en tan caritativa obra se presentó Nicodemo, también discípulo, personaje principal de la secta de los fariseos, aqual mismo que había sido instruido por Jesús acerca del renacimiento espiritual del hombre, y que luego le había defendido, al concluir la fiesta de los Tabernáculos, cuando los pontífices y fariseos habían querido prenderle sin darle siquiera. Trais éste consigo para unqir el sagrado cadáver una confección abundante de mirra y de aloé, cosa de cien libras; tomaron entre ambos el cuerpo de Jesús, y bañado en aquellas especias aromáticas, le amortajaron con lienzo, según el modo de sepultar de los judíos. Las mujeres que llenas de piedad habían seguido á Jesús desde Galilea para asistirle, y que habían presenciado su suplicio á cierta distancia de la cruz, entre las cuales estaban María Magdalena, María madre de Santiago el menor y de Joseph, María mujer de Cleophas y Salomé esposa del Zebedeo, se retiraron después de su muerte: sólo quedaron junto al santo cadáver la Virgen, la Magdalena, y las otras Marías; y San Juan porque lo refiere como testigo presencial (2).

Hasta aquí los sagrados textos; pero la tradición añade accidentes hasta verosímiles, á saber: que Nicodemo sacó del cuerpo de Cristo los clavos y que Joseph de Arimathea le sostuvo (3), mientras el discípulo amado y Magdalena lloraban; que la Santa Madre no derramaba lágrimas mientras ofrecía á Dios en su corazón traspasado aquel inmenso sacrificio exigido por su justicia: que ella misma, mientras pudo domar los violentos embates del mar de dolores que llenaba su alma, iba recibiendo de mano de Nicodemo aquellos terribles clavos ensangrentados; que luego, cuando llegó al suelo el cadáver de su adorado Hijo, sus maternales angustias la hicieron perder el sentido y caer desmayada en tierra, volviendo en sí solamente para renovar su suplicio al estrechar, exánime y yerto, en su regazo, al Hijo á quien había llevado con tanto gozo en sus virginales entrañas.

En la Edad-media la piedad cristiana extremó más todavía los accidentes y episodios de las primitivas tradiciones, y hasta llegó á acreditarse con el ejemplo de algunas imágenes, debidas á pintores más religiosos que bien dirigidos, que el cuerpo del Salvador bajado de la cruz no tenía señal alguna de los azotes y golpes recibidos durante la postea,

(1) Erasmo Rotero, en su tristemente célebre *Vida de Jesús*, cap. XXXI, *Jesús se levanta*, descolando los palabras textuales de San Marcos y San Lucas, las cuales obviamente significan que Joseph bajó de la cruz el cuerpo de Cristo, y dice que cuando Pilato se lo entregó ya probablemente había sido descolado. Esta afirmación del sagrado texto parece hecha con el propósito de atenuar la arduidad de Joseph de Arimathea, presentándole como un hombre generoso benéfico y compasivo, y no como discípulo declarado de Jesús, pues en aquel el divino Maestro y la virtud de la cruz reemplazaban en su vida ésta, hasta el punto de hacerlo arrostrar la inepreciable carga que acarrea entre los judíos todo el que tocase algún cadáver.

(2) Qui vult, institutionem perhibet: et sic ut in testimonio eius. San Juan, c. xii, v. 35.

(3) Así las representa Giamoni de Senno en su pintura del *Estado de la Virgen*.

El de Arimathea que le vele ganado
 el de Nicodemus, quien las acobla
 el uno le baja el cuerpo desnudo,
 el otro le abra el clavo desnudo.

No dejó de ser curioso ver hasta qué punto otecha en la Edad-media creyeron las iconográficas latas y grietas en resaca el papel que en el divino drama había de representar cada uno de estos dos personajes. El *Ordo de la pintura del grupo* Biamio, marje de Porta de Agraria, que también al frente el Dr. Paul Durand, prescribe como regla para la representación del Descendimiento de la cruz: «Montaña. La cruz elevada en tierra y apoyada con ella una escalera. Joseph, vestido en azul, tiene por la altura del cuerpo abrazado al sagrado cadáver y baja con él. Junto á la cruz está la Virgen, de rojo, recibiendo el cuerpo en sus brazos y besando su rostro. Detrás de la Madre de Dios, las mujeres que lloran profusamente (suyríptivas). María Magdalena tras la mano derecha de Cristo y la Virgen. Detrás de Joseph, Juan el Evangelista, en pú, con la cabeza descubierta. Nicodemo se inclina y abraza los codos de Jesús con sus brazos; á su lado hay una roca. Debajo de la cruz la calavera de Adán, la misma que es la Cruzifixa».

que al ser declarada de su patibulo había estado sostenida por los ángeles. Pudo acaso provenir aquel primer error de un libro, malamente atribuido á San Anselmo, que pone en boca de la Virgen estas palabras: «Al ser mi hijo bajado de la cruz, y ántes de su sepultura, fué de tal manera glorificado, que no quedó en su cuerpo llega ni livebre alguno, distinguiéndose sólo en él las cicatrices de la lanza y de los clavos.» El sabio cardenal Federico Borromeo censuró ambas demasías, y escribió el siguiente pasaje que debe servir de regla á los artistas dedicados á la pintura religiosa:

«El pintor ha de cuidar de que el sagrado cuerpo de Jesús no aparezca sin las señales de los golpes que sufrió, y sin la extenuación y color livido que en él produjeron aquella noche cruel de su pasión y el tremendo suplicio de la cruz.... No debe el pintor representar al Salvador bajado de la cruz en manos de los ángeles, sino ponerle más bien en los brazos de su Santa Madre ó de los que desclavaron de ella su sagrado cuerpo sin vida. Sentárgale en buena hora Joseph y Nicodemus. Si el pintor quiere que en la piadosa escena intervenga algún ángel, guárdese de representarlo como desempeñando oficio ninguno que se refiera al cadáver inanimado del Salvador (1).»

Fijado el asunto segun los santos Evangelios y las piadosas tradiciones, cada artista lo trató segun su peculiar manera de comprenderlo y sentirlo: unos prefirieron colorear el sagrado cadáver en brazos de los dos discípulos, representando á la Virgen entumecida al exceso de su dolor; otros figuraron á la atribulada Virgen-Madre con el muerto hijo tendido en su regazo, ó amorosamente abrazada á él bañándole con sus lágrimas. Esta segunda representación, muy predilecta de nuestros artistas españoles, lleva vulgarmente el nombre de *Piedad*. La primera es el verdadero *Descendimiento*, de que se mostraron muy apasionados los pintores flamencos é italianos.

El beato Angélico de Fiesole tomó de este primer acto de devoción del hombre á su atoroso Redentor difunto el argumento para una de sus obras maestras (2), que se conserva en la Academia de Florencia. —El célebre herrero de Amberes, Quantin Metsys, pintó esta dolorosa escena, tan adecuada para despertar piadosos afectos, y tan propia por lo mismo de la época en que el arte flamenco adquiría plena conciencia de su libertad y de su alcance, en otra famosa tabla que admiramos expuesta (bajo el núm. 260 azul) en el Museo del Louvre (3). —Daniel de Volterra trató el mismo asunto en uno de los siete cuadros de altar más celebrados que posee el capital del arte católico, y halláase en su iglesia de *Trinità de Monti*. —Rubens lo desempeñó con incomparable maestría en el gran lienzo que todos admiran en Nuestra Señora de Amberes. —Barolomeo Carchioli lo tradujo con admirable belleza al lienzo que avalora la galería principal de nuestro Museo del Prado, ejecutado para la capilla de Santa Rita del gran templo de San Felipe el Real de Madrid (4). —No hay para qué continuar la reseña de los pintores eximios que han representado esta doloroso y tierno episodio de la muerte del Salvador; lo que importa ahora es consignar que el *Descendimiento de la Cruz* fué asunto predilecto del energético y apasionado Rogier Vander Weyden (5), y que uno de los dos retablos en que consista

(1) Apud J. D. E. Ponce, *Asociación de Fort rebeldes*, t. 1, p. xiii.

(2) En dos Tablas con un escudadozuela ligeros, la mejor quizá de cuantas pintó este grande y saliente artista: *chef d'œuvre, post-ère, de ce grand et sublime artiste*. Les *Mémoires de l'Académie des Beaux-Arts*, p. 118.

(3) Esta tabla de Quentin Metsys ofrece no pocas analogías con la que es objeto del presente estudio. Las antiguas inventarías y catálogos del Louvre la atribuyen á Lléona de Heilanda, porque bastó hace unos treinta años, lo mismo que entre nosotros en Friburgo, talde los talde de las antiguas escuelas genovesas eran generalmente atribuidas á Lléona de Heilanda ó á Alberto Dürero. Partiendo del error general el citado Visconti, la sumaria como á Lléona Dürer (ó de Heilanda, ó de Leyden, que con todos estos nombres se le designa); y volviendo nuestro Museo Real del Prado, al mismo Lléona Dürer, resultantemente atribuyó la preciosa tabla á Rogier Vander Weyden, que asimismo las copió, haciendo en esto error, vendiendo desde el siglo xvi talmente como de Alberto Dürero. El erroroso paso que hizo dale la orfía y las estacas litográficas en los últimos treinta años, han que nos pasamos ya inventando aquellas antiguas invenciones. —V. *Los Mestres d'Europa*, por L. Visconti.

(4) Xuan Dó de suena Catálogo del principal, volumen II.

(5) Es larga la orfía que tenemos de cuadros de Rogier Vander Weyden en que representó este gran pintor á Jesús descendido de la cruz, ya en el escudo propiamente llamado del *Descendimiento*, ya en el regazo de su santa y afligida Madre. El aquí los talde individualidad de su *pintor* que ofrece esta sagrada escena.

Un tripleto del Museo de Berlín, núm 5214, poseído de la Corteja de Miraflores, donde figuró por diez años del rey don Juan II, á quien le había regalado el papa Martín V. Otra pintura que puede servir de punto de partida para el estudio de su autor, cuya nombre, con las citadas de suena el famoso *Flamenco*, consta en el libro herencia de aquel monarca.

Otro tripleto que está en la iglesia de San Pedro de Lebrina. Otro tripleto que está en Ferrara, en un tabulador, el marqués Gaspar de Este, y que es quizá el mismo que figura en la Galería degli *Uffizi* de Florencia.

Una tabla del Museo del Egipto (atribuida en el respectivo Catálogo á Memling bajo el núm. 85), que perteneció al brazo de Kerverberg, que perteneció á la colección de la primera duquesa Margarita de Austria, y que figuró en su colección, publicado por Le Glay, con esta orfía: *Une petite tabula d'un Dieu de piété est en ce nombre. Xéna. Apud deus fuit, B. L. Fuit, le tabula, de la mano de Rogier, et les ditte tabula de colle de suena Hans (que era dale de Hans Memling).*

Otra *Piedad* [sic] adonde nos dá lugar alguna, segun Corrozzina (*Biblioteca de la Comendación de San Antonio*, t. xiii, p. 149), se la conserva del arzobispo Ernesto, gobernador de los Países-Bajos, fallecido en 1598.

Otro testimonio de la orfía del gran Rogier é este orfía, el título de este *pintor* publicado por L'Espérance (*Placard d'algunes orfías de Goussard* *de la orfía de Rogier*, etc.) lo representa con una tabula de una *Piedad* al lado.

lo pintó, y del cual por fortuna nuestra nos hizo dueños el amor al arte de una princesa de la Casa de Austria, es la más bella y acabada de todas sus obras reconocidas como auténticas.

II.

Dejando para más adelante la prueba incontestable de que el retablo que acabamos de calificar como obra capital de este gran pintor es el que existe en el Monasterio del Escorial, objeto de la presente monografía, veamos de qué manera concilió el autor en el el relato de los evangelistas con la tradición, y cómo representó el sagrado e interesante drama.

Elegió el momento en que, acabado de desclavar el cadáver de Jesús, mientras el ejecutor de este piadoso acto sostiene todavía su brazo izquierdo desde la escalera en que está subido, Joseph de Arimathea le recibe en la sábana limpia, al efecto preparada, soportando lo principal del peso del cuerpo difunto, asido por debajo de ambos brazos. Sentábase por las piernas Nicodemo, y al contemplar la Virgen tan de cerca aquellos queridos e inanimados restos, cae desmayada, apresurándose a sostenerla San Juan y una de las Marías, en tanto que otra de aquellas piadosas mujeres galileas llora amargamente aplicando á sus ojos un pañuelo, y María Magdalena se abandona al extremo de su dolor, clavando la mirada en las ensangrentadas llagas de Jesús y retorciendo sus manos y sus brazos con expresión de acerbó sufrimiento.

Ocupa el centro del cuadro (cuya forma de retablo salta á la vista en los dos ángulos entrantes de la parte superior, que probablemente ocupó la crestería gótica del altar á que fué destinado) el heroico grupo de Joseph sosteniendo el sagrado cadáver, cuyo brazo izquierdo tiene asido el hombre que acaba de desclavarle, subido en la escalera. Á este grupo principal sirve de fondo, derramando sobre toda la escena su imponente majestad, el terrible instrumento de nuestra redención, símbolo de toda la ley de amor y sacrificio: la Santa Cruz. — Á la izquierda del espectador forma un segundo grupo la Virgen desmayada y sostenida por San Juan y una de las Marías. — Á la derecha vienen á formar otro grupo, que sirve de contrapeso al anterior para la estética del conjunto, Nicodemo, la Magdalena, y otro personaje que por detrás asoma con un tarro de bálsamo en la mano.

El hombre que interviene en el grupo principal sosteniendo desde la escalera el brazo izquierdo de Jesús, y que agarrándose á la cabecera de la cruz con la mano derecha, en la cual tiene sus tenazas, aparece vestido todo de blancos, con un jubón interior verde y rojo, es en el drama un personaje enteramente extraño al texto evangélico, pero que no le contradice: el pintor por lo mismo ha podido crearle para no tener que dar á Joseph y á Nicodemo sobre la escalera posturas forzadas y violentas, ajenas de su condición de personajes tan principales como el sagrado texto los representa. Nuestro amigo M. Edward Van Even (1), docto escritor de bellas artes y archivero de Lohaina, al describir nuestra tabla por una buena litografía que le remitimos hace algunos años (2), supone que el pintor ha representado en este personaje escaramuzado en la escalera á Simón Cirineo, el que ayudó á Jesús á llevar su cruz en la subida al Calvario. Ya hemos visto que el texto sinóptico de los evangelistas nada dice de la presencia de este sujeto en las escenas de la crucifixión y del descendimiento; y sin embargo nada tiene ella de inverosímil, porque sabido es que Simón fué conchado por muy respetables escritores de la Iglesia en el número de los convertidos al cristianismo, y que sus dos hijos, Alejandro y Rufo, eran discípulos de Jesús. Aquel extranjero (pues era natural de Cirineo, en la Libia), cuyo nombre, según observa un piadoso y moderno crítico, puede servir de emblema de regeneración (3), ocupa, pues, muy dignamente el puesto que el discreto pintor le ha dado en su obra. El tipo africano de sus facciones parece indicar que la intención del autor fué realmente hacer figurar en la escena al Cirineo.

(1) En su *último libro L'Espagne des le peintre de Louvre*, de que he tenido la bondad de remitirme un ejemplar.

(2) Esta litografía, perfectamente ejecutada, debió haber visto la luz pública en la obra que sólo de diez años ha concluído bajo el título de *Joyes de la pintura en España*, y de la cual es editor D. Juan José Martínez. Por azar de ésta quedó aquella publicación interrumpida cuando preparábanse los estadios para dar á luz la hermosa tabla de Reg. Vander Weyden, que hoy es objeto de este artículo.

(3) Louis Veuillot, *La vie de notre Seigneur Jésus-Christ*, ch. XXXII. *Simon, surnom appelé Cyrenien, étranger, figure de peuple des nations, caractère étranger, maintenant étranger par son abaissement. Á la place de Jafé levez hébreu, il se laisse charger de la croix sans qu'on le*

Al mismo propósito de ennoblecir el concepto trasladado á la tabla en este grupo mas importante, obedeció el haber emblema el artista las heridas y cardenales que indudablemente debieron desfigurarse el cuerpo del Redentor, no poniendo en él más señales de su sagrada Pasión que las llagas de sus manos, piés y costado, y la corona de espinas que aún taladra sus purísimas sienes. Dio el pintor á la humana naturaleza de Jesús la forma más noble y bella que pudo concebir, y es justo observar que en esta deificación del cuerpo mortal supo aventajarse á sí mismo, y á los más grandes artistas de su país y de su tiempo, pues ni los hermanos Van Eyck ni ninguno de los que cuentan como de la primera y segunda generación de la gran escuela de Brújias, alcanzó mayor idealismo en el desnudo. Esta cualidad es en alto grado meritoria en un artista flamenco del siglo xv, porque sabida es la tendencia al *naturalismo vulgar* que caracteriza el arte neerlandés desde sus orígenes; y no se opone el consejo del cardenal Borromeo de que el sagrado cadáver manifieste las señales de la pasión, á que consideremos como fruto de eximia virtud estética la aptitud que, hasta donde alcanzó su saber, hizo Vander Weyden de su Cristo difunto, porque lo que se propuso principalmente el Santo purpurado al combatir la sugestión del libro apócrifo de San Anselmo, fué poner un freno saludable á aquella otra tendencia anticristiana, ó mejor dicho pagana, de los pintores italianos del Renacimiento, á representar á Jesús como un Apolo ó un Marte griego, atendiendo sólo á la hermosura de su cuerpo y olvidando por completo el fin piadoso con que autoriza la Iglesia el uso de las sagradas imágenes. — El Cristo difunto que aquí contemplamos ni ostenta la ética belleza inapreciable que le dieron en sus cuadros y estatuas los modernos idólatras de la forma, ni en el otro extremo, también vituperable, de poner ante los ojos de los fieles un despojo deforme y monstruoso cubierto de heridas, sangre, chichones y ordenales. Esta segunda manera de excitar la devoción á la sagrada Pasión y suerte del Hijo de Dios, es muy consentánea con el instinto exageradamente dramático de nuestro pueblo, cuyo ideal no es por cierto la belleza de la forma, sino la energía de los afectos. Vander Weyden acertó á dar á la belleza del cuerpo exámine del Salvador toda la depresión compatible con la majestad del sujeto: le representó extenuado, lívido, manchado en parte con la sangre de sus enormes llagas, en el abandono propio de la muerte, caída la cabeza sobre el hombro y pendiente aquel brazo derecho que ha de tremolar en el Límbico, en los cielos y en la tierra, la gloriosa enseña de la redención del mundo; pero le dió un torso bellísimo, y demostró en el dibujo de éste, de sus manos y de su brazo izquierdo, una corrección á que no llegó en ninguno de los desnudos de los otros cuadros reconocidos como suyos auténticos. Con razón ha sido censurada esta noble figura de excesivamente larga de piernas: es ese un defecto que en cierto modo caracteriza todas las figuras de Vander Weyden, y que no ha contribuido poco á que los críticos del Renacimiento seá hayan calificado de *seco* el dibujo de las antiguas tablas que vulgarmente llamaban *gólicas*, por el grande influjo que las cualidades y defectos de este artista han ejercido en todas las escuelas de pintura de Europa desde su mismo tiempo hasta mediado el siglo xvii.

Gran nobleza de expresión demuestran asimismo los dos personajes que sostienen el sagrado cadáver. Joseph, que sustenta el peso del cuerpo por debajo de los brazos, oculta ambas manos por la sítana en que le ha recubierto, no revela en su semblante ni en su semblante nada que deprima su dignidad al hacer el natural esfuerzo que su acción requiere. Otro tanto puede decirse de Nicodemo, aunque su esfuerzo es menor por cuanto sólo sostiene las piernas. Las cabezas de ambos, llenas de individualismo, están sabiamente dibujadas: es tal su vida y la energía de su modelado, que por sí solas pueden presentarse como objeto de estudio. La honda tristeza, la generosa compasión de estos dos ancianos, barbudo el uno y todo afinado el otro, no se revela solamente en las lágrimas, que como gotas amargas de incienso mirra emulsionan la rugosa tez de sus mejillas, sino también en la contracción de sus labios y de su entreccejo, donde principalmente reside la expresión del dolor. Claro que la cabeza de Nicodemo no tiene la varonil belleza de la de Joseph: el individualismo, que es dote y orgullo á la vez del arte flamenco, domina en todos los tipos humanos de este cuadro, á tal punto, que creó uno haber visto y tratado á todos sus personajes, hasta con intimidad. El artista neerlandés del siglo xv apenas elegía los modelos de que había de valerse para dar forma á sus conceptos: él pose en suerte á Joseph de Arimathea que hiciere su papel en el estudio de Vander Weyden un hombre, hermoso en su grave senectud, como el florentino Paolo Uccello, y resultó dignamente representado; todo á Nicodemo ser pintado sirviendo quizás de original algún honrado pastelero de prosaica fisonomía, y á pesar de la pomposa gala de los brocados que le cubría encima, resultó desfavorecido. Cuando delante de esta vulgar individualidad (cuenta que sólo nos referimos al tipo, no á la semblanza como obra de arte, que lejos de ser vulgar, es maravillosamente buena) recordamos la sublime figura del Nicodemo de la *Mercado* de Klopstock, con aquel rostro sereno como el de un Serafín, y aquel ademán digno, sin orgullo, con que se confiesa cristiano y le dice al cruel Filón: «en presencia del juez que

«dá la muerte, le retorciese y escorvarias, y con terrible angustia, entre llantos y clamores, pedirás misericordia: ¡el Señor te oiga en tan supremo trance, y tenga lástima de tí!»: ¡ah! entónces comprendemos todas las desventajas de ese naturalismo, fascinador por la ejecución y el color, de las antiguas escuelas flamencas. Y esto sucede observado la obra de un pintor como Vander Weyden, en el cual sin embargo descubrimos tendencias idealistas según el análisis que de ella vamos haciendo. Prosigamos.

La mano izquierda de Nicodemo es de forma distinguida, y entre ella y la derecha, de la cual sólo se ven las extremidades de los dedos, sujetan la parte inferior del cuerpo de Jesús, rebujada bajo él la sábana, con gran naturalidad. Los dos marchan en la misma dirección llevando el dulce peso con peso uniforme, y los dos ostentan lujosas vestiduras. El de Arimathas lleva sobre calza roja una ropa corta de raso carmesí con orla de pedrería, y encima un tabardo de terciopelo negro forrado de marfil: tiene zapatos negros en punta, abrochados sobre el tarso del pie, y en la cabeza una especie de solideo de seda, amoratado, sin adorno ninguno. El traje de Nicodemo es una túnica talar azul, orlada de estrecho galon de oro, con mangas ajustadas, un rico paludamento escoteado, de brocado de oro sobre fondo granate y forrado de marfil: calza carmesí, zapato leonado y chapín negro, y en la cabeza un paño negro semejante en la forma al que usan durante las ceremonias de la sinagoga los judíos. —Algunos de los críticos que han descrito este retablo han supuesto que el personaje cuyo traje acabamos de reseñar es Joseph de Arimathia, y no Nicodemo; pero evidentemente se equivocan, porque este último fué el que llevó la mixtura de mirra y aloes para embalsamar el cuerpo de Jesús, y esto aparece con toda claridad por la figura del servidor que detrás de él y de la Magdalena asoma, mostrando en la mano un tarro ó pomo de porcelana, que no puede suponerse contenga otra cosa más que la referida mixtura. Errorea es también por lo mismo la suposición de los que ven en esta persona, tan accesoría, al príncipe de los apóstoles, San Pedro, del cual no consta que presenciara ni la crucifixión ni el descendimiento.

La figura de la Magdalena, un tanto desproporcionada por la excesiva longitud que tiene de la cintura á los pies, es la única que aparece además en una postura exagerada y violenta, levantando en su dolor el codo derecho con penosa torsión hasta el nivel de la cabeza, y presentando escorzada la parte superior de su busto como si se la mirase desde un punto alto. Esta duplicación del punto de vista, inmotivada y contraria al natural, hace que tan importante figura choque desde luego como forzada y desconcertada en su actitud; y sin embargo, ¡cosa rara! Vander Weyden se mostró tan prendado de ella, que muy á menudo la reprodujo en sus composiciones. Esta mujer *larguirucha* y *degalichada*, observa con razón Michiels, pero con adjetivos de injuria antipática, es como la firma del pintor, que le dió á conocer en muchas otras reputadas anónimas hasta hace pocos años. El arte de los escultores era poco común en la época del artista, y quizá por parecerle feliz este estudio de un busto de mujer escorzado, lo repitió con tanta predilección. —Componen el traje de esta flameante peliraja de temperamento nervioso, rostro anjelo y aristocrático manto, una rozagante falda color de lila, un cordero encendido claro, ó blanco relajado, con largo delantal de lo mismo terminado en anchaenefa de piel gris; mangas de seda labrada de color de cereza, una toca blanca en la cabeza, y en las cadenas, bajando por delante en forma de peto, un bonito cinturón de correa verde con broche de medallones gemelos de acero. Cada medallón contiene una cabeza de león de oro, y en la correa del cinturón se leen, en letras de acero de relieve, los nombres *Iuxta*, *Maria*. La desmesurada longitud de la falda de esta mujer es accesorio muy característico en los cuadros de Vander Weyden. Ya de por sí las largas vestiduras dan cierta fisonomía peculiar á todas las composiciones de las escuelas primitivas germánicas; los pintores italianos de los siglos xiv y xv, por el contrario, rara vez ocultaron los pies á sus ángeles y á sus demás personajes sagrados: —Oragna, Spinello d'Arezzo, Fra Angelico, el Masaccio, no exageraron nunca la majestuosa amplitud de los ropajes; —pero Vander Weyden fué en esto más inmoderado que todos los otros pintores del Norte, especialmente en las figuras de las mujeres y ángeles, los cuales aparecen siempre una cantidad de estofa que no tiene parangón con las cosas de los modernos trajes de ópera.

Hemos descrito ya cuatro personajes del cuadro, que llevan los trajes propios de los Países-Bajos y Francia en el siglo xv, —Simon Cirineo, Joseph de Arimathia, Nicodemo y la Magdalena (haciendo caso omiso del sirviente que sigue á Nicodemo con el pomo del bálsamo en la mano, porque no se define con claridad su indumento): —Los otros cuatro del grupo de la izquierda que nos falta describir, llevan todas las vestiduras tradicionales que á los personajes bíblicos dió constantemente el arte cristiano, á saber, la túnica y el manto. Pocas modificaciones en verdad introdujo el pintor en la iconografía de estos personajes consagrada por la práctica durante la Edad-media: dió á la Santísima Virgen la ropa azul que simboliza su pureza; á San Juan Evangelista las vestiduras rojas, emblema de su ardiente

amor á Jesús; ropaje verde á la piadosa mujer que sostiene á María desmayada, y que es sin duda alguna María mujer de Cleophas: color alusivo á la vida de la gracia, siempre renovada y siempre juvenil en los justos; y á la otra mujer gallina que asoma llorando por detrás de San Juan, una túnica cenicienta, color emblemático de la penitencia. Sólo traspasa de la tradición universal para mostrarse apegado al antiguo uso flamenco, al poner en la cabeza de estas santas mujeres las voluminosas tocas brabanzonas, y al revestir á la hermana María mujer de Cleophas con un rico manto florentino de verde y negro, forrado de piel gris.

Este grupo magistral en que se representa el dolor de la Virgen-Madre que va á recibir en sus brazos el ensangrentado cadáver de su divino Hijo, rivaliza en expresión con los otros dos grupos ya descritos. En rigor no hacía gran falta en él para el equilibrio estático de las masas la mujer que llora con el pañuelo en los ojos; por el contrario, la regla clásica de agrupar piramidalmente quedaba mejor servida suprimiendo esta figura; pero comprendió sin duda Vander Weyden que, sin ella, la uniformidad en el número, y casi en la disposición de los personajes en los dos grupos de la izquierda y de la derecha del cuadro, daría á la composición un aspecto demasiado simétrico y primitivo, y con muy buen acierto añadió esa figura, que aumenta el interés del sagrado drama, como muy adecuado medio de expresión en la escena del desfallecimiento de Nuestra Señora.—Porque ha de notarse una circunstancia muy especial de esta escena, en que tan elocuentemente contrastan el dolor humano de las compasivas gallinas y el dolor sobrenatural de la Madre de Jesús. Ni la idea teológica del dolor de María, ni la doctrina estética relativa al fondo romántico de la pintura, tolestará que la Madre de Dios sea representada como una mujer cualquiera en el tremendo paso en que aquí la contemplamos. Según la teología católica, la Santa Madre del Salvador, en su sublime vocación, no es llevada por el Omnipotente al pie de la cruz sólo para asistir al suplicio de su Hijo único y para sentir su tierno corazón dilacerado ante tan horroroso espectáculo: nó. Otros designios más altos quiere la Providencia ver cumplidos en aquella desolada Madre: la voluntad del Eterno es que sea ella inmolada juntamente con aquella víctima sin mancha, y elevada á la cruz del Salvador con los mismos clavos que traspasaron sus inocentes pechos y brazos; y que además se vea en un todo asociada al gran misterio que se consuma en aquella muerte, y por cuya virtud fecundante y regeneradora ha de ser la humanidad rehabilitada en la gracia que perdió con el pecado. Los expositores estéticos están contentos (1) en considerar estas tres calidades—el sufrimiento, la humilde resignación, y la fecundidad del sacrificio,—como esméticas de la pasión de Cristo y de los supremos dolores de María. Las tres deben aparecer en la figura que representa á Nuestra Señora.

Pues la estética por su parte exige también que no sea el dolor de la Madre de Jesús como el de otra cualquiera madre. En la esfera de lo *esperanzable*, para valernos del lenguaje de Jungmann, verificase en María algo de lo que el arte antiguo nos pone de manifiesto en la famosa Niobe, pero con diferencias características. En el semblante de la Virgen-Madre ha de retentarse en verdad un padecimiento que, como superior al nivel de lo humano por esa misma asociación de María á la obra de la redención, tiene que salir de los límites naturales. Ese sufrimiento es el de un mal en cierto modo infinito; pero sin embargo su manifestación reside en las flociones del semblante humano, y no puede exceder de los medios de expresión que la naturaleza otorga á éste. Mas de la misma manera que el ideal artístico ha hallado el modo de representar los sufrimientos de Cristo en su pasión sin descender á la vulgar esfera de la tortura material, de las contorsiones físicas y de lo horrible, sabe también el sentido estético concebir formas nobles para expresar los grandes dolores del alma, y representar sin el auxilio de los gestos y de otras deformes contracciones musculares, el dolor inmenso de María. Ahora bien, ¿qué era la diferencia que entre el dolor de la reina Tebena y el de la Madre de Jesús había de marcar el arte? Interroguemos á la estética alemana. «Niobe (dice Hegel) perdió á todos sus hijos: lo único que conserva es su grandesa y una belleza inalterable. Dura en ella el aspecto externo de la existencia; en esta infortunada madre, la hermosura ha absorbido toda su naturaleza y se ha identificado con ella todo su ser. Esta individualidad visible persiste en su hermosura tal como era; pero su interior, su corazón, ha perdido el canal entero de su amor y de su alma: por lo cual su individualidad y su belleza no pueden ménos de petrificarse.—El dolor de María tiene muy distinto carácter: no pierde la sensibilidad al perder á su Hijo único; por el contrario, siente la espada que le atraviesa el alma. Siente su corazón despalazado, mas no petrificado. Su amor no estaba en su corazón como aposentado, nó: su amor era su ser entero y llenaba toda su alma; su amor

(1) V. á Baurer, *Oberv.*, etc., edic. de 1816, t. xii, p. 172 y siguientes.

era aquel sentimiento interno que vive porque tiene independencia y realidad, y que conserva siempre el fondo y la esencia absoluta de lo que pierde. La pérdida del objeto amado no la dejó de la hermosa paz de su amor; su corazón se despejó, sí, pero la sustancia de ese corazón, de esa alma, aparece siempre con una vitalidad que subsista a despecho de inefabes sufrimientos y torturas. Este dolor es infinitamente más elevado que el de la Niobe antigua (1).»

Esto dice el famoso discípulo de Schelling, pero no nos satisface la diferencia que él establece entre la Niobe y María. Hegel y Schelling tomaron de Lessing el principio erróneo de que la belleza de la forma, más claro, la belleza corpórea, fué entre los antiguos griegos la ley suprema de las artes (2). No, y cien veces nó: el concepto de una esfen suprasensible no llegó a perderse antiguamente, como lo perdió el materialismo de los siglos posteriores. Los representantes de las mejores tendencias de la filosofía antigua, a pesar de la degradación que por todas partes la cercaba, no titubearon en dar la preferencia á la belleza del mundo suprasensible sobre la del corpóreo. La poesía, por el selecto órgano de Eurípides, pregónate esta misma verdad (3): *Absténate, absténate al espíritu. ¿Qué vale esa figura hermosa cuando no es tal el alma que anima al cuerpo hermoso?* — Cien pasajes de clásicos escritores griegos y latinos pudiéramos citar en comprobación de nuestro aserto. No hay, pues, sólido fundamento para imaginarse que en la Niobe, petrificada por el dolor de ver perecer á todos sus hijos, «la hermosura ha apercibido toda la naturaleza, » y se ha identificado con ella (con esta hermosura) todo su ser. » Díganse más bien con Winckelmann, el cual se acercó á la verdadera noción del ideal griego mucho más que Lessing y su escuela, que el carácter más excelente de las obras maestras de Grecia (y de la Niobe por consiguiente) es «una noble sencillez y una tranquila grandeza, tanto en la disposición de sus partes como en la expresión.» «Así como el fondo del mar en todos tiempos está tranquilo (observa el docto arqueólogo), por más que algunas veces se embrievase su superficie, así en las figuras griegas, á despecho de la movilidad exterior, domina siempre la expresión de su alma grande y serena.... » «La expresión del alma supera con mucho á lo que dá de sí la bella naturaleza.... » «Grecia, añade, veía reconocida reunidos en una misma persona al sabio y al artista, y contaba más de un Metrodoro (que era juntamente pintor » y filósofo). La sabiduría tendía sus manos al arte ó inspiraba á sus figuras almas no vulgares (4). » «Aun mejor que Winckelmann, define Jungmann, en frase más genérica que específica, el fin á que tendía el arte entre los griegos, diciendo: este fin no era otro que el de incorporar en sus figuras la verdadera belleza espiritual (5). Si, la razón humana conoció en la buena época griega el verdadero sentido de las bellas artes; jamás entonces dejó de comprender su noble destino; pero sin embargo, ¡cuán grande era la parte del mundo suprasensible que se ocultaba á los ojos de los gentiles! Esta parte oculta del verdadero ideal sólo podía hacerla patente la ley divina del amor y del sacrificio: por esto la Niobe es tan inferior en expresión á la Virgen del Pismo de Sicilia; por esto es, en angustia y sobrenatural dolor, superior á ella, la María desmayada de Vander Veyden. Hé aquí ahora la clave del secreto, que tomamos del citado Jungmann.

« Aunque el artista griego fuese también filósofo, aunque en la escuela de Sócrates pareciese clarar á sus ojos la luz de los conceptos puros relativos á Dios y al universo, al amor y á la amistad, al espíritu y á la inmortalidad, toda la ciencia derivada de estos principios se reducía á un conjunto de representaciones vacilantes, de cuestiones insolubles, de hipótesis no confirmadas; á una especulación muerta que con harta frecuencia más servía para extraviar la fantasía que para entusiasmarla. Dotes puramente naturales, la penetración, la agilidad, un ánimo y una fuerza espiritual movidos exclusivamente por el eguismo, la apariencia externa de un decoro reducido á estrechos límites, una sombra de virtud, cual era la enseñada en la stoa ó pórtico, y en período muy posterior la filosofía del imperativo categórico: tales fueron los elementos más puros de la belleza ideal ó suprasensible con que el arte griego entretenía la vida. — De la Niobe á María media toda la distancia que separa al esteticismo del cristianismo. En aquella se realza el sublime pagano, que en la belleza en su más alto punto de perfección unida

(1) Hegel (G. W. F.), *Vorlesungen über die Aesthetik*, t. III, 2.^a sección, c. 4.

(2) La belleza exterior corpórea de que nos habla Lessing (*Laocoon*, XXXII), es la que San Agustín (en su epít. 3.^a al Nicéiteno, en su tratado *De vera relig.*, c. 23, y en su *De civit. Dei*, lib. 11, c. xxii) toma bellas y gran lazo de la belleza. Lessing ciertamente no pensaba cosa elevada de la belleza y la expresión; pero este elemento es á sus ojos subordinado. En su ensayo *Laocoon* (XXXII), p. 256 se expresa así con más claridad: «El ideal de la bella corpórea subsiste en el ideal de la forma proporcional, y también en el ideal de la ternura y de la expresión *graciosa*».

(3) Eurípides, pp. Mithrasen. *Friedig*, 91, 1.

(4) Winckelmann (A. A.), *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, § 75-80.

(5) Jungmann (Joseph), *Die Schönheit und die schöne Kunst*, etc., traducidas de D. Juan M. Oril y Lara, vol. II, xxv, p. 118.

al dolor, según aquel profundo concepto de Schiller: *¿No has visto nunca la belleza en un semblante dolorido? Pues así has visto la belleza.* En María se realiza el sublime cristiano, según la feliz expresión de Herder: *el sublime es la flor de la bondad* (1).

Diríase al contemplar el semblante de la Madre de Dios en nuestro retablo, que el pintor se propuso dejar impreso en él el sello de la imposibilidad que caracteriza á los dioses en la estatuaría griega: sus facciones, en efecto, apenas indican la horrible tortura que destruye aquella alma nobilísima y delicada; y es que el pintor flamenco ha comprendido que el dolor moral no debe revestir los caracteres fisiológicos del dolor corporal; que el dolor de María, inundando su tierno corazón como un impetuoso torrente, puede paralizar su vida y producir el desmayo, pero no deformar, afezar y descomponer su hermoso rostro. Triunfo señalado *facto* en verdad el que obtuvo el génio flamenco al informar una belleza moral tan sublime. No parece sino que al satisfacer tan completamente á lo que de él exigían de consuno la doctrina teológica y la estética, había recibido las inspiraciones del profundo Gerson y de los pintores *quattrocentisti* de la escuela de Umbría. Sin el afectado *pathos* que ridiculizó modernamente Mollière en una de sus inmortales comedias (2), la María desmayada de Vander Weyden puede ser considerada como el supremo esfuerzo del arte cristiano del Norte, en el siglo xv, por alcanzar el ideal del dolor en la belleza. Se advierte en este desmayo como el reflejo del desmayo que padeció Jesús en el monte de las Olivas, viendo su frágil naturaleza de hombre abrumada por la enorme carga de los pecados del mundo; porque aquí María, asociada según hemos dicho á la divina obra de la redención, parece desfallecer bajo el enorme peso de los dolores que el resaca de la Humanidad le ha costado á su idolatrado Hijo.—Palidez mortal sobre su semblante, su cuerpo lívido y sin vigor, no pudiendo permanecer de rodillas, cae de lado tocando el suelo su mano derecha; María, mujer de Cleophas, la sostiene con gesto compasivo por debajo del brazo izquierdo, aplicando delicadamente una mano á su santa cabeza; y el discípulo amado, Juan, se inclina también solícito á sostenerla, echando el manto atrás y aséandola por el brazo derecho con señales de verdadera turbación, en medio de su honda pena por la muerte del adorado Maestro. Entre los semblantes de los dos Marías, la madre de Jesús y la mujer de Cleophas, hay un felicísimo contraste: el de la primera, yerto y como petrificado en su sublime dolor; el de la segunda enardecido por el llanto y lleno de gracia y vida, el de aquella, idealizado con el sello de una misión sobrenatural y augusta; el de ésta, embellecido con el resplandor de una pasión puramente humana, aunque santa y noble.

Estos diversos grupos, que relacionados entre sí constituyen un solo grupo grandioso y variado, con tan magistral manera compuesto que no le deduce la comparación con ninguna de las grandes composiciones de los maestros italianos de la primera mitad del siglo xv, se destacan sobre un fondo de oro, pintado de laca oscura, cortado á la altura conveniente por una moldura á manera de listón, la cual enlaza la calada crestería que adorna los ángulos superiores de la tabla. Este fondo de oro es reminiscencia de prácticas primitivas que el ejemplo de los Van Eyck ha desterrado en la escuela de Brujas, pero que aún duraban en otras escuelas de Flandes. En la época en que Vander Weyden pintó este retablo, ya algunos pintores amenizaban los fondos de sus composiciones con vistas de poblaciones y paisajes; pero si en esto quedaba respecto de ellos rezagado el autor del *Descendimiento*, en cambio ¡cuántas cualidades mostraba, en que hasta los mismos jefes de la escuela brujense le eran inferiores! En el dibujo del desnudo, aunque no del todo correcto, iba delante de ellos; en la elegancia con que disponía las masas y pliegos de los ropajes, los igualaba; en el individualismo y variedad de los tipos, no les iba en zaga; y los superaba en expresión, en pasión, en energía de afectos; dejábalos por último á gran distancia cuando se tenía á estudiar las manos, los pies, las cabezas, y cuando se proponía manifestar el conocimiento anatómico de las partes descubiertas del cuerpo humano, acusando con su pincel seguro, rico de color y pastoso, los huesos, los músculos, la piel, las arrugas, hasta rayar en minuciosidad de iluminador, sin sacrificar jamás el efecto.

A la energía de la expresión, supo unir una admirable energía de entonación. El diapason en que concibió las modulaciones y valores de sus tintas, le permitió obtener efectos que seguramente no sospechaban sus coetáneos. Únase á esto que en el claro-oscuro y modelado aparece aquí en cierto modo Vander Weyden como el pre-

(1) Kalligón, 3. El *Supra*, 4. *Supra*, 4. *Supra*, 4.

(2) *Las faldas oscuras*, act. II, esc. 5.ª; desde el pedestal Valdes dice al pobrte Tristán por vía de alabanza:

Os veis paratos diez veces 7 lítes el la guita.

cursor de Otto Vonius y de Bernardo Van Orley; que sus cabezas y manos están ejecutadas como presintiendo la prodigiosa ciencia de Holbein y el empuje de nuestro Sanchez Coello; que la pureza de sus tonos reviste de un luminoso esmalte toda la superficie de la tabla; y se comprenderá porqué produjo esta cuando fué colocada en el altar donde servía de retablo, la extraordinaria sensación de que nos dan testimonio las diversas copias ó imitaciones que de ella se hicieron.

III.

Esta grande obra fué ejecutada por los años de 1440 (1) para el altar de *Nuestra Señora extramuros* (*Onze lieze Vrouwe daer buyten*) de Lohaina (2), y por encargo de la compañía ó gremio (*gulde ó ghilde*) de los balleteros, en que estaban juramentados los principales vecinos de la ciudad. Produjo su exposición allí tan grande efecto, que se sacaron muchas repeticiones y copias de ella, no sólo por el mismo autor, sino tambien por otros pintores, en el transcurso de los siglos xv y xvi. Pude con razon decirse, como observan en su juicio libro Crowe y Cavalcaselle (3), que casi todas las escuelas de Alemania y de la Neerlandia se apoderaron de esta aplaudida producción y la copiaron y variaron hasta lo infinito, haciendo de ella una verdadera moda (*fashions*.)

Tres son las tablas que tenemos en España representando este asunto del *Descendimiento de la Cruz*, idénticas en su composicion y hasta en su tamaño, todas ellas atribuidas hoy á Vander Weyden, y hasta hace pocos años estimadas como obras maestras.—Una de ellas existe en la ante-sacristía del gran templo de San Lorenzo del Escorial; las otras dos están en el Museo del Prado de Madrid. La del Escorial creemos está allí desde tiempo inmemorial: acaso desde la fundacion del monasterio. El P. Francisco de los Santos, en la descripción de aquella santosa fábrica, que acabó de escribir por los años de 1656, no la estimó sin duda digna de mención. Los autores que despues de él dieron razon de las obras de pintura que enriquecían al insigne convento, al mencionar esta preciosa tabla, la atribuyeron á Alberto Durero, y este error reprodujo modernamente en su bien compendiada *Historia del Escorial* el laborioso bibliotecario D. José Quevedo.—La tabla que luce en el Museo del Prado bajo el número 1818 en la Sala ovalada del piso principal, fué traída para la fundacion de este Museo, por los años de 1805 ó 1807, de la Casa Real del Pardo, donde la vemos figurar en documentos de carácter auténtico desde el reinado de Felipe II. No pasaba en verdad como de Alberto Durero en aquel tiempo: esta filiacion le fué luego gratuitamente aplicada en tiempo de Felipe IV, y aceptada por la autoridad de los antiguos inventarios, en el catálogo que dió á luz el conserje del Real Museo, D. Luis Eusebi, en 1828. Cábense á nosotros la satisfacion de haber restituído á su verdadera familia este bello descendido fuera de la casa paterna; si bien esta satisfacion no está exenta de su pequeña gota de amargura, porque al atribuir á Vander Weyden esta obra en nuestro catálogo antiguo, bajo el número 1046, y en nuestro catálogo moderno bajo el 1818, la hemos considerado como *original*, cuando el existen conocimiento que de ella seríamos de hacer, ostendíendola hasta en sus partes más minuciosas con las otras dos tablas sus hermanas, nos persuade de que es una mera copia.—Muy luego diremos la procedencia de la otra tabla que figura hoy tambien en el rico Museo del Prado.

Es curioso entretanto observar cómo se fué perdiendo en España el conocimiento del antiguo arte flamenco desde Felipe II hasta estos modernos tiempos. Copia flamenco, y de mano de Coxyen, aseguró ser el *Descendimiento* del Pardo Argote de Molina en 1580; nada se expresó contra esta calificación en el inventario de 1614, formado por el guardajoyas de Felipe III, Hernando de Rapajo, para que sirviese á Xaques Lamuch, conserje de aquella Casa Real,

(1) V. á Van Yren, *L'incanta école de peinture de Loozain III* (Regle Vander Weyden), p. 66.

(2) La capilla del gremio ó compañía de balleteros de Lohaina (*Groot-Sorvalt des arbalétriers*) estaba situada en la calle de Tiffenont, que hoy día á la sazón el nombre de *Willebrant*, cerca de la Puerta urbana Habla en la ciudad cuatro compañías (*Gilden*, en francés *Corporaciones*) de los principales pobladores lebanaleses, dos de balleteros y otras dos de arqueros. Estas agrupaciones de ciudadanos que existían en todas las ciudades españolas, tenían por objeto la defensa común, y tambien en nombre del que servaban en la antigua Germania (*publico*) las funciones de gobierno en las sociedades públicas. Las de la Edad media eran hereditarias, y de aquí las vnos en la Edad moderna la denominacion de juramento (*jurament*). Estas gildes fueron el origen de las hermandades y gremios, ya de obra de caridad, ya comerciales, ya industriales, artísticas, etc.

(3) *The early Flemish painters*.

de cargo de todas las pinturas y demás alhajas y objetos que había en ella (1). Tampoco se hizo inventario en el inventario formado en 1623, á los dos años escasos de subir al trono Felipe IV. Mas á fines del reinado de éste, en 1655, en el nuevo inventario con que se le hace cargo á D. Eusebio de los Rios de los *enxeres y pinturas* de la expresada Casa Real del Pardo, al entrar en el ejercicio del empleo de conserje de la misma, al antiguo asiento que decía: «*Capilla del Rey en lo alto 334. — Un retablo del Descendimiento de la Cruz, echo de pincel, que está en el altar,*» se añade esta nota marginal: «*Es original de Alberto Durer, pintado en tabla.*» Si en vida del gran Velazquez, y dirigiendo él la colección de los cuadros en los Reales Alcázaros y Palacios de Felipe IV, se consignaban en los inventarios oficiales tan descomulgadas atribuciones, no debe por cierto sorprendernos que en la época de general decadencia que después sobrevino, siguiera la costumbre de designar como obras del gran pintor de Nuremberg las dos tablas del Pardo y del Escorial.

La otra tabla del *Descendimiento* que en el mismo Museo del Prado adorna hoy una de las salas bajas del ángulo N.-O. del edificio, denominadas de *Varias Escuelas*, vino á esta gran pinacoteca en 1872 del Ministerio de Fomento, instalado hace ya algunos años en el ex-convento de la Trinidad, que fué en Madrid el primer Museo Nacional después de la exaltación de 1836. En el sensible incensismo que guarda el inventario formado por la Comisión de profesores de la Real Academia de San Fernando (2), encargada en 1837 de escoger en el Depósito general de objetos de arte de los conventos suprimidos, allí mismo instalado, los cuadros que habían de figurar en el mencionado Museo Nacional, desesperábamos ya de poder dar razón de la procedencia de esta preciosa tabla: repetidas veces habíamos recorrido todas sus partidas con el vivo deseo de ver mencionada esta joya en la atrevida fórmula de alguna de ellas, imaginándonos que así como el gran tríptico de la *Crucifixión* del convento de los Angeles sólo venía allí apuntado de esta manera: «*Un oratorio grande en tabla con sus dos puertas: 1.ª clase; Alto 6 p. 9 pul. Ancho 12 p. 6 pul.*» podría acaso también estar consignado bajo otra fórmula genérica semejante el retablo del *Descendimiento*. Nuestro trabajo no daba resultado: este cuadro realmente no enana de ninguna manera, ni por su asunto, ni por su forma, ni por su clase, ni por sus dimensiones, entre ninguno de aquellos asientos. ¡Qué no mereció el honor de ser á la sazón elegido para el Museo Nacional que iba á crearse!... Felicitado, á falta de inventario, otro documento escrito, más sumario pero más preciso, ha venido á revelarnos su extracción: medio oculto por el resalto del marco, lleva la tabla en el ángulo superior del lado izquierdo, muy bien pegado con cola, un pequeño amarillento á manera de etiqueta, que dice: *Convento de los Angeles, el cual nos descubre que las dos más preciadas margaritas debidas al génio del gran Rogelio Vander Weyden, que posee nuestro Museo (sean originales ó sean copias), á saber, el *Descendimiento de la Cruz*, y la *Crucifixión*, número 2169-80, pertenecieron á la memorable piadosa fundación que en 1564 llevó á cabo la egregia Doña Leonor de Masareñas, dama portuguesa, tan estimada de los primeros monarcas de la casa de Austria española. A la cuenta el retablo del *Descendimiento* quedó ocurrido en aquel Depósito general después de la primera elección de cuadros, y el día feliz de salir á la clara luz de las salas del nuevo Museo se retrasó para él, aunque ignoramos hasta cuándo.*

Estas tres tablas nuestras, en que se halla reproducido el asunto del *Descendimiento*, ofrecen entre sí algunas variantes, en las cuales no se repeta sino sometiénolas á un minucioso cotejo. — La tabla del Escorial mide en su altura mayor 1,99; en su altura menor 1,50; en su ancho 2,60. Compónese de diez hojas delgadas de madera de roble, empujadas encañadas y dispuestas en sentido vertical, y sujetas además con barrotes horizontales. El cuadro pintado en su haz es del todo semejante al antiguo del Museo del Prado, núm. 1818, que ha servido de original para la litografía que aquí publicamos. No es igual á él porque su ejecución revela haberle precedido en más de un siglo, y lleva en sí todos los caracteres de la antigua pintura flamenga del siglo xv: admirable conclusión y fuerza de tono en las calceas, acostuación enérgica en los semblantes, dibujo resalta y minucioso en los extremos y accesorios, donde los medillos, las arrugas, las uñas, y lo mismo los pelos de las pieles y los hilos de oro de los bordados, están sencillos con arcaica profusidad; y por último gran seguridad con algo de dureza en los contornos, amplitud en los pliegados, brillantez y esmalte en los colores: todo sobre un fondo de oro pintado á pincel, exornado con elegante

(1) Arch. de Palacio. Felipe III, Casa Real, Leg. 17.

(2) Arch. de la Acad. de San Fernando: Inventario general de los cuadros existentes en el Depósito de la Trinidad encargados por la Comisión de la Anulación manifestando se de 1.ª y 2.ª clase, como también su procedencia y procedencia de que se han recogido, y el asunto que representan y sus dimensiones. Cadenas de 7 hojas en folio, de Enmas al fin.

crestera gótica en los ángulos superiores. — La tabla núm. 1818 del Museo, que procede de la Casa Real del Pardo, tiene de altura mayor 2 metros, de altura menor 1,47, y de anchura 2,70: está formada de siete hojas horizontales, también de roble, ensambladas, encajadas además con mochas de estopa, y fortalecidas con barrotes verticales. El cuadro pintado en ella revela desde luego una ejecución más moderna; un dibujo ménos enérgico y acentuado; un pincel más dueño de sí mismo y acaso ménos esclavo del natural, pero también ménos detenido y concienzudo; un estilo un tanto convencional en el modo de tratar los accesorios; un cierto sabor de escuela, más que el propósito ingenuo del arte primitivo, en el dibujo y empuje de las cabezas, de los extremos y de los ropajes; y no poco descuido en la labor del brocado y en el puntado del fondo. Este cuadro es copia visible del anterior, si bien el copiante se tomó algunas libertades al ejecutarlo: circunstancia que debe tenerse en cuenta al fijar su época. Así, por ejemplo, al reproducir la cabeza de Jesús, huyó del inestético efecto que produce en el original el divino rostro con la barba á medio crecer, como de enfermo no afeitado en algunos días; que si bien está pintado con verdad tal, que cree uno poder contar los pelos nacientes adheridos á aquella epidermis muerta y amarillenta, disgusta por su excesivo realismo. Dió el copiante al rostro del Redentor el varonil adorno de una barba suave y graciosamente partida, italianizando, digámoslo así, la semblanza demasiado flamenca y vulgar del Hijo del Hombre. Convirtió además en estofa de terciopelo la ropilla de raso carmesí que lleva Joseph de Arimatea; alteró la forma de la crestera gótica del fondo en los ángulos superiores, dando al trífido más alto un dibujo que no se usó nunca en los tiempos en que florecía el estilo gótico; y suprimió por último la balista que á guisa de marca ó insignia pende en el cuadro original dentro de aquel calado. Estas licencias nos confirman en la idea, que ya de por sí despierta la ejecución en general de toda la obra, de que esta tabla del Museo es copia de la del Escorial, y nos induce á considerarla como producción de la *pintura flamenca de transición*, de mediados del siglo xvi. — Por último, la tabla que se halla hoy también colocada en el Museo del Prado (en las sales bajas denominadas de *Varias Escuelas*), procedente del Museo de la Trinidad, de donde fué traída en 1873, arroja estas dimensiones: altura mayor, 2,05; altura menor, 1,54; ancho, 2,72; — compónese de 11 hojas de madera de roble, ensambladas en sentido vertical y fortalecidas con barrotes horizontales; y el cuadro pintado en ella ofrece algunas diferencias en ciertas partes accesorias de su composición y ejecución, comparado con los dos anteriores, y en general cierta desigualdad que revela á primera vista una obra interrumpida antes de llegar á su término. La impresión que el estudio detenido de esta tabla produce, es la de una copia antigua del original del Escorial, hecha en la escuela misma del gran pintor, pero con el propósito de innovar en meros accidentes. El que la ejecutó, colocado entre el naturalismo demasiado acentuado del maestro y su deficiencia personal, demostró su inferioridad en el dibujo y modelado de las extremidades, singularmente en las manos de Jesús, de la Virgen y de la mujer que llora con el pañuelo en los ojos; y en los pies del mismo Salvador y de San Juan, que parecen de madera pintada. Dió á las carnes en general un tono rojo, y aunque en las cabezas fué más feliz que en los extremos, no supo empastarlas, ni acasar en ellas los pliegos con el acento vigoroso de que hizo saber alarde el autor de la tabla del Escorial. La cabeza de Jesús salió de sus manos malparada: no queriendo detenerse en pintar pelo por pelo, como lo hizo el maestro, la naciente y poco graciosas barba, y no sabiendo por otra parte formar con una barba más crecida masas agradables, según lo hizo después el pintor del siglo xvi, tomó el desgraciado partido de afeitar con un vello negro y revuelto el divino rostro. Las cabezas de Joseph y de Nicodemo, sin embargo, se acercan bastante á las del original; y no ceden á éste en conclusión y verdad los accesorios que están terminados, como verbigracia el paludamento de brocado de Nicodemo, la piel de mara del vestido de Joseph, la sépa de la cenefa en la aya de Magdalena y el precioso cinturón de ésta. El brocado de la vestimenta superior de Nicodemo se diferencia del de las otras dos tablas en el dibujo de los florones que traza; como se diferencia también, respecto de los colores de la tabla original, el ropaje de San Juan, aquí rojo oscuro y allí más claro y roado; y las calzas del de Arimatea, carmesíes aquí y allí de encarnado terrón; la técnica del mismo Nicodemo, oscuriente en esta copia, y como sin concluir, y en el original azul oscuro; y el traje de la mencionada Magdalena, el cual presenta en la tabla del Escorial cuerpo oscuriente, mangas color de cerroza claro y falda gris-lila, y en la del Museo, cuerpo blanco amarillento, mangas carmesíes y falda de color de ceniza. El terrazo en que descansan las figuras se descubre aquí más que en la tabla original, y las plantas ó hierbas que le amenizan son de distintas formas, y ejecutadas con ménos proflijidad. Descríbase algún campo por debajo de la calavera y del fémur que indican en el primer término el Calvario, el paso que en la tabla escorialense apenas caben en el área del cuadro. Finalmente, se diferencian también algo en una y otra tabla las cenefas de las tocas blancas de la Virgen y la Magdalena. Esta tabla, que según dijimos perteneció

al demolido convento de Nuestra Señora de los Ángeles, debió ser pintada, lo mismo que la original, para alguna compañía ó *ghilde* de ballesteros, pues lleva también la insignia de la balлиста en la crestería de los dos ángeles superiores; mas quedó sin concluir, como claramente manifiestan la desigualdad de su ejecución y los ropajes de la Virgen, de la Magdalena y de Nicodemo, que parecen barrocos.

Del examen comparativo que acabamos de hacer de las tres tablas, resulta para nosotros demostrado, que considerada la cuestión de autenticidad y prioridad en el exclusivo terreno artístico, y prescindiendo por ahora de toda prueba histórica y documental, el *Descendimiento* original de Rogier Vander Weyden el *viejo* es el del Escorial; el del Museo del Prado de Madrid, procedente de la Trinidad, es probablemente una copia no concluida, hecha en la escuela de Vander Weyden, quizá por su nieto Rogier el *joven*; y el del mismo Museo, procedente de la Casa Real del Pardo, es según todos los indicios una copia del mismo del Escorial, ejecutada á mediados del siglo XVI: luego veremos por qué.

IV.

Entre tres ejemplares del *Descendimiento* de Vander Weyden tenemos en España. Fuera de nuestra Península hay, según nuestras noticias, lo ménos otros tantos.

En 1443, tres años después de pintada la tabla para el altar de Nuestra Señora de la compañía de Ballesteros lobaneses, lo copió el autor en dimensiones reducidas para el centro de un tríptico que le encargó la familia Edelheere. Este tríptico estaba destinado por Guillermo Edelheere y su esposa Adelaida Cappynus al altar de su capilla de San Ulberto en la iglesia colegial de San Pedro de Lobaina (1). Nosotros hemos examinado detenidamente esta pintura, en compañía de nuestro docto amigo Edw. Van Rven, el archivero de la insignia ciudad universitaria, y declaramos con sinceridad que de todos los pintores flamencos del siglo XV, á cualquiera ménos al gran Rogier hubiéramos atribuido semejante copia. Molanus, sin embargo, nos asegura que fué ésto el autor del retablo de la familia Edelheere (2). Una consideración salta desde luego á la vista al comparar esta tabla de Lobaina con cualquiera de nuestros tres ejemplares: es muy posible que Rogier Vander Weyden la hiciera ejecutar por alguno de sus discípulos para no entretenerse en copiar su propia obra, tarea siempre ingrata para el artista de verdadero genio, y que, salida de su estudio, fuese reputada por Molanus y por sus convecidanos en general, como obra original del insignie maestro. Parece robustecer esta conjetura el examen comparativo de la tabla central de este tríptico y de sus portezuelas. Al paso que aquella es una obra adocenada, de torpe ejecución y desagradable colorido, verdoso y opaco, éstas presentan un dibujo en cierto modo selecto y una entonación vigorosa y casi esmaltada, principalmente en las figuras de los dos plañideros fundadores, los cuales forman visible contraste con las del *Descendimiento* del centro. Tienen estas últimas un aspecto inanimado y grandes faltas de dibujo y de claro-oscuro, pero las de Guillermo Edelheere y Adelaida Cappynus, acompañados respectivamente de sus hijos, varones y hembras, y de sus santos patronos, no carecen de delicia de expresión en las fisonomías, ni de buen modelado, ni de grato colorido (3), y desde luego se revelan

(1) Lévesa está escrito en algunas inscripciones en el reverso de la portezuela de la izquierda, el píé, dibujo del escudo W—A, iniciales de los dos nombres WILLEM y ALICE.

DEUX TABLES SEUNT YVERDES HEEREN WILLEM EDDELHEERE ROEUE ALST SYN VERSCHEUT, DIT JAER OND HEEREN HONDE SEINT JULIEN.

En este: *Este retablo fué ofrecido por Guillermo Edelheere, y Adelaida, en el año del Señor de 1443.*

(2) Menzies: ROGELIUS, viris et pictor Lovaniens, depictis Lorrain ad S. Petrum sicut Edelheere, Jehanne Malan, *Historia Locustiana* lib. XIV, ed. de P. F. X. De Buss. Brusela, 1861.

(3) Nuestra última copia, Van Rven, en carta que nos envió desde Lobaina sus fechas del 21 de Abril último, insiste en considerar el *Descendimiento* de la Colegiata de San Pedro de aquella ciudad como copia de Vander Weyden. Confiemos en Throul á fin que reproduzcan sus palabras, el *Plus de la Colegiata de San Pedro de aquella ciudad como copia de Vander Weyden. Confiemos en Throul á fin que reproduzcan sus palabras, el Plus de la Colegiata de San Pedro de aquella ciudad como copia de Vander Weyden. Confiemos en Throul á fin que reproduzcan sus palabras, el Plus de la Colegiata de San Pedro de aquella ciudad como copia de Vander Weyden.*

Nuestros, por nuestra parte, señalamos en la epístola que le comunicamos de palabra cuando en el verano de 1863 tornamos el gusto de accederle en su

como producción genuina del inspirado pintor naturalista que ejecutó el *Descendimiento* del Escorial, único verdadero de Roger el Viejo para nosotros.

El ejemplar del Museo de Berlín núm. 534, que el doctor Waagen atribuyó a Rogier Vander Weyden el *Jóven*, esto es, al nieto de Roger el Viejo, y que Michiels considera como obra de Pedro Vander Weyden, hijo del gran Rogier, es á nuestro parecer el más notable de los que se conservan fuera de nuestro país. Esta tabla seguramente no es obra del Roger el Viejo porque lleva repartida entre los dos ángulos superiores la fecha de 1488, posterior en veintinueve años á la muerte del gran pintor, sucedida en 1464; pero puede ser muy bien de su hijo Pedro, que tenía 53 años cuando fue entronizado, y más verosimilmente de él que de Roger el *Jóven*, el cual, según la más racional conjetura, apenas tendría entonces 27 años. Que esta tabla fuera atribuida á Roger el *Jóven* mucho tiempo antes de que comenzáran los estudios críticos sobre Rogier Vander Weyden, y cuando estaba en Acquigran (*Aix-la-Chapelle*) en la colección del comerciante Bettendorf, á quien fué comprada para el Museo de Berlín, nada significa en contra de la completara de Michiels, que nosotros aceptamos; y no comprendemos cómo ha podido el docto Waagen alegar por vía de argumento en pé de su atribución, porque una tradición que la sana crítica no abona, no merece crédito alguno.

Otra copia existe en la galería del Real Instituto de Liverpool (*Liverpool Royal Institution*), que figuró en 1857 en la gran Exposición de Manchester. Es un oratorio de pequeñas dimensiones, con portezuelas, en que están representados San Juan Bautista y San Julián (1). El Dr. Waagen lo atribuyó á la primera época de Roger el Viejo (2), pero el catálogo nuevo de la colección á que pertenece lo atribuye á Roger el *Jóven*: opinión que al parecer participan los críticos ingleses Crowe y Cavalaselle (3).

El citado Waagen habla en su última producción crítica (*Ueber in Spanien vorhandene Bilder, Miniaturen und Handschriften*) (4), de haber visto en la galería Briggowater de Lóndres una copia muy esmerada de nuestro *Descendimiento*, del tiempo y estilo de Michael Correyen; y otra, que califica de *very superior (seu sehr vorzüglich Wiederholung)*, con pequeñas alteraciones, en la casa de campo de Lord Heytisbury.

Imitación evidente de la composición del gran Roger es sin duda alguna la tabla del Museo de Colonia firmada en 1480, y atribuida, por unos á Ismael Meckenen, y por otros á Alberto Van Onswater, en la cual se exageran grandemente las actitudes de los personajes que en la sagrada escena figuran.

Passavant, y Watters que lo copió, el primero en su producción titulada: *Pinturas antiguas germánicas en España (Gemalde der Alt. Deutschen in Spanien)*, y el segundo en la Revista universal de artes (*Revue universelle*

compuesta en calidad de Lector en la tabla contra el *Descendimiento* en original del gran Roger, no son obras de éste el tríptico del Museo de Berlín, procedente de la Corte de Milanesa, ni el tríptico de los Siete Sacramentos del Museo de Amberes, procedente de la colección Van Kitters, ni ninguno de las tres *Descendimientos* atribuidos á Vander Weyden que tenemos en España, y entre los cuales indudablemente se halla el original famoso que ejecutó aquel gran artista para la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de Lohaina. Porque entre estas obras y el retrato de San Pedro de Leliana hay la misma diferencia, ni como el dibujo, que entre la decena coronada de su bello cordero y la de un torcelino, y en cuanto al color, la misma distinción que de su bello cordero á un mal ejemplo. Pero ya, gracias á Dios, nos quedamos nosotros indignados con Van Ewen que pudo el *Descendimiento* de Lohaina ser copiado por algún discípulo de Roger, y trasvasado desde cuando nada por ser ambos de la misma escuela, faltándole sólo que el docto holandés reconociera que aquel gran pintor no vivió, ni salió al mundo, sino doscientos años.

Más difícil nos será atribuirnos como al holandés Waagen, de uno de los críticos sobre el arte flamenco, el verídico, y con el dibujo Michiels, los reales rasgos característicos como base y punto de partida para el estudio de Rogier Vander Weyden en retrato de San Pedro de Leliana: porque si el arte de él tiene aquellas mismas características de temperancia y de claridad en la ejecución de sus obras, sierva de ejemplo al artista el no haber variado demasiado, demasiado á la buena luz, como nosotros, la tabla del *Descendimiento* del Escorial; y por lo que toca al segundo, no hay términos hábiles de controversia con él, dada que nunca ha estado en España, y el copiarlo el *Descendimiento* aún. 1818 de nuestro Museo del Prado con el consentimiento de los datos sobre afirmaciones ajenas.

Para no inferir á los lectores en error respecto del contenido de la carta que arriba hemos copiado, añadimos una breve explicación del punto en que se hace mérito de la lámina (estudio) observada por nosotros en una de las tablas del *Descendimiento* existente en el Museo de Madrid. Como se refiere en esta lámina, pretendió como de imitación en uno de los cuadros de la creencia que adorna los ángulos superiores de la capilla principal, construida á nuestro tiempo Van Ewen que quien este hallazgo fortuito resolvió en favor de la pretendida tabla la controversia sobre cuál de las tres imágenes que conservamos en España sea el verdadero retrato pintado por Vander Weyden para la capilla de los dolores de Lohaina, titulado de *Nuestra Señora misericordiosa*. En el primer apunte desde Lohaina viene pintada la lámina, el título el Museo del Prado de el Museo de la Trinidad en 1821, y el hallazgo nos parece importante. Van Ewen es en su día lo consideramos también como prueba decisiva de autenticidad. Pero de entonces nos oímos satisfechos la merced sencilla, porque al examinar después el ejemplar del Escorial á la buena luz de la sala de la restauración (ya donde plegue á Dios asista con salud), encontramos en él el mismo objeto; y por último, nos dirigimos Mr. Michiels lo mismo acerca en el ejemplar del Museo de Berlín pintado en 1488, cosa que nosotros no hallamos observado cuando hace años visitamos aquella interesante pinacoteca. Hoy, pues, ya no podemos considerar al punto de la lámina como suficiente de evidencia, sino meramente como prueba de haber servido el ejemplo que la tiene, de retrato en una sencilla copia de una original ó pliego de bellotas, de las muchas que había en las ciudades vecinas.

(1) Mide la tabla contra 2 pies ingleses en cuadro, y cada portezuela 2 pies por 2 pulgadas. Levantó en el catálogo de 1803 al núm. 43; lleva su número catálogo el núm. 38.

(2) *Treatise of art in Great Britain*, et. Vol. 3, p. 266.

(3) *Ob. cit.*, p. 187.

(4) *Abhandlung für Kunstwissenschaftl. Erste Jahrgang. Heft. I.*

des Arts, Diciembre 1855), se equivocaron suponiendo que Rogier Vander Weyden había repetido la composición del *Descendimiento* en el cuadro núm. 456 antiguo (1917 moderno) de nuestro Museo del Prado, que hasta hace pocos años se atribuía á Alberto Durer por el falso monograma que lleva. Esta preciosa obra, que es indudablemente, así por la energía de su concepción como por su esmalte, una de las joyas de la colección de tablas germánicas antiguas que poseemos en España, no representa el *Descendimiento de la Cruz*, sino la *Crucifixión*; lo único que recuerda de la composición del *Descendimiento* es la figura de la Magdalena; y es muy reparable esta ligereza en críticos alemanes que pasan por tan exactos y concienzudos. Pero de estos detalles están plagadas las páginas de los escritores de al lado del Rin, no ménos que las de belgas y franceses, segun vamos descubriendo en nuestros estudios sobre las antiguas tablas flamencas.

Bastámen de lo que queda manifestado en este capítulo de las reproducciones del *Descendimiento* de Vander Weyden que se conservan fuera de España: que ninguna de ellas ostenta títulos suficientes para disputar la consideración de obra original á nuestro ejemplar escurialense. No la de San Pedro de Lobaina, porque su ejecución la denuncian como copia de muy inferior calidad; tampoco las de Berlín y Colonia, porque los años en que aparecieron firmadas (1488 y 1480) las excluyen de toda competencia; ni siquiera las que existen en la galería Bridgewater de Londres y en la quinta de Lord Heytesbury, porque como copias, y relativamente modernas, han sido consideradas siempre. Por lo que hace al pequeño tríptico del Real Instituto de Liverpool, ya sea de Rogier el viejo ó de su nieto, nadie ha pensado jamás que pudiera haber figurado en el altar de *Nuestra Señora extramuros* de Lobaina.—Queda, pues, reina del campo nuestra primorosa tabla del Escorial.

V.

Bastáven probar que esta tabla es la misma que pintó Vander Weyden para la capilla de *Nuestra Señora extramuros*, propia del gremio ó hermandad de ballesteros lobainenses.

Que este retablo vino á España es un hecho constante: Molanus, canónigo de Lobaina, que escribía en el último tercio del siglo XVI, en los notorios libros de Historia de aquella ciudad que dejó manuscritos, y que descubrió en 1855 M. Beelen, dándole por último á la estampa en Bruselas, en 1861, el editor De Ram (1), refiere terminantemente que el maestro Rogier, ciudadano y pintor en Lobaina, «pintó en esta ciudad en la capilla de Nuestra Señora un grande altar, obra que la reina María obtuvo del gremio de ballesteros y envió á España, si bien se contaba que habia estado á punto de perecer en la mar; á cambio del cual dió á la citada capilla un órgano de valor de 500 florines, y un retablo nuevo, copia del de Rogier, ejecutado por su pintor Miguel Coxoie de Malinas (2).»—Karel van Mander, algun tiempo despues, describió este retablo, atribuyéndolo al segundo Rogier ó incurriendo en algunas inexactitudes, y añadió la noticia siguiente: «Enviada al rey de España esta obra capital del maestro Rogier (habla del segundo de este nombre), naufragó el buque que la conducía; pero la tabla se salvó, y como estaba empueradamente embandalada, padeció poco, reduciéndose todo el daño á haberse desencajado alguna que otra tabla. Las de Lobaina pusieron en el lugar que habia ocupado aquella pintura una copia, que encargaron á Miguel Coxoie, testimonio evidente de la bondad de dicha obra (3).» Si bien este escritor atribuía el cuadro á Rogier el joven, Opmoer en su *Cronografía del suizo* (4) tomó á su cargo el rectificar esta falsa aservecion, y le restituyó á Rogier el *discipulo de los Van Eyck*, que por tal pasaba entonces el gran pintor. «Siguió á éstos (á los citados her-

(1) Johannes Molanus, *Historia Leuvenensis* lib. XIV, ed. P. F. X. De Bon, Brux., 1861.

(2) *Ille qui cuncta*, *Magister Romanus, cuncta ad picturam Leuvenensem, discipulus Leuvenis*, *in la capilla Sancte Marce summo altare, quod ipse Maria Regina á Saphoribus impetravit et in Hispaniam volvi curavit, quatenus in mare peritus esset, et ipse hoc dedit quodam pingentissimo Artocroco organo et novum altare ad exemplum Rogerii expressum, quod Michielus Coxoie, Mechliniensis, ad picturam. Ouz. etc., t. 1, p. 620.*

(3) *Levens der Netherlandische en Heijdelberische Schilders, door de Jongh. In de vóortreke van Karel Van Wierster confabulatio vóortreke van segundo Rogier een el primere, qua in el dicitu Vander Weyden reconnoice por la moderna critica como falso y pseudo, pues dice que nació en 1529 (fecha del fallecimiento del segundo Rogier), y que no debe á él el perfeccionamiento del bazo grueso á fines del siglo XV.*

(4) *Opera chronographica vrbis suaveri*, t. p. 406.

manos Van Eyck), dice, Roger Weyden de Bruselas, y cuya tabla se premió la reina María de Hungría, y á fuerza de ruegos y de dinero la adquirió en Lobaina de los dueños de la capilla de la Santísima Virgen de los Dolores, y la envió á España.»

Nadie ha publicado modernamente tantos datos como el infatigable archivero de Lobaina, Edward van Even, ya en varias ocasiones citado, respecto de la negociación entablada con la asociación dueña del famoso retablo para que lo cediese á Felipe II. Las actas de los ediles de aquella ciudad (*échevinsage*), que ha sacado á luz, correspondientes al año de 1552, arrojan este curioso relato. «Felipe II, que era, como todos saben, muy aficionado á los cuadros, y que estimaba particularmente las obras de los maestros flamencos, había manifestado desde el principio de su reinado gran deseo de poseer la composición de Roger Vander Weyden; pero los ballesteros hacían de ella tanto aprecio, que en un principio desoyeron las ofertas del rey. Desgraciadamente para ellos, los que administraban y dirigían á la sazón aquel gremio (*serment, ghilde*), eran hombres interesados en complacer al antipático y despótico monarca. Figuraban entre ellos el caballero Juan vander Linden, miembro del concejo municipal, Pedro van Hamme, recaudador de las rentas reales del distrito de Lobaina, y los patricios Geldolf van Wynde y Arnaldo Vincke (1); y aprovechando tan buena coyuntura, la tía del rey, María de Hungría, gobernadora de los Países-Bajos, se encargó de negociar la adquisición, por los años de 1555 á 1556. A fuerza de instancias y ruegos acabó ella por armar de su altar el codiciado retablo.» Subido es ya el trato que con sus dueños hizo.

Está probado, pues, hasta la saciedad, que fuimos nosotros los afortunados poseedores del retablo compuesto de los ballesteros de Lobaina para el rey Felipe II, por Doña María de Hungría; ahora tenemos que demostrar que todavía lo somos, y que el mejor y más antiguo de los tres ejemplares del *Desempeñamiento*, arriba analizados y comparados, á saber, el del Escorial, es el mismo que cedió á la augusta princesa la administración del gremio de ballesteros, patrono de la esodicha capilla.

El ilustre don Gonzalo Argote de Molina, Veinticuatro de Sevilla, tan conocido como genealogista por su libro de la *Noblesza del Andalucía*, publicado en aquella ciudad en 1588, escribió antes del año 1580, y dedicó al rey Felipe II, un curioso *acrescentamiento al Libro de la Mostería del rey don Alonso XI*, en el cual (bajo el cap. 47) hace una interesante descripción de la Casa Real del Pardo con las pinturas que en ella tenía S. M. reunidas, de buenos autores italianos, flamencos y alemanes, además de una soberbia colección de 45 retratos de príncipes de la casa de Austria. Y esta descripción, que procediendo de un escritor tan verídico merece la mayor autoridad, es para nosotros, en el punto á que ha llegado la presente monografía, un manantial precioso de noticias. Dice, en efecto, el ilustre Argote: «En uno de los corredores de dentro (va hablando del piso alto ó principal del Palacio) está la capilla Real, labrada de estuco blancísimo, y en ella un retablo del Desempeñamiento de la Cruz, *contrahecho á otro que su Magestad tiene en San Lorenzo el Real*, de mano de Maestro Miguel, Pintor flamenco, que la Reyna María embió á su Magestad de Lobaina.»

Conviene ante todo advertir para la recta inteligencia de este pasaje, que Argote sigue el sistema constante de ir nombrando, antes ó después de los cuadros que describe, sus autores, cuando de ellos tiene conocimiento. De consiguiente, es claro que la atribución al pintor flamenco llamado *maestro Miguel*, no se refiere al retablo que tenía el rey en San Lorenzo del Escorial, sino al retablo *contrahecho á aquel*, ó sea copia suya, que decoraba la Capilla Real del Pardo. La frase *contrahecho á otro que su Magestad tiene en San Lorenzo el Real*, es, pues, una paréntesis ó inciso en la oración con que se anuncia que hay en dicha capilla un Desempeñamiento de la Cruz de mano de maestro Miguel, pintor flamenco. Si de otra manera se interpretara el texto que hemos reproducido, si se entendiera que el maestro Miguel era el autor del retablo que el rey tenía en el Escorial, quedaría sin autor, contra la costumbre de Argote, el retablo del Pardo, y resultaría además el absurdo artístico de atribuir á Miguel Coxeyen (que no es otro ese maestro Miguel en las partidas de todos los antiguos inventarios de las colecciones reales de España), esto es, á un pintor de la escuela flamenca de transición ó pseudo-italiana del siglo XVI, una obra que por todos sus caracteres tiene que reconocer la sazón crítica como la más antigua de las tres similares que poseemos.—Otra consecuencia no ménos inverosímil resultaría, á saber, que un autor tan juicioso como Argote de Molina, tan introducido por su jerarquía y por su linaje en la corte de Felipe II, y tan aficionado á las obras de

(1) Acta del cabildo de ediles de Lobaina del 15 de Setiembre de 1552. Ap. Van Even, *L'oeuvre totale de peinture de Louvain*.

arte como le revelan sus escritos, había podido tomar por obra de un pintor de su tiempo la tabla del Escorial, anterior á él en más de un siglo, y no tenía noticia de la adquisición que por el intermedio de Doña María de Hungría había hecho su soberano, adquisición que no pudo ménos de celebrarse en la corte como un verdadero acontecimiento sabida la afición de Felipe II á los cuadros flamencos antiguos.

Fijado el verdadero sentido de las palabras del historiador sevillano, hé aquí las importantes conclusiones que de ellas se desprenden. Primera y principal: que el retablo adquirido de la asociación de Ballesteros de Lobaina por Doña María de Hungría, y enviado por ésta á su sobrino Felipe II, fué destinado á exornar el monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde se conservaba en el año de 1580, época en que terminaba Argote de Molina sus adiciones ó *acrescentamiento* al *Libro de la Montería* de don Alonso XI, sin que se sepa dónde le tuvo el rey desde que se le remitió de Lobaina su tía la princesa gobernadora, hasta el año en que la fábrica del Escorial llegó á estado de poderse decorar con pinturas. Segunda conclusión: que el retablo copiado por Miguel Coxeyen para que ocupase el lugar del original en la capilla de Nuestra Señora, extramuros de Lobaina, según refiere Mosanuz y Van Mander, fué enviado también á Felipe II por la misma princesa Doña María: circunstancia que sólo nos revela el citado Argote, callándola como cosa de poco interés, sin dada por tratarse de una mera copia, los historiadores mercedinos. Tercera: que esta copia, ejecutada por Miguel Coxeyen, figuraba reinando Felipe II en el altar de la capilla del Palacio del Pardo, donde continuó siempre, hasta que vino á Madrid á fundarse el Museo del Prado. Cuarta: que en la época más cercana al autor de este *Descendimiento*, siempre fué reputado como copia del retablo del Escorial, y por lo tanto como más moderno, este retablo del Pardo.

Vemos, pues, de qué manera tan concluyente y perentoria confirman los documentos escritos las mismas deducciones que nos suministró antes el análisis artístico y técnico de los tres ejemplares de que somos poseedores. Al hacerlo, déjimos por vía de resumen: la tabla del Escorial presenta todos los caracteres de obra original, y la tabla del Pardo es una copia de ella ejecutada cerca de un siglo después. Ahora, á la nueva luz que arrojan los referidos documentos, decimos con toda seguridad: la tabla del Escorial es el retablo original que pintó Rogier Vander Weyden, el siglo, para Nuestra Señora de Lobaina, y la que vino del Pardo al Museo es la copia que ejecutó Coxeyen, y que, sin ocupar como el puesto vacío á que estaba destinada, siguió el mismo camino que su modelo. Una circunstancia en que nadie ha reparado todavía comprueba la exactitud de esta última deducción: la balista que, á modo de blasón, pende en la crestería del cuadro original, para denotar que era de propiedad del gremio ó asociación de Ballesteros de Lobaina, no aparece en la crestería de la copia. ¿Pues no estaba ésta destinada á reemplazar al retablo cedido á Doña María de Hungría, al tener del convenio celebrado entre la princesa y el gremio patrono de la capilla? Si por cierto; pero á la cuenta, mientras el pintor Coxeyen ejecutaba la copia, la augusta gobernadora quedó de opinión respecto de su destino, y, ó no entregó á los ballesteros cuadro alguno, ó encontró la manera de que se contentasen con otra obra en sustitución de la que le habían enajenado. Lo cierto es que si la copia de Coxeyen hubiera ocupado el puesto del retablo original, el blasón de los ballesteros hubiera figurado en ella. Todo gremio, toda cofradía que encargaba un retablo, exigía del pintor que su *herre* ó insignia apareciese manifiesta en la pintura: así vemos en otro famoso *Descendimiento* de Quinten Metsys, que existe en el Louvre y que mencionamos al principio, la insignia de una campanilla varias veces repetida entre la crestería gótica que corona la tabla central, indicando claramente haber sido pintado el retablo para una cofradía de San Antonio.

Verdaderamente la consecuencia que en buena lógica hemos deducido poniendo en comprobación de nuestro examen artístico los documentos de los escritores belgas y españoles, coincide en lo principal, esto es, en la atribución de la tabla escorialense á Vander Weyden *el viejo*, con la que ha consignado en su póstero juicio crítico el difunto doctor Wagnen: «Mi ejercicio (*dice éste*) respecto del cuadro pequeño que ofrece la misma composición en la iglesia de San Pedro de Lobaina, anunciada ya el año 1847, por la grande analogía que tiene con el tríptico de Rogier Vander Weyden del Museo de Berlin, procedente de la Cartuja de Miraflores, el cual sirve como punto de partida para estudiar las obras de este maestro, ha sido comprobada después de la restauración de aquella obra, por la que tanto clamé, con el hallazgo del monograma del artista; y otras investigaciones posteriores han probado que se ejecutó el año 1443... *El ejemplar del mismo, que se halla en la anti-querística de la iglesia del Escorial, concuerda tan perfectamente en todas sus partes con el de Lobaina, que debe ser atribuido al mismo maestro.* Atendidas las *desigualdades* que entre uno y otro existen, por la perfecta ejecución de todas las partes de este último, por el dibujo del cuerpo de Cristo y por el de las manos de María, entiendo que esta obra fué pintada mucho después del

« cuadro pequeño, y probablemente no mucho antes de la muerte del autor, amueblada como se esbe en el año 1464 (1). » Pero no comprendemos cómo tomando por punto de partida para el estudio de este gran pintor su tríptico de la Cartuja de Miraflores, se viene a parar en que es obra suya gemina el *Descendimiento* de Lobaina. No hay la menor analogía entre uno y otro. Puede reconocerse en la pálida luz de la luna la identidad de la luz del brillante sol; pero que se ven al sol en la claridad fosfórica de la *Incineración*, es cosa que excede de nuestro alcance intelectual. — En cuanto al supuesto hallazgo del monograma del artista, es una pura ilusión; no osada que Roger el viejo reuse monograma alguno: el muy dudoso monograma que el retablo de San Pedro de Lobaina parece presuntar en el reverso, tiene la forma de una V.

Pero lo que aun nos causa más maravilla es, que el Sr. Michiels, que ve en ese retablo de Lobaina la obra de su pintor salido de una escuela de provincia, algo atrasada (2) respecto de la gran escuela de Brujas de la primera generación de los Van Eyck, haya venido a parar á la misma conclusión que el Dr. Waagen y que nosotros, tomando como punto de partida para su estudio de Vander Weyden el *reño*, no ya el tríptico de la Cartuja de Miraflores, ni otra alguna obra suya indubitada, sino ese retablo que tan defectuoso encuentra. « La iglesia de San Pedro de Lobaina » (dice) posee una obra auténtica de su pincel (el altar Edelheer). Por una singular y feliz coincidencia, este cuadro, que nunca ha salido del monumento á que fue destinado hace 423 años, trae en el reverso la inscripción *Dese teftel, etc.*, que revela su identidad con el retablo que le atribuye Molanus (3). Hé aquí, pues, una obra que constituye verdadera autoridad, y que ofrece al crítico un punto de apoyo sólido y seguro. — Pues veamos ahora cómo se las componen entre sí los mismos críticos extranjeros que estiman obra indubitada del gran Roger el retablo existente en San Pedro de Lobaina. Al paso que Waagen y Michiele consideran esta obra como anterior al ejemplar nuestro, adquirida por la reina Doña María de Hungría para Felipe II; el ya citado archivero Van Even la mira como una repetición de la nuestra, y de consiguiente de fecha posterior. Y mientras el Sr. Michiels afirma que la tabla de la iglesia de San Pedro no ha desamparado nunca el altar Edelheer, para donde fue pintada, el Sr. Van Even, con una ingenuidad que de todo oremen le agradecemos, al centrarnos la verídica y curiosa historia de las vicisitudes por que ha pasado esa tabla, nos revela que esa asercion es de todo punto gratuita: hecho importantísimo, confirmatorio de nuestra sospecha de que el gran Roger *si viviera* la tabla objeto de esta controversia.

« El tríptico de Vander Weyden (hé aquí las palabras textuales del más concienzudo de todos los críticos belgas como) sagrados á esclarecer la biografía de este insigne pintor » (4) permaneció en el altar de la capilla Edelheer mientras hubo en Lobaina descendientes de esta familia; pero fue quitado de allí en cuanto dejó de habitar la ciudad su último y más fastigoso, Guillermo de Warguie, natural de Mons, canónigo de San Pedro, que murió en 1628, fundó en el mismo oratorio donde habían tenido su patronato los Edelheer, una capellanía en honor y devoción de San Ignacio y San Francisco Javier, y entonces se sustituyó al antiguo retablo del *Descendimiento* un altar de mármol, de moderno estilo, que aún se conserva y que lleva en su centro un *Ecc Homo*, atribuido á Gerardo Seghers. No por esto dejó de conservarse el tríptico de Vander Weyden, el cual fue colgado debajo de la ventana que hay en la misma capilla. Y allí perseveraba todavía en 1757. Pero, andando el tiempo, fue llevado á la pieza donde se revisitan los canónigos: tan poca estimación se hacía de él entonces, que clavaron escarpias en su marco para que los señores del cabildo colgaran allí sus mantos. En 1801 fue destruido á la buhardilla trasera, como trasto viejo mandado recoger. Excesado parece añadir que padeció entonces grandes deterioros. Por los años de 1825 fue sacado de aquel camaranchón con otra mucha madera vieja y puesto á la venta en casa del tasador Redemans. Una casualidad providencial hizo que el difunto Mr. J.-P. Geedts, Director de la sazón de nuestra Academia, pasase un día por el Mercado de la Manteca, donde estaba expuesto el tríptico, que iba á ser vendido juntamente con un montón de tabloncillos viejos. Todo abrumado, dirigióse inmediatamente en busca del Dean, á quien informó del inmenso valor de aquella obra. El éxito coronó su diligencia: el cuadro fue retirado de la venta; restaurado por el mismo Geedts, y decoró la capilla del Sacramento. En 1854 ocupó la capilla de Santa Águeda, donde le deterioró algo el sol. Ros-

(1) *Meininger für Kunstwissenschaft, Kister Jahrgang, Heft. I.*

(2) *L'œuvre est élevée aux environs, mais d'une main rude et rebelle. C'esto extracodiale! le coloris même, d'un ton sombre et d'un aspect froid, n'a pas la mollesse analogue aux collis de France L'imbroglio. L'inspiration est inférieure de tout point à la facture de ce dernier. On dirait, pour s'exprimer avec élar, que Van der Weyden a été élevé par un maître étranger qui n'a pu lui donner qu'une œuvre médiocre. HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE, etc., tome 3^e, p. 16.*

(3) La misma reproducción está arriba.

(4) Van Even, obra citada, p. 54.

» taurado nuevamente en 1861 por Mr. Etienne Le Roy, figura hoy en la capilla Dusal, en el trasero de nuestra Colegiata, como única obra auténtica de Rogier Vander Weyden que la Bélgica posee.»

Esta narración tiene, para nosotros que negamos esa autenticidad, un valor inmenso. Y en verdad, ¿quién puede afirmar que en la serie de vicisitudes por que ha pasado el retablo de los Edelheer, no se han ofrecido cien ocasiones favorables en que cualquier aficionado poco escrupuloso ha podido sustituir á la tabla central del tríptico una mala copia, proscribiendo de la libre facultad que para hacerlo tuvieron todos los descendientes del que erigió el altar? Téngase presente que la inscripción que consigna haber sido ese retablo consagrado por Guillermo Edelheer y su esposa Adelaida en el año 1443, no está puesta en dicha tabla central, sino en una de las portezuelas, y que el mismo Sr. Van Even reconoce la superioridad artística de éstas respecto de aquella, es decir, de los retratos de los donadores respecto del *Descendimiento*. Las inscripciones y otros documentos semejantes, á que prestan demasiada fé los hombres más expertos en manejar archivos que en examinar las obras de arte con ojos críticos, nada por otro lado suponen contra las conclusiones de una desapasionada crítica pericial. Diga lo que quiera la leyenda escrita en el tríptico de los Edelheer, es imposible que un pintor tan insignie como Rogier el viejo haya puesto la mano en aquel *Descendimiento*. De nuestra misma opinión es el eximio scudónimo pintor y crítico, D. Valentín Carderem, que también ha examinado este retablo detenidamente.

Una postrema consideración, de índole puramente artística, acabará de evidenciar que no pudo el gran Rogier ejecutar en 1443 una obra como la de que tratamos. Todos reconocen que ésta tiene capitales defectos, resaltando entre los principales su mal dibujo, su opaco y verdoso colorido, y su desagradada entonación. Ahora bien, en la época referida (1443), ya había dado el pintor relevantes pruebas de poseer dotes diametralmente opuestas á estos defectos: réndelas en alto grado una obra suya auténtica, ejecutada, según la cuenta más probable, por los años de 1440 (1), y es el mencionado tríptico del Museo de Berlín, procedente de la Cartuja de Miraflores, que representa en la tabla central una *Plenitud ó quinta Angustia*, y en las portezuelas á la Virgen con el Niño-Dios y á Cristo resucitado apareciéndose á la Magdalena. Brillan las mismas dotes en la preciosa tabla de los *Siete Sacramentos* que posee el Museo de Amberes, procedente de la colección Van Erborn, y pintada también hacia el año 1440 (2). En ambas producciones resultan un dibujo delicado, aunque no del todo correcto en los desnudos, una escala de tonos felicísima, y un colorido tan brillante y luminoso que supera al puro esmalte de Huberto Van Eyck. Sólo con estas dotes podía Rogier conquistar el renombre que le valió ántes del año 1435 ser elegido *retratador (portraitureur)* de la ciudad de Bruselas, y el honor de decorar el palacio municipal de la augusta capital brabantona con una serie de historias de grandes dimensiones, cuando todavía iluminaba con sus respaldores la tierra de Flandes el charismo astro de Jan Van Eyck. Y ¿cómo concertar la idea que naturalmente nos formamos de tan peregrinas facultades al contemplar esas obras del año 1440, con la ejecución del retablo de San Pedro en 1443? ¿Cómo suponer que el génio de Rogier experimentó tan deplorable retroceso en la época mejor de su carrera artística? El ingenioso Mr. Michiels dá tormento á su imaginación para desatar esta insoluble dificultad, que él se ha creído por adherirse exclusivamente, lo mismo que Waagen y Van Even, á la cifra del retablo de la capilla de Edelheer, sin considerar que aun siendo el retablo de esa fecha, ha podido reemplazar una mala copia á la tabla original de su centro.

No, y mil veces no: la tabla que hoy conserva Lobaina no ha salido del pincel del grande artista que ejecutó, siendo pintor amador de la ciudad de Bruselas (*peintre à gage de la ville*), en 1436, aquellas admirables tablas de la leyenda de Erkenbald del *Salaos dorado* del palacio municipal (Hôtel de ville) que excitaron el entusiasmo en el coloso de Nuremberg, Alberto Dürer, y de las cuales no sabía apartar los ojos el poeta Lampronius. No es ella obra genuina del flamenco á quien llamaban su contemporáneo *Faelus pictor insignis*, y muchos de sus coetáneos *seguendo Apelles*: el gran artista á quien el padre de Rafael de Urbino, Giovanni Santi, ponía en parangón con los Van-Eyck por el arte del colorido cuando escribía: *A Brugia fu tra gli altri più lodati il gran Joanne, il*

(1) Aunque el Cordero en su *Descubrimiento del origen de la escultura* hace mérito de la tradición que supone regalado este Retablo al rey Don Juan II de Castilla por el Papa Maximo V, lo cual, si fuera cierto, referiría su ejecución á una época anterior al año 1431 en que murió este pontífice, que como suponemos que dicha tradición no tiene el menor fundamento, y que tal vez razonablemente Mr. Michiels se adherirá dicha ejecución hasta el año 1440.

(2) V. á Michiels, *ob. cit.*, t. III, p. 54.

discepolo Ruggero... della cui arte è scosso magistero di colorire, furon si accellenti, che han superato epesse volte il vero, no puede ser autor de una tabla tan mal colorida. Finalmente, no es esta obra legítima del hombre proclamo que mereció grabara Bruzels sobre su tumba este lírico lamento:

*Morte tua Bruzella dolet, quod in arte peritum
Artificum similem nos reperire timet.
Ara etiam vocaret, tam viduata magistro,
Cui per pingendi nullus in arte fuit (1).*

Resúmen de nuestro estudio: que de todos cuantos ejemplares existen, en España y fuera de ella, del *Descendimiento de la Cruz*, atribuidos á Rogier Vander Weyden, el único auténtico de Rogier el ciego es el que se conserva en el templo del Escorial; que la tabla número 1818 moderno de nuestro Museo del Prado, procedente del Puzós, es copia de aquel precioso ejemplar original, ejecutada por Miguel Cortez; y que la tercera tabla existente en las salas bajas del mismo Museo, traída á éste del Museo de la Trinidad, y procedente del demolido convento de Nuestra Señora de los Angeles de Madrid, es una copia un tanto libre, pintada para alguna otra asociación gremial de ballesteros, por algun artista de la segunda generacion de Rogier el grande, y acaso por el segundo Rogier, nieto de aquel.

Preciosos descubrimientos de estos últimos años han difundido luz suficiente acerca de la biografía de este pintor eximio para que podamos asegurar que lo único que debió á los hermanos Van Eyck fué el secreto de la preparación de los colores al óleo. No fué discípulo de ellos, como hasta ahora se había creído, y sin embargo es justo decir que los aventajó en pasión y en enseñanza de colorido. Un incansable biógrafo de artistas flamencos, M. Alexandre Pinchart, ha demostrado con irrefutables documentos, que Rogier el ciego nació en Tournai por los años de 1399 á 1400; que estudió allí cinco años bajo la dirección de Robert Campin; que en 1432 fué recibido maestro en la corporación de San Lucas de su ciudad natal, donde le daban el nombre de Rogier de la Pastora, cuya traducción flamencosa es *Vander Weyden*; que ántes del 1435 se estableció en Bruzels; que en 1450 hizo un viaje á Italia, de donde regresó no mucho tiempo despues; y que murió en la citada capital del Brabant en 1464, dejando cuatro hijos, de los cuales sólo uno, llamado Pedro y nacido en 1437, fué pintor; siendo éste á su vez probablemente padre de Goswyn y Rogier (el joven), pintores tambien.

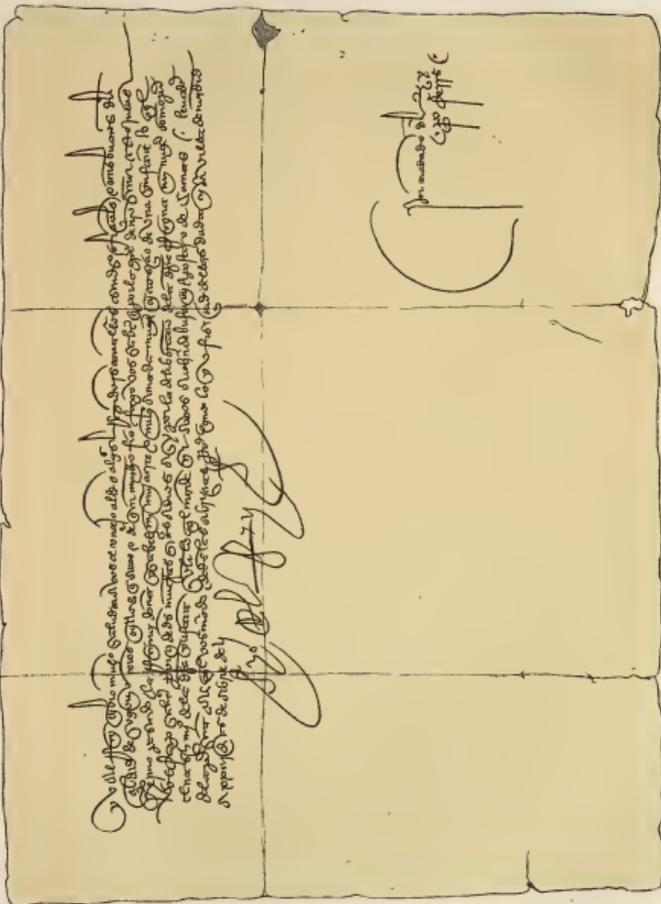
(1) *Brussels, Monuments épigraphiques*, p. 284.

MUSEO ESPAÑOL DE ANTICUIDADES

EDAD MEDIA

ARTE CRISTIANO

PALEOGRAFIA

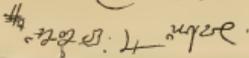
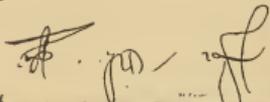


Reas y Delpia, copia de origina.

1. Uperencia 10^a

En de J. M. Manu. C^o de Beatores 4

FACSIMILE DE LA CARTA DIRIGIDA DESDE MADRID POR D. JUAN II A SEGOVIA,
sobre el sacramento de Inquisición Católica.

Ich bin H. B. 
 in Wien am 1. May 1794
 Habe die in Wien
 angeführte Bücher
 gesehen und bin
 davon sehr zufrieden
 Ich werde sie
 beschaffen lassen
 für die Bibliothek
 der Universität
 in Wien


Die in Wien
 angeführte Bücher
 sind sehr schön
 und vollständig
 Ich werde sie
 beschaffen lassen
 für die Bibliothek
 der Universität
 in Wien

CARTA DE DON JUAN II

A L.

CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA,

ANUNCIÁNDOLES EL NACIMIENTO DE LA REINA CATÓLICA:

POR EL REY, FERDIN.

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS,

Indicador de su cargo de las Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, Catedrático del Dotorado en la Universidad Central, etc. etc.

I.



La ciencia arqueológica, abriendo cada día nuevos horizontes al estudio, presta sin cesar utilísimos, y á veces muy trascendentales servicios, á la historia.—Ora se inspire en las esferas mayores del arte, con el examen estético de los monumentos arquitectónicos, pictóricos y estatuarios; ora demande fructuosas enseñanzas á las demás artes del dibujo, inmediatamente derivadas de las distinguidas por excelencia con el nombre de *plásticas*; ya investigue y determine las multiplicadas relaciones, que guardan de continuo con la vida social de los pueblos, en los diferentes grados de su relativa cultura, las producciones industriales; ya, en fin, inquiere y discierne, por medio de los monumentos litológicos y de los documentos paleográficos la verdad de los hechos, estableciendo su mutua correspondencia y cronológico enlace,—bajo todos estos, y otros no ménos importantes conceptos, ha contribuido y contribuirá en lo sucesivo la ciencia de las antigüedades al más cabal conocimiento de las edades pasadas, realizando en tal manera los más altos fines de la historia.—Confada ésta por largos siglos á las tradiciones orales de los pueblos, vagas, inciertas é inarticuladas; formulada despues en breves, descarnados y mortificadores anales ó crónicas generales, donde aparecieron, una tras otra centurias, recogidas al acaso, de todo punto desquiciadas y sin comprension alguna, las noticias del tiempo; limitada más tarde á la esfera de las crónicas personales de los reyes, cuando ideadas por interesante liazja, cuando trazadas por narradores asalariados, y raras vez alentadas por el santo anhelo de la verdad y de la ciencia; impulsada al cabo por la ineludible ley del progreso á revelar en más espaciosa órbita el movimiento concertado y armónico de la civilizacion, víéronse plagadas desgraciadamente sus variadas producciones de fantásticas leyendas y de monstruosas fábulas, hijas no pocas veces de la crédula ignorancia de las muchedumbres, y engendradas á menudo por ménos sinceras pasiones,

(1) Leon heráldico del siglo XV, escudado en gules, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

sin que temiera á su alcance medios aptos y suficientes para quitar la verdad, no sospechada siquiera la ilegitimidad de sus allegados tesoros.

Salvo en tal forma la ciencia histórica, la oscuridad de los tiempos medios: destinada á experimentar una transformación profunda, al brillar en los horizontes de la humana cultura la aurora al *Resuscitado*, fijaba de nuevo sus miradas en las pasadas edades; y contemplando por do quiera los mudos testigos de su grandeza y de su gloria, demandóse solícita su noble y desinteresado testimonio, dando principio á la grande obra de la reconstrucción, no levantada aún en los días que alcanzamos á su verdadera cima. Grande, fructuoso, de inmensa trascendencia fué sin embargo desde entonces el tributo, que la ciencia de las antigüedades le ofreció en todos los ángulos de la tierra, síndolo ya hacedero el desvanecer y desecar á la luz de sus enseñanzas las nieblas de la credulidad y de la ignorancia, que ofuscaban y envolvían así la vida social como la vida intelectual y política de los antiguos pueblos.— En medio de aquella grandiosa y nobilísima empresa, que empujando por levantar el velo arrojado por la mano de la barbarie sobre la civilización del mundo gentilicio, debía abarcar, andando los siglos, la rica cuanto desahogada cultura del mundo cristiano, hermanándose para tan alto fin todas las ciencias comprendidas dentro de la esfera superior de la arqueología: el estudio de las *artes bellas*, en cuanto revelan éstas á la contemplación del historiador y del filósofo el desarrollo del ingenio humano en las esferas de la creación y del sentimiento, por medio de la arquitectura, la pintura y la estatuaria; el estudio de las *artes útiles*, que inspirados en las fuentes de la belleza, comienzan por satisfacer las más nobles aspiraciones de la vida moral y religiosa, extendiendo su imperio á todas las regiones de la humana actividad por medio de la orfebrería, la cerámica, la ebanistería, la marmoraría, la carpintería, etc., etc.; el estudio de las *artes necesarias*, que acudiendo á llenar exigencias, puramente intelectuales, por medio de la epigrafía y de la paleografía, contribuyen, no ya sólo á fijar de un modo eterno y duradero la memoria de los grandes hechos, que immortalizan á los héroes y á las naciones, sino á transmitir también de edad en edad y de gente en gente, las más altas concepciones del pensamiento humano... en todos estos ramos de la ciencia arqueológica vinieron y vienen aún, enul efícamente auxiliares, á rendir el abundante y no extinguido fruto de sus luminosas especulaciones en aras de la historia, cooperando de consuno á la revelación de la verdad, suprema ley de su existencia.

No es en consecuencia dudoso, dadas estas críticas observaciones, que si, al openirse en todos los pueblos meridionales el renacimiento de las artes y de las letras, imprimió extraordinario impulso á los estudios históricos, en tan vario concepto, la ciencia de las antigüedades, que se levantaba de entre las removidas ruinas del mundo antiguo, hubo de alcanzar su ilustrador influxo á nuestra España, despertando ya en ella, acaso con mayor anhelo que en otras naciones de Occidente, el fecundo espíritu de la investigación, que había resplandecido en la pluma del Rey Sabio (1). A la respetuosa adhesión de las tradiciones eruditas, á la devota adquisición de las narraciones *escaldásticas*, á la *Re*, muchas veces exoesiva, de las crónicas locales y personales, que habían caracterizado las producciones históricas durante la Edad-media, sucedía en efecto, dentro de la Península Ibérica, el vivificante y más útil empuje de ilustrarlas, derramando sobre ellas la luz de los monumentos arqueológicos; y mientras avasallados por la grandeza y majestad de la cultura greco-romana, tornaban la iniciativa en tan meritorio trabajo ingenios tan ilustres como un Palencia, un Barbosa y un Nubrija,—á quienes siguieron con mayor fortuna, al correr del siglo xvi, un Sepúlveda y un Franco, un Valencia y un Antonio Agustín, un Medina, y un Ambrosio de Morales,—volvían sus investigaciones miradas á los tiempos medios, para demandarles los auténticos testimonios de sus ocultos anales, los Ocampo y Garibay, los Herrera y Zurita, los Yepes y Sandoval, los Sigüenza y Marjano, formando aquella esclarecida pléyada de historiadores nacionales, á cuya cabeza se mostraba el presantísimo maestro de Felipe II. Cupo la preferencia en esta doble cruzada histórica á la *assinuális*, la *epigrafía* y la *paleografía*, como cabía también á la *estatuaria* y á la *crystalografía* en el gran movimiento de las artes; y al propio tiempo que eran fatigadas las entrañas de la tierra, para buscar en ellas los olvidados monumentos de la antigua geografía española, se diligaba, mediada

(1) Los factores que desearon mayor ilustración en este punto, que es de sumo interés en la historia de la cultura y de las letras españolas, pueden verse resumidos el detallado estudio que hicimos en nuestra *Historia crítica de la literatura española* sobre la *Era verdaderamente prodigiosa* de Alfonso X. En particular Buarque se detiene respecto del examen de los obras históricas del Rey Sabio, desde juzgamos haber demostrado que si áun la misma Italia poseyó, hasta los tiempos de Petrarca, otras cátedras, como el célebre profesor, la *Historia de Bona* (*Historia crítica de la literatura española*, t. III, cap. XI de la II.ª Parte).

ya la indicada centaria, al punto de conocer el proyecto trascendental de una *Historia imperial de los pueblos y cosas memorables de España* (1), abriárase con próspera mano los archivos y las bibliotecas nacionales, ya para entregar á la impetuosa de los tesoros literarios de la patria cultura, ya para sacar á la luz del día los desconocidos ó inencontrables documentos, que en copia inextinguible, acreditaban la piedad y preconizaban el heroísmo y la grandeza de nuestros mayores. Enseñaba esta luminosa exhibición, en que tomaban parte con hidalga porfía todas las inteligencias y todas las clases sociales, interesadas así en la gloria nacional como en su propia gloria, que habían menester las narraciones históricas, consentidas ántes por la credulidad y la buena fe, de más racionales fideícos para llevarse tras sí el respeto y la admiración de las gentes, con el noble esplendor de la verdad; y emprendido ya tan ámplio y seguro camino, generalizábase y llegaba á cobrar fuerza de verdadero axioma aquella erudita sententia de que no era dado á la historia abonar, como legítima, partida alguna, sin que ántes se le presentara auténtica é indiscutible quitanza.

Grande, decisiva y muchas veces inencontrable, ha sido desde aquella importantísima evolución de los estudios históricos, la autoridad de los documentos paleográficos, subiendo de punto cada día, al compás de los progresos realizados por la ciencia arqueológica. Pero para producir tales efectos, necesario ha sido, y lo será siempre, que la validez y autenticidad de los mismos aparezcan fuera de toda duda y libres de toda controversia. — El interés de las clases sociales, empeñadas en sobreponerse y áun ocurriéndose mutuamente en el gran concurso de los poderes y de las influencias públicas, ha llegado no sin frecuencia hasta el vedado terreno de las ficciones paleográficas, no batiendo en verdad jerarquía, ni orden alguno, sobre el cual no hayan recaído las sospechas. — Fueros municipales y cartas-pueblas, bulas pontificias y privilegios reales, concordias y arbitrales sentencias, escrituras de donación y cartas de testamento, cédulas nobiliarias y albalas de honores..., cuantos documentos han podido en algún modo afectar á la riqueza y á la representación social, ora aumentando ó placear las libertades de los concejos, ora acrecentando con los tributos de la universal devoción las rentas de antiguos y respetabilísimos monasterios, ya ensanchando los límites de la propiedad territorial en pró de privilegiadas familias; ya en fin, derramando manifiestamente sobre equívocos merecimientos aquella preciosa nobleza, conquistada sólo en los campos de batalla y en el asalto de castillos y ciudades, — han excitado una y otra vez, como sospechosos ó apócrifos, la desconfianza de los más celosos y doctos cultivadores de la historia nacional, quienes se han acogido, para defensa y amparo de la verdad, al noble cuanto inextinguible alfiler de la crítica. — Los monumentos escritos, cualquiera que sea el orden de estudios históricos, á que se refieran, — no han llevado en consecuencia ni llevarán en sí la autoridad bastante á producir entera probanza, sin que sometidos al juicio de la crítica paleográfica, no lleven colmada y satisfactoriamente, con la integridad de sus caracteres extrínsecos é intrínsecos, las exigencias de la ciencia arqueológica.

II.

Ha aquí, pues, lo que sucede por completo respecto de la CARTA DE DON JUAN II, que sirve de asunto á la presente *Monografía*. Tuvo por inmediato objeto, como lo tuvieron otras sus iguales en orden á las demás ciudades de Castilla, el anunciar al Concejo y á los homes-buenos de Segovia el nacimiento de la princesa Isabel, á quien tenin deparada la Providencia la inmarcescible gloria de constituir la gran monarquía española. No celebrado aquel acontecimiento con los regocijos y fiestas públicas para tales casos acostumbrados, — á lo cual pudieron contribuir por una parte las discordias civiles, que más que nunca ardían al rededor del trono, envolviendo igualmente, bien que en opuestos campos, al rey don Juan y al Príncipe heredero, y por otra el escaso interés general que en realidad pre-

(1) Nuestra ilustrada lección habria comprendido que tratase del gran día ideado por el referido Anónimo de Morles bajo los auspicios de Felipe II, ya en el último tercio del siglo xvi. En 1570 se celebró, en efecto, á todos los pueblos de España una larga *Austracion ó Aniversario*, compuesto de tanta solemnidad y siete jornadas, que abarcaba toda la más importante para traer su individual historia. Entre los puntos más recomendables, se recordaban, por ejemplo, los que más directamente se relacionaban con los sucesos epistolares en el doble concepto que dejamos indicado, como pueden las páginas XXXII, XXXV, XXXVI, XLVI, XLVII, etc., de *Documentos tan importantes*.

sentaba el hecho, por más que fuese la infanta hija primera del segundo matrimonio, tan grato al poeta para el mismo rey — casi á poco andar en tal olvido que, al trazar el cronista de aquel monarca, después de su fallecimiento, los posteriores años de su calamitoso reinado, pretérialo del todo, habiéndose menester que para consignarlo en las crónicas reales, ya en tiempo de la misma Reina Católica, se introdujese en la expresión del rey don Juan la noticia, bien que con manifiesto error, en lo tocante al día del nacimiento y no determinado el lugar, donde éste acaeció (1). Dieron, sin duda, primero la omisión y después la vaguedad de la especie, origen y motivo á la vaguedad de los escritores, así nacionales como extranjeros, llamados á ilustrar las glorias de doña Isabel en su misma edad y bajo sus auspicios; y es para nosotros verdaderamente incomprensible el descuido que entre ellos resulta, tanto en lo que al año y día tocaba, como en lo que á la localidad se refería.

Era así como un Marinoo Sículo, capellan del rey don Fernando, grandemente excepto en la corte de Castilla, al correr los últimos días del siglo xv, afirmaba en su libro *De las cosas memorables que habia visto la reina Isabel* la luz del día en la villa de Madrigal, durante el año de 1449 (2); cómo el renombrado Andrés Bernaldes, cura de los Palacios, aseguraba en su *Cronica de los Reyes Católicos* que habia nacido el 19 de Noviembre de 1450, en la ciudad de Avila (3); cómo Alonso de Palencia, escritor verídico y por demás severo, consignaba en sus *Decadas latinas* que se habia realizado el nacimiento en 23 de Abril de 1451, ateniéndose de exponer el sitio (4); y cómo, en fin, Hernando del Pulgar, historiador serio y circunspecto, tan allegado á la Reina Católica como que la distinguía ésta sobre modo entre sus secretarios y consejeros, se limitaba á declarar indirectamente el año en que vino al mundo tan esclarecida princesa, apuntando que, al subir al trono en 1474, frisaba con los veintidós de su vida (5). De esta manera vacilaron los escritores coetáneos de mayor autoridad y nota, para quienes pudo y debió ser fácil con la averiguación de los hechos, no ya sólo en lo relativo á la fecha, sino también en lo concerniente al lugar, donde la Grande Isabel habia estado la luz primera. Madrigal y Avila eran las únicas poblaciones de Castilla que podian disputarse la gloria de haberle servido de cuna: Madrigal, sin embargo, sólo tenía de su parte el ducado de un extranjero, mientras Avila se veía favorecida por el voto de un escritor nacional, pero que moraba á larga distancia del suelo castellano. Marinoo Sículo y Andrés Bernaldes no aparecian en menor contradicción respecto del año del nacimiento: distantes se hallaban uno y otro de la verdadera fecha á que se habian acordado Pulgar y Palencia, los cuales no adjudicaban á villa ni ciudad alguna el galardón, que á Avila y á Madrigal discernian alternativamente los primeros.

Mientras los escritores y cronistas de la Grande Isabel ocurrencian así ó dejaban sin la ilustración conveniente á la integridad de la historia, puntos de tal importancia en la de su reinado, corriendo ya el segundo tercio del siglo xvi, consignábase en cierta manera de *Diario*, publicado en nuestros días bajo la forma y con el nombre de *Cronica* (6), la noticia de que habia nacido «la sancta Reyna Católica doña Isabel, hija del rey don Juan II é de la Reyna doña Isabel, su segunda muger, en Madrigal, jueves xxij de abril, un hora é dos tercios de hora después de medio día, anno Dominí MCCCCLI.» No era posible en verdad fijar con mayor puntualidad, ni con más circunstancias

(1) En el cap. 31 del Año MCCCCI de la mencionada *Cronica de don Juan II*, atendiendo la respuesta faga de don Enrique Escriván, como en el *Catella de Leizaola*, y en consecuencia de algunas genealogías, hechas «En esta tiempo, en veinte y tres de Abril del dicho año nació la infanta doña Isabel, que tal proceso y diasos reza y seña muestra» (Edición de Madrid, pag. 551, col. 17). Esta y otras relaciones análogas, sostenidas en la narración, son así atribuidas por los datos al renombrado Gualdado Cervaja, á quien sucesivo, en efecto, la Reina Isabel le revocaba de la *Cronica de don Juan II*, en parte, tomada por ella en mayor crédito, que realmente mereca. En la *Cronica de don Alvaro de Luna*, escrita más posterior, respecto de interrelaciones pertenecientes á doña Isabel, se afirma la Infanta doña Isabel en el refugio de Avila año que se refiere cuenta en las crónicas de ella (Madrid, Consejo Real de España, lib. XVI, cap. 323).

(2) *Las Reales Memorias*, lib. 222.

(3) *Cronica citada*, esp. 2.

(4) Alférez de Palencia determinaba la fecha, expresando que el nacimiento fué en domingo mediano, lo que equivale al 23 de Abril citada (*Ibid.*, lib. 21).

(5) Lettera v.ª de su muy precioso *Epistolario*, dirigida al obispo de Orense, don Francisco de Sevillos. Las cartas de los Cleros sucesivos y de las *Letras de Pulgar* supuestas que esta carta habia sido escrita en 1475; pero con manifiesto error, puesto que la atención del secretario de la Reina se echaba de ver: «Lecturas é sus adiciones (scruta, casualmente la gran responsabilidad de doña Isabel), estas veintidós é tercios, á quito todos los segundos días reza é los reyes propios en los pocos espacio, á manera de tamaño embalsamado, concuerdan» (Edición de MDCCLXXXIX, por Ortega y los topes de Ibarra, págs. 170 y 171).

(6) Publicado, en efecto, en 1898 con título de *Cronica de Valladolid* el laborioso académico de la Historia, Dr. don Pedro Ruiz de Berasá, dando origen de su origen y procedencia, no sólo que del trabajo que en su redacción heía empleado. Dicho el hallazgo se hizo porque, como aparece efectivamente de su contenido, las aperturas que le suposieron fueron hechas en aquella ciudad.

porrenones, á la distancia por lo ménos de ochenta y ocho años, tan notable acortamiento (1): su autor, que se había contado al parecer entre los fincos de la misma reina (2), desmentía, en cuanto á la fecha del nacimiento, á todos los citados escritores del siglo XV,—exceptuado Hernando del Pulgar, que no concretó el día,— y sólo concertaba con el siciliano Marino en lo que al lugar, donde se suponía acaecido tan memorable hecho, tocaba. No se aventó, sin embargo, con esta declaración, dado que pudiera conocerla, el doctor Pedro de Torres, que en la primera mitad de la indicada centuria XVI,* tenía el rectorado del Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago de Salamanca: para este curioso investigador la Reina Católica había visto la luz primera el día 14 de Noviembre de 1453, á las cinco de la tarde: la patria de tan esclarecida princesa tornaba á ser un misterio, quedando del todo olvidada en los apuntes del doctor Torres (3).

Resultaba, pues, de estas contradictorias afirmaciones, no justificadas con documento alguno que inclinara la balanza á uno ni otro lado, que durante el siglo XVI erán históricamente desconocidos, ó por lo ménos disputados, tanto el día y año en que vino al mundo doña Isabel I., como el lugar de su nacimiento. No verificada la necesaria comprobación, cuando, no obstante, á los eruditos é historiadores de la segunda mitad de aquel siglo y de principio del siguiente la especie, que daba á Madrigal la honra de ser madre de aquella gran reina; y no deparada la cuestión de la fecha, tomaba al fin plaza en las historias generales. Cediendo á este influjo, escribía en efecto, cayendo en visibles errores, el muy diligente Garibay: «En este año [de 1451] la reyna doña Isabel en 23 de Abril, día viernes, fiesta de San Jorge, parió una hija en la villa de Madrigal, que del nombre de su madre fué llamada Isabel (4).» Obedeciendo á antigua consigná, decía después el renombrado Mariana: «Nació la infanta doña Isabel en Madrigal, donde sus padres estaban, á veinte y tres del mes de abril» [de 1451] (5).—Yendo más adelante en el afirmar sin la autoridad de los documentos, llegaba por aquellos mismos días un investigador infatigable, bien que no tan circunspecto como piden los estudios históricos, al punto de señalar, sin recelo de error, no solamente la villa, sino también la iglesia parroquial, en que fué la ilustre reina bautizada.—Tal sucedía á Gil González Dávila. Pero mientras este entusiasta escritor daba en Madrigal á la iglesia de Santa María del Castillo tanta insignia honra, disputábanla otros para adjudicarla á la parroquia de San Nicolás de la misma villa, donde pareció desde entonces fijarse la tradición popular, sin más fundamento que el que ofrecía la declaración de Gil González (6). Tomada la corriente, recibíase y pasó ya el hecho en autoridad de cosa juzgada, no habiendo desde entonces escritor que no designe á Madrigal como patria de la Reina Católica, bien que no curándose tanto de la exactitud en orden al día en que nace. Para ahorrar importunas citas en la probanza de este aserto, nos limitaremos al último de nuestros historiadores generales. Narrando, en efecto, el asombroso con Modesto Lufante las turbulencias que afligieron á Castilla, al partirse el siglo XV, decía: «En medio de este haberino de guerras y de intrigas había nacido en Madrigal (13 de abril 1451) la princesa Isabel, que el cielo destinaba á ocupar un día el trono castiliano, á cruzar las orlas del reino, y á asombrar con su grandeza la España y el mundo (7).»

(1) El Dávila, citándole el doctor Tolosa, atenaba desde el nacimiento del Rey don Pedro hasta las bodas de la emperatriz doña Isabel, mujer de Carlos V, á lo que es la misma de 1333 á 1335. B, como parece notorio, y á ello no se opone la rama del tiempo, recogió el mencionado doctor todas las oportuniades que se le ofrecieron en el citado Dávila, no este doctor de la observancia que aquí expresamos. El Cronista de Valladolid compuso el mismo período.

(2) Según sus noticias las noticias del tiempo, se acercaron entre las faldas de la Reina Isabel hasta cuatro, designados con el apellido de Tobo, á saber: un doctor de la Universidad de Valladolid, que hubo de morir en 1391 y cuya academia se llegó á conseguir en Julian de Toledo, autor de varios libros, escritos en latin sobre asuntos de medicina á impresso en 1495, un Jehan Gutierrez de Toledo, y finalmente, otro Juan Rodriguez, distinguido con el título de doctor. Como se ve, aunque, decía la crónica del Dávila, hay necesidad de acudir al autor en 1497,—no es posible determinar cuál de los tres restantes fué autor del mismo (Crónica de Valladolid, advertencia preliminar, pág. 10).

(3) La declaración del doctor Torres está referida á otras palabras: «Nació doña Isabel año Dñi MCCCCCLIII, día XVI novembrio, hora XVII. Después repite lo mismo con el título: «Reyna doña Isabel, o. d. MCCCCCLIII, día XVI novembrio, hora XVI,» sin embargo, añaden estas sig. latinas: De todas estas circunstancias, sólo es aceptable la relativa á la hora, como veremos adelante.

(4) *Compendio Histórico de España*, lib. XVI, cap. XXX, edición de Ambero, 1571, por Christoforo Plantino, Garibay, según resulta de las obras de este autor, ya generalmente conocidas y que despara algunas, sólo acortó en el año.

(5) *Historia de España*, lib. XXI, cap. 4. Mariana trujo lo que le había ya escrito en la *Historia latina*. En esa y otra pareció seguir á Garibay, cinco años por delante, el hijo español de la fecha que aquellos adoptaron, cuando observó «Garibay y Mariana dicen que nació en Madrigal este año, 1451, en 23 de Abril» (*Historia de España*, cap. XXX, § 11).

(6) *Vida de la Reina doña Isabel*, MS. inaprobado, de que sólo existe el original en la Biblioteca Nacional, citado por el asombroso Cienfuegos en el *Eligio de la Reina Católica*, de que á continuación hacemos saber.

(7) *Historia general de España*, Parte I, lib. VII, t. VII, pág. 250. No sabemos en qué documento se fundó cuando diligente investigador para afirmar el día del nacimiento, puesto que al 13 al 23 de Abril, señalado generalmente, y alijado por tanto de la verdad histórica más todavía que sus próceros.

No hay para qué observar, que esta serie de afirmaciones desautorizadas mutuamente por el descuerdo que las propias, no habiendo alcanzado en cuatro largos siglos á depurar la verdad de los hechos (1), estarían, sin nuevas investigaciones, perpetuamente destinadas á mantener la incertidumbre en puntos de no escaso interés para la historia nacional, pues que jamás seerian á producir la ambicionada prueba en este género de litigios las declaraciones de referéncia, siempre secundarias y expuestas siempre á interesantes adulteraciones. Deducíase lastimosamente de todo que discordando entre sí los escritores y cronistas de los siglos xv y xvi, ya en órden al día, mes y año del nacimiento de la Reina Isabel, ya al nombre de su patria, no se había echado de ménos por los que en el siglo xviii florecieron la necesidad de acudir á las verdaderas fuentes documentales, por más que no faltara quien hubiera mostrado ya de propósito, respecto del asunto en cuestión, el no dudoso camino. Reconociendo y proclamando que «el origen verdadero de historias antiguas son los archivos,» y tropezando con las contradicciones y las dudas, relativas al lugar, año y día del nacimiento de la Reina Católica, habla, en efecto, acaecido á luz en su *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* el diligente Diego de Colmenares, muy peregrino documento, cuyo original existía en el archivo de la ciudad expresada. Para Colmenares no eran cuestionables, dada aquella fehaciente prueba, ni la fecha, ni el lugar del nacimiento de Isabel I., apartándose, en consecuencia de la general y no justificada opinión de los que la ponían en Madrigal, y no abrigando duda alguna en lo tocante al día y al año, perfectamente determinados en el documento que por vez primera daba á la estampa (2). Los compiladores de historias y narraciones, para quienes son inútiles los archivos, proseguían en tanto copiando lo dicho y mil veces repetido por otros sus iguales, no sin mostrar enojo por la osadía de quien turbaba á deshora su repetido concierto. Y tan grande fué en esta como en otros muchos puntos de la historia nacional, traidos á discusión por la crítica moderna, el prestigio de lo escrito y propalado que hombres doctísimos y celosos investigadores de la verdad,—terminado, sin duda pasar plazas de tennarías,—al propio tiempo que se veían forzados á reconocer la autenticidad del documento, resolviendo por él definitivamente la cuestión relativa á la fecha del nacimiento de la Reina Católica,—teniendo por insuficiente en órden á la designación del lugar en que había acaecido, acudiendo á muy gratuitos subterfugios para conciliarlo de algun modo con las no comprobadas afirmaciones de los precedentes narradores. La contradicción no podía ser más palpable, como no ha podido ser más peregrino el empeño de justificar la indicada pretensión, precisamente con la misma CARTA DE DON JUAN II, DUEÑA DEL CONCEJO Y HEMES-BUENOS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA, objeto de este estudio.

Vamos hasta qué punto pueden admitirse las conclusiones de los que tal han procurado, dado el examen técnico de la CARTA.

III.

Custódias este precioso monumento paleográfico, que ofrecemos por medio de esmerado facsímile á los lectores del Museo Español de Antigüedades, en el mencionado Archivo municipal de Segovia, donde es dignamente estimado. Compónese de una hoja de grueso papel (pergamino de paño), de igual marca y calidad que el empleo generalmente en las cédulas y diplomas menores, expedidos por la Cancillería real, durante el siglo xv, y mide actualmente 0^m,291 de largo por 0^m,223 de ancho. Incluido modernamente bajo el número 4 en el legajo xx de las *Cartas de Reyes y Príncipes*, presenta en su longitud un solo doblar, que ha sido reforzado en el respaldo ó parte exterior con una tira ó faja de papel, mientras ofrece otros dos en su latitud, habiendo sufrido apenas insignificantes deterioros.—Es por ambos lados digno de examen: mástrase en la parte superior del respaldo y en el doblar de la derecha la signatura G.28., que ha debido determinar por algun tiempo la ordenación del documento en los índices del Archivo.

(1) La fuente más á luz el mencionado tomo de su *Historia de España* en 1625. Considerando que la Reina doña Isabel la Católica vivió los primeros años de Abril de 1494, no es dudoso que en la referida fecha habia transcurrido ya cuatrocientos y un años, á lo que es la misma, cuatro siglos y un año, caecida se dió á la estampa el expresado tomo de la *Historia de España*. Hoy han pasado ya cuatrocientos veintinueve.

(2) *Historia de Segovia*, cap. xxx, § 211, págs. 340 y 361. Debe tenerse muy presente que el referido Colmenares parece conocer los principales testimonios é instrumentos del siglo xvi, que dejaron acedidos, aunque no los dió á todos lastimamente.

Ocupando todo el espacio de la izquierda, correspondiente al indicado primer doblez, se halla en cinco líneas, de letra de fines del siglo xv ó principios del xvi la rotulación ó epigrafe siguiente:

❧

*Primerio (?) embolitorio
Cédula del Rey como avisa
à Segovia que la Reyna
pario una hija y que
den las $\overline{\text{gras.}}$ á N^{ro}. S^{or}. en lo
que se acostumbra.
ano de jccc. l^{ij}.*

En el espacio del centro, destinado á encerrar el *sobrescrito* de la CARTA, que realmente consiste en, contámplese, bastante separada la primera de las restantes, tres líneas de escritura, en que leemos con notables siglas ó abreviaturas:

Por el Rey

*Al Consejo alcaides alguacil regidores caballeros escuderos
oficiales e otras personas de la Ciudad de Segovia.*

Ofrése, como es natural, el mayor interés la parte inferior del documento que forma realmente la CARTA. Distribúyese ésta en siete líneas, inclusa la fecha, las cuales se extienden al ancho de la hoja descrita, llenando el espacio de 0^m.257 por 0^m.063. A la izquierda y tocando en la última línea, aparece la firma del rey con sus correspondientes cortapisas, y á la distancia conveniente para guardar la debida etiqueta, hállase la del Secretario que refrenda. — Careciendo de toda letra inicial ó de adorno, gala que se ostenta con frecuencia en otros diplomas y documentos candeleros del tiempo, mírase la CARTA trazada en menudos caracteres, de no difícil lectura, iguales á los que habitualmente se usaban en los albalas, privilegios y cédulas reales, escrituras públicas, etc., durante la primera mitad y una buena parte de la segunda del siglo xv, ostentando ya no dudosa inclinación al rasgado, que iba á constituir á no larga distancia la especial fisonomía de la letra procesada. — Cerradas por extremo las líneas, estrechada grandemente la letra y acortadas las dicciones por frecuentes abreviaturas, probaba el secretario de don Juan II, que atento á ganar tiempo en el desempeño de sus funciones, no era el anhelo de ocupar papel ni de lucir su pericia caligráfica lo que le movía al empleo de los citados rasgos. No desdiciendo la redacción de la carta del lenguaje candelero de la época, bien que desmenuada notablemente la puntuación, hállase, por último, concebida en las siguientes términos:

«Yo el Rey entio mucho saludar á vos el conejo alcaides alguacil, Regidores caballeros escuderos oficiales e otras personas de la ciudad de Segovia como aquellos que amo e de quien mucho so. Fago vos saber que por la gracia de nuestro Señor este Juéves proximo pasado la Reyna doña Isabel mi muy cara e muy amada muger encesepo de una ynfante lo qual vos fago saber porque dedes muchas gracias á Dios sey por la deliberacion de la dicha Reyna mi muger como por el nacimiento de la dicha ynfante. Sobre lo qual mando yr á vos a ioan de Busto mi repostero de Camas.) leñador de la presente al qual vos mando dedes las abricias (sic) por quanto le yo fise merced dellas. Dada en la villa de Madrid á xxij dias de abril de lj.

Yo EL REY.

*Por mandado del Rey
PEBO FERRANDES.»*

Tal es el documento paleográfico, que con leves é insignificantes modificaciones (1), sacada á luz desde 1637 en su *Historia de Segovia*, libro señaladísimo de muy peregrinas noticias y de selectos testimonios concolerarios, el diligente Diego de Colmenares. Copiándolo en el cuerpo de la citada obra, añadió: «El jueves, señalado en la CARTA por día del parto, fué á xxii de Abril, día próximo antecedente á la data, conforme al cómputo y letra dominical que aquel año fué C. Y así consta claro haber sido el parto en Madrid, pues la distancia de Madrigal á Madrid no puede ajustarse á tanta estrechura de tiempo.» No eran, pues, discutibles para tan celoso investigador,—que ningún interés abrigaba favorable á la villa de Madrid, rival constante de Segovia, su patria,—el día, el año, ni el lugar en que había nacido Isabel I., señalando con toda seguridad el día 22 de Abril, el año de 1451, y la futura capital de España. Sin contradicción ni aplauso, ó lo que es igual, no cerrando el camino á los vulgares narradores, para que desechando toda comprobación histórica, siguieran adjudicando á Madrigal la mencionada honra, llegó la CARTA DE DON JUAN II al presente siglo, para dejar de ser letra muerta. Encaminados de nuevo los estudios históricos por la verdadera senda de la investigación, de que los había separado la dolorosa decadencia intelectual del siglo XVII, tornábanse las miradas de sus cultivadores á los archivos nacionales para demandar á los documentos paleográficos sus legítimas enseñanzas, cubriendo en tan generosa empresa á la Real Academia de la Historia el galardón de la iniciativa. Contábase entre sus doctos individuos, durante el primer tercio de la actual centuria, don Diego Clemencín, quien ganoso de contribuir al logro de obra tan benemérita, tomaba á su cargo la ilustración del reinado de Isabel la Católica. Al trazar su *Eloyio*, trabajó por más de un concepto digno de estima, tropiezo, como tan erudito, con la CARTA DE DON JUAN II, publicada casi dos siglos antes por el diligente Colmenares (1637-1821). Armado de ella, como de documento á todas luces auténtico y fehaciente, pudo combatir y rectificar en la *Ilustración I.* del citado *Eloyio* «la opinión general de nuestros historiadores, que apoyada en los respetables testimonios de Palencia y Galdámez Carvajal, ponía el nacimiento de la reina Isabel en 23 de abril (2), y que, según hemos notado arriba, había fluctuado entre los años 1449, 1450, 1451 y 1452, conforme á las declaraciones de Marín de Sículo, Bernádez, Pulgar y el rector Pedro de Torres. Clemencín creyó en este punto el debate, manifestando que «de la CARTA DEL REY DON JUAN Á LA CIUDAD DE SEGOVIA constaba que el nacimiento de la reina fué en jueves,» y que dada esta indudable circunstancia, parecía más segura [que la del 23] la fecha del jueves 22 de abril [de 1451].» No había, en verdad, afirmado otra cosa, con la autoridad irrefragable del documento paleográfico por él descubierto en el archivo de la precitada ciudad, el muy celoso Colmenares.

Producía, pues, la enseñanza de la paleografía crítica en punto tan controvertido sus naturales y legítimas resultados. Pero al propio tiempo que en tal manera rendía tan ilustre académico el obsequio de su asentamiento y el tributo de su respeto á la CARTA DE DON JUAN II, por lo tocante á la cuestión de las fechas, revelábase contra la inofensiva autoridad de Diego de Colmenares en orden á la del lugar designado por este historiador, en virtud del mismo irrevocable testimonio arqueológico, acusándole de haberlo publicado con «imperfección» y de haber alterado en consecuencia el valor de los números, relativos al día en que fué expedida la CARTA. Hacíase para Clemencín evidente esta «imperfección,» «porque diciéndose en la CARTA con fecha 23 de Abril, *sego vos saber que este jueves próximo pasado la Reina mi mujer conceyó de una infante, ¿cómo puede creerse (exclamaba) que se habla [en ella] de un suceso de ayer?»*—«La impropiedad de la expresión, caso que fuese cierta y puntual la fecha de la CARTA, me indujo (proseguía) á sospechar en ella algún error de copia: sospecha que convirtió en cortinumbre el cotejo hecho, á riesgo mío, por nuestro académico el señor don Ramon Cabrera, quien consultó y copió el original con la más escrupulosa exactitud» (3). La copia, publicada á continuación de estas líneas por el autor del *Eloyio de la Reina Católica doña Isabel*, se ajustaba puntualmente, fuera de las leves variantes arriba mencionadas, que sólo se referían por cierto á determinadas formas de dición, á la publicada por Colmenares: la única diferencia existía en que, en vez de leerse en la data «á xxii dias de Abril,» como tradujo rectamente el historiador de Segovia, imprimió Cle-

(1) Las variantes que el más cuidadoso examen comparativo puede señalar en el traslado que publicó Diego de Colmenares, están señaladas á lápiz en algunas por algunas; unas buenas por otras buenas; calidad por calidad; Segovia por Segovia; pasado por pasado; mi por mi; infante por infante; se por se; abrevio por abrevio; sea por sea. Otras se ve, como juntas una vez más y de tan poca cuenta, que se parecen formalmente. Ciertamente puesto traslado el texto de la CARTA, para señalar más allá el estudio, pero con acierto. Muchas así buenas están estrictamente al original, como prueba el facsimilar.

(2) *Eloyio de la Reina doña Isabel la Católica, Ilustración I.*, págs. 57 y 68 del tomo vi de las *Memorias de la Real Academia de la Historia*.

(3) *Eloyio de la Reina Católica*, pág. 10 recta.

mancha «á XXIX dias de Abril,» dando el valor de VI á los signos II, que reconoció aquel celoso investigador en el documento original. Con esto tuvo ya el autor del *Eligio* por desatada y vencida toda dificultad: añadiendo: «Es claro que la CARTA es escrita, no el 23 sino el 26 de Abril, con lo cual cosa de todo la impropiedad y la duda.» «La Reina Católica doña Isabel (añadía luego resumiendo) nació en Madrigal entre cuatro y cinco de la tarde del jueves 22 de Abril, año 1451 (1).»

No otro era el estado que presentaba la cuestión relativa á la patria de Isabel I., cuando en 1862 dábamos á la estampa el tomo II de la *Historia de la Villa y corte de Madrid*, que escribíamos con la diligente cooperación del académico que hoy dirige el Museo Español de Antigüedades. Si al peregrino autor del *Eligio de la Reina Católica* se le habían inquietado todas las dudas que habia levantado en su ánimo el examen de la CARTA de DON JUAN II AL CONCELLO Y HOMBREROS DE SAGOVIA, anunciándole el nacimiento de aquella esclarecida princesa, con interpretar á su modo la data de este documento, á nosotros nos produjo por el contrario inencontrables escrúpulos en la manera en que aparecerían escritas en su copia los números que la formaban, por impropia y desacostumbrada en los documentos de la Edad-media. Las dificultades surgían de nuevo: lo que habia presentado Clemencin cual sinonimia satisfactoria y conyuntiva, carecía de toda eficacia, si por ventura no existía la «imperfcción» atribuida por él al tratado de Colmenares; y no habiendo más arbitrio que el examen paleográfico de la CARTA, nos resolvimos á obtener, «en copia ni cojejo más ó ménos autorizado, sino perfecto y exactísimo facsímile.» Confiado este delicado trabajo á nuestro citado compañero, don Juan de Dios de la Rada y Delgado, y ejecutado con todo esmero por su propia mano y en presencia de las autoridades populares de Segovia, opones la satisfacción de ofrecer á los ilustrados lectores de la *Historia de la Villa y Corte* un tan esmerado facsímile (2) como el que hoy presentamos á los no ménos distinguidos del Museo Español de Antigüedades.—De su más simple inspeccion resultaba y resulta que lejos de haber en la publicación de Diego de Colmenares la supuesta «imperfcción» denunciada por Clemencin, habíase intentado adulterar en la copia de éste los números romanos, que constituían la cifra propia y adecuada para designar el día 23, data verdadera de la CARTA. La declaración del historiador de Segovia, en lo tocante á la patria de la Reina Católica venía á resolver por tanto su valor y fuerza primitiva.

Parecía, pues, que sin el halazgo y la publicación de más concreto instrumento diplomático, en que brillaran los mismos caracteres de autenticidad, reconocidos unánimemente en la CARTA de DON JUAN II, convenría considerar, por lo ménos *súo jure* la cuestión, cuando un novel historiador de Ávila, entrándose á sobrehora en el palenque, bien que desprovisto de toda arma ofensiva y defensiva, anuncia con propio aplauso que va á «ljar tan definitiva como victoriosamente la verdad histórica» en punto tan debatido.—El distinguido académico de la de Ciencias morales y políticas don Juan Martín Caramadino, que no otro es que nos referimos, mientras comienza por atribuirnos un error que el solo fantasma (3), contentase al postrer con declamare lengua de Clemencin al el proceso, que dá al fin por resuelto y terminado, asegurando que deja su relato «sin fuerza alguna al facsímile de la CARTA,» que en la *Historia de Madrid* trascríbimos (4).—Perdónenos nuestro ilustrado y antiguo amigo: el facsímile de la

(1) *Eligio de la Reina Católica*, pág. 58.

(2) Al dar cuenta de las diligencias practicadas para obtener este facsímile, escribíamos en la preface *Historia de Madrid*: «Después de haberse esta investigación, con la inspeccion del asunto demandado, acordamos que pasase á Segovia, por ser el indicado facsímile, nuestro conocido el Sr. Rada, se dedicó á un trabajo tan arduo como el que se le encomendó. Acogido favorablemente por el Alcaide Corregidor de aquella ciudad, D. Narciso Collado, y por los señores comisionados, D. Juan de Allos y D. Manuel Fuentes, se fué encargando el Archivo del Monasterio y con el inteligente auxilio de su archivero, D. Manuel Aguado, pudo ser facilitado al Sr. Rada, el original de la CARTA de DON JUAN II, escrito por su propia mano y en presencia de los expresados señores el facsímile que se acompaña. En su escritura, y palabras de él, de la escritura original con que está hecha, seguían nuestros lectores, en vista de su escritura (*Historia de la Villa y Corte*, II.ª Parte, cap. xv. pág. 134, nota 1.ª).

(3) «No podemos figurarnos (escribió) que después de tan autorizado tratamiento [el de Clemencin sobre las fechas en cuestión] hubiese, no ya quien áun quisiera ponerla de nuevo en duda, sino hasta alguien, sostenedor de que nació en Madrid, á 26 de Noviembre de 1451. Ha sido extraño que lo intentase así en la *Historia de Madrid*, sino ¿Tanta palabra sea liza de una alonización primitiva. El ilustrado Sr. Caramadino no ha podido leer tal cosa en la *Historia de Madrid*, porque no la hemos escrito. Nunca se supuso allí, como aquí, enseñado todo antes en establecer la autenticidad de la CARTA de DON JUAN II, y en ella se señala el día 22 de Abril, y no el 26 de Noviembre, al nacimiento de la Infanta doña Isabel. La aliteración, que él sólo sabe cómo facilitarse aguzarse, es del todo gratuita.

(4) «En palabras no, cogidos por entre la Instrucción 2.ª del *Eligio de la Reina Católica*, tema que debió fatigar más que en cualquier otra crítica: «Hasta aquí el buen linaje de la descendencia del Sr. Clemencin, y hasta aquí desde aquí forma alguna el facsímile de la CARTA que los Srres. Alcaide de las Rada y Delgado trascríben en su *Historia de Madrid*, de lo que ellos citan en el *Archivo de Segovia*, y que Colmenares insertó en su obra de esta ciudad» (*Historia de Avila*, t. II, cap. xvi, pág. 464). La duda é irreverencia que expresa las palabras que acabamos de citar, son pocas poco áridas en persona tan respetable como el autor de la verdadera historia arriba, sobre todo hecha por nosotros la declaración, que recordamos, en una de las notas precedentes, con la obsequiosa de los funcionarios que se refieren, como trabajos prestados, á la obtención del facsímile. La CARTA de DON JUAN II, es la decima nuestra manuscrita sobre, sobre referida en el *Archivo de la ciudad de Segovia*, como deba citarse en esta ligadura, en los archivos de otras ciudades del reino, y se de separar de la integridad y pureza de los originales que se desearan para el futuro.

CARTA DE DON JUAN II, tal como apareció en la precitada historia é ilustra hoy las páginas del *Micmo Español de Antigüedades*, tiene toda la fuerza y valor que el mismo documento original, custodiado en el Archivo de Segovia; y lejos de perderla ante la simple repetición y copia de los argumentos del autor del *Elogio de la Reina Católica*, recibe mayor validez y eficacia, no de vanas é interesadas declamaciones de un provincialismo exagerado, sino de las ingenuas enmiendas de la ciencia arqueológica y de los no ménos hidalgos que fructuosos avisos de la historia.

Procedamos la demostración de esta verdad en ambos conceptos.

IV.

Es la CARTA DE DON JUAN II AL CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA, en que les anuncia el nacimiento de la infanta doña Isabel, un monumento paleográfico, á todas luces auténtico, y como tal lo alega, cual ya sabemos, el académico don Diego Clemencin, señalándole como piedra de toque, donde prueba la verdad del día, mes y año, en que vivó aquella princesa la luz primera. Pero ¿cosa rara! esta autenticidad, indestructible en orden á la fecha del alumbramiento, caducaba *ipso facto* en el Juicio del mismo Clemencin al tratarse de la data de la CARTA; y esto por hacer, como lo hace, de todo punto inverosímil el que escribiéndose tal documento en *Madrid á 23 de Abril*, y tuviese allí el rey don Juan entero conocimiento de un suceso, acaecido el día anterior, á las cuatro y cuarenta minutos de la tarde, en una villa que distaba muchas leguas de la futura corte española. — Bastaba semejante observación para arrebatar á Madrid inspeablemente el lauro de ser madre de Isabel I.; y teniendo sin duda el intento por caso temerario, ya que no ostra suponer que el secretario de don Juan II ignoró la fecha del día, en que participó á las ciudades que tenían voto en cortes, cual sucedía á Segovia, el indicado suceso, — no vació en cargarle la culpa de haberla escrito de cierto modo, inusitado á la usanza en todo linaje de cancellerías. Sólo afirmando que en el documento original se leía: *Dada en la villa de Madrid á XXvij dias de abril de ij*, en lugar de: *Dada en la villa de Madrid xxvij dias de abril de ij*, pudieron aquietarse los escrupulos que abrigaba el autor del *Elogio*, sobre la frase *fago vos saber que este jueves próximo pasado la Reina sui mujer encaspió de sus infantes*; pues que en verdad, ganando los tres días que mediaban del 23 al 26, era yó posible que don Juan II recibiera en Madrid la noticia de haber parido en Madrid el día 22 la Reina doña Isabel, su esposa. La cuenta, si cabe emplear el vulgar lenguaje, se hacía sin la huéspeda; y no habiendo sucedido por fortuna á la CARTA DEL REY DON JUAN lo que el gallo del pintor de Ubeda (1), era seguro que ajeno de toda vanidad literaria é indiferente á todo interés local, proclamaria inflexiblemente la verdad de los hechos, siendo fiel cosa establecer las relaciones que extrínseca é intrínsecamente lo enlazan con otros mil diplomas ses octoésimos, una vez examinado con la generosa ingenuidad de la ciencia.

Cumple ante todo observar, en el primer concepto, que es la data de la CARTA que estudiamos, como demuestra su facsímil, una de las fechas más claramente expresadas en los documentos paleográficos que al siglo xv se refieren. No, como pretendió Clemencin, figurando con dos XX mayúsculas las decenas del veinte y trazando después con una m y una j minúsculas las seis unidades, manera desusada en la memoria centenaria, sino usando la universalmente recibida y no alterando el tamaño de los signos, traza el secretario Pero Ferrnndez (2), de cuya letra es toda la CARTA,

(1) La CARTA no ha precedido, en efecto, al bien puesto cerco el gallo que el gallo indicada, dando el foveo histórico de las partidas de Madrid. Sobre el gallo de Ubeda á otro castillo para Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, muy desca expresada, es que la presencia de un gallo vive mantén la impericia de un mal pintor que hála querido representar otro, terminando:

La falta de habilidad
salafin con staffe;
de modo que trató el gallo
por sustentar la verdad.

Aigen ejemplo de semejantes stasidós otros por decirlo, un manero suelo y fuera de él, la historia de la epigrafía y de la paleografía.

(2) Al mencionar el nombre de este secretario de don Juan II, que según notamos luego referenda, en Marzo y Abril de este año de 1461, muchos de los instantáneos que salen de la Cancillería Real, no debemos por suponerse el nombre que tal vez natural de la Villa de Madrid, alcaide acompañado al rey en la acción memorada, que dá motivo á la CARTA ahora examinada. Hubiérase á hacer esta indicación la cédula expedida en 1460 concernida en el Archivo Municipal de esta capital, por la cual hace saber el mismo rey don Juan á su Consejo que ha de fructos de toda clase de tributos á los reyes y criados de Pero Ferrnndez, circunstancia que no parece dejar duda de que sería éste sus herederos y en casa en la misma villa.

la data de la misma: escribiendo *xxij*, y determinando individualmente con sus propias cabezas y perfiles los dos primeras unidades, aspiraba á quitar de tal modo toda coacción á las confusiones y tergiversaciones futuras. No se concibe por tanto cómo un investigador tan perspicaz, puesto en el camino de la verdad, cerraba los ojos á la luz que arrojaba el documento, cuando éste habia comenzado á servirle de seguro y luminoso guía, para alcanzarla por completo. Mas si la mera lectura de la data tal como realmente aparece en el original de la CARTA, es suficiente á evidenciar el error, en que cayó tan sabio académico, no le presta por cierto menor relieve el general ejemplo de la paleografía costana. ¿Dónde halla, en efecto, la comprobación necesaria para demostrar que el número 5 se habia expresado sistemáticamente por medio de una *w*, en vez de *v*, durante el siglo xv, ni los precedentes?—¿Por qué, si tal tenía por cierto, y generalmente pudiendo, no algo siquiera otro documento que explicara, ya que no legitimase como se habia menester, esa peregrina manera de zanjar dificultades históricas, prefiriendo, según ley de crítica, el presentar prueba racional y concluyente de sus asertos á la pretension de ser creído por su palabra?—A la verdad este hubiera sido el único sendero, que tanto el autor del *Eligio de la Reina Católica* como su muy devoto sostenedor, el novísimo cronista de Ávila, debieron seguir para invalidar ó neutralizar al menos los efectos de la fecha en la CARTA no nos JUAN II. No bastando la autoridad personal en este linaje de investigaciones, es siempre ineludable la prueba: Clemencia no pasó á intentarla, porque temió sin duda que viniera la demostración á desbaratar insoportablemente sus propósitos: su mantenedor de hoy ni aun siquiera ha sospechado que pudiera exigirlos, y sin embargo nada hay más racional y justo (1).

Estudiando efectivamente los documentos diplomáticos de todo género, lo mismo que los códices literarios y científicos de la Edad-media, así como vemos con frecuencia cumplida en la dición la *w* por la *v*, de que da razón la misma CARTA, hallamos constantemente escritos, para determinar los números 3, 13, 23, 33, etc., los signos III ó iij, XIII ó xij, XXIII ó xxij, XXXIII ó xxxij, etc.: con la misma regularidad y firmeza, no ya sólo en códices y diplomas sino tambien en los cuadernos de repartes de los servicios reales y en los libros de cuentas, pertenecientes á los siglos xiii, xiv y xv, encontramos los números 6, 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 25, 26, etc., representados con las cifras VI, VII, VIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XXV, XXVI, etc., sin que, según notamos en ocasión oportuna, en privilegios, cédulas y cartas, ni en códices literarios, cuadernos de cuentas, y repartimientos, hayamos descubierto jamás vestigios de esa manera equívoca y singular de escribir los números romanos, en cuya composición entra la *v*, sustituyéndola una *w* (2).—La observación será fácilmente aceptada por cuantos lectores se hallen en tanto iniciados en el estudio de la paleografía; mas para que los menos avanzados á él puedan formar entero juicio y dictar por sí el conveniente fallo, bien será que pongamos aquí, aunque sin abusar de la benevolencia de unos y otros, algunos casos demostrativos, valiéndonos al propósito de exactísimos fustillos, tomados de MSS. del siglo xv.—En carta dirigida al mismo Consejo de Segovia, á 23 de Febrero de 1467, aparece por ejemplo la data figurada de este modo: *ppm de febrero año de lxxxij* que en caracteres corrientes dice: *xxxy de febrero año de lxxxij*. En otra carta del mismo rey intitulada á doña Beatriz Pacheco, condesa de Medinilla, y escrita al pusto de su reinado (1474), vemos que se representan las unidades, escribiendo: año de *lxxxij*, y año de *lxxxij*. Y lo mismo aprendemos en múltiples documentos de don Juan II, en los cuales se expresa de igual suerte una y otra fecha, ya leyendo siempre *lxxxij*, ya *vi*, *xvi*, ó *xxvi* respecto de años y dias, como permeado el fustillo que sigue: *año de un alcaid del indiano príncipe*, custodiado en el Archivo municipal de Madrid, expresa así el número 16: *vñco. ydy d. os*.

Pudieran crecer las pruebas al infinito, respecto de los diplomas del siglo xv. En orden á otros documentos

(1) No conviene hacer de nuevo el recordar en este sitio que el docto Céspedes se apartó, al formar el *catálogo* que examinaba, no ya sólo de los cuadernos de libros de la paleografía crítica, que á continuación transcribiera, sino del voto ya declarado de muy doctos investigadores, que lo hubian precedido en el estudio de la CARTA en nos JUAN II. El muy diligente don Eugenio Lagares, por quien se otan documentos los materiales históricos de la casata realista al nacimiento de la Reina Católica, al recoger los materiales que compraron la Oficina de documentos y como resultado, formada para mostrar los *frutos* obtenidos por acuerdo de la citada Diputación, no habia vacilado en aceptar como verdadera y auténtica la fecha de la supuesta CARTA, precedida de la ilegibilidad del documento. Así habia escrito «A. C. 1431. Año 23. Don Juan el II, Rey de Castilla.—Hace saber á la ciudad de Segovia que el jueves próximo antecedente la Reyna doña Isabel su mujer *compró* de una *figura* llamada don *garcía* á Dios por ella y á que á Juan de Busto, no repone de *caso*, *hacido* de la *presente*, dos *alcaides*, por quanto la *había* *hido* *morado* de *caso*. Dado en la villa de Madrid, el *xxvi* día de abril del año 16» (*Códice Diplomático*, *ley 7.ª*, de C. 1431).—Lo mismo nos advierten en la citada *colación* otra *vez*, no *menos* *verdad*, de otras *distintas* *colaciones*, á quienes se *ocurrió*, sin *duda*, la *perpleja* *razón* de *caso*, *anunciado* por el autor del *Eligio de la Reina Católica*.

(2) *Historia de la Villa y Clero de Madrid*, t. II, pág. 315, nota, columna 1.ª

paleográficos, creemos que bastarán por todos, sirviendo de satisfactoria y cabal ilustración á la manera de contar los días en los privilegios, cédulas y demás instrumentos cancillerescos, los CALENDARIOS de la misma ostentaria. Entre otros que hemos examinado, dado nos será citar aquí el que, al mediar el siglo de que tratamos, esto es, al expirarse en Madrid la CARTA de DON JUAN II, se escribió en el Monasterio geronimitano de Santa Catalina de Talavera de la Reina. En él se terminan constantemente, en todos los meses del año, los días 5,—6,—7,—8,—9,—10,—11,—12 y 26— de este modo: 𐌶𐌰𐌵𐌹𐌲𐌰𐌺𐌰𐌺𐌰𐌺𐌰𐌺𐌰 (1). Ni una vez siquiera se observa en este *Calendario*, como no se cumple tampoco en los demás que han llegado á nuestros días, la gratuita indicación del docto Clementin, contradictoria con no ménos eficacia por todos los monumentos paleográficos de siglos precedentes. Porque, necesario es consignarlo: ni en la foliación de los códices literarios, litúrgicos ó teológicos que ostentaron alguna vez este requisito, no muy frecuentemente por cierto; ni en los libros de *Cuentas* de los príncipes, de que es preciso ejemplar el de la *Casa del Rey don Sancho IV*, transmitido á nuestra edad con igual provecho de la historia artística, de la científica y de la literaria; ni en los *Departamentos de pedidos y servicios* sucesivamente cargados por las Cortes del reino; ni en los *Encomendamientos y Padrones de las aljamas de los judíos*, tales como los de 1290, 1366 y 1474, que á dicha poseemos; ni en en las *Cuentas de los alcajares mayores, tesoreros y contadores de la corona*, de que guardan por ventura nuestros archivos no escasa copia...., en ninguno de estos y otros documentos paleográficos, autorizados, como ellos, por su carácter público y oficial, tiene mayor confirmación el solitario hecho, que el sabio autor del *Regio de la Reina Católica* presupone para suar triunfantes sus afirmaciones históricas: antes bien en todos ellos aparecen siempre los indicados números que se subordinan á las leyes de la aritmética, interpretados por los signos romanos que dejamos reconocidos, y que comprueban nuevamente estos facsimiles, sacados de algunos de los predichos libros y cuadermos:

𐌶𐌰𐌵𐌹𐌲𐌰𐌺𐌰𐌺𐌰𐌺𐌰𐌺𐌰 (2).

De la integridad, regularidad y fijeza, con que se halla expresada la data en la CARTA de DON JUAN II, de la estrecha correspondencia, y más diremos, de la identidad, que guarda su fórmula de escritura con la observada en todo género de monumentos ya literarios, ya diplomáticos de la Edad-media, dedúcese palmariamente que sólo el empeño de dificultar la prueba histórica que el documento en cuestión ofrecía,—dado el compromiso voluntario de seguir poniendo en Madrid el nacimiento de Isabel la Católica,—pudo aventurar el docto Clementin hasta el punto de hacerla olvidar las enseñanzas de la ciencia arqueológica, cayendo al par en la dolorosa contradicción, que habrán notado holgadamente nuestros lectores, de conceder y de negar por arbitrio propio y según á su intento cuadraba, la autenticidad del documento.

Ofréciese, según declara, algun soldado para colorar sus dudas la especial manera, empleada por el secretario de don Juan II para señalar el día del nacimiento de la infanta, tentiéndola por impropia expresión, al referirse con la frase de este *juventis proximo pasado* al día anterior de la fecha. Pero, según hemos escrito antes de ahora (3), no escaseaban ciertamente las razones para explicar semejante locución, de una manera, si no concluyente, tan satisfactoria y racional al ménos como las dudas alegadas. «Véase en primer lugar (hemos dicho) la consideración, no descuidada por el diligente historiador de Segovia, de haber caído el cuarto jueves de aquel mes [de Abril] en el día 22, correspondiendo los tres primeros al 15, al 8 y al 1.º; y como el alambriamiento de la reina no puede hacerse del expresado día 22, lejos de haber repugnancia en admitir que el rey dijera este *juventis*, es evidente que no pudo

(1) Podemos este preciso *Calendario* al f.º de un códice en 8.º, que contiene varios tratados litúrgicos y seculares, datados á la expresión milal del siglo XV. Dispuesto por meses, días y semanas, con la designación de los festos, la duración de los días y las noches, y la determinación de los vísperas y equinoccios. Milal equiparado con la figura de las puertas, letras cuadradas y silabas curvas, y con el entrelazado de las flores fijas y móviles, las almas, pasadas, líneas, etc. Al terminarse, ofrece en tres vueltas, primeramente trazada y conterminada de espacio, el modo de reconocer la letra dividida y el número cetero con las letras móviles, aparte consiguiente, gradualmente del paso al uso del *Calendario*. Debe observarse, para la investigación que nos interesa, que mientras en la primera y última de las expresadas vueltas se emplean los signos milaligos, abreviados con las cruces, si una sola vez tienen en la designación de las festas, ni en los *Encomendamientos del Calendario*, al más litúrgico, sino, *cuando se destinan en el texto*.—Los demás *Calendarios* ó *Almanaque*s de la Edad-media, que hemos llegado á consultar, aparecen sujetos á otros sistemas condecorados.

(2) La solidez, con que procedemos en este *Manejo*, nos fuerza á añadir otros más extensos (notaríamos). No olvidamos, sin embargo, que tales los primeros códices de las obras de la Edad-media ó la tradición paleográfica de las mismas, proceden casi todos á las primeras ediciones de aquellos, y así imprimiémoslos concurriendo, tanto al reproducir las fechas expresadas en caligrafía manuscrita, como al ordenar las capitales y fillos de sus libros (71, 72, 73, 220, 221, 222, 223, etc., etc.), que hallamos oportuno de reproducir el siglo y por el de a. Sólo en algunas ediciones del siglo XIV usual habiéndose sustituido la y por la i; pero nunca por la u, ni mezcladas mayúsculas y minúsculas del modo pedimos que se ha pretendido respecto de la fecha de la CARTA de DON JUAN II.

(3) *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, 1.º Parte, t. II, cap. XV, páj. 137.

en modo alguno expresarse, escribiendo el viernes, con mayor exactitud, ni aludir al anterior, pues que asíndis, para desvanecer toda sospecha, nueva confirmación en las palabras *práximo pasado*. Ni se tenga (añadíamos) por inaudita y peregrina esta manera de decir en los documentos canclerescos del siglo xv y los anteriores: con facilidad podríamos traer numerosos ejemplos, en que las frases *este otro día*, *este día pasado* y otras análogas determinan precisamente el anterior á la data de los mismos documentos, sin que á nadie haya ocurrido buscar para comprenderlos, relación más lejana (1). Y cuando por otra parte se trata de una CARTA real en que la Corona comunicaba á las villas y ciudades de voto en Córtes un suceso interesante á la república, pues que imponía nuevas obligaciones al Estado, siendo aquellas ciudades y villas ya harto numerosas y debiendo hacer otro tanto con los magnates, prelados y caballeros del reino, ¿qué habría de extraño ni de repugnante en admitir que el secretario del rey, ateniéndose estrictamente á la verdad del hecho, comenzara á cumplir su obligación al siguiente día del nacimiento, tomando para desempeñarla y despachar todos los cursos necesarios, el término de ocho días, comprendidos desde el jueves 22 de Abril al jueves 29 del mismo?... No creemos que puedan estrecharse más las distancias; y á pesar de todo, nada hay en esto de caprichoso, ni de inverosímil, ajustándose en cambio á los datos conocidos y que el mismo Clementina doclara irrecusables (2).—Esto observábase en 1802, y no ha sido contradicho. De cualquier modo, hecho nos será añadir ahora, visto el examen paleográfico de la CARTA, que aun concedida hipotéticamente la impunidad de la citada frase (que fuera sobrado conceder, dadas las razones expuestas), nunca alcanzará este accidente á desnaturalizar, ni ménos destruir la integridad y autenticidad del documento, cuya recta interpretación ha debido buscarse en la misma historia, cumplidamente documentada.

V.

Importa sobre modo, al considerar la significación de la CARTA DE DON JUAN II AL CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE LA CIUDAD DE SÉGOVIA, fijarnos atentamente así en el estado político de Castilla, al verificarse el nacimiento de la infanta doña Isabel, como en las especiales relaciones que mediaban entre el mismo rey y su segunda esposa.

Muere la reina doña María, madre del príncipe don Enrique, en los primeros meses de 1445, habia efectivamente contraído don Juan II nuevas nupcias, en Agosto de 1447, con doña Isabel, hija del rey don Juan de Portugal, á instancia y por designación del Condestable y Maestre de Santiago, don Alvaro de Luna.—Quisiera éste, al dar al rey mujer de su mano,—contra los propios deseos de don Juan, que le inclinaban á una princesa ultramarina,—reconstituir su muy combatida privanza, señoreando por completo y de un modo estable, allegado el auxilio de la reina, los destinos de Castilla. Pero salióle mal la cuenta: los atractivos de doña Isabel prendaron á don Juan más de lo que esperaba su favorito; y orgullosa de su triunfo, reputó cual legítima y personal conquista el ascenso que cada día lograba en el corazón de su esposo, no sin sentirse herida por haber alcanzado la corona, merced á la iniciativa del Condestable. No desconociendo el peligro, en que esta vez le habia puesto su ambición, extremábase el privado por merecer la amistad de la reina, agasajándola con deslumbradoras fiestas, de que dió Escalona insigne ejemplo en los postreros días de 1448 (3). La excesiva largueza y magnificencia del Maestre, lejos de ganarle el afecto de doña Isabel, irritaba su orgullo, empujándola más y más en la empresa de señores sin rivales el ánimo de su marido.—Encerábase en este codiciado propósito los gérmenes poderosos de una verdadera lucha á muerte: la nueva reina de Castilla, haciendo buen semblante á don Alvaro, mientras, aceptando sus obsequios,

(1) Estas maneras de decir son, en efecto, propias y características de la época, abrazadas en todo linaje de escritos las literarias prosaicas. Sin salir de la *Cronica de don Alvaro de Luna*, hallamos con frecuencia: «Este año próximo siguiente»;—«Estas siempre de castillos»;—«El siempre don Alvaro de Luna andaba ya siempre cerca del rey»;—«Anda en algunas tierras»;—«Mucho amor de legitimar»;—«Amor de ventura fallero»;—«En el siguiente capítulo primero, etc. El secretario de don Juan II, siguiendo el ejemplo y punta general de su tiempo, atendió sobre todo á que no pudiera haber ambigüedad, ni duda respecto del día en que habia tenido lugar el hecho que narraba.

(2) *Historia de la Villa y Cofradía de Madrid*, 2.^a Parte, esp. xv, pág. 137.

(3) *Cronica de don Alvaro de Luna*, titulo LXIII. La pintura de estos fiestas, debida á la pluma de Diego del Castillo, es verdaderamente extraordinaria.

tiraba á fomentar en don Juan el hastio que ya le inspiraba la solista cuanto humillante tutela de su favorito, no perdona el medio de acrecentar su propia dominación, lo cual debía hacer más cumplido el fruto que Dios concediese al régo tirano (1). Afirmación es de muy diligentes y respetables historiadores que muerto don Juan II, sintió doña Isabel tan por extremo este inesperado golpe que, perdida la salud, siguió á las corporales dolencias la perturbación de su entendimiento (2).

Esto basta en cuanto á las relaciones de ambos esposos. La situación política de Castilla,—enmarañada largos años hacia por la despodada ambición de los infantes aragoneses, la codiciosa inquietud de los magnates castellanos y la insaciable sed de poderío y de riquezas, que perseguía á don Alvaro,—laciase cada vez más temerosa y difícil, arrebataendo en el torrente de las rebeliones al mismo príncipe heredero y con él á las más nobles villas y ciudades del reino. Forzoso á conquistarias, no sin rudos y portados cerros, escudado de la cristiandad y afrenta del troyo,—sólo permanecía el rey don Juan en determinadas localidades á compás de la resistencia de los sublevados, más de una vez victoriosos.—Mucho de esto sucedía durante el año de 1451, así como en el anterior y en el siguiente. Los cronistas del tiempo, curándose poco ó nada del itinerario, seguido en el indicado periodo por aquel rey, dejaron no obstante, en completa oscuridad el movimiento de la corte castellana, sembrando en cambio de anacronismos y contradicciones la narración de los sucesos. En particular, no pudo ser mayor el desorden, la confusión, ni el desquiciamiento, con que en la *Crónica de don Juan II* se presentaron los escasos hechos comprendidos en el indicado año, lo cual repetido por todos los narradores nos fuerza en este, como en otros muchos puntos históricos, á demandar su ingenio cuanto desinteresado y seguro auxilio á los documentos diplomáticos.—Léido nos será, para arrojar alguna luz en tan revuelto caos, ilustrando en lo posible la cuestión de que tratamos, el ensayar, siquiera sea brevemente, la concreción cronológica del referido itinerario.

Sin empeñarnos demasiado en lo relativo al año de 1450, bñs será consignar que reunido don Juan con su esposa doña Isabel en la villa de Madrigal, durante la primera quincena de Mayo, trasladáronse en la segunda, á ruego de don Álvaro, á la famosa feria de Medina, permaneciendo allí hasta principios de Junio, y tomando luego á Madrigal, de donde, aplacado por el rey el popular tumulto, que estalló en Salamanca mediado aquel mes, se dirigió ya en Julio á Beaulana, invitados por el Maestre para pasar «en palacios de mucho fresco, hermosos jardines y olorosos manojales» los rigores del estío (3). Conveniente nos parece advertir, que fue aquel mes de Julio el noveno de los que precedieron al de Abril de 1451.—Al comenzar este año, acudía don Juan á las tierras de Toledo, desseo de reducir á su obediencia la expresada capital, sublevada desde 1449.—Elegida la villa de Ocaña como punto de partida de las operaciones que intentaba, invertía en ella casi todo el mes de Enero (4), encaminándose á Plasas en los primeros días del siguiente.—Sacábale de allí las vistas concertadas con su hijo don Enrique, las cuales se celebraban en efecto el 21 de aquel mes en la famosa villa de Tordesillas (5). Convocados entre tanto las Cortes del reino para Valladolid, hallábase al rey de Castilla en esta población ya el día 25, continuando en ella hasta la segunda década del

(1) Algunos de nuestros historiadores cuentan ahora que, espuesto el fin de acuerdo doña Isabel y el rey don Juan, tomó aquella á su cargo preparar convenientemente la prisión del Condestable (Lafuente, *Hist. de España*, tomo IV, lib. 31, págs. 302). A nuestro propósito actual basta recordar la libertad, hecha diligencia y verdadero amor, que mediaron entre las expresadas princesas, circunstancia que se atribuyen equivocadamente, hasta el grado que en el texto advertimos, después del suceso de la batalla de Alcañiz, primer fruto del matrimonio.

(2) El obispo Garçay, nada sospechoso en el particular, decía: «La Reyna acedida en enterece el fallado de don Rey, en marido, looí tanto que vino á caer en graves enfermedades del cuerpo, especialmente de pecho y entendimiento» (*Quincuagésimo historial*, lib. xvi, cap. 221). Así vivió aquella desdichada amante, víctima de letales esbozos, hasta 1495. No se olvidó que era portuguesa.

(3) *Crónica de don Juan de Zúñiga*, libro II, capítulo 1220. BARRERO de la permanencia de don Juan II en Beaulana, observa esta omisión, más extendida, precisa y exacta que el autor de la del mismo rey «Bñs era por el mes de Julio» Delosca al escribir, no obstante, que debe entenderse esta afirmación principalmente respecto de la última década, para que en 18 del mismo Julio expulsa don Juan en Avila sus alcaides, mandando á Rey Roderic Zapata, alcaide de la Torre de Guadalupe, que se entregue al Comendador mayor de Castilla (*Archivos del Ayuntamiento de Madrid*, tomo 2, pag. 108, véase 27).

(4) Prefiere, una obra de documentos actuales: «La salida de oración del Estado de Galicia, otorgada á 5 de Enero en la expresada villa de Ocaña, á favor de don Gabriel Manrique, conde de Orense» El alcaide, expulso con fecha 23 del mismo mes, por el cual se hace mención de una feria libre y perpetua en la villa de Palas, de que era señor, á Martín Peronales Portocarrero (*Mano, Nobiliario genealógico*, lib. viii, cap. 221.—*Biblioteca, Historia de la Casa de León*, t. 1, lib. vii, l. 11, lib. xii, —y *Pruebas de la Casa de León*, lib. vii, fols. 131.—Real Academia de la Historia, *Códice diplomático*, t. LXXXIII.—Año 1447 á 1451.—*Códice de don Juan de Zúñiga*, tomo III, LIBRO I, primero del año 1451).

(5) «El fruto (de las vistas) fué acordado allí en Villacaña y fué dirigida al arzobispo la villa de Tordesillas, y para aquel año, que era en verdad los centos como se dice, se dirigió la iglesia del Real Convento de Santa Clara, fundada del Rey don Pedro. El rey don Juan y su hijo don Enrique fueron convocados á las principales villas y ciudades del reino de que debían celebrarse aquellas vistas y concuerda, con presencia del Maestre de Santiago, el arzobispo de Toledo y el marqués de Villena, en 21 de Febrero de 1451» (*Bohigas, Anales de España*, lib. 2, año 1451).

inmediato Marzo (1).—Toledo, cansada de bullicios y ahumada bajo el peso de las iniquidades de Pero Sarmiento, resolviese al cabo de recibir dentro de sus muros á su legítimo rey, no sin la mediación del príncipe heredero, conforme al concierto de Tordesillas: don Juan partió «con toda su corte» á la ciudad imperial, donde era acogido en son de triunfo, no sin pelearse desde Turrjos con fecha 21 del indiano Marzo (2): posesionado de la antigua corte visigoda, vénese en ella dispensando á sus magnates, durante la primera decena de Abril, gracias y mercedes (3).

Desde Toledo tomaba el rey de Castilla la vuelta de Madrid, sin que le llamasen á esta villa asociada, rebelion, vista, ni otro asunto de república: en ella pareció permanecer las últimas decenas del referido Abril y aun todo el mes de Mayo, moviéndose ya en Junio hacia Valladolid, donde ratificaba á favor de su condestable don Alvaro, por medio de privilegio rotoado, la merced de la villa de Cobrerros, con sus aldeas y lugares (4): dirigiéndose después á Palencia, podía desde allí á las villas y ciudades del reino que, vistas las urgencias presentes, le justificasen, durante el mismo año de 1451, el servicio de cincuenta cuentos, otorgado para los dos siguientes por las últimas Cortes (5). En Palencia pasaban una buena parte de Julio; y ya en los postreros días, hacia saber á la villa de Madrid desde Tamara, que desoso de favorecerla, había participado al Arzobispo de Toledo y al Marqués de Santillana, el que tenía adoptada cierta reserva sobre los derechos impuestos á sus vecinos (6). Convocados entre tanto los grandes del reino, los prelates y los doctores del Real Consejo en la ciudad de Zamora, para juzgar al rebelde Pero Sarmiento, trasladábase á ella don Juan, al correr la primera quincena de Agosto; y sentenciado aquel prócer antes del día 20 (7), partía el rey á más andar para Logroño, con ánimo de ayudar al Príncipe, su hijo, empeñado á desobrar contra el rey de Navarra y á favor del Príncipe de Viana (8). Don Juan se incorporaba á su hijo sobre Estella; pero venidos á concierto con el navarro, levantaba el cerco á principios de Setiembre, dirigiéndose á Burgos (9). Allí le alarmaban las nuevas de la rebelion de Palenzuela; y deseando castigarla de su propia mano, convocaba sus hueros para la capital de Castilla, partiendo ya en Octubre cerca de la villa rebelde. Duró el cerco más de lo que se esperaba, extremada varonilmente la defensa: don Juan no abandonó el sitio hasta después de entrar la villa, partiendo, ya en 15 de Enero de 1452, para la de Perillo (10). Celebradas aquí nuevas vistas con el Príncipe don Enrique, encaminábase, entrado Febrero, á Madrigal, donde permaneció sobre diez días, tomando luego la via de Toledo (11).

(1) Que don Juan II se hallaba el 25 de Febrero en Valladolid lo prueba la notabilísima Carta, datada en aquella población con la expresada fecha, y dirigida á los arzobispos y obispos, el Príncipe, su hijo, y á los magnates del reino, en que mandaba fuese reconocido como Príncipe de las Españas don Alvaro Carrillo, conde de Toledo, que permaneció allí hasta la segunda decena de Marzo. Lo atestiguan varios libelos y sobre todo la Carta de Gobernamento de la Cúria del dicho conde, la cual lleva la fecha de 10 de Marzo (*Diplomas católicos de la Península de las Españas*, t. III, pág. 374).

(2) *Pruebas de los sucesos de Toledo y carta de seguro por los adelantados, que han en la ciudad de Pedro Sarmiento*.—En Turrjos á 21 de Marzo de 1451 (*República Nacional, Colección del P. Rovell*, t. II, tomo XXX, fol. 209).

(3) Las documentas efímeras, relativas á este hecho, son numerosas: léanse entre la Gaceta, en que combla Alvarado mayor de Toledo á don Juan de Lara, hijo de don Alonso, y la dirigida á levantar el cerco, que había ya caído sobre dicho día, cuando le servía don Fernando Álvarez de Toledo. Llévanla las datas de 4 y á de Abril en dicha capital (*Cronica de don Alonso, Apudina* tomo I), y van referenciados por Pico Ferrnandez, quien estenció también la Carta de don Juan al Conde de Segovia, como antes ya lo he hecho.

(4) Privilegio rotoado de 9 de Junio, Ordeño de don Alonso de Lara, Apudina I de la oficina de Bazela, Madrid 1786.

(5) Archivo Municipal de Madrid, Ordeño del Consejo de las cédulas, datado el 25 de Junio en dicha ciudad de Palencia. (See. 2, leg. 312, núm. 3). Con igual fecha hacia merced del Adelantado mayor de Castilla á don Juan Pacheco, marqués de Villana, Mercedes mayor del Príncipe don Enrique (Salazar, *Historia de la Casa de Lara*, t. I, lib. v, pág. 484).

(6) Archivo Municipal de Madrid, See. 2, leg. 311, rda. 31. La carta del rey lleva la fecha del 25 de Julio del año 1451, que es exacta.

(7) Ordeño de don Juan II, año 1451, esp. vi, dice que falló el día 20: *Guerray pamos indicaron al 20* pero con error, por la razón que á continuación expone.

(8) Don Juan aparece ya en Logroño el 22 de Agosto, como prueba una Carta, dirigida á Ray Sánchez Zapata, su seguro, y á los conde de Lara y Pero Zapata, pero que se justifica con el arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo y con el Maestro de Calatrava don Pedro Gillo, para repeler las solicitudes y mercedes de Ocaña y su tierra (Archivo Municipal de Madrid, See. 2, leg. 311, núm. 20).

(9) Navarra la repudió á Estella, cuyo cerco levantado don Juan á ruego del Príncipe de Viana y con la mediación de don Álvaro de Lara, dice su Ordeño: «Lo qual después de ser puesto así por obra, el rey se tornó á Burgos etc.»—Este falló el mes de septiembre de agosto año 1451 (*Cronica de don Alonso*, lib. 30).

(10) Todas estas cosas se justifican por la narración de la *Cronica de don Alonso*. Don Juan pasó, durante su permanencia en Burgos, en el monasterio de las Huelgas. De Burgos partió á Santa Nucia del Campo, y ocupó el Monasterio de San Francisco, que estaba fuera de la villa de Palenzuela, por Pedro de Arce, Alfonso Ponce de Vivero y Fernando de Huelgas, todos de la casa del Condestable, trahellos y apellidos en el, puesto allí las banderas de Navarra del conde cde (*Cronica de don Alonso de Lara*, t. III). El día en que don Juan se trasladó á Palenzuela lo expresa su Ordeño, siendo esta la única fecha que está en los libros relativos al cerco de dicha villa, indicada: «E Rey se partió á Perillo á otros días de Enero del año de diez y cinco de Mayo, por del dicho REYD. Lleva advertencia que el apudino de esta capital asegura que don Juan determinó poner cerco á Palenzuela, en el mes de Diciembre. Si esto fuese cierto, habria permanecido en dicha capital desde Setiembre; pero la *Cronica de don Juan II* no le ha ayudado al tiempo como desmentara.

(11) La *Cronica de don Alonso* dice: «Pasado el hecho de Palenzuela, el Rey á el Príncipe, su hijo, vinieron á se ver á fallar de conueno entre el conde

Ahora bien: contrastado, con la eficacia y la evidencia de los documentos diplomáticos, el tanto de itinerario correspondiente al año de 1450 que interesa, cual precedido á la investigación, y todo el relativo al de 1451, que en realidad la constituye, resulta comprobado con toda la fuerza de una demostración histórica: 1.º Que durante la última doctina de Julio (del primero de los dos años citados) disfrutó don Juan II los obsequios de don Alvaro de Luna en los magníficos alcázares y jardines que este príncipe tenía en Escalona, acompañado de la reina doña Isabel, pues que no de otro modo hubiera podido verificarse el alumbramiento de ésta el 22 de Abril siguiente. 2.º Que el mencionado rey don Juan no visitó en todo el referido año de 1451 la villa de Madrigal, donde se supone ocurrido el nacimiento de la infanta doña Isabel, sin prueba documental alguna y con la incertidumbre que han visto los lectores en orden á la verdadera fecha de este suceso. 3.º Que en la decada postrera de Marzo del propio año se dirigió don Juan II «con toda su corte» desde Valladolid á Toledo, siendo en esta ciudad recibido «con grandes y muy altas alegrías,» de que no podría privar sin duda á su «muy cara é mucho amada muger,» primero y más precioso ornamento de aquella. 4.º Que llegada la segunda quincena de Abril, sin causa alguna política ni otro conocido motivo de utilidad general, trasladábase á la villa de Madrid, deteniéndose en ella por un espacio mayor de cuarenta dias, tiempo en que sucede precisamente el nacimiento de la futura Reina Católica, puesto por la CARTA DE DON JUAN II, su padre, con entera exactitud, confesada por el autor del tantas veces citado *Epitafio*, en 22 de Abril referido.—Estas indeclinables conclusiones, que ilustran grandemente la historia y la cronología de 1451, anulando y destruyendo de raíz la vulgar opinión que ha dado á Madrigal una gloria no justificable,—nos abren ya expedito y no aventurado camino para comprender y explicar recta y satisfactoriamente la CARTA, á que hemos consagrado la presente *Monografía*.

VI.

En efecto: habida en cuenta la indeclinable esencia de los documentos diplomáticos que nos han trazado el itinerario de don Juan II y de su corte, durante el año de 1451; dado el creciente cuanto inextinguible amor que unía á entrambos esposos, produciendo al fallecimiento del rey la enajenación mental de doña Isabel, que la condena á seguridad dolorosa, ¿era siquiera verosímil que dejarán pasar un año entero sin verse? ¿Llegarían á tanto la indiferencia, la descoartés y el desamor del marido, del caballero y del padre que, sabido el nacimiento de su hijo, no se curase de saludar en tal situación á la madre, ni de conocer el nuevo vástago que le concedía el cielo á los cuarenta y seis años de su vida, entretenidos por el contrario, en los bosques del Manzanares durante la cuarentena?... Contra esta acusación, tan justa como ineludible, presupuesta por una parte la certeza de la opinión que lleva á Madrigal el nacimiento de la Reina Católica, y reconocido por otra el hecho, documentalmente comprobado, de no haber visitado don Juan en todo el año de 1451 la indicada villa, protesta tan satisfactoria como victoriosamente el documento diplomático que examinamos. Don Juan, sobre designar á doña Isabel, su esposa, en la CARTA AL CONDE DE SMOVIA, con los epítetos de «muy cara é muy amada,» rogaba á sus pueblos que diesen «muchas gracias á Dios, muy por la deliberación de la reyna... como por el nacimiento de la dicha infante,» su hija. Demanda de gratitud y de devoción era ésta, que no hubiera podido hacerse por quien se hallara á muchas leguas de distancia de aquellos amados síes, aquejado necesariamente por la zozobra de tan inexplicable separación, que ni consentía conocer los permances del parto, ni dala tampoco la seguridad de que hubiese doña Isabel salvado todo peligroso accidente en tan aventurado trance. Ni ¿qué significarían en otro caso las «albricias,» exigidas por el rey para su repostero de omas Juan de Iusto, llevador de la CARTA AL CONDE DE SMOVIA?... Tan precioso documento, cuya autenticidad no han osado poner en duda, ni aun los que intentan tergiverlo á un fin preconcebido, no podía escribirse, no se escribió ciertamente, sino con inmediato conocimiento y á

á Fortilla... Conaláyan en aquellas visitas que el rey se fuere á Toledo... Pero antes que los parios pasase, estubo por algunos dias en Madrigal con la Reyna su muger, en fuenen paces mas de diez dias, é fálaseos desde á Toledo (TR. 2271)

presencia de los hechos, á que se refería (1); y sólo de este modo eran naturales las faltas y omisiones, que en él se notan y que en ley de su crítica hubieran podido en diferente caso hacer sospechosos. ¿Cómo si no pudo admitirse que, hallándose don Juan tan distante de su mujer y de su hija, al mandar escribir esta y las demás cartas sus iguales, no expresara en ellas la forma en que había recibido con tan maravillosa presteza la noticia del parto, ora fuese por medio de ahumadas, ora por medio de demandaderos? ¿Quién tenía cuenta con expresar en la CARTA AL CONCEJO DE SEGOVIA el nombre del llevador de ella, ¿por qué pasaba en silencio al velocísimo correo, que con más justa razón había merecido primero las suyas? Y ya que, por fáciles ó conocidos, callase los medios, por donde con tan inaudita rapidez le había llegado tan grata nueva (2), ¿por qué, escribiendo en Madrid al día siguiente del parto, y á tantas leguas de su esposa, ocultó á las villas y ciudades, con tan inexplicable misterio, el nombre de la en que «habían encescido» aquella «de una infante»? ¿Por qué, en fin, tan exquisita puntualidad en la designación del día del nacimiento, y tanta informalidad, desdeñó á olvido respecto del lugar, donde tenía feliz efecto (3).

Sólo el sencillo, recto y no interesante exámen de la CARTA DE DON JUAN II AL CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE SEGOVIA, basado en las enseñanzas de la ciencia arqueológica y auxiliado por otros no ménos irrefragables documentos diplomáticos, podía mostrar naturalmente estas dificultades y contradicciones; y no abrigamos por cierto el temor de que asalten legítimamente en lo sucesivo, el ánimo de los doctos. Probada paleográficamente la autenticidad del documento, con la exhibición de muy esmerado y exacto facsimile, suficiente á desvanecer toda prevención mal intencionada; desbaratado, con la autoridad incontestable de innumerables diplomas, códices y otros instrumentos de la Edad-media, el erudito error de Clemencia y de su novísimo sostenedor, el académico Sr. Carramolino, relativo á la data de la CARTA, error que reconocía por origen el fatal empeño de sacar triunfante la mera afirmación de los narradores del siglo XVI, que desprovista de todo fundamento positivo, señalaba á Madridgal como patria de Isabel I, instruida y fortificada, con invencible evidencia, la verdad histórica de la expresada *data*, merced al celo y sincero exámen de crecido número de documentos coetáneos; aplicadas, finalmente, sin más anhelo que el esclarecimiento de la historia nacional, las leyes de la sana crítica á la ingénua y natural interpretación del texto de la referida CARTA, no fuera para nosotros lícito el vacilar ante la clara, luminosa y terminante demostración que tan precioso monumento ofrece. Por más que el irreflexivo interés del espíritu de localidad, aun desafiándose en contradictorias negaciones, poco favorables al concepto de su propia ciencia, se levante en rebelión contra la autoridad indiscutible de los monumentos arqueológicos, jamás perderán éstos ante el tribunal de la crítica el supremo privilegio de dirimir toda controversia y de disipar toda duda, una vez discernida su autenticidad, do que nace indefectiblemente la integridad de sus enseñanzas. Y no otra cosa sucede con la CARTA DE DON JUAN II AL

(1) Una natural era el que don Juan supiera el adelantamiento de su esposa, que sus desconocidos la existencia de la CIUDADE que venia señalando, no tenia fallido motivo, para quien pasara esta bella cosa con contento y se agita á dudar. Entre otros, recordamos al P. Mariana, cuya acertada espigada del suceso, á que aludimos, tenia trascrito escrito. Allí como en el texto latino vemos que nació la infanta Isabel desde su padre casado, cubi parvula erant, está así: «El buen amigo de Mariana, transfirió así de la falta absoluta de datos, con que se halló el texto de don Juan II, la narración del hecho, pero ¿cómo sabías los padres de la infanta Isabel, cuando vio ésta la luz primera? Responde de don Juan cede, unido al Sr. Carramolino, la fecha de que el 21 de Abril de 1483 se halla en Madrid, y sin el docto Carramolino porfió para demostrar que no se halló noticia de esta villa el día 21, en que supere contra la CARTA que señalamos. Muchos ovamos de los descriptivos también que en todo el indicado año no estuvo en Madridgal para que hubiera sido. Isabel nacido así parvula erant, fuese ó no, en su madre, antes el 21 de Abril cuando en la villa de Madrid, donde don Juan estaba la CARTA AL CONCEJO DE SEGOVIA. No otra cosa es lo que en realidad era causa el parto de sus primos doctores».

(2) Tales circunstancias se hallan sólo en modo alguno gratas á los doctos. El extracto de los diplomas de la Edad-media nos muestra que era preciso cuando se privilegia, edifica, aldea y casta, á la de mismo muy conocido, el dudar los nombres de quien trae la noticia, con la noticia ó de cualquier modo lícito sobre el asunto á que las castas, alude, ó privilegio se refieren, siendo evidente que en caso tal como no hubiera estado el suceso de don Juan II tan adelantado ó desconocido que no acertara á dar lo que era tan principal y conveniente para instruir de la noticia que á las villas y ciudades del reino comunicaba. Pero seguimos.

(3) La respuesta á todas estas preguntas la da el documento los lectores. Muchos diplomas, en el texto de la villa de Madridgal, á cuyo segundo texto se refieren el digno del Archivo de este Reino, España en Arrazavante, según tenia declarado escrito: «Vila personal, al fin de los importantes decretos (de Carta) objeto de esta Monografía, que tenía el rey don Juan á su vista, cuando la mandaba escribir, aquella época de su reino, y sólo cuando su en mismo importante el exponer en el texto había enviado la nueva del adelantamiento y designar el pueblo, «Vila» ó «data», desde esta se halla verificado. Lo que es en caso siempre falta muy repañada, era en otro testimonio circunstancia del suceso, que si podía ser una explicación, el día siguiente á dicha, las ciudades y villas que gozaban de voto en Cortes, y esto otro preciso dentro el día que corren las comarcas directamente estas sucesos se refieren á la república, el nombre la CARTA de don Juan II, en señalada los referidos pueblos, ciudades y casta, y su datos (S.º Fern., cap. xv, pág. 138). El estudio señalado sobre María Carramolino no se dignó tener en cuenta esta y otras razones de no menor peso, por sucesos semejantes, cuando dejó en su de triunfo que ha cédar los detalles como victoriosamente la verdad histórica. Certo es que sólo se prepara así como se originó de tal modo señalado, copiando la misma que nosotros habíamos cambiado, lo cual constituye realismo un procedimiento tan absurdo como original, pero poco útil para los estudios históricos, y más propio de los verdaderos cultores de la ciencia.

CONCERJO Y HOMENAJES DE LA CIUDAD DE SEGOVIA. Preseguirán sin duda, los narradores fáciles, para quienes hace entera fe el número de los que ántes que ellos se copiaron sucesivamente, conociendo á la villa de Madrid la honra de ser hijo de Isabel I: los que aprendido al conocimiento de la verdad, saben tré largas y pacientísimas vigiliantas, que está la historia nacional plisando, para ser digno intérprete de la civilización española, no ya solamente una reconstrucción general, sino también una rectificación individual de todos los hechos que han de ocurrirle; los que no pueden ignorar que no es dable acometer ni llevar á cabo esta nobilísima empresa, sin el auxilio de los monumentos arqueológicos, entre los cuales tienen señalado lugar los documentos paleográficos, esos, respetando la CARTA DE DON JUAN II en toda su integridad, y recatándose de hacer caprichosas é interesadas distinciones y reservas, declararían sin temor ni rebufo que la *Reina Doña Isabel, la Católica, nació en la villa de Madrid á 22 de Abril de 1451*. Sólo el descubrimiento de otro diploma, igualmente auténtico, pero más circunstanciado y concreto, que la tantas veces citada CARTA, tendrá la virtud y fuerza suficientes para traer de nuevo al tablero una cuestión, que ha tiempo hemos considerado críticamente resuelta (1): mientras esto no suceda, respetando nosotros la personalidad de los que, como el ilustrado Sr. Carramolino, sigan invocando las afirmaciones no probadas y contradictorias del sabio Clemenin, repetiremos nosotros una y mil veces aquel discreto adagio castellano, reliquia de la antigua sabiduría popular, que dice: *Callea barbas y hablen ciertas*.

(1) Tenemos especial complacencia en consignar aquí que á pesar de las justicaciones negativas del estimado autor de la reciente *Historia de Aledo*, expuestas con más reserva y discreción de lo que pide la crítica histórica y desprovistas de toda nueva ilustración y difensa, ha poseído la CARTA DE DON JUAN II AL CONCERJO Y HOMENAJES DE SEGOVIA prestándole el consentimiento de que nació en Madrid, y no en Madrid, la Reina Católica.—En efecto, primero en sus *aplaudidas Mujeres célebres de España y Portugal*, desde tré expresos la cometa, al consagrar especial epíteto á Isabel I, y después en la *crédula monografía del Duque de los Jerónimos de Borgoña* por la piedad filial de aquella gran reina (NUNO ESTEBAN DE AYERBEAIZA, t. III, págs. 310 y 311), ha convalidado nuestro diligencísimo amigo el Sr. Bole y Deigle la validez é integridad del apurado testimonio, para resolver la dudosa cuestión.—Viste en las demostraciones que con su discreta y afana cooperación obtendría en 1892, al dar á luz el tomo II de la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, no ha visitado en repetidas, sin que lo fuera dado esperar que sucediera en día en el palacio histórico, que en posenta toda nueva problema, nos intercepta del texto que lo hace el autor de la *Historia de Aledo*, por haber seguido las leyes de la crítica, en contrastes justos, después hasta el extremo de declarar en fuerza alguna el falso de la CARTA de don Juan II, si lo que es lo mismo, desvirtuando su original para la parte por nosotros visitada, y sin efecto algunos asuntos legítimos conclusiones. Por fortuna, tanto el Sr. Bole como nosotros, posee tenemos que tener de los esfuerzos inocentes que el Entrado autor de la reciente *Historia de Aledo* hace, limitados á la simple copia de algunas, ya en la *Historia de la Villa y Corte de Madrid* cambiadas y en la presente monografía del todo dilapadas, amos al ordenar arqueológico de la CARTA de don Juan II y al estudio de las circunstancias locales, que forman la reciente arqueología de los hechos sucesivos en 1451. No somos amigos de vanas justicaciones, recibidas en todo linaje de castillos, pero sí mismo seguimos de que el ejemplo del autor de la *Historia de Aledo* carezca de ilustración, é incluso que la aparición de un documento tan auténtico como suficiente, abra de nuevo la tela del yace.



ESPEJO MAGICO CRISTO

(Museo Arqueológico nacional)



DE LOS ESPEJOS MÁGICOS

PROCEDENTES

DEL CELESTE IMPERIO

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

POR

DON FLORENCIO JANÉR,

DE LA SOCIEDAD ANTHROPOLÓGICA ESPAÑOLA.



Tienen los estudios artísticos y arqueológicos referentes á enseres y artefactos del Celeste Imperio, la condición imprescindible de buscar el origen de antiguas costumbres, examinar el fundamento de tradiciones fabulosas, y explicar la teoría de las creencias religiosas y de las leyes civiles de aquel grandioso pueblo. En todo lo relativo á productos fabriles é industriales, en todo lo que los artistas chinos nos han legado desde la más remota antigüedad, en los ídolos, en los vasos, en los cuadros, armas, amuletos, lámparas, utensilios, adornos y juguetes, hasta en estos últimos y en los más caprichosos enseres, en todo halla el curioso emblemas, símbolos, formas, colores y rasgos, que requieren un conocimiento profundo de la antigüedad histórica de aquella nación, de la construcción filosófica de sus sectas y religiones, del lenguaje figurado de sus mitos y símbolos más fundamentales, que constituyen su carácter esencial, su vida. Al tratar, pues, de los espejos llamados mágicos, que procedentes del Celeste Imperio se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, debemos proceder su estudio con oportunas consideraciones acerca de las dificultades que el conocimiento de la nación china puede ofrecer todavía; con una mirada retrospectiva á la veneranda antigüedad que nos ofrece su historia, y con una breve reseña de sus creencias y preocupaciones. Mucho tendremos así adelantado para cuando, en monografías sucesivas, nos ocupemos de las poro-

(1) El grabado que acompaña á la inicial es copia de una estatuza de pagodio, de 22 centímetros de altura, que representa con dress china de más clase, una su talleto á modo de diablito, en que se ve la langota de Buda y avas á una y dos lados, gran collar, tocante largo, y un paso en la mano. Forma parte de la colección de estatuas chinas, que existe en la sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional.

luas, de los marfiles, de los bronzes, de las linternas y de otros objetos raros y curiosos debidos á la peregrina habilidad de los artistas chinos.

Cuando en el año 1240 de nuestra Era, el general mongol que mandaba la gran expedicion tartara contra la Europa, Batú-Kan, despues de haber invadido la Rusia, tomaba Moscou, destruía Cracovia, y penetraba en Hungría al frente de 500.000 hombres; la alarma fué tan grande, que nadie dudó en creer víctimas las naciones europeas de una nueva irrupcion general de bárbaros que cambiase sus instituciones, sus creencias y todas sus costumbres. La reina Blanca, madre del rey San Luis, dijo llena de terror á este príncipe: «Esta terrible irrupcion de tartaros nos amenaza envolver en una ruina total, no sólo á nosotros, sino tambien á nuestra Santa Iglesia!»— «Madre mía, contestó aquel piadoso príncipe, busquemos nuestro consuelo en el cielo. Si los tartaros llegan á venir, los haremos volver al *Tártaro* de donde proceden; ó bien nosotros mismos iremos á buscar la felicidad del cielo!»— Sublime respuesta de un santo que demostraba la piedad de su corazón, al propio tiempo que el peligro á que corrían expuestas las naciones cristianas, que hubiesen intentado oponerse al paso de aquel grande ejército.

Entonces fué cuando se difundieron las noticias de un vasto imperio, existente en la Alta Asia, y algunos años despues las navegaciones del veneciano Marco Polo, que comerciaba con el gran Khan de Tartaria, entonces rey del Catay ó de la China, sedujeron la imaginacion de los europeos, amigos eternos de novedades y de cosas maravillosas.

El nombre de Catay ó Kitai, dado al imperio chino, no es el que emplean los indigenas, sino que procede del nombre de los *hitanes*, que ocupaban las provincias septentrionales del imperio, en la época de la invasion mongólica. Conservase entre los rusos, que se sirven de él para designar la China, pero los griegos y los romanos que tuvieron una idea vaga de este imperio, le llamaron país de la seda, *Sericio*, porque desde la más remota antigüedad el comercio de la seda se hacia con la China, por medio de las regiones centrales del Asia. El nombre de *Péris* le fué dado por las naciones orientales de origen semítico ó árabe, y los indios le llamaron *Tokian* en las antiguas leyes de Manú, en donde se dice que fueron los kchatrigas ó guerreros indios degenerados los que comenzaron á poblarla. Pero así como desde las primeras noticias que tuvieron los europeos del imperio chino, fué éste considerado por un pueblo semifantástico y maravilloso, del mismo modo, áun despues, modernamente, se rodean sus historias, sus costumbres y sus artes, de mil erróneos juicios, mil diversas fabulas y mil diversas preocupaciones. Mas si las consecuencias que se sacan de los hechos no son por todos aceptadas; si el punto de vista bajo del que se explican las cosas de la China se diferencia de las ideas vulgares acerca del asunto; si la inteligencia del Oriente y de la China en particular, no ha sido comprendida como se merece, no debe atribuirse ciertamente á que todo reciba el carácter de la fabula y de la paradoja. Las dificultades para estudiar la situacion interior de la China han sido siempre numerosas, y por lo mismo presenta no pocas dificultades conocer muchas de sus costumbres y de sus creencias, explicar los métodos y secretos de diversas de sus fabricaciones, declarar el uso, el objeto ó destino de muchos de sus artefactos, por más que en términos generales nos lo expliquen todo, ó mejor dicho, pretendan explicarlo todo las relaciones de los viajeros y las publicaciones ilustradas con láminas y grabados que tan de moda se hallan hoy en las capitales civilizadas de Europa. No debe, pues, extrañarse que sean raras, muy raras, las noticias que se tengan en Europa, acerca de los espejos mágicos de los chinos. Y que estas dificultades para conocer el interior del pueblo chino con casi insuperables, lo ponen de manifiesto las leyes que conocemos del Celeste Imperio, leyes casi todas constantes, inmutables, que no permiten las relaciones con los extranjeros, es decir, con los pueblos de Europa y de las demás partes del mundo, á excepcion del trato comercial, preciso y limitado, en algunos puertos de mar y puntos de sus fronteras. Una de sus leyes militares ordena que: «si en los puestos principales establecidos en las fronteras, ó en otras plazas importantes se encontrasen conspiradores que pretendan llevar á las naciones extranjeras los productos y los inventos del país, ó espías forasteros que se introduzcan para enterarse á sus gobiernos de los negocios del imperio, serán conducidos estos conspiradores y espías, tan pronto como se los descubra, ante los tribunales del Estado, y se les interrogará severamente; y tan pronto como se los convenga de sus crímenes, se les encerrará en la cárcel, para que al cabo de cierto tiempo se les corte la cabeza.» «Cómo viajarán los europeos por el Celeste Imperio con leyes tan propias y expansivas como la que acabamos de reproducir? Y si, por otra parte, no sirviese esta ley de prueba del desao que tuvieron siempre los gobiernos chinos de mantenerse aislados de los extranjeros ó *bárbaros* que les

rodaban por todas partes, aun allende los mares, lo probaría la construcción de la gran muralla, monumento el más colosal y quizá el más inmenso que registran los anales de los más grandiosos construcciones.

No otra cosa que un pensamiento político, el de preservar las provincias septentrionales del imperio chino de las irrupciones de los tártaros, presidió á la construcción de esta obra gigantesca, hoy casi enteramente inútil, pero que prueba al menos cuanto puede la voluntad y el génio del hombre. Antes de la conquista de los chinos por los tártaros manchú, limitaba la gran muralla la frontera septentrional del imperio, desde el golfo de Liao-tung, hasta el extremo occidental de la provincia de Chen-si, por espacio de unas seiscientas leguas. Bien sea que esta gran muralla hubiese sido construída toda por el emperador Tsün-chi-hoang-ti, ó sólo comenzada por este celebre personaje, que reinaba 214 años antes de nuestra Era, es lo cierto que dá una idea de lo que es un pueblo que quiere conservarse siempre de la misma manera, no dejándose llevar del amor á las conquistas, ni de los halagos del progreso con que pudiera brindarle otro pueblo. Dicese que concurren á la construcción de la gran muralla algunos millones de hombres, que perecieron en las obras 400.000, y que un millón de soldados la custodiaba, antes de que los mongoles se apoderasen del imperio chino. En los sitios en que su defensa parecía más débil, se añadían fuertes y baluartes, y donde coincidía una elevada montaña, por allí subía también la muralla, aunque fuese mucha su elevación. Hoy sin embargo, que la mayor parte de la Mongolia y de la China, no forman más que un solo imperio y no se temen las invasiones de los bárbaros, por más que no se quieran relaciones con los extranjeros, el gobierno chino se contenta con mantener fuertes guarniciones en los sitios más abiertos ó mejor fortificados. Y qué necesidad habría hoy de muralla *wen-ti-tchang-tchü*, ó muralla de mil leguas, como dicen los chinos ponderando su extensión, cuando no se les ocurre invadir la China á los pueblos de ninguna otra región de Europa, ni podría convenir acaso más que á los rusos, numerosos y cercanos, habiendo demostrado los incidentes diplomáticos que tanto los españoles como los franceses y los ingleses han de terminar sus diferencias con los chinos, no conquistando territorios, sino firmando meramente estipulaciones y tratados? El aislamiento, pues, en que ha permanecido durante siglos el imperio chino, las dificultades que sus leyes y su política ofrecen á los viajeros y á las relaciones mercantiles, por más que hayan visitado algunos comarcas del interior y vivido en ellas durante bastantes años, en distintas épocas, ociosos y eruditos misóneros, motiva mil diversas dudas para la explicación de los monumentos antiguos del Celeste Imperio, no menos que para la más cabal descripción de sus invenciones artísticas y de sus objetos arqueológicos. Hé aquí por qué también acerca de los espejos mágicos han corrido mil vulgaridades y mil consejos.

Y no se crea que escaseen los libros que se ocupan de la historia, de la geografía, de la religión y de la civilización del Celeste Imperio; el catálogo de todas las obras publicadas acerca de la China por la prensa de España, Portugal, Francia, Inglaterra y Alemania, sería considerable, por más que muchos de estos libros sean difíciles de consultarse por ser raros y antiguos, ó no conservarse en muchas Bibliotecas (1); pero en el estudio de todo lo que se refiere al Celeste Imperio, concurren dos dificultades tan más insuperables que la de visitar sus pueblos y suspender sus secretos. Consiste la una en la crasa ignorancia de muchos europeos de los que quieren describirnos sus costumbres y sus artefactos, sólo con arribar á Honk-Kong ó Canton, sin poseer conocimientos lingüísticos ni los cercanos mil de la historia china: depende la otra del escaso interés que dan los mismos chinos á las noticias y las cosas del resto del orbe, cuyas regiones y sus habitantes han despreciado siempre en alto grado. Hé aquí cómo explicaba un virey de Canton, en 1819, las relaciones de las naciones extranjeras con la China: conviene dejarlo sentado, á pesar de su extensión, porque no sólo sobre los espejos mágicos, sino sobre las lámparas ó linternas, los bronces y las porcelanas, nos pondrán de manifiesto, más adelante, las dudas y la oscuridad que rodean la historia de todos los artefactos chinos.

«En la época de Hoang-ti (año 2537 antes de J. C.), vino del Sud un extranjero montado sobre un cuervo blanco, y ofreció como tributo una copa y algunas pieles.—En la época de los Hia (2205-1784 antes de J. C.), llegaron unos insulares, trayendo como tributo algunas vestidas bordadas de Ecor.—En la época de los Chang (1785 antes de J. C.), los you-yeu del Este, con los cabellos muy recortados y sus cuerpos pintados, trajeron cajas con pieles de pes-

(1) «La antigüedad de tres los ouvrages publiés sur la Chine, en France et à l'étranger, mérit considérable; un grand nombre de ses ouvrages sont en des dialectes à l'étranger.» (Cité de description historique, géographique et littéraire de ce vaste empire, d'après des documents chinois, par M. G. Pauthier.—Paris, 1803.)

caos y espadas cortas y acedus. Trajeron del Sud perlas y conchas de tortuga, dientes de elefantes, plumas de pavos, pájaros y perros pequeños.—En la época de los Tchou, cuando conquistaron los Chang (por los años 1134 años de J. C.), se abrieron comunicaciones con ocho naciones bárbaras.—En la época de los Han occidentales (unos 200 años antes de J. C.), llegaron hombres de Kan-to, Lu, Hougchei y otras naciones del Sud. Los más cercanos distaban unos diez días de marcha, y los más lejanos unos cinco meses; sus territorios eran grandes y populosos, y poseían muchas producciones y objetos raros.—El emperador Wu-li (140 años antes de J. C.), envió embajadores entendidos á diferentes comarcas mercantiles, en donde obtuvieron perlas brillantes, piedras preciosas, oro amarillo, mil diversas curiosidades, etc., siendo bien recibidos por todas partes, y desde entonces todos estos artículos continuaron adyuyendo en China.—En tiempo de Kuang-wu (56 años después de J. C.), los barberos trajeron caballos; Ma-guan levantó valles de estecas para prevenir las irrupciones de los extranjeros meridionales y occidentales; las naciones situadas al Oeste cambiaron por este tiempo su nombre; Tien-tchu (la India), Thsin (el imperio romano), y otras naciones, vinieron más adelante por mar y comerciaron mucho con Canton.—En tiempo de los Sui (500 años después de J. C.), se enviaron embajadores á las naciones cercanas.—En tiempo de la dinastía de los Tang (618 años después de J. C.), se abrió en Canton un mercado permanente, y se envió un oficial empleado para que cobrase los derechos del Gobierno.—En la época de Chun-hou (año 1300), el residente de los extranjeros en Canton, recibió de los chinos metales, sedas, oro y otros objetos, y él en cambio les dió cuernos de rinocerontes, dientes de elefantes, coral, perlas, piedras preciosas, cristal, tejidos extranjeros, papel, madera encascarada, medicamentos, etc. Establecióse en la capital un consejo ó tribunal de los derechos ó productos.—En el segundo año Ta-kuan (1108), las provincias de Tché-kiang, Pe-kien y Kuang-tung, fueron designadas para recibir las embarcaciones extranjeras, y se envió á Tchian-chiu un oficial de segundo orden.—En el año tercero, los comerciantes extranjeros desearon trasladarse á otros puertos, y aseguraron que no tenían géneros prohibidos. Concediéndoles el permiso, y se les entregaron armas para su defensa.—En el cuarto año Tching-ho (1115), los capitanes de los buques enviaron tributos de piedras preciosas, cuernos de rinocerontes y colmillos de elefantes.—En el primer año Kien-yen (1127), hizo publicar un edicto proclamando que se habían introducido en el Imperio muchas cosas inútiles; que desde entonces las piedras preciosas para anillos y otros adornos podían ser adquiridas por medio del dinero; y que si los extranjeros quedaban engañados, los chinos serían castigados con toda severidad. Permite, no obstante, á los oficiales del Gobierno que pudiesen comprar dientes de elefantes y cuernos de rinocerontes. Hallóse en esta época que había una grande escasez de metales, porque se habían extraído fuera del Imperio en grande cantidad; y por más que las leyes fuesen severas respecto de este punto, la exportación fraudulenta era difícil de evitar.—En tiempo de Ing-Tsang y de Chun (1321-1333), se dejó en suspenso por dos veces el comercio, y de nuevo se abrió en el siguiente año. Se ordenó que las naciones extranjeras presentasen un tributo cada tres años, y los reglamentos llegaron á tener en Canton un rigorismo muy grande. Los buques que traían tributos debían echar en tierra su cargamento y esperar á que terminase la cosecha. Entonces se llegaron á construir ciento veinte y dos casas para comodidad de los extranjeros.—En el duodécimo año Tching-té (1516), unos extranjeros venidos del Oeste, llamados Fe-lan-ki (este es, franceses ó franceses), dijeron que traían un tributo, pero entraron violentamente en la ribera, y por medio de cañones que retumbaban destruyeron desde lejos la ciudad. Dióse conocimiento á la corte, y se expidió una orden para que se les rechazase y se suspendiese todo comercio. Después de esto no fueron aportados á Canton muchos tributos, y los llevaban á Fukien. Quijóse á la corte el gobernador de Canton, y obtuvo permiso para abrir de nuevo el puerto al comercio.—En el primer año Loung-lo (1425), el rey de Portugal envió un embajador, y tres años después envió otro con un tributo. El emperador le escribió, le hizo rey de Kó-li, y le regaló un sello de plata. A los cinco años ordenó á uno de sus eunucos que le enviase seda para sus oficiales.—En el sexto año de Kuang-hi (1668) fué recibido un embajador con su acompañamiento, llevando una carta escrita en hojas de oro, un retrato del rey, una espada con adornos de oro, y una vaina de oro y piedras preciosas, con otros muchos ricos presentes. Ofrecieron á la emperatriz un gran espejo en que se veían todos los objetos, un collar de coral, ámbar, y agua de rocas, con otros perfumes. En cambio el emperador regaló al embajador sesenta y seis piezas de tejido de seda y una cantidad de dinero; para el segundo embajador diez y ocho piezas de seda y cincuenta taels; al sacerdote lo mismo, y á los diez y nueve agregados á la embajada diez piezas de seda y veinte taels á cada uno.—En el año cincuenta y nueve (1720) fué recibida en la corte otra embajada. En el noveno mes el rey de Portugal envió con un tributo á uno de sus ministros de Estado (ta-hi-see), que llevaba veinte personas de acompañamiento.—En el tercer año de Lung-

Tehing (1726), el rey de la Iglesia (el Papa) envió una embajada con gran número de regalos, globos, perlas, copas, ámbar, etc., etc. En el cuarto año fué también enviada otra embajada. El emperador escribió al Papa de su propia mano, y todavía le envió otra carta dentro de una bolsa de hilo de oro.—Los Ho-lan (holandeses), que son llamados *Huang-mao* (de cabellos rojos, nombre aplicado hoy á los Ingleses), no vinieron á la China en los tiempos antiguos. En el invierno del vigésimonono año *Wm-hi* (1601), llegaron á Macao dos ó tres grandes navíos. Los vestidos de los hombres que los tripulaban eran encarnados, su estatura elevada y sus cabellos rojos, sus ojos eran azules y hundidos en la cabeza, sus piés tenían calosca pulgados de largos, y por su extraña apariencia asustaban al pueblo. Desembarcando en Macao, les preguntaron por qué habían venido, y cuando se tradujo su respuesta pareos que quisieron decir «que no eran piratas, sino que llevaban un tributo.» Pero como nunca habían sido vistos en este país, y no traían carta alguna, el gobernador de Macao rehusó recibirlos. El oficial encargado de la cobranza de los tributos encerró al capitán en la ciudadela, en donde le tuvo un mes, y después le volvió á enviar á bordo de sus navíos.—En el segundo año del emperador Kang-hi, los extranjeros enviaron un rey del Océano (un almirante) para ayudar contra los piratas de Fu-kien, con demanda de comerciar, y se le concedió que viniese á comerciar cada dos años. Pero en el año quinto se le prohibió viniesen porque no habían querido traer el tributo sino una sola vez cada ocho años. En el sexto año, contra lo que se esperaba, enviaron su tributo para el Fu-kien (1).» Esta curiosa reseña del conocimiento que los chinos tenían de las cosas extranjeras, aunque muy superficial, puede servir para poder fijar la antigüedad de algunos espejos mágicos, de los más raras y de remoto origen, porque se ven en su reverso, de relieve, ciervos blancos, embarcaciones, flores, colmillos de elefante, tortugas, pavos, caballos, escudos y espadas cortas. El adorno de estos espejos era de los más caprichosos.

Posteriormente, en el presente siglo, son bien conocidas las embajadas que han ido á Pekin, enviadas por algunos Gobiernos de Europa, la mayor ó menor restricción que el comercio ha hallado en las costas del imperio chino, y por fin las guerras que han sostenido los chinos contra los soldados de la civilizada Europa. Y sin embargo, hé aquí lo que ha escrito, apenas hace un año, uno de los autores que han querido describir el estado de las artes en el Oriente, al ocuparse de la China (2):—«El estudio de este grande imperio, perdido en un extremo del mundo, ha sufrido grandes vicisitudes y presenta todavía inmensas dificultades. Cuando aparecieron las relaciones tan verdaderas como interesantes de Marco Polo, suscitaron la incredulidad; cuando nuestros misioneros llegaron, no sólo á penetrar en el corazón del país, sino á conquistar las simpatías del soberano, procuraron ilustrarnos con sus publicaciones; hicieron, nos enviaron las más preciosas obras de arte: esas maravillosas porcelanas, tan ávidamente coleccionadas, esas lacas, esos muebles en madera tallada, en que se representan los dioses y los héroes... A pesar de esto, el siglo decimoséimo veía aún al pueblo chino bajo un aspecto grotesco, y creaba con la más risible sangre fría una imagen ideal de este pueblo que tan solamente se había pintado por sí mismo en los objetos que poseen todos los curiosos.—Hoy día, se dirá, hemos adelantado más; luce ya en el extremo Oriente el día de la verdad; la China está abierta... sí, abierta por la violencia. Este país, tan celoso por su antigua civilización, se ha visto forzado á abrir sus barreras delante de nuestros cañones; pero lo que hará será poner más cuidado en evitar todo contacto moral con los bárbaros á quienes teme; nos ocultará sus costumbres, disimulará sus leyes, y limitará sus relaciones á lo que los tratados exigen... ni más ni ménos.—¿Qué hemos aprendido, pues, qué se ha visto de nuevo?—Muchos han ido allá sin bastante instrucción, sin un propósito determinado, llevados por la común curiosidad de lo imprevisto; cada uno ha regresado después sin causal alguno, apresurándose á publicar sus apreciaciones contradictorias y fantásticas, como debía suceder careciendo de todo criterio, y modificando cada individualidad sus impresiones segun la clase de su educación y de su temperamento. Por lo mismo, nada de nuevo, nada de positivo á propósito de la China, y lo que mejor puede hacerse para conocerla es estudiar las antiguas relaciones, la historia escrita de los chinos, que es la historia más antigua del mundo (3).»

(1) *Inde-Chinois* Gleizer, núm. 30.

(2) *Annuaire de la Chronique*, par Albert Dumazart.

(3) «L'Étude de ce grand empire, perdue au bout du monde, à été bien des vicissitudes et présente encore d'immenses difficultés: longtemps parurent les relations si vraies et si singuliers de Marco Polo, elles soulevèrent l'incredulité; quand nos missionnaires parurent, non seulement ils pénétrèrent au cœur de ce pays, mais à conquérir les bonnes grâces du souverain, ils cherchèrent à nous éclairer par leurs publications; ils firent plus, ils nous adressèrent les ouvrages d'un plus précieux, ces merveilleuses porcelaines, des lacs et admirables ouvrages, ces lacs, ces meubles en bois sculptés et figurés les

La verdad es que el espectáculo del pueblo chino y de su civilización es uno de los más extraordinarios, si no quiere decirse que acaso es el único en la historia del mundo. Aquel pueblo, á excepción del pueblo indio, es el único de los que han existido ó existen sobre la tierra, cuya civilización se ha hecho por sus propios esfuerzos, sin recibir por medio de la conquista ó con el estudio de otras civilizaciones superiores del extranjero. Las civilizaciones europeas, acaso la civilización del antiguo Egipto, se deben á las irrupciones y á los monumentos literarios de pueblos más cultos ó más precoces, pero en la China se ha hecho todo por su propio instinto, con los recursos de su propia naturaleza. Ni se diga que fué causa civilizadora la introducción del budismo, en el primer siglo de nuestra Era, pues ya entonces era relevante la civilización del Celeste Imperio, rigiéndose su gobierno por la misma moral que sirve hoy de norma á su conducta. De todos modos es difícil describir las costumbres del imperio más grande y más antiguo del mundo; de un pueblo cuya industria procedió en muchos siglos á la industria occidental, tributaria aún de sus productos; de una civilización inmensa, que, como se ha dicho con fundamento, se remonta más allá de las edades históricas, y su desarrollo secular desciende hasta nosotros como un gran río que apenas se distingue desde lejos, y á cuyas riberas impiden acercarse y recorrer los altos y escarpados peñascos. Es completamente imposible, pues, ocuparnos en esta ni en otras monografías de los espejos mágicos, de las porcelanas, de los marfiles, de las linternas, de los bronceos, de los muebles y de los objetos raros y curiosos que, procedentes del Celeste Imperio, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, sin llamar la atención de nuestros lectores acerca de la antigüedad de la nación china, de su teogonía y de sus símbolos, del estado de las ciencias y las artes, y aun de su idioma, literatura y gobierno, de sus ceremoniales, de su arquitectura, de sus costumbres; porque todas estas cosas necesitan deben concurrir para que la descripción de tan peregrinos artefactos, tenga fundamento sólido y perfecto.

Si como quiere un autor, cuando Homero, ó mejor los Homéridas, componían la *Iliada* y la *Odisea*, no inventaban cosa alguna; ni creaban ni hacían otra cosa que recoger las tradiciones y ponerlas en orden; en tal caso todas las obras épicas que existen no serían rigurosamente hablando, creaciones, sino sólo imitaciones de cosas más antiguas. El nombre del más grande poeta épico del mundo, el supuesto autor de *Mahabharata*, poema suscrito que contiene 250.000 versos, de los cuales tienen algunos treinta sílabas, *Vyasa*, significa *compilador, distribuidor, arreglador*. El mismo sentido pudiera hallarse en el nombre griego *Homeros*; pero esto no sería decir que todas las acciones ni hechos que se refieren en los poemas, carecen de verdad, sino que son atribuidos á personajes que acaso no existieron. Otro tanto sucede con las tradiciones fabulosas de los tiempos antehistóricos de la nación china; hubo hechos, hubo acontecimientos y existieron personajes, pero todo llega á nosotros mezclado con la fábula, con el caos primordial que existió en el origen de casi todos los pueblos antiguos. Aunque los chinos hacen remontar su antigüedad histórica al año 2637 antes de nuestra Era, muchos de sus historiadores hablan de épocas más remotas, hablan de un primer hombre, *Hoan-tou*, ó *Pan-tu*, cuyo nombre se parece al Manú de los indios, y aun se le atribuyen las mismas facultades. Cuéntase que fué quien separó el cielo

divas et le bras... Malgré cela, le dix-huitième siècle voyait encore le peuple chinois sous un aspect grotesque, et il était avec le plus cruel sang-froid son image idéal de ce peuple qui était si réellement plein lui-même dans les objets matériels par tous les côtés.

«L'Asie, dit-on, n'est pas un monde plus lo, le jour de la vérité lui est favorable. En Chine on croit, en effet, savoir par la violence. Ce pays, si fier de sa vieille civilisation, s'est vu fond d'un coup au barbare devant ses canons; mais il s'en vante que plus de six à être tout content d'arriver avec les barbares qu'il rebute; il se croit encore ses armes, dissimuler sa haine, et braver ses relations à ce que les traités exigent. Rien de plus.»

«Ainsi, qu'a-t-on appris? qu'est-ce qu'a?»

«Il n'y a pas eu de course à, sans parler, sans les peils, passés par la louche curieuse de l'Europe; mais chacun est venu sans langage, se pressant de lever au public des applications contradictoires et fastidieuses, ce qui devait être, en l'absence de tout critérium, en chaque individualité méditant ses impressions devant la scène de son éducation et de son développement. Ainsi rien de réel, rien de sûr à propos de la Chine; se agit à de mieux à faire pour chaque de la consulte, c'est encore de s'en rapporter aux anecdotes solides, l'histoire écrite des Chinois dans la plus vieille du monde (*Histoire de la Chine*). Étant dirigé et révisé des pièces de son de temps et de son de peuple, par Albert Jacquart.—Paris, 1813.) À peine del sort de son travail autre, comme, que si bien très dépouillé, se occulterait avec ilu signe tanté mais el estado social del celeste imperio. Así en dilata en 1812 el europeo De algunos supuestas china del Museo Arqueológico Nacional; «Al comparar del estado de las bellas artes y de algunas artes industriales, en China, según los objetos antiguos que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, no yéndose á escribir la historia de la civilización social, por las excepciones desde que las guerras, que se apal remota más han acrecentado finalmente algunas naciones de Europa, han generalizado el conocimiento de las artes é industrias del celeste imperio» (*Revista de España*, año 7, tomo xxv Madrid, 1812)

de la tierra, y según otros, que tan pronto como el cielo y la tierra estuvieron separados, Pan-ku apareció en medio. Quieren otros que hubiese al principio tres grandes reinados, a saber: la soberanía del cielo, *Tien-koang*; la soberanía de la tierra, *ti-koang*; la soberanía del hombre, *jiu-koang*. En este tercer período nació el hombre, con los demás seres de la naturaleza, pero los poderes y aun las formas de la humanidad, eran diferentes á las facultades y á la organización de los hombres que todos conocemos. Las tradiciones que colocan las tres grandes soberanías, los *Tres Hoang*, los tres augustos, al comenzar la historia china, dicen que los primeros tenían el cuerpo de serpiente; los segundos, el rostro de doncellas, la cabeza de dragón, el cuerpo de serpiente y los pies de caballo; los terceros tenían la cara de hombre y el cuerpo de dragón ó de serpiente. En diez grandes períodos sucesivos de tiempo, llamados *K'i*, los personajes tenían la cara de hombre y el cuerpo de dragón ó de gran serpiente; moraban en ciervos alados ó encima de dragones, vivían en cavernas ó encima de los árboles. Esto duró *tres millos de años*. A muchos de los espejos mágicos sirven de sustento personajes y animales fantásticos de estas formas. En el séptimo período cesaron de habitar los hombres en cavernas, y hubo reyes que principiaron á civilizar el mundo. En el octavo se vistieron los hombres con hojas y yerbas, y después con pieles de animales, aunque todos vivían en paz, y nadie pensaba en dañar á las bestias. Todos los seres creados formaban una sola sociedad; no había guerras, no había coerción, no había persecuciones. Pero al fin, en los siglos posteriores, fueron los hombres más instruidos, y entonces los animales se rebelaron, y armados de uñas, de dientes, de cuernos y de venenosos aguijones, los atacaron, viéndose los hombres precisados á construirse casas de madera para residir á sus feroces ataques. Esta lucha entre los hombres y los animales continúa todavía.

Atribúyase al primer emperador del período noveno, llamado Tsung-licí, la invención de las primeras letras, y entonces comenzó á diferenciarse el rey de las gentes del pueblo. Tsung-licí era muy sabio; tenía la frente de dragón, la boca grande y cuatro ojos muy brillantes. Gobernó con acierto, y promulgó leyes, siendo entonces cultivada la música. Durante el reinado del emperador IV sucedieron cosas muy raras: aparecieron cinco dragones muy extraordinarios; la tierra hizo brotar manantiales de néctar; del cielo comenzó á caer el rocío, y el sol, la luna y las estrellas brillaron mucho más que ántes. Al emperador VII se le atribuye la invención de los carros, de la moneda de cobre y de las balanzas, y bajo el reinado del emperador XVI «estaba tan poblado el mundo que en todas partes se oían cantar los gallos y ladrar los perros; los hombres vivían hasta llegar á ser muy viejos, y el comercio que se hacía entre unos y otros era ciertamente bien escaso.» Estas extrañas tradiciones llenas de simbolismo histórico, han dado motivo á los artistas para muchas de sus obras, ya en los sustentáculos de los espejos mágicos, ya también en las pinturas y relieves de las porcelanas, de los muebles y vasos de bronce.

Con Fu-ki, emperador que tenía el cuerpo de dragón y la cabeza de buey, unos 2408 años ántes de nuestros Era, comienzan los tiempos que pudimos llamar semi-históricos. Nació en el Ho-Nan, y fué el primero que estableció los ministros de Estado. Queriendo dar más importancia á las leyes que publicaba, dijo que las había visto trazadas en la espalda de un dragón-caballo que salía del fondo de un lago, y entusiasmado este prodigio al pueblo, dió á sus ministros el nombre de *dragones*. Llamó *dragón valiente* al que tenía encargo de componer libros; *dragón oculto* al que redactaba el calendario; *dragón que habla*, al que dirige las construcciones de las casas; *dragón protector*, al que se interesó por las necesidades de los pueblos; *dragón terrestre*, al que preside los campos, y *dragón de las aguas*, al que cuida de las lluvias y de la circulación de los ríos. *Hoan-Sue*, ó *flor esperada*, fué madre de Fu-ki. Esta flor se ve reproducida algunas veces en el reverso de los espejos mágicos. Por regla general, el pló de los sustentáculos representaba dragones y animales fantásticos; el reverso del espejo está destinado á flores, mariposas, aves ó leyendas filosóficas y amorosas. Costábase que paseábase por las riberas del río del mismo nombre, fué la flor *Hoan-Sue* rodeada por el arco iris, y cambió, y á los doce años nació un varón, llamado *Suei*. Por esto á los sabios y santos se les llama en la China *hijos del cielo*, porque sus madres los concibieron por mediación celeste. También fué Fu-ki quien ordenó las ceremonias para los sacrificios á los espíritus del cielo y de la tierra, y para este fin hizo un vaso que llamó *ling*. Y como ni estaban conocidos los casamientos, ni se sabía quién era el padre ni la madre de cada cual, estableció reglas para la sociedad conyugal, y dispuso que las mujeres se vistiesen con faldas largas de un modo distinto de los hombres. Atribúyese, en fin, al mismo emperador la invención del calendario, de ciertos instrumentos mágicos, y mil otras cosas que se pierden en la memoria de los hombres.

Entre los emperadores más famosos de los primitivos tiempos se cita con grandes elogios á Hoang-Ti, príncipe que contribuyó en alto grado á la civilización de su pueblo. Se le atribuye el invento de la brújula, de la esfera,

de la moneda, de los barcos y de la navegación, de las academias para escribir la historia, de la aritmética, de la geometría y de la astronomía. Los pueblos extranjeros quedaron tan maravillados, que todos corrieron a prestar homenaje al soberano del imperio del Centro. Pero el cielo mismo no podía permanecer indiferente ante tan grandes servicios, y hé aquí, según lo que se lee en un antiguo libro chino, cuál fue el fin del ilustre Hoang-Ti. «Hallábase un día el emperador meditando, en compañía de sus ministros, acerca de las grandes cosas que había llevado á cabo, cuando descendiendo de las nubes un colosal dragón, vino á posarse á sus pies. Tanto el soberano como los que le acompañaban se sentaron encima de los lomos del soberbio animal, que remontó en seguida su majestuoso vuelo hacia el empireo; pero queriendo seguir á su rey algunos cortesanos ambiciosos, cogiéronse de sus barbas, que rompiéndose en sus manos, dejaron caer y hacerse mil pedacitos á los que aspiraron á tomar parte en la apoteosis imperial. Apladóse Hoang-Ti de su caída, y quería salvarlos, pero al inclinarse en vano, dejó caer su arco, que hoy se venera como ilustre trofeo de piedad en un templo chino, y se expone á la multitud en ciertos días del año.» Esta escena celestial se halla reproducida por los artistas chinos en más de un vaso, y aún en otros utensilios lujosos del Celeste Imperio. Tales fábulas, exclama un autor moderno, mezcladas á los hechos históricos, tienen especial interés, porque demuestran cómo el pueblo chino acoge con profunda inteligencia y con laudable apreciación los servicios que han sabido prestarle sus hombres ilustres. Desnudo de espiritualismo, teniendo sólo una noción vaga é imperfecta de la Divinidad, una idea del alma y del fin del hombre todavía más oscura, este pueblo singular no podía hacer otra cosa más grandiosa que colocar en el cielo sus primeros legisladores, sus grandes filósofos, y los inventores de cosas útiles. La esposa de Hoang-Ti, Lui-tseu, enseñó á las damas que la rodeaban, el arte de educar los gusanos de seda, de hilar sus capullos y de tejer una tela propia para hacer vestidos. Esta industria fué más adelante uno de los primeros manantiales de la prosperidad del Celeste Imperio. Si el libro á que nos referimos estaba escrito, si era ya tarde para asociar á Lui-tseu al triunfo de su imperial marido, se la colocó entre los géneos, y aún hoy se la honra bajo el nombre de *Esprita de las suaveras y de los gusanos de seda* (1). Pero estas fábulas, añadidas nosotros, la explicación que de ellas nos hacen los historiadores, las tradiciones que á las mismas se refieren, sirven sobrantera á los arqueólogos para la explicación de las figuras, las formas y los colores, no sólo de los espejos mágicos, sino de los vasos, los bronceos, los muebles, los trajes y los adornos.

Sería interminable la relación de cosas más ó menos fantásticas é maravillosas que atribuyen los chinos á los primeros tiempos de su aparición en el mundo.

Los tiempos históricos, según los historiadores chinos, comienzan desde el anteriormente citado Hoang-Ti, el *emperador amarillo* (2088 años antes de Jesucristo). Algunos reyes, vasallos suyos, que gobernaban las provincias más remotas se rebelaron, y obtuvieron gran preponderancia. Reinaron después Chao-Hao, Tchouen-Ho, Ti-Ko, Yao, y otros, de cuyos reinados se refieren también grandes hechos y notables adelantos en las artes é industrias, todo lo cual debe ser creído, pues según el P. Amiot (2), uno de los más sabios y más intrépidos misioneros que viajaron por el Celeste Imperio y estudiaron sus libros y sus costumbres, para disipar todas las dudas que la antigüedad y las maravillas de la historia china pueden sujerir á los europeos, es preciso tener presente:

«1.º Que los anales chinos son preferibles á los monumentos históricos de todas las demás naciones, porque son los que tienen menos fábulas, los más antiguos, los más aceptados, los más abundantes en hechos.

«2.º Que merecen toda nuestra confianza porque tienen épocas demostradas por las observaciones astronómicas, unidas á los monumentos de todas clases que abundan en los anales, ofrecen recíprocamente pruebas, se apoyan entre sí, y contribuyen á probar la buena fe de los escritores que nos las han transmitido.

«3.º Que son dignos de la atención de todos los sabios, porque pueden servirnos para remontarse con seguridad hasta los primeros siglos de la renovación del mundo, ofreciéndonos para esto la guía y auxilio necesario para entenderlos: tales son los *cielos sesagenerios*, ordenados en *tri-cielos*, cuya época radical es el año 2637 antes de la Era cristiana, el del reinado de Hoang-Ti; las genealogías de los primeros cortesanos, genealogías que llevan consigo el sello de la verdad en las pequeñas lagunas que se encuentran, y que nadie se ha atrevido á llenar, lo que

(1) *Loan II, Espritus Orbis*, par A. Jacquemart, etc.
(2) *Mém. sur les Ch.*, t. II, p. 146.

paleológicas, y aun las relaciones sociales modernas, entran por mucho los símbolos, las formas y los colores? No sólo el luto tiene establecido en Europa un color oficial, sino también el blason de cada familia, el traje de los criados de las casas de la grandeza, el uniforme de la corte en las días de grandes recepciones, el color de los adornos de la Iglesia en las solemnidades del culto.

El primer estudio ó ciencia de lo que ha precedido al cielo (*Sien-tchou-kió*), es decir, la ciencia primera, se halla en el libro más antiguo que conocen los chinos, titulado: *F-K'ing*, ó Libro de las Transformaciones, atribuido á *Fa-III*, que vivió, según los chinos, tres mil trescientos sesenta y nueve años antes de nuestra era. El propósito de este libro es enseñar el origen ó nacimiento de las cosas y sus transformaciones, subordinadas al curso regular de las estaciones, de modo que, si bien de una manera rudimentaria, se encuentra en él una cosmogonía, una física y una psicología. Como en tan primitiva época no se había aún concebido la *unidad primordial*, el *F-K'ing*, presenta como principio fundamental el principio binario ó de dualidad, colocando al frente de todo el cielo y la tierra, simbolizando aquel el principio masculino *yang*, y ésta el principio femenino *yin*. Todo lo que tiene un carácter de superioridad, de actividad, de perfección, se halla representado por el primer principio, como el sol, la luz, el calor, el movimiento, la fuerza: todo lo que representa inferioridad, debilidad, imperfección, entra en el símbolo del segundo principio, como la luna, la noche, el frío, el sueño, etc. Según este mismo sistema, los nombres impares, que tienen por base la *unidad*, son perfectos, y los nombres pares que tienen por base la *dualidad*, son imperfectos. El cielo está representado por la unidad ó el nombre *uno*; la tierra está representada por el número *dos*; el cielo también lo es por el número *tres*; y la tierra por el número *cuatro*; el cielo por el número *cinco*; la tierra por el número *seis*; el cielo por el número *siete*; la tierra por el número *ocho*; el cielo por el número *nueve*; la tierra por el número *diez*. De manera, que siendo el cielo el principio masculino ó *Yang*, y la tierra el principio femenino ó *Yin*, los números *uno, tres, cinco, siete, nueve*, constituyen el principio masculino ó activo *yang*; y los números *dos, cuatro, seis, ocho, diez*, constituyen el principio femenino ó pasivo *yin*; y de aquí, que en las diferentes combinaciones de estos números se expresen todas las leyes de la formación de los seres. Esta adición de los números pares posterior á la concepción primera del *F-K'ing*, cuya filosofía no era otra cosa que un sistema místico ó simbólico de números, de que se hallan ideas en otros pueblos primitivos. Según *Tchou-tseu*, aquel antiquísimo libro era el santuario, el arcano del cielo, de la tierra, de los espíritus y de los genios. Y tenía razón, porque el *naturalismo* de esta filosofía primitiva, no estaría entonces al alcance de todos los entendimientos, como no lo están todavía ahora los principios sobre que descansan otras filosofías y teogonías de los mismos pueblos.

Otro antiguo monumento de la filosofía china es un capítulo del *Libro de los Anales* (*Chou-K'ing*), titulado: *Houng-Fan* ó la *Doctrina sublime*, que el ministro filósofo *K'i-tseu* dice haber recibido del cielo por medio del gran *Yü* (2300 años antes de nuestra Era), y que explicó al rey *Wu-wang*, por los años 1122 al 1116 antes de nuestra Era. Esta doctrina sublime comprende nueve reglas fundamentales, ó más bien nueve grandes categorías, á saber: 1.°, las cinco elementos; 2.°, las cinco facultades; 3.°, los ocho principios de reglas del gobierno; 4.°, las cinco cosas perniciosas; 5.°, la regla imperial ó centro de acción del soberano; 6.°, las tres virtudes; 7.°, el examen de los casos dudosos; 8.°, la observación de los fenómenos celestes; 9.°, las cinco felicidades y las cinco calamidades (1). Secun-

(1) Estas nueve reglas fundamentales ó nueve grandes categorías de la Sublime Doctrina, fueron expuestas de este modo, en un cuadro general, por el filósofo *K'i-Tseu*, 1122 años antes de nuestra Era.

1.

LOS CINCO ELEMENTOS.

1. El agua.	(Calidad.)	Húmeda y descendente.	(Virtud.)	Gusta salado.
2. El fuego.		Quemante y sube.		Gusta amargo.
3. La madera.		Se renueva y se levanta.		Gusta ácido.
4. Los metales.		Se funden y transforman.		Gusta dulce y áspero.
5. La tierra.		Reñe las semillas y produce los frutos.		Gusta dulce.

(Apurar la vista en la página siguiente.)

jante construcción filosófica es muy vasta, relleniendo en ella un gran desarrollo la parte ética ó moral, más bien que la parte física.

Seis siglos ántes de nuestra Era aparecieron dos grandes filósofos chinos, *Lao-Tseu* y *K'ang-Tseu*, cuyos métodos y doctrinas fueron completamente opuestos. «Los antecedentes de la doctrina de *Lao-Tseu* son completamente desconocidos para nosotros. Sin embargo, puede suponerse (pues es ley del desarrollo de las ideas humanas que no todas se completan por el primero que las concibió, como Minerva, que según la mitología griega, salió enteramente armada del cerebro de Júpiter); puede suponerse, repetimos, que *Lao-Tseu* tomó las ideas fundamentales de su doctrina, sea de los escritos de algunos de aquellos antiguos chinos sabios que vivían como anacoretas, en

2.
LAS CINCO FACULTADES.

1. La presencia.	(Deseo)	Orve y digas.	(Profundidad)	El secreto.
2. El lenguaje.		Hesite y sisece.		La estimación.
3. La vista.		Clare y detente.		La ciencia.
4. El oído.		Atente.		La habilidad.
5. El pensamiento.		Penstrate.		La profecía.

3.
LOS OCHO PRINCIPIOS Ó REGLAS DE GOBIERNO.

1.º El silencio ó lo que todos necesitan.—2.º La ligeros pñiles.—3.º Las sencillez y las cercenias.—4.º El establecimiento de un ministerio que pñida á la conservacion de los monumentos y obras pñiles.—5.º El establecimiento de un ministerio de la instruccion pñila.—6.º Reestablecimiento de un ministerio de la justicia.—7.º Crecimiento para recibir bien á las extrajeros.—8.º La aproximacion de la fuerza armada.

4.
LAS CINCO COSAS PERIÓDICAS.

1.º El año.—2.º La luna.—3.º El sol.—4.º Las estrellas, los planetas y los cometas.—5.º Las zóneas astronómicas y el calendario.

5.

EL DEBER Ó EL CONTRIO FIO IMPERIAL.

Este es el punto fijo ó centro de acción del soberano; la regla fundamental de su conducta, en obsequio de la felicidad del pueblo.

6.

LAS TRES VIRTUDES.

1.º La verdad y el derecho, que es tiempo de pñ sus sufrimientos para gobernar bien.—2.º El ejercicio severo del poder, que sirve para gobernar en tiempo de prosperidad y turbulencia.—3.º El ejercicio indulgente del poder, para los que son benévolos y generosos.

7.

EL EXÁMEN DE LOS CASOS DUDOSOS.

1.º Por la formación del vapor.—2.º Por la dispersión del vapor.—3.º Por el calor de las cenizas (de la turgida quemada).—4.º Por las hereditarias síndicas que se manifiestan.—5.º Por las hereditarias cenizas.—6.º Por la promisión de la inestabilidad.—7.º Por el presídico de la morbilidad.

8.

LA OBSERVACION DE LOS FENÓMENOS CELESTES.

1.º La lluvia.	(Fenómenos celestes)	Señal de buena erudición.	(Fenómenos celestes)	Lluvia incesante.
2.º La tempestad.		Señal de buen gobierno.		Sequedad.
3.º El calor.		Señal de mucha sabiduría.		Cielo ensombrecido.
4.º El frío.		Señal de justas favores.		Frio incesante.
5.º El viento.		Señal de perfección.		Viento perpetuo.
6.º Las estrellas.				

9.

LAS CINCO FELICIDADES Y LAS SEIS CALAMIDADES.

1.º Una larga vida.	LAS CINCO FORTUNAS	1.º Una vista clara.	LAS SEIS CALAMIDADES
2.º Las riquezas.		2.º Las enfermedades.	
3.º La tranquilidad.		3.º Las disputas.	
4.º El amor de la virtud.		4.º La pobreza.	
5.º Una muerte dichosa despues de haber cumplido su destino.		5.º La perversidad.	
		6.º La debilidad y la opresión.	

montañas desiertas, como *Chang-yung*, de quien se habla en el *Chu-King* ó *Libro de los Anales* (cap. 4.º), en el año 1130 antes de nuestra Era, y de quien el príncipe filósofo *Hsi-tsun-tsu* dice que *Lao-Tseu* tomó su doctrina de *Tao* ó de la *Razon suprema*; sea de algunos filósofos indios, con cuya doctrina tiene la suya notable semejanza. Algunos escritores chinos hacen remontar la doctrina de *Lao-Tseu* al emperador *Huang-Ti*, diciendo: (*Diferencias de las doctrinas de Huang-Ti y de Lao-Tseu*, en el *Tao-ke-king-ichu-í-tai*, 2.ª parte, f. 45) que—«la Doctrina de *Tao* entre los dos filósofos es la misma, pero los tiempos son diferentes.» La aplicación á los desarrollos han tenido que ser diferentes, lo que necesariamente ha constituido, según ellos, una doctrina distinta.—El método seguido por estos dos antiguos filósofos no es ménos opuesto que sus dos doctrinas. Devorado *Lao-Tseu* por el deseo de explicar el origen y el destino de los seres, sigue el método ontológico, el método *siñtético* ó *à priori*, que toma por base una causa primera, y por punto de partida la *Unidad primordial*. *Kung-Tseu*, más preocupado del perfeccionamiento del hombre; de su naturaleza y de su bienestar, que de ideas puramente especulativas (que consideraba, por otra parte, como inaccesibles á la razon humana, ó como resueltas por la tradicion y por los escritos de los *santos hombres* que le habian precedido, y de quienes sólo queria ser el intérprete y continuador), *Kung-Tseu*, doctos, sigue el método psicológico, el método *analítico* ó *à posteriori*, que toma por base la individualidad humana, y por punto de partida los fenómenos del mundo visible, que caen bajo la actividad de nuestros sentidos. No es ciertamente que este último filósofo desconociese la existencia de las causas: al contrario, deduce escrupulosamente á escudriñar cuáles son las relaciones más directas con el corazón del hombre, para mejor determinar su naturaleza, y para reconocer las leyes que deben presidir sus acciones en todas las circunstancias de la vida. Para él, el *Cielo inteligente*, el *Cielo providencial*, es siempre el modelo sublime y eterno que el hombre debe imitar, y que debe seguir la humanidad entera, desde el que ha recibido la alta misión de gobernar á los hombres, hasta el último de sus súbditos. Para *Kung-Tseu*, el cielo es la perfección misma. Siendo imperfecto el hombre por naturaleza, ha recibido del cielo, al nacer, un principio de vida que puede llevar á la perfección, conformándose con la ley de este principio, es decir, siguiendo las inspiraciones de su celeste origen. De aquí es que toda su filosofía puede resumirse en este grande y admirable principio (que aun en nuestros días, es el principio estricto y más fecundo de la ciencia humana), ley formulada por el mismo de este modo: «Desde el hombre más elevado en dignidad, hasta el más humilde y más oscuro, deberes iguales para todos; corregir y mejorar su persona, ó el perfeccionamiento de sí mismo, es la base fundamental de todo progreso humano (1).»

No han sido sólo las dos religiones mencionadas las nacidas en el Celeste Imperio. A la primera, especulativa, prestandose á todas las extravagancias de la superstición; á la segunda, puramente filosófica, condenando sus adeptos por el exagerado respeto á la tradicion y honor al progreso, se añadió más adelante una tercera escuela, mezclándose con ellas el budismo, cuyos principios abstractos debían tambien tomar en China su importancia. Pero las doctrinas filosóficas y sus representantes más ó ménos afortunados, siguieron siendo aún numerosas, pues en parte alguna ha tenido tantos aficionados la filosofía como en el Celeste Imperio. Basta saber que en tiempo de los *Han*, en los primeros años de nuestra Era, el historiador *Sse-wa-thien* enumera seis escuelas filosóficas. El autor chino de la *Estadística de la literatura y de los artes* (*I-tsun-tokí*), publicada bajo la misma dinastía, enumera diez, las que numeraron en términos que *Mo-tuan-ho* contaba quince, entre ellas la Escuela de los letrados ó *Jau-kia*, la de *Tao* (*Tao-kia*), la de los legistas (*Fu-kia*), la escuela mixta ó ecléctica (*Tse-kia*), la de los trabajadores (*Yung-kia*), las escuelas de *Lin* y de *Lang*, de los cinco elementos; la escuela militar, la de médicos, la de amacoretas, la escuela de *Fó ó Buda*, etc.

La confusión, ó quizá mejor dicho, la mezcla de estas diversas doctrinas, debieron producir una iconografía especial, difícil de explicar, y que ofrece no pocas contradicciones cuando se estudian los atributos de cada personaje, esculpido, grabado ó dibujado en los objetos arqueológicos. Las mismas estatuas ó figuras de los dioses y santos inmortales, no siempre están completamente personificados, ofreciendo alguna vez caracteres ménos vulgares, ménos conocidos, y que por lo mismo reciben una explicacion más dudosa, ménos conforme con los tipos tradicionales. La figura de Confucio, sentado ó de pie, pero siempre en actitud tranquila, con su gorro de letrado y un rollo de papeles en la mano

(1) *Tse-Me*, ó *El grande estudio*, cap. 1.º párrafo 6.—China moderna, por G. Pauthier, pág. 350.

o un cetro, según las ocasiones, puede considerarse como retrato, pues se procura que no falte la semejanza en todas sus representaciones. *Pu-ñí*, á quien los antiguos viajeros llamaban *Pu-ta*, el dios, es la personificación del sensualismo y de la satisfacción, y se le representa obeso, con los ojos medio cerrados, sentado junto al odre que encierra todos los bienes terrenales, cuando no está montado encima cual otro dios Baco. Algunos viajeros han considerado á *Pu-ñí* como la divinidad de la porcelana. El dios de la guerra es también obeso, porque sabido es que los chinos dan gran importancia á la obesidad, en términos que un funcionario público aumenta el mérito de sus servicios, si uno á ellos una notable corpulencia; y al Marte chino le pintan con rostro encarnado y amenazador, colocándole una terrible lanza en la mano.

El Museo Arqueológico de Madrid contiene diversas divinidades chinas, ya de primero, ya de segundo orden y aun más inferiores. Citaremos algunas: *Len-fai*, santo inmortal de la religion de Tau, que nació en el Tibet; *Pu-wo*, bomo de la religion de Buda, que nació en la India y viajó hasta Canton de incógnita, caminando sobre el mar; *Wan-tsu*, el extasiado, que pasó muchos años viendo jugar al ajedrez á unos Génios, mientras envejecían los de su familia; *Sian-sing*, santo de la religion de Tau, que según la tradición china, existe desde el principio del mundo; *Mi-le-fu*, uno de los principales discípulos de Buda; *Len-tsu*, patriarca de la religion de Tau, que nació en tiempo de la dinastía Chou, debajo de un árbol, ya con la barba blanca, etc., etc. La diosa *K'wan-ñí*, tiene en el Museo Arqueológico un templo llamado el *Vaso de las siete virtudes*, que hemos descrito particularmente en otra monografía especial, según los datos y noticias que se nos remitieron desde Hong-Kong en 1850. Acerca de esta divinidad, Mr. Albert Jacquemart, en su reciente *Historia de la Cerámica*, se expresa en estos términos: «Existen verdaderas divinidades, cuyo carácter permanente Indeciso: tal es *K'wan-ñí*, graciosa mujer cubierta de velo, con los ojos bajos, sentada, unas veces con una especie de rosario en la mano, otras veces de pié llevando un niño, apoyándose sobre el cuerno ó el ave sagrada. Nuestros misioneros la consideraron desde luego como la virgen china; pero si se observa que se la pone sobre el lote, con el pecho señalado por el *swastika*, que anuncia la salud y da una consagración religiosa á todo lo que señala, es preciso reconocerle por una figura búdica. Kuan-in es una de estas divinidades simbólicas y hermafroditas, que tan pronto se la identifica con el sol, como con el Supremo Criador, que es lo que indica entonces el *swastika* indio, llamado por los chinos *Wan-Tse*, las diez mil cosas, ó sea la Creación.»

Extensa podría ser la lista de las divinidades, de los seres fantásticos, de los señores sabios ó famosos, á que tributan más ó menos culto los hijos del Celeste Imperio. Citaremos algunos de los que más comunmente se hallan representados en sus muebles y adornos, en sus pinturas y esculturas, en los objetos sagrados y sacerdotales, y aun en los bronces, pagoditas y armas del ejército.

Chang-fý (*Arco volador*).—Ladron famoso que con el auxilio de sus compañeros dividió la China en tres reinos, fugiéndose envido plenipotenciario del cielo para castigar los pecados del emperador entonces reinante. Se le representa sentado, con rostro ennegrecido y mirada feroz, barba crecida de pelos largos, erizados y poco espesos. En la cabeza ostenta una especie de toc azul con ribetes y adornos dorados. Su traje, talar como le vistan los chinos en grandes ceremonias, cubriendo el pecho, los hombros y los muslos con mallas militares. Su cinturón es de los usuales y está guarnecido con piedras blancas, sosteniendo una piel de pantera.

Cháo-yuén-sái (*Generalísimo original*).—El capitán general de los ejércitos del Celeste Imperio. Divinidad de la guerra entre los chinos, representada por un hombre de soberbio y arrogante aspecto, con una lanza en la mano, vestido militarmente con la mayor elegancia. Su cinturón, que ciñe al cuerpo una piel de pantera, está adorno con placas blancas. De su toca penden dos largas cintas ondeantes.

Chou-kung (*Abuelo susseveral*).—Filósofo chino que floreció unos 500 años antes de Confucio. Él fué el que compuso la biblia sínica, origen y manantial de muchos errores. El celebre Confucio sola soñar en este filósofo y habiéndose pasado en cierta ocasión algun tiempo sin soñar en él, exclamó diciendo: «¡Pobre de mí, y cuánto tiempo ha pasado sin ver entre sueños á mi maestro!»—Representase á *Chou-kung* con un ojo vertical en medio de los dos ojos horizontales, color moreno, bigotes, cejas y barba espeluznadas. Un manto de grana cubre sus espaldas, su traje es talar con prendas militares, ostenta en el pecho una veneta redonda, de plata, y con la mano izquierda empuña una lanza, en cuyo extremo ondea una bandera y dos largas cintas. Ciñe su cuerpo un largo cordón azul, y su calzado corresponde á la elegancia del traje.

Chou-yé (*Gobernador celestial*).—Representan los chinos a este personaje fabuloso vestido de militar, con numerosas mailas y adornos guerreros. Con la mano izquierda lleva una grande alabarda. Su cinturón tiene en el centro una cabeza de dragón esculpido. En el pecho luce una venera circular, de plata, y en la cabeza un sombrero, cuyo carácter, exceptuando la boria y las adornas, es parecido al de los europeos. Su rostro por lo ennegrecido y lo áspero de las barbas no puede ménos de rechazar las simpatías del que lo contempla.

Ching-hoang (*Emperador de serpientes*).—Uno de los diversos dioses que se supone guardan los muros de las ciudades en China. Representásele en figura de hombre sentado en un trono, vestido con la túnica amarilla de emperador del Celeste Imperio, con dragones verdes y escamosos bordados en ella. Su sombrero es de forma rúgida, y su cinturón está adornado con piedras preciosas. Su aspecto es reposado y grave.

Ching-lán (*Consejero de los Estados*).—Divinidad protectora de los pueblos. Su aspecto, es sin embargo, sumamente repulsivo. Se le representa en figura de un hombre de mirada espantosa, con cejas, bigotes y barba circular crecida, todo de pelos erizados y de color de berramellón muy pronunciado. El color del rostro moreno en demasía, difiere notablemente del blanco de sus ojos en extremo abiertos. Su traje es militar con los bordes guarnecidos de pieles. Camina sobre dos ruedas de fuego, lleva un brazo levantado amenazando con la espada desnuda, y á su costado tiene una pesada mano de armas, de forma circular.

Chin-ky (*Comandante*).—El Dios comandante de las tropas, divinidad guerrera de los chinos, representada por un hombre de mediana edad, con traje militar ménos suntuoso que el de *Chao-yue-sai* y de *Chen-ye*, con cintas ondulantes de diversos colores, colocadas en su gorro y en la cintura. Lleva debajo del brazo un largo bastón de mando. Sus cejas, bigotes, cabello y barbas son de color encarnado. Su posición es la de un caudillo que marcha á pié y agilmente al frente de sus soldados.

Chin-y (*Verdadero asiliter*).—Representase esta divinidad ó personaje fabuloso en figura de un chino bastante obeso, según el tipo que forma la belleza de los hombres en el Celeste Imperio. Está sentado, vestido con un rico traje de ceremonias, y rodeado de una larga cinta ondulante. Lleva los pies desnudos y descalzos. La postura de su mano izquierda, que tiene levantada en alto, puede dar maliciosamente lugar á lébricas interpretaciones.

Chung-yó-tá-tý (*Emperador de las montañas*).—Gran emperador de los montes elevados que pertenecen á la región media. Se le representa en figura de un jóven y esbelto militar chino, caminando pausadamente con elegante traje guerrero, y una alabarda de hierro dentro delajo del brazo. Su rostro es blanco, expresivo, simpático y sin barbas ni bigote, pero desgraciadamente los chinos, cuando pistan este personaje fabuloso, no se olvidan de ponerle un tercer ojo vertical en la frente, en medio de sus dos ojos.

Chun-ty (*Refugio imparcial*).—Dios que á todos dá la mano, protege y auxilia. Se le representa en figura de una hermosa matrona sentada, en postura oriental, sobre un trono fantástico, con los pies desnudos. Tiene diez brazos con otros tantos manos: dos de éstas están unidas sobre el pecho en actitud de orar; las demás tienen diversos atributos de la guerra, la justicia, etc., como son el arco, las flechas, la espada, la campana, etc.

Gan-kung (*Jefe ó magnate pacífico*).—A pesar del dictado que lleva este personaje fabuloso, su aspecto sería poco grato á los europeos. Profundas arrugas en la frente y barbas y bigotes mal peinados constituyen su cara nada agradable. Con su mano derecha indica que no se debe tener cuidado de él, pero en cambio empuña con la izquierda una respetable perra. Su traje es militar, y su túnica de color amarillo.

Hia yüen (*Distribuidor de las virtudes*).—Este personaje de la mitología china, si bien se le representa con larguísima pero escasa pelos en las barbas, tiene un tipo agradable, y el conjunto de su traje le constituye en uno de los más elegantes. Está sentado en un magnífico sillón, y los detalles y adornos de sus vestidos son tan ricos y de buen gusto, que constituyen una presencia sumamente bizarra. Pende de su cuello una venera con cincelados de oro, cubre su cabeza un sombrero de ceremonias, y sostiene cuidadosamente con ambas manos cierto objeto emblemático.

Hoa-to (*Brillante operario*).—Este personaje se asegura era un cirujano de gran celebridad entre los chinos,

en términos que aún hoy llena el mundo entero la pérfida de sus obras. Se proponía curar toda clase de enfermedades, suando los intestinos al paciente, lavándole y volviéndole á su lugar. Cierta día se vió acometido el emperador de un fuerte dolor de cabeza, y envió á llamar al famoso *Hos-tó*, quien ofreció curarle inmediatamente sacándole los sesos para lavarlos con la delicadeza que acostumbraba, pero creyendo el emperador que quería matarle, ordenó que degollasen en seguida al bárbaro cirujano. Noticias en su mujer de lo acaecido cogió todos los libros de su marido y los arrojó al fuego.

Xün-fung-vi (*Oreja que sigue al viento*).—El diablo crejudo que todo lo oye, y á quien pntan los chinos en las puertas de los templos á mano izquierda del diablo esculturizado.

Soria, en fin, muy numerosa la serie de personajes fabulosos que se ven representados en los espejos mágicos, en las copas de grandes ceremonias, en los vasos de bronce para las fiestas religiosas, en los broches de los cinturones, en las piedras preciosas de las venenas de las manos, y hasta en las porcelanas, en las armas, en los muebles, en los utensilios. Pero como no hemos visto publicada hasta hoy en ningún libro europeo esta serie de divinidades chinas, pues tocamos estas noticias de datos inéditos de misioneros españoles, que con notable valentía viajaron por el Celeste Imperio, indicaremos algunas otras personificaciones simbólicas, sin describir sus trajes y atributos, para no hacer interminable esta monografía.

Küei-sing (*Estrella principal*).—Estrella que consideran por patrona de sus estudios los doctores y los estudiantes chinos, y la ofrecen sacrificios implorando su auxilio.

Kuan-fu-ssü (*Varón robusto*).—Compañero del famoso *Chang-fy*, cuyas virtudes en grado heroico fueron matar, robar y debelar á su legítimo dueño.

Hóa-kuang (*Vistoso resplandor*).—Banzo venerado por Dios, de quien dicen los chinos que penetró en los infiernos y los sacó para sacar de allí á su madre.

Hó-tó-sing-kiün (*Monarca de las estrellas que tienen virtud ignea*).

Hoei-tó (*Terror del sonido*).

Kün-lung-sü-tá-vang (*Dragon dorado*).—Gran rey del dragon dorado.

Hung-hay-vi (*Dios rojo*).—El Dios de los rubios entre los chinos.

Hoang-lung-kuön (*Intendente de ciertas almas*).

Hoá-kié-tá-ty (*Emperador posterísimo*).—El emperador de las hazañas.

Ho-xün (*Espiritu ignea*).—El Dios del fuego entre los chinos.

Kung-çsao (*Guardian de los abusos*).—Banzo venerado por Dios.

Kuo-kiü (*Vidente*).—Banzo.

Kiu-kuung (*Abuelo carretero*).—El Dios de las carretas.

Kiang-ssü-yá (*Ejemplar de fortaleza*).

Mó-ly-hung (*Árces abrazadora*).

Mó-ly-xéu (*Algado de la vida larga*).

Mó-ly-hai (*Mar de ojos lacrimosos*).

Má-vang (*Rey de caballos*).

Lý-ló-chá (*Rod varretera*).

Lung-niü (*Hija del dragon*).

- LŭI-^hCSŪ (Abuelo de las centellas y rayos).— El dios tonante.
- LŭI-^hCSĒNG-^hCSŪ (Hijo intrépido).— El hijo del rayo.
- LŭI-XIN (Espíritu de rayos).— Dios fulminante.
- LŪ-PAN (Claro y resplandeciente).— Bonzo.
- TÁ-TŪ-^hFOĒ (Héroe de gran vientre).
- PŪNG-TIĒN-PĒMĀ (Caballo blanco conquistador de los cielos).
- SIĒN-FUNĠ (Jinete que va delante).— Capitán de infantería.
- PEŪ-MŪ-KŪNG (Palacio materno).— Gran dios que habita en la Urn mayor.
- PŪ-YĒN (Singular misericordia).— Bonzo.
- PŪNG-HAI-LAO-LŪNG (Dragón anciano del mar oriental).
- NAN-KIĒ-LAO-JĪN (Anciano que habita muy al Sud).
- PE-HAI-LŪNG-VANG (Dragón del septentrion).— Rey que domina el mar septentrional.
- MŪEN-KUON (Mandarín de puertas).
- MŪ-LŪ-^hCSĪNG (Héroe verde con ojos agudos).
- CHĒ-CHĒ.— Nombre que dan los chinos á los dos diablos, el orejudo que todo lo oye y el escudriñador.
- XANG-YŪĒN (Virtud sobrealiente).
- TY-^hCSANG-VANG (Rey de los teoros de la tierra).
- VĒN-CHĀNG (Floreado resplandor).— Dios de los signos celestes.
- VĒN-YŪĒN-SAI (Capitán bondadoso).
- TŪNG-YŪ-TÁ-TŪ (Gran emperador montañés).— El emperador de las montañas orientales.
- TŪ-TŪ (Dios terrestre).— Espíritu guardián de pueblos y barrios entre los chinos.
- TIĒN-^hHEŪ (Emperatriz del cielo).— Divinidad celeste de los chinos.
- TIĒN-NIU (Madre de relámpagos).— La diosa de los relámpagos.
- SŪNG-SĒNG-SŪ-MĀ (Pedagogo de los estudiantes).
- CSĀIPĒ-SING-KIŪN (Monarca de estrellas y riquezas).— El dios de las riquezas.
- CSĪEN-LŪ-YĒN (Ojo que alcanza á ver mil millas de distancia).— El diablo escudriñador, portero de los templos.
- CSŪI-SŪN-NIANG-NIANG (Reina de los vientos).
- YŪNG-V-TÁ-TŪ (Gran emperador de la milicia).
- YŪ-VANG (Rey de las medicinas).

Yuán tan (*Origen de la coccinella*).

Yeu-tuáng (*Ojos lunares*).—Dicea.

Yü-yuén-say (*Originario capitán de las victorias*).—El Dios de las victorias.

Yang-jün (*Ánimo sincero*).—El dios de los átomos entre los chinos.

Las figuras que hasta aquí hemos indicado, y que no hemos visto citar en ningún libro europeo, no existen en el Museo Arqueológico Nacional, pero este departamento posee otras figuras simbólicas, que se hallan estrechamente unidas á la religión china, y que es preciso conocer si queremos explicar los adornos de los espejos mágicos, de los trajes, de las porcelanas, de los marfiles, bronce y demás objetos arqueológicos del Celeste Imperio. Nos referimos á las diversas clases de dragones y otros animales más ó menos fantásticos que adornan tambien los espejos mágicos, los vestidos, los muebles, los adornos, los jurros y mill curiosos objetos de la grandiosa sección histórico-etnográfica.—Los primeros hombres de las Cien familias, como la historia llama á la antigua nación, dice un diligente escritor, fueron como testigos de las últimas convulsiones del globo; ¿habrían visto los reptiles monstruosos, los increíbles animales de que Cuvier nos ha hecho conocer las formas por medio de sus restos fósiles? Casi lo afirmariamos sólo con examinar sus dragones. Saurios gigantescos de cuatro patas armadas con garras robustas, terminando con espantosa cabeza, llena de escamas y con fuertes dientes, ofrecen un aspecto terrible. Los hay de diversas clases: El *Long*, dragon del cielo, animal sagrado por excelencia; el *K'aw*, dragon de montaña, y el *Li*, dragon del mar. En la palabra *Long*, el Diccionario de Khan-hy hace la descripción siguiente: «Es el mayor de los reptiles con pies y con escamas; puede volverse oscuro ó resplandeciente, sutil y delgado, grueso y grande; volverse corto ó alargarse cuando quiere. En la primavera se eleva hácia los cielos: en el otoño se esconde entre las aguas. Hay el dragon con escamas, el dragon alado, el dragon con cuernos, el dragon sin cuernos, en fin, el dragon enrollado sobre sí mismo, que todavía no ha tomado vuelo hácia las regiones superiores.»—La figura del dragon es atribuida por los chinos á muchos inmortales. La aparición de este ser sobrenatural tiene lugar, segun el Chu-King, en circunstancias extraordinarias, tales como el nacimiento de un gran emperador, el comienzo de un reinado favorable á los hombres: entónces el dragon atraviesa los aires, frecuenta los palacios y los templos, y se deja ver de los filósofos.—El *K'hi-ko* es tambien un animal de buen augurio, con el cuerpo lleno de escamas, y una cabeza parecida á la del dragon; sus cuatro pies son delgados y terminan con pezuñas hendidas como las del ciervo: es bueno y cariñoso, á pesar de su formidable apariencia, en términos que en su veloz carrera, procura no pisar ni tan siquiera al más insignificante gusano.—El perro de Fo, ó de Corea, que no debe confundirse con el anterior ser fabuloso, tiene los pies armados de garras, el rostro arrugado, con agudos dientes y cejas rizadas. Su aspecto general le haria tomar por un leon modificado por la fantasia oriental. Antiguamente se le llamaba *chiü-wei*. El perro de Fo es el defensor habitual de los umbrales de los templos, y de los altares búdicos, siendo muy comun su representación.—*Caballo sagrado*. La historia refiere que en el momento en que Fu-hi intentaba combinar los caracteres propios para expresar las diversas formas de la materia y las relaciones de las cosas físicas ó intelectuales, salió del río un caballo maravilloso, llevando sobre el lomo ciertos signos con los que el filósofo legislador formó los ocho koun que han conservado el nombre de manantial de los eucrótes.—El *Fong-hoang*, ave inmortal y singular, se hospeda en lo más elevado de los aires y no se acerca á los hombres sino cuando tiene que anunciarles acontecimientos dichosos y felices preseros. Se le reconoce facilmente por su cuello y cabeza adornados de sedosas plumas, y su cola parecida á la del argos ó pavo real.—En el Museo Arqueológico existen con el número antiguo 1646 dos figuras de aves hechas de raíz de arbol, la una zancuda (alto 38 cent.), y llevan el nombre de *Fong-hoang*, que las diuce al hacer el Catálogo general de las colecciones etnográficas, no tanto porque pudiesen representar la ave inmortal del Celeste Imperio, cuanto porque en chino *fong-hoang*, quiere decir ave fabulosa.

El estudio de estos seres fantásticos es indispensable para poder apreciar los adornos de los espejos mágicos y de los vasos y bronceos chinos, pues desde la más remota antigüedad habian adoptado los soberanos el *fong-hoang* por simbolo, y le hacian representar en los objetos de su uso. Más adelante le substituyó el dragon, y el ave sagrada fué insignia de las emperatrices.—En el Museo Arqueológico Nacional hay un *tsai-u* (venera de las manos) que es de madera, con dos adornos de piedra blanca, dura, en que están grabados el ciervo y el ave *fong-hoang*, simbolos chinos de la inmortalidad

(Long. 45 centímetros). — El dragón imperial tiene sus piés armados con cinco garras, y es también atributo del hijo del emperador y de los príncipes del primero y del segundo rango. Los príncipes del tercero y del cuarto rango usan el dragón de cuatro garras; pero los del quinto rango y los mandarines, sólo tienen por emblema una serpiente con cuatro garras, llamado *Mang* (1). Pero aparte de estos otros signos sagrados y fantásticos de que acabamos de hablar, también pueden tomar su valor simbólico ciertos animales más comunes. El ciervo blanco, el ciervo del Ganges, la grulla, son símbolos de la longevidad. Cúfense de los ánses llamados mandarines, que tienen tal pasión por su compañera, que si la hembra muere, fallece de sentimiento el macho, cuando se le separa de su lado, siendo por lo mismo considerado como tipo de fidelidad conyugal.

Pero no son sólo los animales y los seres feroces los que sirven de símbolo en el lenguaje figurado de los antiguos monumentos y artefactos chinos. Sirven también los elementos, los meses del año, los colores y hasta las formas de las cosas. Como según los sabios chinos las cosas están sometidas al principio masculino ó *yang*, el sol, el fuego y todos los fenómenos del orden moral más elevado, son representados por lo que es circular ó oval, así como por las divisiones impares. El principio femenino ó *yin* domina cosas de un orden inferior, como la luna, la sombra, la tierra, etc., y se representa por el cuadrado, el rectángulo y los números pares. Según las formas que tengan ciertos muebles, ciertos jarrones, vasos, etc., podremos comprender su uso, su significación, su destino religioso, según el rango de la persona á quien debe servir, según la fiesta en que deba figurar, ó el culto de espíritus de orden superior ó secundario á que se destino, etc., etc. Ciertos actos supremos como los sacrificios á Chang-ti, la inauguración de las labores del campo, la venida de la primavera, corresponden al emperador; otras ceremonias son de las atribuciones de los príncipes, ó de los mandarines de primer orden, y hé aquí por qué combiniando los colores, las formas y los seres simbólicos puede reconocerse si un ejemplar es más ó ménos importante, más ó ménos histórico y digno de llamar la atención de los artistas y de los arqueólogos.

Los signos del zodíaco chino podria decirse que son los doce *tehy* periódicos del cielo de sesenta años, representados por animales, correspondiendo á los doce lunas. Sus nombres comenzando por el Norte son los siguientes: Noviembre, *el ratón*. — Diciembre, *el buey*. — Enero, *el tigre*. — Febrero, *el conejo*. — Marzo, *el dragón*. — Abril, *la serpiente*. — Mayo, *el caballo*. — Junio, *la liebre*. — Julio, *el mono*. — Agosto, *la galla*. — Setiembre, *el perro*. — Octubre, *el jabalí*. Si añadásemos la significación de muchos arbustos, plantas y flores, podria hacerse una larga lista de figuras simbólicas.

Hemos dicho que también ha de tener presente el arqueólogo para la interpretación de los objetos y artefactos el simbolismo de los colores y de las formas. En efecto, con saber que nada es caprichoso ni fantástico en la China, es decir que nada puede hacerse que no se halle previsto, limitado ó reglamentado por leyes antiquísimas, en muchas cosas á que apenas fijan su atención los pueblos europeos; se comprenderá que no depende, por ejemplo, del capricho del dueño de una casa, el que sean las tejas de tal ó cual color, como tampoco las puertas, las ventanas y las paredes. La literatura china ofrece á cada paso pruebas de estas respetables costumbres. En la novela titulada *Las dos hijas filiales*, se describe de este modo una residencia imperial. — « Por todas partes se veían tejas esmaltadas de verde. Las murallas exteriores relumbaban con la brillantez del bermeillo. » — Y cuando se pregunta á un bozo por el nombre del poseedor de aquella magnífica residencia, responde: « Hé ahí un palacio de recreo del emperador. ¿ No habéis observado que los techos están cubiertos de tejas esmaltadas de verde, y que los muros están pintados de color rojo? ¿ Cual es el magistrado, cual es el príncipe ó el magnate que se atreviera á usurpar semejante decoración? — Esta distinción en los colores de las diversas partes de los edificios, según están destinados á la familia imperial, á la religión, á los príncipes, á los tribunales, etc., puede también comprobarse muy bien con ejemplares arqueológicos del Museo Arqueológico Nacional, pues existen en su colección etnográficas representaciones diversas (*Co-yang-fou-siang*) que son otros tantos cuadros con pinturas chinas, muy bastantes para dar á conocer la arquitectura y ciertos símbolos del Celeste Imperio. Uno de estos cuadros es el palacio de *Fong-Tching*, antes de que fuese emperador. Cuando reinó su hijo *Kien Long*, le cedió á los lamaes para que sirviese de pagoda, y era uno de los mejores palacios de Pe-King (Núm. 1764). Representan otros cuadros el templo de Confucio ó *K'houng-fou-tseu*, príncipe de los filósofos chinos que vivió bajo la dinastía de los emperadores Techen, 500 años antes de Jesucristo (Núm. 1765).

(1) *Hist. de la Géographie*, par Albert Jacquemart.

Tribunal de los chinos con diversos delinquentes y distintas clases de suplicios (Núm. 1766). Un Tribunal de consejo superior (Núm. 1767). La entrada de un gran mandarín en el Consejo (Núm. 1768). La comitiva de una joven desposada que sale de la casa paterna para pasar a la de su futuro esposo, yendo dentro de su elegante palanquín donde no puede ver ni ser vista (Núm. 1769). Acompañamiento de un gobernador de provincia que sale de su palacio (Núm. 1770). Exequias fúnebres (Núm. 1771). En todas estas antiguas pinturas, pueden estudiarse los usos y costumbres de la nación de que nos ocupamos. Aun hay más en el Museo Arqueológico, pose se conservan en él dos *fang-yang-tz* ó modelos de casas, con los números 1793 y 1794 del antiguo *Catálogo general de las colecciones histórico-etnográficas* del Museo de Ciencias Naturales, que representan dos palacios de madera pintada, pero que sus colores pueden determinar la clase de uso á que estaban destinados.

Los libros más antiguos de la china nos han conservado las leyes á que obedece este simbolismo pictórico. Los colores fundamentales son cinco, correspondiendo á los elementos agua, fuego, madera, metal, tierra, y á los puntos cardinales. El *Comentario de Li-Ki* dice lo siguiente: «El color rojo, corresponde al fuego y al Sud; el negro, pertenece al agua y al Norte; el verde, corresponde á la madera y al Este; el blanco, pertenece al metal y al Oeste.» «Los ritos observados durante las tres dinastías han sido siempre los mismos, y estos ritos han sido constantemente reverenciados por el pueblo. Si alguna cosa ha obtenido modificación, ha sido meramente el color blanco ó el color verde, característico de tal ó cual dinastía.» Las dinastías á que aquí nos referimos, son nada menos que las de Nia, Han y Chen, que existieron desde 2295 años antes de J. C., hasta el año 264 de nuestra Era.

En otro libro, en el *Tcheu-H*, ó los ritos de Tcheu, desde el siglo duodécimo al siglo octavo antes de la era vulgar, se los lo siguiente sobre representaciones y combinaciones de los colores: El traje de los *Aoa-Aoi* ó bordadores en color, consiste en combinar los cinco colores.—El lado del Oriente, es el lado azul. El lado del Mediodía, es el lado rojo. El lado del Occidente, es el lado blanco. El lado del Norte, es el lado negro. El lado del cielo, es el lado azul oscuro. El lado de la tierra, es el lado amarillo. El azul se combina con el blanco. El rojo se combina con el negro. El azul oscuro se combina con el amarillo.—La tierra está representada por el color amarillo: su figura especial es el cuadrado.—El cielo varía según las estaciones.—El fuego es representado por la figura de círculo.—El agua está representada por la figura del dragón.—Las montañas son figuradas por un ganso.—Los pájaros, los cuadrúpedos, los reptiles, son representados tales cuales son. «Por singulares que parezcan estos principios, es innahable que, como observa un erudito porcelanista, hallen su inmediata aplicación: la dinastía de los Ming había adoptado por distintivo el color verde; los Tai-Thang tomaron el color de la tierra ó amarillo, y de aquí resulta que en las obras de cerámica ó en los vasos en que predominan estos colores, pueda precisarse más fácilmente su destino y su época ó antigüedad.

No es válido hemos dicho que era imposible dar á conocer las porcelanas, los marfiles, los bronceos, y los objetos raras y curiosos que, procedentes del Celeste Imperio, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, sin llamar la atención acerca de la teogonía y de los símbolos de la nación china.

Pero esta dificultad hubiera sido mayor para explicar la forma de los espejos mágicos. Con el núm. 1690 del antiguo *Catálogo de las colecciones histórico-etnográficas* del Museo de Ciencias Naturales, y con el nombre de *Cheug-si-tchang-cú*, es decir, *avisoales fantásticos*, se conservan hoy en el Museo Arqueológico Nacional dos pequeños espejos metálicos que tienen por sustento dos animales fantásticos. El uno es escamoso, y el otro tiene un cuerno en el vértice. Son de bronce, y miden una altura total de 20 centímetros. Los ejemplares de que nos ocupamos son unos espejos de metal, que naturalmente no podían poseer virtudes nigrománticas; ni podían haber sido contruidos por magos orientales, ni producir mágicos efectos sobre el rostro de las bellas damas del Celeste Imperio, que contemplan en ellos sus facciones. Su nombre en chino es el de *thou-kuang-hien*, ó *espejos que se dejan penetrar por la luz*, esencia que procede de un error popular. Conocemos los espejos mágicos desde muy antiguo, en términos que Tchih-kouo, escritor que vivía en el siglo xi, ya habla con admiración de ellos en sus memorias tituladas *Meng-Hi-pian* (1), y el poeta Kinna los ha celebrado en sus versos. En la enciclopedia titulada *Ki-tchi-king-goues* (2), se los describe diciendo que, en los espejos *Thou-kuang-hien*, si se reciben los rayos del sol sobre su cara puli-

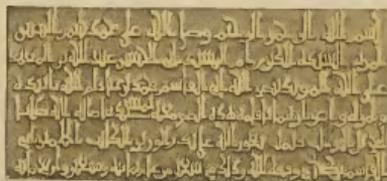
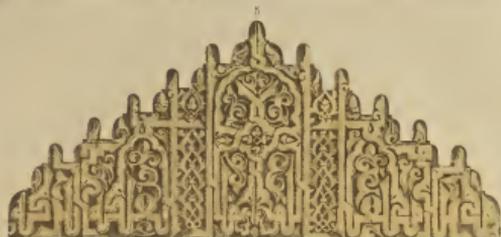
(1) *Meng-Hi-pian*, lib. 113, fol. 5.

(2) *Ki-tchi-king-goues*, lib. 171, fol. 6 y siguientes.

mentada, se reflejan fielmente en la imagen del disco los caracteres ó flores en relieve que se hallen en su reverso ó parte posterior. ¿Y cómo se verifica tan maravilloso efecto? ¿Debeso este efecto sorprendente á la habilidad de los artistas que los construyen, ó al poder de los Génius que pueblan la atmósfera del Celeste Imperio? Hasta la época de los emperadores mongoles, ningún autor había sabido explicar el secreto de semejante fenómeno. Ou-tsu-hing, que vivía durante esta dinastía, entre los años 1260 y 1341, fué el primero que le dió á conocer en los siguientes términos: «Cuando se coloca uno de estos espejos de cara al sol, y de manera que refleje sobre una pared muy » próxima la imagen de su disco, véase aparecer limpiamente los adornos ó los caracteres en relieve que existen en » su reverso. La causa de este fenómeno procede del empleo hábilmente combinado del cobre fino y del cobre más » grueso ó más denso. Si sobre el reverso del espejo se ha colocado, vaciándolo en un molde, la figura de un dragón » dispuesto en círculo, en la cara del disco se graba profundamente un dragón enteramente igual. Léanse en » seguida las talas profundas del grabado con cobre más grueso; incorpórese este metal al primero, que debe ser de » calidad más fina y superior, sometiendo el espejo á la acción del fuego; despues de lo cual se apiana y se bruñe la » superficie del espejo, sobre la que se extiende una ligera capa de estaño.—Cuando se pone de cara al sol el disco » pulimentado de uno de estos espejos preparados como se ha dicho, y se refleja su imagen sobre un muro, preséntanse » claramente las tintas claras y las tintas oscuras, que proceden unas de las partes más puras del cobre, y otras de » las porciones más gruesas.»—El mismo erudito chino Ou-tsu-hing, á quien debemos la explicación que precede, nos añade que vió romper un espejo de esta clase, habiendo reconocido por sí mismo la verdad de su descripción (1).

La procedencia de los dos espejos chinos de metal de que nos ocupamos, ya ha sido indicada anteriormente, á saber: proceden de las colecciones histórico-etnográficas del Museo de Ciencias Naturales, comenzadas á formarse durante el reinado de Carlos III y continuadas en el de Carlos IV. Ambos espejos, pues, fueron traídos á España como curiosidades chinas, dignas de presentarse á un soberano, en los últimos años del siglo pasado, por más que se desconozca la época indudablemente mucho más anterior de su construcción. Uno de ellos ha estado pintado de verde, lo cual prueba que perteneció á un personaje de rango superior. ¿Pero reflejan sus adornos al ser expuestos á los rayos del sol? Al ménos este efecto no le presentan los espejos chinos de nuestros Museos, lo cual nos hace presumir que el tiempo ha gastado su virtud mágica, ó que para que ésta brille con toda su pureza será preciso que los que los toman en sus manos estén iniciados en la religión de Buda ó de Confucio, cosa bien difícil en una nación eminentemente católica como la española.

(1) *Notice sur les miroirs vaissques des Chinois et leur fabrication*, par M. Stanislas Julien, (Extrait des Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences, t. XXIV, p. 2 et 3.

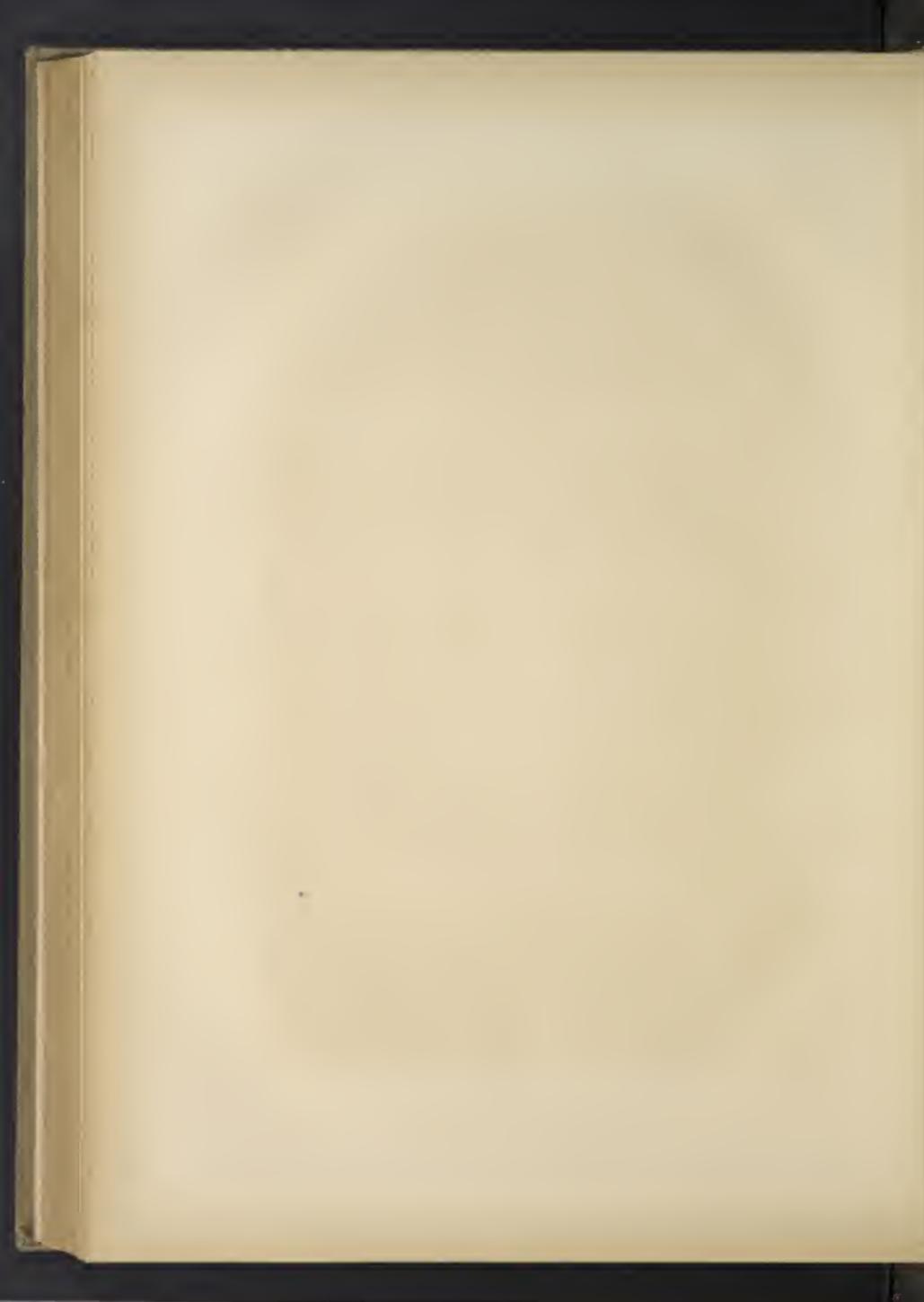


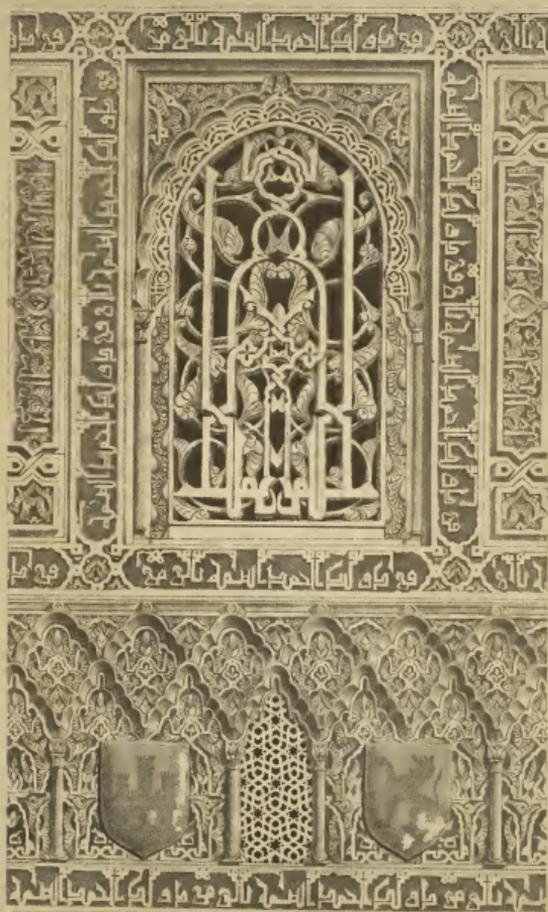
1. Ancho 65 y 10

1. D. D. Madrid

INSCRIPCIONES ÁRABES DE SEVILLA

1.—Inscripción de S. Juan de la Palma (Museo Provincial de Sevilla), n.º III. 2.—Inscripción del Pábio de las Descalzas del Alcazar, n.º LXXI. 3.—Inscripción del Salón de Embajadores, n.º CCXXVI. 4.—Id. id. n.º CCXXXV y CCXXXVI. 5.—Id. id. n.º CCXLVIII.





F. Contreras 487 y 12

L. J. Torres Madrid

ADORNO CENTRAL DEL FRISO,
que se conserva en el exterior de la torre de Giralda (Alcazar de Sevilla).



INSCRIPCIONES ÁRABES

DE SEVILLA,

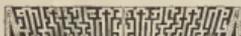
POR

DON RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS,

LICENCIADO EN LAS FACULTADES DE FILOSOFÍA Y LETRAS Y DE DERECHO,
FUNDADOR, QUE HA SIDO, DEL CORPO FACULTATIVO DE ARCHIVISTAS, BIBLIOTECARIOS Y ANTIQUARIOS EN EL MUNDO ARABICIZADO NACIONAL.

CONSIDERACIONES GENERALES.

I.



(1)



Hay pocas ciudades en Andalucía, que existan tan vivamente como Sevilla, el interés del viajero, ya por la justa fama de que goza universalmente sus magníficas fábricas arquitectónicas, ya por la hermosura incomparable de su cielo, y ya, en fin, por la fertilidad de sus campos y la belleza de sus renombrados jardines. Hermanados la naturaleza y el arte, han contribuido de consuno á hacer de esta rica metrópoli andaluza acaso la joya

más preciosa de la Península, y todas las edades, cual testimonio fehaciente de su predilección, han depositado en ella el tesoro de sus creaciones, sembrando de maravillas el apacible recinto de la antigua *Jahia Romulea*.

Extremóse á porfía en su embellecimiento, con la construcción de santosos edificios, pueblos tan diferentes como el romano y el musulmán, no olvidando tampoco el hispano-visigodo: templos, termas, palacios y seducidos, embebecieronla un día durante la dominación de los Césares; construcciones todas, de cuya grandeza depone hoy tristemente muy escasos reliquios, como depone las venerandas ruinas del *Amfiteatro* y los peregrinos cuanto vistosos *sarcófagos*, que cada día se descubren en sus campos de soledad, ó de la magnificencia en otro tiempo ostentada por la famosa *Colonia Italicensis*. Alcazares de singular riqueza, Mezquitas opulentas, baños maravillosos, adornórala también, durante la dominación musulmana, acrecentando tal vez con su esplendor el brillo de las artes gentílicas, y emulando con su ejemplo la imponente majestad de aquellas fábricas portanteas, que en señal de su gloria, dejó en ambas Españas el mundo antiguo.

Sofocosa ya de la Península las huestes vencedoras de Tariq y de Musa, y rendido al postrer el ánimo de los sorprendidos visigodos, entregábanse sin resistencia las pocas poblaciones que habían logrado hurtarse al furor de los árabes, bajo el seguro de interesados pactos, cuyo cumplimiento dependía de la voluntad de sus dominadores. Dos veces, sin embargo, luchó Sevilla contra el torrente de las victoriosas armas agarenas, anhelando sin duda, en medio del universal naufragio, esquivar la suerte que la esperaba, bajo el dominio de los musulmanes; y otras dos veces, cediendo al violento impulso de la conquista, caía en poder de sus crueles enemigos, concitando su encono con el heroico esfuerzo de sus valientes hijos (713) (2).

(1) Inscripciones sacadas del *Alfonsar de Sevilla*, números IV y XX.

(2) La Crónica catalana titulada *Alfonso Morimán*, señala siempre indistintamente el año de 713 (pág. 39); pero la mayor parte de los escritores sevillanos usan el de 714, afirmando que permaneció Sevilla quince años libre y cuatro años en poder de los árabes (Hoyos, *Historia de Sevilla*, lib. 1, cap. XII, 50. 34). No se ha de determinar con tanta exactitud la fecha, en que tuvo lugar este acontecimiento, pues aunque podría apear de dudarse del tiempo que

Llamado a Siria, poco después de conquistada aquella ciudad, el emirillo Muxa-ben-Nasayr, secedió al gobierno de Al-Andalus, su hijo, Abdu-l-Aziz, «homo de muy buena palabra et muy escogido et de muy buen seso (1)» quien, al decir de un historiador árabe, «manduvo firmemente su gobierno, defendió bien las fronteras y fué de los mejores guales (2)» que hubo en España. Los historiadores sevillanos, siguiendo en esto la narración del Moro Hóiz, quien declara, al llegar á este punto, que Abdu-l-Aziz, (Belajín), «fuesse morar á Sevilla, et fíço by sus «cassas muy buenas et muy ricas,» no vacilan en afirmar, que habiéndose establecido en aquella ciudad el hijo de Muxa, puso en ella su corte (3) y trató de ennoblescra y repararla, labrando «un ríco Alcázar para su morada (4)» apartándose otro de la general creencia, aseguran, no obstante, que habitaba Abdu-l-Aziz en una alquería cerca de Sevilla, que se llamaba Kenis Rebrin, donde había mandado edificar una Mezquita, y en ella se congregaba el pueblo á la oración (5); y otros, por último, refieren terminantemente que eligió Abdu-l-Aziz por residencia una sinagoga ó iglesia de Judíos (6).»

Demóstralo está hasta qué punto son exactas cada una de las afirmaciones trascritas, por lo que á la construcción del Alcázar se refiere (7), y no seramos nosotros, ciertamente, quienes insistamos en este particular, una vez probado el hecho de que el desgraciado sucesor de Muxa hubo de elegir para su morada en Sevilla el onosio conde por la piedad de Santa Florentina ó la memoria de la mártir y virgen sevillana Rufina, patrona, en union con su hermana Justa, de la ciudad del Bétis. Perveniendo, sin embargo, las anteriores afirmaciones de que desde el momento, en que asegurada la conquista, se erige Sevilla en cabeza del reino musulman, comenzó para ella nueva Era de esplendor, siquiera fuese pasajero: trasladada la corte de los guales (715), era esta ciudad objeto de la predilección de los gobernadores de Al-Andalus, los cuales, á poco andar (138 H.—756 J. C.), dando la suprema investidura al fugitivo viático de los Omeyas de Damasco, Abd-er-Rahman-ben-Muawiy, reconocíale en Córdoba por Califé y señor independiente. Tal vez, como sucedió en Zamora, donde, según el testimonio de un historiador, verificada la conquista y nombrado gobernador de aquella ciudad Hanáx-ben-Abdala-Asonan, «edificábase ésto una Mezquita magnífica y una principal Aljama (8),» —comenzáran á laberarse en Sevilla durante el gualido de Abdu-l-Aziz-ben-Muxa, algunos edificios de esta índole, aprovechando, sin duda, como acontecía respecto del resto de Córdoba, las fábricas existentes en aquella ciudad al tiempo de la conquista, arrancando de aquí aquellas Era de construcciones maravillosas, que hallaban digna corona en los *Palacios y Alcázares* de los Amires Abbeditas.

Intúyese aquí el de buscar, tanto en los historiadores árabes como en los cristianos, relación, no ya circunstanciada y exacta, sino indeterminada y vaga, de las edificaciones llevadas á cabo en Sevilla durante la existencia del Califato de Córdoba: reducida á la categoría de capital de provincia y dependiente, por tanto, de la fastuosa corte de los sucesores de Abd-er-Rahman I, no era natural que se labrasen en ella edificios de la grandeza de la gran *Mezquita Alfonsa*, ni de la suntuosidad de los *Alcázares*, levantados tambien en Córdoba por aquellos, por no exi-

dió el gualido de Abdu-l-Aziz, difiere notablemente en este punto, así los cristianos árabes como los cristianos. Abu-Abd-er-Rahman en sus *Historias de Al-Andalus* (pág. 46), dice que «fue en tiempo (de Abdu-l-Aziz) á grandes dias de Riada del año 95 (715 de C.) (6),» y que «chiró su gualido un año y diez meses (pág. 55),» la *Córdova del Moro Reim*, sin señalar fecha, segun que creímos dos años (pág. 83). Otro escritor «fue el onosio de Abdu-l-Aziz en fin del año 97 de la Hégira (*Hist. de la dom. de los árabs*, t. 1, cap. xix, p. 181)» lo escribe de *Abur Mosuladí* (pág. 32), quien expresamente que usó á fines del año 98 (Agosto ó Setiembre de 717) el onosio Almoradí (*Epoca sagrada*, t. 302), dice: «Abdu-l-Aziz Ben Muxa, en el mes de Mayo el onosio de los Judíos en su *Historia Arabica*» expresamente como tal vez en un libro más, de las colecciones árabes que se de todo punto según lo señalar la fecha, en que tal vez de ser seguida por comedia Sevilla al pago árabe, si bien asiada el hecho de que usó el onosio de Córdoba, cuya usada se usó á Muxa á principios de Xaral del año 94, ponce usó por lo que breves usó tal vez en el texto.

(1) *Córdova del Moro Reim*, pág. 60.

(2) *Historias de Al-Andalus* de Abu-Abd-er-Rahman, pág. 16.

(3) *Córdoba, Historia de la dominación de los árabs en España*, t. 1, cap. xvii, pág. 57 (ed. de 1820).

(4) *Epoca, Historia, análogas y grandes de la ciudad de Sevilla*, 1.º pta. lib. III, cap. 3, f. 115. En la comedia *Relato sevillano de Córdova Alfonsa y Arca*, publicada bajo la dirección de D. Manuel Gálvez y D. José Fernández Bayas, á fines de 1865, se escribe, en un verso y ocasión, respecto de la usada en este onosio, que el Alcázar fue obra de Nasayr y de Abdu-l-Aziz (pág. 44 del t. 1).

(5) *Córdoba, Hist. de la dom.*, t. 1, cap. xix, pág. 82.

(6) *Fernández y González* (D. Francisco) en las notas á la traducción de las *Historias de Al-Andalus*, escribe: «En un pasaje de Ad-Dóhal, citada por Barceus, se dice expresamente que Abdu-l-Aziz eligió por residencia una sinagoga ó iglesia de Judíos (pág. 58).»

(7) Nuestro muy usado *Palacio*, en la *Monografía titulada: Fuentes del Sábulo de Encargados del Alcázar de Sevilla*, inserta en el tomo III del *Museo Histórico de Antropología*, levantada á Córdoba sagrada, hasta usadas diez páginas, de que Abdu-l-Aziz usó un Alcázar en el mismo onosio de la usada, ponce usó la creencia que el hijo de Muxa usó un onosio conseguido á Santa Rufina.

(8) *Córdoba, Hist. de la dom. de los árabs en España*, t. 1, cap. xv, páginas 54.

girió la consideración oficial que lograba dentro del Califato. Gobernada, no obstante, por gualtes, no ménos fastuosos en verdad, que los mismos Califas, de quienes se declaraban imitadores y áun émulos, no sería de extrañar ciertamente que, renovada en mucha parte la población por el trascurso del tiempo, los hábitos y costumbres de los dominadores y áun por sus mismas necesidades, se erigieran en la antigua Hispalis fabricas, acaso tan peregrinas, ya que no tan grandiosas, como las referidas de Córdoba.

Mes trófase ya en certidumbre este natural supuesto, cuando— deshecha por muerte del famoso casidillo y hajib de Hixem II, Mohámmad-Abi-Amer Al-Manzor, aquella unidad artificial del Califato, no sin contradicción y sin esfuerzos sustentada hasta entónces por los Abd-er-Rahmans,— y apoderados sucesivamente del mando Suleyman, Aly-ben-Hammud El-Bilriti y su hermano Al-Cásim-ben-Hammud-Al-Mamun (1), era al fin nombrado Cadí de Sevilla Mohámmad-ben-Ismael-ben-Abbad, hijo de Ismael-ben-Abbad, quien «por su prudencia y riquezas, antes y después de la guerra cívil, logró tener mucha autoridad y consideración en Andalucía, y vivía con aparato y ostentación poco diferente de la de su Rey, tanto que ningún particular en España le igualaba en esto (2).» Reinó Al-Cásim sin contradicción alguna «hasta la luna de Rabí-el-agual de 412 (Junio ó Julio de 1021), en que su sobrino Yahya, habiéndolo pasado al Estrecho y levantado un ejército en Málaga, ciudad de su señorio, se preparó á sostener con las armas en la mano sus justos derechos al trono de Córdoba (3).» No se atrevió á esperarlo Al-Cásim, y abandonando su corte, se refugió en Sevilla, donde contaba con gran número de parciales: vencida al fin la insurrección acudida por Yahya, tornó á Córdoba, cuyos defectos mordores no esquivaron manifestarle su animadversión, hasta que, apretado en su mismo Alcazar, vióse obligado á salir de la ciudad, buscando en salvacion en Jerez (4). Estas convulsiones políticas que sin interrupcion se sucedían en Córdoba, despertando la ambicion de los gualtes, acabaron por destruir aquella sembra de poder que aún conservaban las sucesores de Hixem II, proclamándose independientes las provincias, y declarándose señores de ellas sus antiguos gobernantes.

Tal aconteció en Sevilla con Mohámmad-ben-Ismael-ben-Abbad, á quien habia confiado el gualiato de aquella ciudad el Califá Al-Cásim-ben-Hammud, al tomar posesion del trono de Córdoba. De ánimo inquieto y ambicioso, procuró extender los límites de su imperio, crecando á Charona, y legitimando sus intereses proyectos con la fábula de que «el rey Hixem-Almnyal-ben-Alhakem (Hixem II), del cual ya tiempo antes nada se sabía, habia sahora parecido en Cahtrava, y que este desgraciado Principe habia venido á implorar su auxilio, y se valia de él «para recuperar el trono de España;» añadiendo «que él le tenia hospedado en su Alcazar, y le habia prometido restituírle en su reino (5).» Natural parece, concilios estos hechos— y una vez constituida la España árabe en tantos reinos y señorios como provincias contó durante el Califato,— que las nuevas necesidades creadas desde luego por la desusada representacion que alcanzaron las ciudades, cubra de cada uno de los reinos de Túfa, haciendo indispensable el régio aparato propio de la investidura que tomaban para sí los antiguos gualtes, contribuyeran poderosamente á su embellecimiento con la construcción de toda clase de edificios. No de otra suerte hubo de acontecer en Sevilla, enriquecida ya con la morada de Ismael-ben-Abbad, padre de Mohámmad, el fundador de su dinastía, de cuya grandesa hemos hecho arriba mencion; morada que acaso, al alzarse Mohámmad con el señorio de Ixbilla, fué residencia del Amir, y mereció el nombre de *Alcazar*, con que le designa algun historiador, refiriendo la ya citada fábula, á cuya sombra procuraba aquél dilatar sus dominios.

No hace muchos años que en las excavaciones, llevadas á cabo en Sevilla para establecer en el antiguo solar que fué *Convento de San Francisco* la anchurosa *Piazza Nueva*, se descubrió una lápida de mármol blanco, con inscripçon eólica, que en otro lugar insertamos. De ella se deduce que, siendo realmente monumento sepulcral, debió existir, sin duda en aquel sitio, durante el gualiato de Mohámmad-ben-Ismael-ben-Abbad y el Califato de Al-Cásim-ben-Hammud-al-Mamun, cuyo nombre ostenta, una *vishka ó vischera*, y asno tambien una Mezquita de verdadera importancia, pues que allí estaban depositados los restos del general en jefe (محمد بن أبي نصر) del ejército de Al-Cásim Al-Mamun. Imposible de todo punto es hoy, sin embargo, el determinar las construcciones debidas á los Benn-

(1) A este Califá se refiere la inscripción núm. 1 de las contenidas en la primera parte de la presente Monografía.

(2) Ozols, *Obra citada*, t. II, cap. I, pág. 7.

(3) *Memorias Históricas Españolas*, t. III, págs. 412.

(4) *Ozols*, t. I, cap. XXIII, págs. 305.

(5) *Ozols*, t. II, cap. II, pág. 11.

Abad, conservándose sólo la memoria de algunas de ellas, por los elogios con que se extremaron los poetas árabes en ensalzar su fama y su grandeza; pero fácil es de comprender que hubieron de ser aquellas dignas de los encomios con que eran celebradas, si, sin tener en cuenta lo hiperbólico de la frase, observamos que para expresar la muerte de Mohámmad-ben-Ismaíl, escribían que «*atájó Dios sus pasos... y le trasladó de las Alcazars de Sevilla á las del paraíso* (1): con lo cual claramente se revela que hubo el fundador de la dinastía Abbadita, hallando quizás impropio de su alta jerarquía el maravilloso Alcazar labrado por su padre Ismaíl-ben-Abbad, se construyó otro superior en suntuosidad y riqueza, y digno de ser comparado con los alcazars del paraíso.

Reñeren también los escritores árabes, al enumerar las prendas que adornaban al sucesor de Ben-Ismaíl, que era este «*un muy voluptuoso y amigo de mujeres*,» y que «*ya en tiempo de su padre tenía un precioso Harem con setenta esclavas hermosas de diferentes países, traídas á gran precio, y mantenidas con profusión y prodigalidad* (2);» mostrando con tal aserto que hubo de existir otro edificio ó Palacio, distinto de los dos anteriores, destinado á servir de morada á las mujeres del príncipe Mohámmad-ben-Abbad-Al-Motámid, en el cual se hallaba aquel precioso Harem, capaz de albergar con toda holgura las «*setenta esclavas*,» de que los indiosos narradores hacen mérito. Trábatante, por esto sin duda, de poco religioso, pues que desvanecido entre los placeres que le brindaba este palacio, «*en las veinticinco castillos de su señorio no edificó sino una Almena y un alambor (pálpito)*,» labrando en cambio en la ciudad de Ronda una hermosa casa de placer para su recreo.

Ostiene, sin embargo, alta opinión y justificado renombre entre los mismos escritores, su desgraciado hijo Mohámmad-ben-Abbad-Al-Motámid-Al-Cásim, cuya extraordinaria magnificencia se cumplaba durante el primer periodo de su vida púchila (3) en la construcción ó engrandecimiento del Palacio de Charafédjib, celebrado, no sin razón, con el título de «*ciudad alcazar*, que no equivalía el mismo príncipe en concederle, al cantar sus excedencias en una de sus más apasionadas poesías. La suntuosidad y grandeza de la fábrica, y la extrema riqueza de su peregrina decoración, en que se hermanaban al par, con la representación de leones, elefantes, gacelas y caballos, muy preciadas estatuas de mármol, destinadas á habitar la sensualidad del futuro señor de Sevilla, convertían aquel edificio en una de las maravillas del arte mahometano en la Península, y daban claro testimonio del poderío del príncipe en cuyas manos había de extinguirse en breve el brillo de su gloriosa dinastía. dilatados sus dominios, una vez ya en el trono de sus mayores, con la posesión de Córdoba y de Mérida, y reputándose, no sin razón, el más poderoso Amir de toda España, añadía al acrecer con la fama de su nombre la de los Califas conjuntos, engrandeciéndose y hermoseándose sus Alcazars, protegiendo á los poetas que ensalaban sus triunfos, y fundando en Sevilla, su patria y habitual residencia, todo género de edificios públicos, en cuyo número se contaban Mezquitas, baños, secaderos, hospicios y hospitales.

Buena prueba nos ofrecen de su munificencia insignes monumentos epigráficos, tales como las lápidas de la Iglesia colegial de San Salvador, y la de San Juan de la Palota, que en su lugar insertamos, acreditando la primera que atendió siempre Al-Motámid con particular esmero á la conservación de las Mezquitas (4), no descuidando, cual pensase la segunda, el completarlas con la construcción de alguno de sus miembros más importantes. Llana desde luego y más principalmente la atención la inscripción de San Juan de la Palota, conservada hoy en las galerías del Museo provincial de Sevilla, porque manifestándose en ella ser obra de la madre del príncipe Ar-Raxid Abú-I-Hoseyn Ómid-Jah, hijo de Al-Motámid, la ercción de la *aznuda* ó minarete, se expresa terminantemente que se hizo en su Mezquita, esto es, en la Mezquita particular de la esposa de Al-Motámid (أم سجدام) (5), lo cual parece demostrar que hubo de existir á su inmediación algún Alcazar ó edificio destinado á la morada de la madre de Ar-Raxid, cuyo

(1) *Coada*, t. II, cap. II, pág. 52.

(2) *Ibid.*, *ibem*, *ibem*.

(3) Fue sucedido al mundo con el gobierno de Huelva y de Guadalupe en 1066.

(4) El edificio llamado *Mezquita*, que escribió en Huelva de Sevilla á fines del siglo XVI, dice en respecto de la Colegiata del Salvador, que se usa de las que pertenecían en su patria á San Juan de Mérida, con su padre de aquel tiempo con un arroyo, y *Escudo de su padre* (lib. IV, cap. I, fol. 118 vto.) La Colegiata, hoy existente, se comenzó á labrar á fines del siglo XVI.

(5) De ella conviene el efecto *tanquam* la, el cual no puede ser de referir á las *mezquitas* أم المسجد (la Señora augusta madre), que son las señoras de la oración, y deterrnan también el verbo امر, colocándose en la tercera persona femenina del pretérito. Respecto de la existencia del Alcazar, á que hubo de corresponder seguramente, nada hemos podido encontrar, pero sobrepasaríamos la tradición á la mano destructora de los herejes y del tiempo, lo conservado hasta nuestros días en sus dé las calles más inmediatas al nombre de calle de las Alcazars, que parece acreditar nuestra aser.

nombre no ha guardado la historia. Mas no lejos de esta Mezquita se conservaban todavía en el primer tercio del siglo XVII unos baños árabes, de que dan noticia algunos historiadores sevillanos (1). No deben confundirse estos vestigios, como parece haber sucedido, con los de otros baños más importantes y suntuosos, á los cuales, no sin razón, llamaba el vulgo *Baños de la reina Mora*, y se hallaban en la parroquia de San Vicente, al con los que, aun en uso durante la indicada centuria, existían al lado de la iglesia de San Ildefonso (2).

En el «*Repartimiento* que hizo el rey don Alfonso el Sabio, de las casas y haciendas de la ciudad de Sevilla y sus contornos, o tocaban á la reina doña Juana estos últimos *Baños*, con otros varios edificios de la población, así en la Judería como en el barrio de la Matagorda situados (3). Indica el mencionado *Repartimiento*, que los referidos *Baños* fueron, sin género alguno de duda, uno de los *Palacios* de los Amires sevillanos, siquiera no sea hoy conocido el determinar si hubo de pertenecer la gloria de su construcción á la dinastía de los Beni-Abd, tan dada al lujo como á los placeres, ó fué obra de almorávides ó almohades (4). Autoriza, en efecto, esta verosímil hipótesis, la circunstancia de haber sido cedidos á la reina doña Juana, cuya alta jerarquía debía relacionarse ciertamente con la donación hecha por don Alfonso.

Otros *Palacios* existían en Sevilla, cuya fundación parece corresponder á la fama de Al-Motamid, tales como los de *Bib-Ragel*, que reservó para sí el Rey en el *Repartimiento* citado, y en los cuales establecieron despues las religiones del Cister el *Convento de San Clemente*, uno de cuyos lados dá hoy á una plaza que ha conservado su nombre primitivo (5). Fueron, á no dudar, estos *Palacios* los destinados por Al-Motamid despues de la batalla de Zalaca, á albergue del caudillo de los almorávides Yusuf-ben-Taruqa, de quien dicen los escritores árabes que contempló sus bellezas con admiración y envidia, sentimientos ambos que se extremaban al penetrar en el soberbio *Alcázar* del nieto de Mohámmad-ben-Ismael.

Digna corona de todas estas construcciones maravillosas, fué á la verdad la fastuosa *Mezquita Aljama*, consagrada por San Fernando á la Virgen María, y respecto de cuya fundación hay notable desacuerdo entre los historiadores. Separon algunos, y no sin fundamento, que hubo de ser obra de la magnificencia de los Amires Abbaditas, pues que, «*exaltados por Mohámmad Al-Motamid los Amires de Andalucía y del Algarbe, para acudir á la defensa del Islam, o oprimido por Alfonso VI, enviaron éstos á Sevilla sus caudales, los cuales tuvieron sus juntas en la Grande Aljama, resolviendo allí el llamamiento de los almorávides.*» «*Recibida en Sevilla (prosiguen) la carta de Al-Motamid, en que comunicaba al príncipe su hijo Ar-Raxid Abú-I-Haseya, la noticia de la gran victoria de Zalaca, mandó éste que se fuesen leídas á todo el pueblo en la Mezquita Mayor (6).*» Otros creen que la *magnífica Aljama* (7) labrada en Sevilla por el Amir almohade Yusuf-ben-Yacub, el año 566 de la Hégira (1171 J. C.), y en cuya construcción se invertían hasta 12 años (580 H.—1184 J. C.), fué la consagrada por el santo rey Fernando III, y subsistió hasta 1403, época en que se comenzó la obra de la Catedral, hoy existente (8).

No hay, sin embargo de todo, oposición alguna entre ambos supuestos, los cuales son en realidad igualmente verdaderos. Costumbre fué constante en los conquistadores, cual señal de dominio, la de consagrar los templos y edificios religiosos de los vencidos, aplicándolos desde luego al culto profesado por ellos; y esta ley, á que más de una vez habían sometido los cristianos los templos gentílicos, reproducíase por los árabes, al apoderarse de la Península Ibérica. Convertida, pues, en Mezquita la Iglesia Metropolitana de Sevilla, y destruida por los normandos, segun refieren algunos escritores, en la terrible expedición de 859, hubo de ser acaso reedificada más tarde por los Amires Abbaditas, cuando se hace de ella especial mención en ocasiones de tal importancia, cual lo eran á no dudar para los musulmanes, las arribas ciudades.

Induce á sospechar, no obstante, la magnificencia desplegada por los descendientes de Mohámmad-ben-Ismael-ben-

(1) *Margale, Hist. de Sevilla*, lib. II, cap. VIII, fol. 47 vta.;—Rodrigo Caro, *Antiquidades de Sevilla*, lib. I, cap. XVII, fol. 27.

(2) *Ibid.*, *idem*, *ibid.*—*Ibid.*, *idem*, *ibid.*.

(3) *Epistola, Segunda Parte de la Historia y grandezas de la ciudad de Sevilla*, cap. I, fol. 2, o. n.

(4) *Margale, Hist. de Sevilla*, lib. II, cap. XVI, fol. 155.—Rodrigo Caro, *Antiquidades de Sevilla*, lib. I, cap. XVII, fol. 27.

(5) En ésta la Plaza llamada de *Vib-Arropel* (*Bib ar-Ragel*).—Véase el proyecto el *Plano de Sevilla*, grabado en la *Orta General de Sevilla y su Arzobispado*, por D. V. H. A. (1834).

(6) De tal la calidad Cordero en su *Hist. de la obra de los árabes* (t. II, cap. XIII, pág. 180).

(7) *Adulónes y correcciones al texto de del Viso de Espasa de D. Antonio Pons, en el que se trata de la ciudad de Sevilla*—Carta publicada en el *Atm. 36 del Cero de Sevilla*, correspondiente al número 1.º de Febrero de 1834.

Abad en los santosos *Alcázar* y *Palacio*, que labraron en Sevilla, que pudiera ser la *Mosquita-Aljama* reedificada antes de la caída del Califato de Córdoba, no correspondiendo, por tanto, en majestad y grandeza á las nuevas construcciones, con que ennoblecieron y hermosearon aquellos á Ixbilla. Esta circunstancia pareció mover, sin duda, al Amir Yusuf-ben-Yacob, para emprender la grandiosa obra de edificar de nuevo la *Mosquita-Aljama*, que califican de *mayálicas* los escritores árabes, acaso con el deseo de emular la erigida por Abd-el-Rahman I en Córdoba, cubiendo de gloria de terminarla á su hijo y sucesor, Yacob-ben-Yusuf Al-Manzor, quien mandó levantar un último *alcázar* (la *Giralda*), en cuyos trabajos se emplearon también otros doce años (1184 á 1196) (1).

Enojosa á par de difícil sería, ciertamente, la tarea de enumerar las fábricas, con que fué embellecida Sevilla durante el imperio de las tres dinastías que dominaron en aquella ciudad despues de la destrucción del Califato: Mozárta y Palacios; torcos como la del *Oro* (برج الذهب), construida en 617 (1290 J. C.); puentes y algibes; escuelas y *almoxarifes* (hospitales); posadas y *hospederías*, contribuyeron á enaltecer la fama de su grandeza, de la cual restan hoy apenas reliquias: no ménos escasas son también, por desgracia, las noticias que de tantas construcciones han llegado á nuestros días (2), imposibilitando sobremedura aquel empeño. Baste, no obstante, con cuanto llevamos expuesto, para comprender la gran riqueza que poseyó Sevilla en toda suerte de edificios, así religiosos como civiles y militares, al abrir sus puertas al esfuerzo de los guerreros castellanos en 1248.

II.

La fama de todas estas obras, muchas de las cuales habrían ya desaparecido por completo á fines de la xv.ª centuria (3), pero cuya memoria conservaba viva aún en aquella época la tradición, destembranda, sin duda, á los historiadores de Sevilla, haciales incurrir en lamentables errores, los cuales, sin exámen repetidos, han llegado hasta nuestros mismos días, extraviando la opinión y la crítica con sus descuidos, que repugna hoy la ciencia arqueológica. Desconocida, hasta hace poco (4), la existencia de aquel peregrino estilo arquitectónico, resultado de la fusión del arte de Oriente y del arte de Occidente, que inspirándose en el sentimiento puramente cristiano, subordinada á él todas sus concepciones, y ha recibido nombre de *mozarárta*, calificábase sin distinción de árabígas cuando construcciones habia producido, fantaseando á su arbitrio, una vez puestas los eruditos en tan fatal pendiente, edificios sutuosos, cuyo origen y antigüedad, mal conocida con el *Alcázar* del rey don Pedro, remontaban á los primeros tiempos de la dominación musulmana en la Península (5).

(1) Anadar de los Reyes, loco citat.

(2) Segun Menéndez escribe, la parte principal de la ciudad en tiempo de los árabes, fue la que se dilataba por la antigua Plaza de la Laguna, hoy Alameda de los Héroles: «De antiguos tiempos (dice) hasta los nuestros, avo en Sevilla (por lo parte desde antiguamente y en tiempo de moros fué á todo el barrio y contorno de la ciudad, y á donde los Reyes Moros tenían sus Palacios Reales), era gran plaza, yerma y salitosa, llamada comunmente «Laguna», y sin. (Hist. de Sevilla, lib. II, cap. 17, fol. 68). Pocos años despues habia vuelta para el espacio de *Menéndez*, basándose respecto del primitivo Alcázar Real, la existencia de un *Palacio*, eruido de la madre del príncipe Al-Hafid-Alal-I-Bisnagi, del cual dependía la *Mosquita* hoy convertida en Persepolis de San Juan de la Palma. El erudio académico D. Pedro de Maltrazo, en el tomo de Sevilla de los *Reverendos y Doctores de España*, trae noticia de otras varias construcciones árabígas.

(3) Cuando Menéndez escribió su *Historia de Sevilla*, habia verídica sobremedura el aspecto de la población, pose que, segun el mencionado *historiador*, cubían las ruinas de Sevilla laberos ya sin casa á la caída, la qual de verdad tanta á la ciudad. Fue que en tiempos pasados (prosigue) todo el edificio era dentro del espacio de las casas, sin estar de lo exterior, segun que hallémos á Sevilla de tiempo de Moros. Mas yo en este libro contextualizado de autoridad tanto como yo sepa, y polidico de tal manera, que sales á la luz, por los señores Demos volas, y estas que las heuras y sucesos son en algunas pensadas (Hist. de Sevilla, lib. II, cap. 17, fol. 67 vto).

(4) Fué el primero en dar á conocer y clasificar científicamente una singular manifestación arquitectónica, nuestro muy sabido padre D. José Anadar de los Reyes, en el *Discurso sobre El arte mozarárta en Argelinos*, leído en su famosa recepción de académico de la Real Academia de San Fernando, el 19 de Junio de 1852.

(5) Tal he sido hasta ahora la creencia de los historiadores sevillanos, atribuyéndo la famosa *Portada del Salto de Embajadores* al estado *Palacio de Abul-Fadl* construido á fomentar este error, la erudición interponiendo dala á las inscripciones árabígas que las cubren, por el embajador de Marruecos en el Corte de Cirio III, Abd-Almad-Al-Gual, quien se volvió en traducción de este texto:

«*Alabó fué el arquitecto de tal obra y nuestro mayor. Fué venido de Toledo con los dones mayores Alomara á tal palacio y monumentos de Sevilla. Yo el rey «Nasar por la gracia de Dios.»*

Fué esta versión dada á conocer primero por D. Antonio Ponz, en el tomo IX de su *Fojó de España*, quien afirmaba además que eruido el Embajador de Marruecos Abd-Almad-Al-Gual en esta ciudad en Sevilla, reconstruyó y arrojó este y otros edificios de dentro de las ruinas, y eruido también por medio de su intérprete el Sr. D. Francisco Berra, Demos de esta Real Academia, y Trinito Araygo de las Reales Academias. A quien soy deudo

Conserábanse, por fortuna, algunos monumentos epigráficos, si bien han llegado á nuestros días en muy corto número (1); que dependiendo de la existencia de santas construcciones de otros tiempos, aumentaron en gran parte la confusión, robusteciendo la equivocada creencia de ser distintivo propio y exclusivo de las fábricas musulmanas el ostentar en sus muros aquella suerte de exornos, que alguna vez hubieran servido de norte seguro en las investigaciones arqueológicas, cual pudo acontecer con varias de las inscripciones antiguas del *Alcazar de Sevilla*. Comprendidas aquellas bajo el nombre de *Piedras árabes*, publicóbalas á mediados del siglo XVI el autor de las *Audigencias de Sevilla*, interpretadas á capricho por el sacerdote maronita Sergio, «que se crió en un Seminario de Roma, y sabía la lengua árabe, como usada en su tierra, y la Latina como allí la aprendió.» No siendo indiferente para nuestro estudio su reproducción, pues su contexto persuade con toda evidencia de la confusión ántes referida, juzgamos oportuno el trasladarlas á este sitio, con las indicaciones del referido Rodrigo Caro.

«En la Iglesia Colegial de San Salvador (escribía éste), en la torre por la parte que mira al Claustro, está una piedra de mármol blanco: tiene las letras Árabes relevadas y fáciles de leer á los que saben esta lengua, porque la piedra está bien tratada; interpretóla Sergio así:

» *En el nombre de Dios poderoso. Las alabaças de Dios sobre Mahomad, y sobre sus discípulos, salud sobre ellos, y por la salud de Dios, en quien confío, y es Mahomad mi asyvaro.*

» *Este es el estudio del señor Marwan, que Dios nos dé su gracia. Quien entrare en su templo y capilla, y recare quarenta y siete veces, le perdonará Dios sus pecados, y rogues por quien lo hizo, que le tenga Dios de su mano.*

» En la misma piedra, de letra Árabe así mismo, pero hundida en la piedra al uso Romano:

» *Amar, hijo de Faleh, con la ayuda del poderoso, salud á cada uno (2).*»

» En casa de D. Juan Vallejo (proseguía), á la Colación de San Miguel, otra piedra semejante:

» *En el nombre de Dios poderoso de piedad. Alabaças de Dios sobre Mahomad, y sobre sus hijos discípulos, salud con salud, y la bendición de Dios sobre Mahomad hijo de Ali, la piedad de Dios sobre él. Con el ayuda de Dios escriví esta letra.*

» *Quien començadaze y rogasse setenta y siete veces, lo librará Dios por su misericordia.*»

» En la puerta de San Juan de Acre, que mira al río á la parte Occidental:

» *En el nombre de Dios piadoso de piedad. Alabaças de Dios sobre Mahomad. Mandado quedó de mano del señor Mahomad la puerta, que hizo el año de la tribulación de los Moros por agua. Conocció la ley sobre el hijo de Ismaél Alcafer: venga su mandado, y la troyas entre los fieles. Después dixo el señor Ali, á quien Dios dé larga vida, y lugar venturoso. Mandado fué el bendito con la alabaça de Dios, y asyvaro de su ayuda, vencedor de la ley, y largueza de vida dellos, y el mandado de Dios el año. De mano de Alcafer: Ruegues á él, que le dé Dios victoria. Todo quanto entraren desta puerta, hecho de mano del santo, el peregrino de la casa de Mea. Yo el siervo del tesorero El Harretne cumplí con las alabaças de Dios, y el asyvaro de su ayuda. Siervo del autorizo saludó á todos.*»

(1) Una de ellas solamente, que conserva con gran cuidado aquel sílo, porque se hallaba entera en sus paredes grandes muros de la Religión Santa, vi. pag. 161, pueden leerse algunos textos de la cualidad de esta puerta con las mismas Inscripciones del Alcazar, que en otro lugar publicamos. Claro, sin embargo, halla ya manuscrito que no debió seras entera á las Inscripciones de Sidi Ahmed, porque éste tenía muy pocas conseruaciones por dondeir esta casa de legados (sus oficinas y oficinas.) Tal sencilla admisión la vemos que en 1788 hizo este embajador Marquis de las Inscripciones que ostenta la espada. *Memoria de Alcazar en Córdoba. Viene al principio la Monografía que con el título de La Iglesia de San Salvador en el Hospital del Cardenal, en Córdoba, escribió el conde Marquis de Alcazar, luego publicado en el presente tomo del Museo (pags. 167 á 182) lo notamos de todo lo indolente indolencia Coma Serrano en el tomo III de los Apellidos al tomo I de los Nobles de las Armas, y finalmente el capitán D. Pedro de Madroño, en el tomo de Sevilla de los Reuados y Reales de España. Los letrados que lo desearon, pueden consultar en la Monografía de los marcones Puerta, su ciudad, é inserta en el tomo III del Museo Español de Antigüedades, como las Inscripciones alfabete 127, 128, 129 y 130 de las que bajo el título de Inscripciones antiguas de los edificios musulmanes, publicamos en la segunda parte de la presente Monografía.*

(2) Viene las Inscripciones antiguas del tiempo de los musulmanes mudabos.

(3) Pueden compararse los textos ántes interpretados del sacerdote Sergio con la que, desde del verdadero epígrafe antiguo, publicamos en la primera parte de la presente Monografía bajo el núm. II.

« En la puerta de San Juan de la Palma, fixada en la torre, de tiempo antiguo:
 » En el nombre de Dios poderoso de piedad, Alabaça de Dios sobre Mahomad, que la Fé facete de bendiciones, y
 » que profetizó en ella sobre vos, Dios la luz de Mahomad, que es Dios el mayor Dios, y Dios es luz de los cielos, y de
 » la tierra, como su luz, y todos quantos Angeles en el cielo, y fiela.
 » Quien se ocupara con estas palabras, le perdona Dios sus pecados. Del siervo de Dios Mahomate hijo de Malique
 » el Lecombaxo. Año de mil y cinco (1).

« En la misma Puerrochia de San Juan de la Palma se halló otra inscripción, que don Pedro de Castro, mi, señor, hizo
 » escrivir en un pergamino muy grande: el qual yo tengo en mi poder, y allí estan escritas muchas letras Arabes,
 » y declaradas en el pergamino sumariamente, dizen así:
 » Este es el gran templo de S. Juan, el qual edificó el Rey de Sevilla, por mandado del gran Miramamolín;
 » el qual fué dotado de su privera hacienda por Muley Abunazar Rey de Erija; y esto fué en los años de mil y veinte,
 » aciendo una gran pestilencia en toda España.»

No hubo de parecerle, sin duda, grandemente exacta á Rodrigo Caro la traduccion que el maronita Sergio había hecho de la segunda inscripción hallada en San Juan de la Palma, y que don Pedro de Castro «hizo escrivir en un pergamino muy grande,» cuando á continuacion de la versión que antecede, escribía:

« Esta pienso que es en suma la interpretacion, que hizo Sergio Maronita: pero yo mostré el pergamino á Iuan
 » Bautista, Arabe de nación, de quien se vale el Santo Tribunal de la Inquisicion para intérprete, y él declaró las
 » letras de la manera siguiente: lo qual tengo por más claro; por que segun lo que está escrito en el pergamino, es y
 » muchas más cláusulas, y escrituras, que la que interpretó Sergio. Dize pues así la interpretacion de Iuan Bautista
 » Berberisaco:

« Despues que Mahomad ya profetizó en ley doscientos años y despues Reynó Muley Jacob Abunazar Amir Elnu-
 » maná Elnakar Edir, Testicote de Dios. Despues que Reyud, passó á tierra de España el Conde dom Juan: el fue
 » la perdoña de España: y así passó en ella el Alcaýde Tarif con Muça el Carcelero, el que óvino todas las Chris-
 » tianas de España: despues desto pasaron mil y veinte y cinco años, y despues en ella los Moros: gozaron muchas
 » años, y hallaron en Sevilla una mezquita, que se dice San Juan de la Palma. Mandó el Rey Muley Jacob Abun-
 » azor edificarla, y mandó tambien al Alcaýde de Sevilla, que se dice Alcaýde Akomad Balapaga, y hizo en la torre
 » suya una losa de mármol, y escribió en ella estas letras. Y le hizo mejor que todas las Iglesias de Sevilla, y mas
 » que á la Iglesia mayor: y dióle Muley Jacob Abunazar el diezmo para todo lo que ha menester, y cosas, y tributos
 » para siempre. Item, que todas las cosas que estas á la orilla del río, que son de los Moros, paguen tributo á esta
 » Iglesia.

« Dios le dé victoria al que hizo esta obra de misericordia á esta Iglesia de tierra de Moros.

« Quien escribió esto es Hamed Xarif hijo de Hadalyud: Dios le dé libertad (2).»

Indúl juzgamos enojaros á nuestros ilustrados lectores, no sólo la excesiva esadla, con que tanto el maronita Sergio, como el berberisaco Juan Bautista, dijeron haber traducido las mencionadas inscripciones, sino tambien las inopias esenciales, en que ambos incurrieron; porque basta sólo la lectura de las versiones de las dos lapidas que hoy se conservan y en otro lugar insertamos, para conocer la ís que debe atribuirse al testimonio de intérpretes tan interesados y ligeros como los referidos. Faltas de sentido y plughadas de incoherencias y de absurdos, sean, sin embargo, aceptadas de lleno y sin sospechas de supercheria por el docto Caro, moviéndonos esta circunstancia á acenar sobre

(1) Véase la inscripción núm. 111 de los correspondientes á la decrocción castellana, que en otro lugar insertamos.

(2) Rodrigo Caro, Antiquidades de Sevilla, esp. xxxi, lib. 43 y 44. El Sr. D. Pascual Gayangos, al trázar la inscripción de San Juan de la Palma en el *Memorial Histórico Español*, supuso que la versión de Juan Bautista es la de la lápida, que hoy se conserva en el Museo provincial y palatino de Sevilla en un *libro de la casa de las dadas*, sin embargo de declarar Rodrigo Caro que se halla hecha sobre el pergamino, en que se copó por orden del Arzobispo don Pedro de Castro la inscripción de la otra lápida, hallada tambien en San Juan de la Palma, pero de la cual no se tiene noticia alguna al presente. Nuestros creemos que la lápida citada en la torre de dicha iglesia es de tiempo antiguo, y es la traducida por el Sr. Gayangos y conservada hoy en el Museo Provincial de Sevilla.

modo el triste concepto que le merecían los árabes, á quienes calificaba de *bérbaros*, encariñado sin duda con las excelencias de la antigüedad pagana (1).

Señal infalible de indistinguible procedencia árabe, eran pues para los escritores á quienes aludimos, las inscripciones que ostentaban los edificios, cual declaraba Rodrigo Caro respecto del *Alcazar*: «Tengo por cosa muy probable (2) decir que el Palacio de los Reyes Moros fué en este mismo sitio, por que alguna parte de su edificio lo muestra *«así, y aun algunas caractéres Árabigos que se descubren en los yesos (3)»*, moviéndole á conjeturar, entre otras razones, que «la Torre de la santa Iglesia de Sevilla (como tambien su antigua Mezquita) era edificio de Moros, á » pesar de que «no hay en ella inscripcion antigua que lo manifieste, » la circunstancia de declararlo así «lo que han » visto otros edificios desta gente en África (3).» Esta razon, que alagaba no con más vultuosos razones el diligente » Morgado (4), «y juntamente el pedir los Moros de Sevilla al Sancto Rey Don Fernando entre otros partidos, que » siguieron les dexasen derribar la Torre de su Mezquita,» dábase «vindicció de ser edificio suyo,» esforzando el supuesto por una parte la sospecha de que «por ser el más soberbio [edificio], que ellos edificaron en España, no quisieran, » que nosotros los christianos lo gozáramos, » y por otra «sobre todo,» el «no hallar hecha alguna mención della » [la torre], á lo ménos que yo sepa, por tiempo de Fenices, Cartaginenses, Romanos, Vándalos, Alanos, Suevos, » Hunos ni Godos (5).»

Confeso este lamentable desconocimiento de la historia del arte al primero de los escritores citados, á dar por sentado, sin más testimonio que su excesivo amor á las obras de la antigüedad clásica, el que los únicos baños árabes que se conservaban en Sevilla, y ya mencionados arriba, eran Thermas ó baños públicos de los romanos: «Destos » antiguos baños (scribe) han quedado oy solos dos con el nombre y el uso; que los unos son en la Parrochia de san » Juan de la Palma con *«vestigios de su grande antigüedad;* y los otros en la Parrochia de san Ildefonso. »—«Con el » nombre quedaron (*«resigue*), y sin el uso los baños que llaman de la Reyna Mora, oy Convento de las Religiosas » del nombre de Jesus (6).» Morgado afirma, por el contrario, siguiendo en esto la tradicion local, que «en el *«Reper- » tamiento* que el sancto Rei don Fernando señaló á la sancta Iglesia mayor de Sevilla, parece averse sido tambien » reparadas unas casas principales, que por aver tenido en ellas sus baños y recreo óierta Reina Mora, siendo Sevilla » de Moros, ha perpetuado hasta oy aquel barrio el nombre de los baños de la Reina Mora, en la collada de san » Vicente (7).»—«Entre otros edificios sumptuosos y magníficos que avia en estos baños (continúa), vemos oy en » su primera forma una alcoba que por su curiosidad y galana obra *«Moslita* sirve (en el Monasterio de que hará » mención este capítulo) de graciosa Iglesia. Donde tambien se ven señales y vestigios de los mismos edificios de » baños y algarbes de aquel tiempo (8).» Última grande que havia desaparecido recientemente el indicado Monas- » terio, donde acaso se conservarian restos de su primitiva ornamentacion arquitectónica, á ser exacto cuando Morgado » afirma (9).

(1) Al dar noticia en el cap. xxvii de sus *«Disquisición de las Inscripciones árabes ya transcritas, los cuales aparecen después de las ruinas, decia «Esto aquí es visto el Lector las reliquias de la antigüedad romana, y se me parece digno de contar lo que sea la qualidad de tiempo de los árabes » que poseyeron esta ciudad mas de quinientos años (describiendo un barrio, y acabó todo el cap. por la siguiente herbarial desta » guisa) que era en los tiempos, que mas se consagraban para escrivirlos, como son las piedras, su materia lo poco que alcanza de las *«Luz* y *«causa del » sus obras»* (fol. 42 vto). No se olvidamos de citar en este título de Rodrigo Caro, respecto de los árabes y cuenta del libro *«de los de los almorávis, su » señales que, oyas de todo conocimiento gracioso de la lengua árabe, para sólo á se desahucian para formar concepto de ellas, las peregrinas tra- » duciones, que de los «piedras árabes» la feblísima el presente Sergio y el herbario Juan Boscato.**

(2) *«Antiquidades de Sevilla, lib. 2, cap. v, fol. 56.*

(3) *Idem, ibid., cap. vii, fol. 48.*

(4) *«Fin. de Sevilla, lib. 2, cap. 1, fol. 19.* Dice en efecto: «Y en este respecto (en el de que los Moros tirara por negocio esencial, levanta Torres » y fortificase con sus Murallas) me acuerdo aver heyo en la Inscripcion de África [de Luis del Marín], que *«Ibn Alhasan* «releto de Alchirchaman edificó » con la gran Mezquita de Marrakech la gran Torre, que oy tiene, y que es de la misma trega, y *«Ibn* «releto, que lo de la Iglesia Mayor de Sevilla, que la de » la ciudad de Babilon, y que las dos yo mismo vi. » «Lo que [concluye] como tal parece, sucedió todo en tiempo que Sevilla estava en poder de » Moros.»

(5) *«Fin. de Sevilla, lib. 2, cap. 1, fol. 33 rect. y vto.*

(6) *«Antiquidades de Sevilla, lib. 2, cap. xvii, Plutarco, fol. 37.*

(7) Con efecto «ya casuaria la calle inmediata al sitio, dando entre el Convento de Religiosas, el primitivo nombre de Calle de los Padres.

(8) *«Fin. de Sevilla, lib. 2, cap. xvi, fol. 115 rect. y vto.*

(9) Fundado este Convento el año 1550 en los muros, á que debían pertenecer los Baños de la Reina Mora, ledose á crear la obra de esta de que el salo ó *«albat* (الباث), «era destinado por su curiosidad y galana obra *«Moslita*» «servir de Iglesia, que habo de ser exacto producto del más «moder- » no desconocimiento de la reliquias de esta antia antigüedad, en los tiempos en que nació Morgado, y el de sus sucesores directivos, en la pre- » sente época, han sido lugar á muy variadas equivocaciones, cual acontece, entre otras, respecto de la ya citada *«Ibn* «releto de San Bartolomé, en el *«Hisp. » tal de Agustin de Córdoba»* «Crónica, y con algunas afirmaciones locales á fines del siglo xiv en las magníficas *«Alfons de Alcazar»* «Ibnans I.

Corta es, en verdad, el número de construcciones arábigas que han llegado en Sevilla á nuestros días: fuera de la *Giralda* y de uno de los ángulos del *Palacio de los Narrajos*, resto de la *Mezquita-Aljama* reedificada por Yussuf-ben-Yacob, con parte de la bóveda y alguno de los aljibes fabricados allí para el abastecimiento de aguas de aquel edificio, y donde en tiempo de Morgado se veían dos magníficos bronces de mármol blanco, con inscripciones arábigas (1), sólo subsisten la afamada *Torre del Oro*, víctimas de continuas reformas y restauraciones; el llamado *Arquillo de la Plata*; algunos torcoses y lienzos de los muros del *Alcazar* del rey don Pedro, objeto, más que ninguna otra edificio, de la odiosa ignorancia de los modernos restauradores, y algun departamento del celebrado *Monasterio de San Clemente*, establecido á la raíz de la conquista en los magníficos *Palacios de Bib-ar-Rajel*.

Nada resta ya de aquellas fábricas santosas, con que embellecieron á Sevilla los sucesores de Mohammed-ben-Ismael-ben-Abdud; nada tampoco de las pocas construcciones que llevaron á cabo los almorávides: únicamente ha permanecido, como señal y testimonio de la grandesa de aquel pueblo, á quien no esquivaba el docto Caro el epíteto de *barbaro*, la soberbia *es-suná* de la *Mezquita-Aljama*, y el ya mencionado *Palacio de los Narrajos*; obras ambas que bastan por sí solas para acreditar que los almohades, á quienes su creacion es debida, si no lograron dar vida á la ya extinguida grandesa de los tiempos del Califato, consiguieron, no obstante, en aquellos últimos momentos del poderío musulmán, reanimar el decaído espíritu de los árabes con empresas de tan calificada importancia artística.

Ciertos escritores sevillanos, desconociendo acaso esta triste verdad, ó deslumbrados por la fama de la Sevilla árabe, han creído encontrar á cada paso huellas de aquella civilización, cuyas creaciones, respetadas por la *Rida-medía*, borrada implacable la despiadada mano de los tiempos modernos, dada la intolerancia artística de los siglos XVI y XVII; y sin más norte que su lealbe deseo, han fantaseado fábricas santosas, — fruto de civilizaciones distintas, — clasificándolas sin examen como producto de las artes musulmanas.

III.

Habian sido y seguian siendo para los historiadores de la metrópoli andalusí, testimonio fehaciente de aquella vulgar creencia, hasta nuestros mismos días perpetuada, las inscripciones arábigas que adornaban por todas partes, — ya confundidas con las labores de alfileres, ya en frisos y arcosabos, ya en arábes y calados aximones, — multitud de edificios á dicha conservados en Sevilla (2). Era preciso, pues, para desvanecer supuesto tan erróneo, el demandar á aquellas inscripciones, útiles, en verdad, que podian resolver satisfactoriamente las dudas de los eruditos, la explicacion que solicitaba la ciencia arqueológica para justificar sus fallos.

Convenidos estaban de arábigas por esta razon, así el santoso *Alcazar del rey don Pedro* — en cuyo famoso *Salon de Esabajadores* ha creído encontrar muy docto crítico de nuestros días, restos indudables de la arquitectura almohade (3), — como la llamada *Casa de Olot*, en la antigua calle de la *Bodega de las Aguas* (hoy de *Cañama el Bueño*), edificio que sólo conserva de su original disposición, como vivienda labrada por alarifes moros, un magnífico *Salon* « bajo, » y cuyas « peregrinas arabescas y alcazárques de estucos son, en el sentir del escritor á quien aludimos, « de tanto garbo y flnura como los que revisten las paredes del *Mirador de Lindarveja* de la Alhambra (4). »

(1) *Alf. de Sevilla*, lib. IV, cap. 1, fol. 96 vto. Los lectores que lo desearan, pueden consultar en el tomo III del Museo Español de Antigüedades, cuanto respecto de sus particulares epigrafías en la *Monografía* publicada bajo el título de *Revolución de puros árabes y mozárabes*.

(2) No es para extrañar, ciertamente, que en los edículos andalusíes de Sevilla abunden las inscripciones arábigas, si se atiende á la doble influencia de la tradición, propagada hasta en las edificaciones más modernas, y á la que ejercieron los santosas en sus obras generales de alfileres, fundadas en Sevilla por don Alfonso X, en 9 de Diciembre de 1264 (*Monarquía*, tomo IV, cap. 1, Prólogo, pág. 54). « Pero para que quedara nuestra lengua y fuese más conocida del mundo que vive la infamosa condición en la cual de las artes andalusíes (muchas veces muy suaves y nobles), empalmeadas, ya sea sólo las inscripciones, como tambien los signos arábigos señaladamente, para ornato de todo género de edificios y personas indolentemente, copiarlos, por ellos, la persuasión que respecto del calamar de los corrales de *Alto de oro*, y en orden á los castos de cadere, tan usados en la *Rida-medía*, áncas las *Oraciones de Sevilla*: el *Alcazar* que debiera haber tres cosas de cadere: la una con folios con sus filios celestiales para cubrirlo, y la otra de un *Arquillo* para punto, y la otra de labras reversas » (*El Pardo*, fol. 205). — Lo mismo se aconteció en (preguntar) lozana á las dadas, encañalar y áncas rebosa de *lila de oro y plata*, y no otra cosa se venía de muy antiguas repeticiones en las tejidas de síde. La obra así encañada, llevada por lo menos al *Arquillo de moros*, sobre todo el *sayar* el siglo XVI (*Parque del Saler*, etc., pág. 463 y 466, nota).

(3) D. Pedro de Madrazo, tomo de *Sevilla de los Reyes* y *Bellezas de España*, págs. 336 y 367.

(4) *Méjic*, libro 4.º, pág. 470. En este nuestro edificio recordaron la base de una columna (situada en el ingreso de la catedral principal), que

Constata, no obstante, respecto del primero, cual hallamos repetidamente consignado en los escritores sevillanos de los siglos XVI, XVII y XVIII, —ya que no hagamos mención de otros edificios de menor importancia, que aún conservan restos de su primitiva ornamentación mudéjar (1)— que había el infanzonado don Pedro reedificado su *Alóscar*, obra en que se invertían once años (1353 á 1364); si bien afirmaban algunos que «los Moros de Granada,» «á contemplación y agrado del monarca de Castilla,» «labraron en él, la curiosidad de lo Musayo y aereocantantemplos (2).» Promúta esta hipótesis, realmente gratuita, cual más adelante probaremos, el efecto de un hecho incontrovertible, á que daban cierto aspecto de verdad, á más de las palabras terminantes, con que Morgado se expusaba al hacer esta declaración, no pocos de los exornos que cubren los muros del mismo *Alóscar*, siendo en consecuencia aceptada sin recelo. La obra del rey don Pedro, por más que hubiera ésto declarado que no se limitó solamente á restaurar y reedificar el antiguo *Alóscar* de los Amires sevillanos, sino que lo *mandó hacer* (3), — perdiendo pues, todo carácter nacional, parecía quedar reducida á una simple imitación del *Alóscar Naserita* (4).

Y, sin embargo, nada existió primitivamente de común entre ambos edificios: demostrado está con toda evidencia que en el *Alóscar* sevillano representando genuino de aquella tradición vigorosa que, engendrando el *estilo mudéjar*, poblabo de maravillas hasta el mismo siglo XVI, las más principales poblaciones de España (5) no en era preciso, pues, el concurso de los alarifes granadinos para realizar empresa tan grandiosa; bastaba únicamente el de los alarifes mudéjares que imaginaron su traza y labraron sus *arabes*, y á quienes exigían las *Ordenanzas* perfecto conocimiento en esta clase de construcciones (6). No era, por otra parte, posible el suponer que «los Moros de Granada,» según asegura Morgado, levantasen el *Alóscar*, si se atiende á la época en que se dió principio á esta obra, y el estado en que á la sazón se hallaba el reino granadino: hasta fines de 1354, esto es, más de un año después de comenzada por el rey don Pedro la fábrica de aquel edificio, no subía, con efecto, al trono de sus mayores el joven Amir Abú-Abdill-ih-Mohammad V. Durante el primer periodo de su reinado, que comprende el espacio de cuatro

mostró en su labor su legítima procedencia árabe. No es este decir, sin embargo, que la mencionada Casa de Oñes sea un edificio producido de las artes mudéjares; pues tal siempre costumbre, en sólo de las alifas mudéjares, mas tambien de los muros en el acto de construir, de épocas más modernas, el aprovechamiento de esta estructura, recogidos de otros edificios, sirvan de prueba al efecto, además de los completos arábigos con inscripciones, que hay en ellos en el Saló de Embajadores del *Alóscar* del rey don Pedro, y en otros varios departamentos del mismo *Alóscar*, los 31 capiteles de igual procedencia que se conservan en los galerías, y á los grandes, y de las jirafas de don Juan San Julián, el capite, *arabes* árabe, que son idénticos en un modelo del antiguo Convento de Santa Ana, obra mudéjar (saló de Gonzalo Barroja); la casa que, subiendo en sentido lateral, hace hoy salida de ómnibus en el espacio de la casa n.º 95 de la calle de Don Rodrigo, en Córdoba, y finalmente, diversos capiteles que en otros varios edificios mudéjares de esta última ciudad se conservan todavía.

(1) Tal es, sea, sea, sea, el *Alfonso de Isabel la Católica* (hoy ya destruido) en el ex-Convento de *María de Oñes*, la casa del duque de Oñes, en la Plaza de *San Pedro*, Plaza de *San Juan* y el palacio del duque de Alba, vulgarmente llamado *los Duques*, destruido en caso de remodelar, el ex-Convento de Santa Ana, la *Alfonso de Meléndez*, en la calle de *San Juan*, y otros varios edificios cuyos inscripciones pertenecen en la segunda parte de este trabajo, bajo el título de *Inscripciones arábigas de los edificios mudéjares*. Respecto de todos estos monumentos, reconocidos á nuestros ilustrados lectores la importancia que con el título de *Manuscritos árabes y mudéjares de Sevilla*, prepare para la prensa nuestro querido Sr. D. Donatista de los Baños, actual Vicepresidente de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de aquella provincia.

(2) Morgado, *Historia de Sevilla*, lib. IV, cap. I, fol. 92 vto. y 93.

(3) No sólo he de dar en este extracto, la leyenda que en caracteres mudéjares, se encuentra en la portada del *Alóscar*, advertido de año á la inscripción árabe, que con el año 591 inscribió en las *Inscripciones arábigas de los edificios mudéjares*, y cuyo contenido se ofrece en la siguiente forma:

† EL MILITADO EN SUY MOTE: EN SUY TONORADO: EN SUY CONSERVADO: DON PEDRO POR LA GRACIA DE DIOS: DON EST: DE: CLAVIERIA: EN SUY: RAY: MANTO: PABER: DEBOS: ALZARADO: EN SUY: DOROS: PALACIOS: EN SUY: MONTA: DONORADO: QUE: FOL: PABER: EN LA: DEL: EN: EN: EN: QUATROCIENOS: Y: TRES

Á Oñes se refiere D. Fernán Arnao en un opusculo publicado en 1760, bajo el título de *Compendio histórico de los siglos de la más noble y más fiel ciudad de Sevilla*, señalando «el palacio principal en el galderia behera, con hermosos ornatos de hermandades de alifantes, todo lo qual según el título que en su primera parte está sobre su portada, es obra del Rey D. Pedro, que comenzó el año de 1354, á cuya fábrica se fueron dando principio en el de 1360, adhiriendo luego parte al de antiguo *Alóscar* (cap. X, pag. 45)» Arnao, con visible impericia crítica, atribuye á don Pedro la casa llevada á cabo por el singular Cirio V, que tanto distingue al Pinar principal, á que se refiere. Sin embargo de estas declaraciones, adverti, al mostrar al Pinar á los viajeros y extranos, cuantos monumentos mudéjares se han llevado en él á cabo, fortísimamente en mi crítica, son atribuidos al rey don Pedro, cual nos dice, entre otros, en el testimonio que con respecto al edificio publicado por D. Antonio de San Martín, bajo el título de *Monumentos de Sevilla*, en el tomo. 7.º de la *Historia Civil del correspondiente al Sr. de Riera del presente año de 1874*, — como el edificio 12 del *Tercero tomo y primer tomo de dibujos*, son aplicados á los años y á la industria, que dá á las el diligente D. M. Barrell (Meléndez) desde su tiempo al *Alóscar de Sevilla*, fué construido en el segundo período del arte árabe, no dice que fué erigido y reedificado varias veces, especialmente en tiempo de don Pedro I de Castilla, etc. (pag. 392).

(4) El dato estadístico D. Pedro de Méndez los cree, en su raza, así advertido de estos mudéjares lecturas, enseñar analogías entre el almodor de los salones del *Alóscar de Sevilla* y el de los de Alhambra.

(5) *Puertas del Saló de Embajadores del Alóscar de Sevilla*.

(6) Del extracto hecho por nuestro muy querido padre en su tratado sobre el *Manuscrito sobre las Puertas del Saló de Embajadores*, serena de la famosa *Ordenanza de Sevilla*, resulta plenamente comprobado este hecho. Resulta, pues, á nuestros ilustrados lectores al tomo. 2.º, pag. 438 y 470 del *Manuscrito de las Artes y Oficios*, desde va usado aquel trabajo.

años y diez meses (19 de Octubre de 1354 á 22 de Agosto de 1359), aunque fueron estrechas las relaciones que mediaron entre ambos príncipes, según demuestra el auxilio, así de barcos como de hombres, con que ayudó á don Pedro el Amir granadino, en sus expediciones contra el monarca aragonés, no se realizaba en la Alhambra ninguna de aquellas construcciones que ilustran la memoria del príncipe Nasrítá, consagrado entonces especialmente á procurar el bienestar de sus vasallos. Desposado en 1359, por la ambición de su hermano Abú-l-Gualid Ismail II, quien á los pocos meses sufría igual suerte con pérdida de la vida, sólo recuperaba el trono en 1362, en que el mismo rey don Pedro daba muerte en Sevilla al usurpador Abú-Abdill-Idh Mohámmad VI, á quien llaman las crónicas cristianas Abú-Said el Bermejo. Desde esta época datan, así la construcción del *Albarrastes* ó hospital fundado por Mohámmad V en el recinto de la Alhambra (1365 á 1367), conocido hoy bajo el nombre de *Casa de la Moneda* (1), como el magnífico *Cuarto de los Leones* en el Alcázar de los Beni-Nassures, y la llamada *Puerta del Vaso*, que pregonan la fama y magnificencia del hijo de Yusuf I.

Resulta, pues, de esta comprobación histórica, que terminado ya en 1364 el *Alcázar* del rey don Pedro, esto es, un año antes de que labrase Mohámmad V el *Albarrastes*, primera de las construcciones realizadas por este príncipe en Granada, mal pudo ser aquí imitación y copia de la Alhambra: las *Ordesanías*, así de Sevilla como de Toledo, prueban por otra parte, que era de todo punto innecesario el concurso de los alifrices granadinos, para la edificación del *Alcázar de Sevilla*. No juzgamos prudente detenernos más sobre este punto que nos conducirá, sin duda, lejos de nuestro propósito, con larga serie de digresiones, una vez realizado respecto de la obra mudéjar del rey don Pedro, estudio más autorizado y fundamental del que pudiéramos intentar nosotros, hecho con este mismo propósito ántes de ahora (2).

La declaración de aquel monarca, tan injustamente juzgado por sus mismos contemporáneos y por la posteridad, quedaba, pues, plenamente confirmada: alifrices mudéjares, no granadinos, habían ideado el plan del festivo Alcázar, digno en verdad, de la admiración de que es hoy objeto: alifrices mudéjares habían adornado sus muros de muy deliciosa obra de yesería, y enriquecido al mismo tiempo sus *terrazas* de peregrino alisado; alifrices mudéjares eran, por último, los que habían construido la famosa media naranja del *Salón de Embajadores*, obras todas de que, con otras no ménos excelentes y difíciles, debían ser examinados, á tenor de lo que disponen las *Ordesanías*, cuando aspirasen al nobilísimo ejercicio del arte de construir, no sólo en la época á que aludimos, mas también en las centurias posteriores. Y como si áun no fuese todo esto bastante, las mismas inscripciones árabes que habían contribuido incoherentemente á propagar desde el principio el error de que toda aquella parte del régio edificio en que aparece, era resto del primitivo Alcázar mahometano (3), venían á confirmar con irreparable eficacia el hecho, hasta hace poco negado, de que cuanto encierra de magnífico y suntuoso los *Palacios del Rey Don Pedro*, era producto propio del estilo mudéjar y obra del villipendido hijo del glorioso vencedor del Salado.

Ni las tristes cuanto desacertadas restauraciones, de que ha sido víctima desde principios del siglo xvi hasta nuestros días, ni la saña de los enemigos del rey don Pedro, fua podido borrar inscripciones de tal importancia, enal lo sea, así las que se ostentan en grandes y gallardos caracteres ófidos de relieve sobre el alisado de los muros de las galerías del *Patio principal*, del *Salón de Embajadores* y de las *terrazas*, denominadas hoy con censurable ignorancia, *Descansatorio de los Reyes Moros* y *Salón del Emperador César V*, como las que en camarotes africanos exornan los arcos de otros varios departamentos (4). Consagradas á perpetuar el nombre del infatigable fundador del Alcázar, encierran en su laconismo la declaración más terminante que pudieran apetecer los más descontentadizos, hallándose concebidas en los siguientes términos:

(1) Véase el propósito la *Monografía* escrita acerca del mencionado edificio por el Sr. D. Juan de Dios de la Haza y Delgado, y publicada en el tomo II del Museo Español de Antigüedades. En la Prefacio, que hoy ya no existe, del hospital de Mohámmad V, era de notar una inscripción hecha de latrines ó alcantarías cubiertas, la cual ofrecía la misma particular combinación que la que se ve en la *Portada del Alcázar de Sevilla*, é *Inscripciones* con el párr. IV entre las *Inscripciones* copiadas de las alfiznas mudéjares, sacadas también de este edificio. Conociendo las fechas en que se dió comienzo á la construcción del Alcázar de la Alhambra, y se terminó la obra del Alcázar del rey don Pedro (1364 y 1364), sícilo es de conjeturar que no pudo ser la inscripción del Alcázar sevillano imitación ó copia de la del edificio granadino, por más que ambas sean realmente el obra de los descendientes de Al-Ahmed-cho-Nasir, fundador el Magnífico.

(2) Nos referimos al trabajo, cuyo título nos está vedado calificar, llevado á cabo por autores quejados padre, respecto de las *Ordesanías* de Sevilla, en la famosa obra citada *Monografía de las Puercas del Salón de Embajadores del Alcázar de Don Pedro*.

(3) Rodríguez Caro, *Antigüedades de Sevilla*, III.ª Parte, esp. v. pá. 16.

(4) Véanse en las *Inscripciones de los edificios mudéjares* las que figuran los números XVI, LXXVII, LXXXII, etc.

عز لوليا السلطان من بدران الله ونصره

¡Gloria á nuestro señor el Sultan Don Pedro! ¡Ayúdale Allah y le proteja! (1).

Todavía, y para hacer más evidente la verdad de cuanto llevamos dicho, en orden al arte que concibe y realiza la obra de aquel monarca de Castilla, subsisten por fortuna las *Puertas del Salto de Embajadores*, que ostentan, sin duda, la inscripción más interesante del *Alcazar*: revela por ella, no sólo que el rey don Pedro, á quien llama *Sultán engrandecido y elevado*, mandó construir las mencionadas puertas, cual mandó labrar todo el edificio, sino que fueron sus autores *artífices toledanos* (رحمها الممارون الطليطون), con lo cual acreditan que no trabajaron en el *acortamiento del Alcazar*, como afirma Morgado « los Moros de Granada, » sino que era todo él obra de artífices mudéjares (2).

Multitud de referencias existen todavía en otras inscripciones, que en frisos y arábigos conservan los muros de aquel edificio: todas ellas acordes deponen de igual suerte, contribuyendo, como testimonios vivos, y aptos para esclarecer estos hechos, á producir la misma enseñanza.

Carecen de verdadero interés para la historia del arte las restantes inscripciones, entre las cuales es hoy sumamente difícil el distinguir las que primitivamente sirvieron de adorno en el *Alcazar*, pues las restauraciones que ha sufrido este monumento, en el cual han puesto su mano la mayor parte de los monarcas españoles, desfigurándole hasta el punto de privarle de uno de sus miembros más importantes en todo edificio, cual lo es la escalera (3), hacen en realidad imposible aquel empeño. Notósenos en su mayor parte, ya á desear toda clase de venturas para el dueño de Cálices tan santos, ya á recordar oraciones puramente religiosas, que la tradición había perpetuado entre los alacifes mudéjares, y que son igualmente propias así de los edificios musulmanes como de los cristianos, ya á invocaciones más ó menos locuaces, y ya, por último, á ensalzar la grandeza de Dios, cuyas excelencias y atributos proclamaban.

Hállanse muchas de estas inscripciones, así como las referencias al rey don Pedro, unas veces invertidas, otras acomodadas de tal suerte á las dimensiones de los retretes y apseos, que no es difícil encontrar, cual acontece en el *Salto de Cálices V* y en el *Dormitorio de los reyes moros*, la inscripción arriba trascriba, formulada en estos términos:

عز لوليا السلطان الله

En ella, como advertirán los lectores iniciados en la lengua arábiga, aparecen suprimidas varias palabras y parte de otras (من بدران). No sucede cosa distinta con la tan repetida: *في مطلع العبد واحد وادو الدار*, que se reproduce en los arábigos de todos los alminares del *Patio principal*, donde no es maravilla vea reducida á sus primeras y últimas letras. Hállanse otras veces mezcladas y confundidas dos inscripciones distintas, cual acontece en el retrete que

(1) Las tres inscripciones en caracteres sánscritos, á que aludimos, se expresan en la siguiente forma:

عز لوليا السلطان من بدران الله

¡Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! ¡Ayúdalo Dios!

(2) Véase al propósito las inscripciones de las mencionadas Puertas en la segunda parte de la presente Monografía, relativa á los edificios mudéjares, las cuales llevan los números 227 á 231. El socialista Sr. D. Pascual Góngora, sin embargo de todo esto, acertó, usando del *Alcazar*, « El Alcazar es, » como abunda en inscripciones arábigas, que ya que se encuentran « la asignación de los mudéjares, » sea muy interesante luego el punto de vista artístico y gráfico, y puede en todo tiempo servir de término de la cultura de los árabes españoles. (*Memorial Histórico español*, t. 1, pág. 264). Pueden juzgar nosotros lectores de cuánto estorben, *largos de cuando* llevamos expuesto.

(3) En lo que respecta, con efecto, que el viejo *Alcazar* muestra tal vez por don Pedro I de Castilla, cerca de acabar, la cual debe de haber dependido en los diversos transformaciones que según ha experimentado. Algunos quieren que la verdadera escudera del edificio sea la que se encuentra á esta izquierda de la magnífica Puerta, la cual revela por su construcción pertenecer á la misma época en que el *Alcazar* fué construido, pero opónen á esta hipótesis la circunstancia de ser su estructura reducida y ser muy sencilla para otros tan vastos. Difícil es también el averiguar desde luego de cuál de las fuentes alhambra de don Pedro, derivada de la habitación de Melic de Prohita, restituido algunas la labra de la izquierda del *Posto principal*, hoy completamente cerrada, la cual fué convertida en capilla en tiempos posteriores el llamado *capilla de San del mundo siglo*, y que destruyó gran parte de las habitaciones alve; la reforma de 1805, en que se proyectó variar la entrada del *Alcazar* por las puertas de 1805, 1805 y 1814, que ha dado por resultado es el *Posto principal* (retrete), y la llamada hoy *Alcazar*, que cerca de objeto, todo ha contribuido á *desfigurarse* este monumento. El sistema de hacer hoy imposible el farras cabal concepto de su disposición primitiva. Lo mismo sucede que el estado en que el *Arzobispado del Alcazar* se encuentra, impide la realización de este sistema, aumentando por las de un concepto para la historia de los árabes españoles.

pone en comunicación el llamado *Doritorio de los Reyes Moros* con el *Patio de las Mujeres*, así como en la parte alta del mencionado *Patio*, en la franja de la izquierda del arroyo de la *Puerta del Selo de Embajadores* y en otros varios aposentos.

Producto son todas estas incoherencias y tan deformidades de las modernas restauraciones, en las cuales fueron sólo consideradas las inscripciones antiguas, cual mero detalle de inserción á adornos sin sentido, y en tal concepto, acomodadas de la manera que ha parecido más conveniente, sin cuidar siquiera de que podrían tal vez, como hemos observado, atestiguar la ignorancia de los restauradores de los últimos tiempos. El erudito académico y docto orientalista, á quien la Academia encargó la publicación del *Memorial Histórico Español*, decía al propósito, tratando de las restauraciones llevadas á cabo en el *Alcázar* el año de 1850: «Y ya que se trata del Real Alcázar, no queremos dejar pasar un hecho reciente (1), del cual conviene que la Academia esté debidamente informada. En la restauración que á expensas de la Real Casa se está haciendo hoy día en aquel suntuoso edificio (escribe), no se tiene el cuidado debido con las inscripciones y letras que adornan sus pavimentos, frisos y paredes. El informe me sube á ciencia cierta (prosigue), y ha visto con sus propios ojos, en las restauraciones últimamente hechas, más de una inscripción colocada en sentido inverso, y lo que es aún más lamentable, traza enteros de una leyenda almorávida, llevados á donde no debieran estar é intercalados en medio de otras en abanacas del rey don Pedro. Y como por otra parte los vaciados están perfectamente hechos, y los trabajos ejecutados con suma habilidad é inteligencia, llegará el día en que el ojo más perspicaz no pueda distinguir la antigüedad de lo moderno. No hace mucho tiempo (continúa) que, según nos han informado, se han traído del Alhambra de Granada vaciados en yeso de algunas inscripciones en honor y abanacas de Abú-I-Walid y Abú-I-Heghag, dos de los monarcas que más ensalzaron y hermosearon aquel suntuoso edificio (2). Así que estos nuevos remiendos hayan tomado el carácter y tono de los antiguos almorávidos y arabescos, es probable que los anticuarios vanidosos, no advertidos de esta circunstancia, tomen por antiguas y del tiempo de los moros trabajos modernos, ejecutados en este siglo. Y esto es tanto más fácil (concluye) cuanto se nota por parte de los historiadores y arqueólogos sevillanos, tanto antiguos como modernos, cierta tendencia á considerar el Alcázar como edificio de almorávidos, ya que no todo, al menos en su mayor parte, siendo así que no puede haber duda alguna de que es exclusivamente y en su totalidad construcción del rey don Pedro y de sus sucesores (3).»

Peroa prueba ofrecen todavía de la verdad de tan justas observaciones no pocas de las inscripciones antiguas de muchos de los departamentos del *Alcázar*. A esta época deben corresponder sin duda alguna el gran número de vaciados con inscripciones de la Alhambra que se advierten en varias partes del mencionado edificio, todos ellos reducidos, sin embargo, al conocido mote de los Al-Ahmares, escrito en caracteres cúficos, y á algunas invocaciones, igualmente propias así en la religión de Cristo como en la de Mahoma (4). Examinado por nosotros con toda

(1) Fue publicado el tomo II de la obra mencionada en 1851. Ya antes de esta época se iniciaron algunas restauraciones en este edificio que cubren los muros del *Alcázar*, dirigidas á la iniciativa del gobernador del Real Patrimonio D. Domingo de Azaña, por medio de varios boletines bajo la dirección del arquitecto D. Juan Manuel Caballero (*Fuente Arcaética*, tomo 6), correspondiendo el número 4 de Abril de 1851; pero resueltas las obras y decretado cuanto se concernió á restaurar edificios, quedaba el Alcázar á principios de 1854 con las techumbres de algunas piezas expuestas á la intemperie y al desmoronarse las cédulas rasas de otras (*Fuente Arcaética*, tomo 6), correspondiendo al número II de Enero de 1854.

(2) No se conoce en el Palacio real de la Alhambra resta alguna de las construcciones de Abd-ú-Ghaffur Benalí, á quien hace referencia el autor Gueyregue, siendo por extremo difícil el determinar el correspondiente al mencionado Alcázar fundado por Ben-ú-Almor, el Magallón; así, sin embargo, otra vez el *Genesio*, cuyos rasgos se hallan lienzos de inscripciones en abanacas de aquel Anzi, desde de este autor, ostentando, que á haber considerado á la diferencia de la Alhambra, no queda hoy una sola inscripción en todo el Palacio, que á él haga referencia.—No comprendemos, por tanto, cómo pudiera tratarse en el *Alcázar* de Sevilla, inscripciones que se refieren en el Alhambra; tal vez el docto académico escribió Benalí-Ghaffur en lugar de Abú-Abd-ú-Ghaffur Muhammad V, cuyo nombre tenía, y en su palacio Abú-I-Heghag Yusuf I, tan pronto como quisiera correspondiente al primitivo Alcázar, construyéndolo el segundo el *Cuarto de Conares*, y el *Cuarto de las Luces* el primero. Véase el propósito en las *Inscripciones árabes de Granada* del Sr. D. Emilio Lafont y Aldeaniza, tomo II. Menos que publica bajo el título de *Puerta debrá reinstalada descubierta en uno de los alambres del Selo de las Dos Heronas de la Alhambra de Granada*, en el tomo III del Museo Arcaico, en Aranzanzuz, desde el base el estudio de la Alhambra, tratamos de las restauraciones llevadas á cabo por los sucesores de Al-Ghaffur-ú-Ghaffur (págs. 369 á 405).

(3) *Memorial Histórico Español*, tomo II, págs. 369 y 400.

(4) Abanacas estos vaciados de la Alhambra con el mote de los Al-Ahmares en caracteres cúficos en el mirador llamado de los arcos de los Reyes GONGOR, en el Selo conocido por el tomo de Felipe II, en el *Patio de las Mujeres* y en otros varios aposentos, según notamos en las mismas inscripciones. Por lo que respecta á las invocaciones á que aludimos, se refieren simplemente, por lo general, ya á la palabra bendición *بارك* ya á la frase *بارك الله* adobadas otras, ya, como sucede en el título de los arcos que existen con el *Patio de las Mujeres*, á la oración *اللهم صل على محمد* y sus derivados, tal como los lienzos que pueden verse en Alhambra, repicada así en la galería del *Patio de los Arroyos* de la Alhambra, como en los capiteles de los alambres del *Cuarto de Conares* la misma en el *Patio de las Luces*, que en la *Torre de la Guatón* y en el *Cuarto Real* (véase las *Inscripciones árabes de Granada*, de Lafont y Aldeaniza, inscripciones tomos 10, 19 y 100, del *Alcázar*; 12 de la *Torre de la Guatón* y 11 del *Cuarto Real*); ya, por último, en la decoración

escrupulosidad el *Alcazar*, no hemos encontrado en él, sin embargo, una sola de las inscripciones á que hace referencia aquel doctor orientalista, relativas á Abd-*Jamal* Iemil I y á Abd-*J-Hachab* Yusuf I: tal vez en las últimas restauraciones fueron discretamente borradas y sustituidas por algunas otras vueltas del mismo edificio. Tampoco hemos hallado en el alcazate de los mismos restos alguno de caracteres árabigos: verdad es que hoy sólo conservan parte del primitivo, las galerías del *Patio Principal*, y los muros del *Salón de Embajadores*, revistiendo análogos de Triana, ó imitaciones pintadas del antiguo alcazate, los azulejos de las demás habitaciones: quizás en alguna de ellas vió el Sr. Gayangue las inscripciones á que alude, y que nosotros no hemos logrado distinguir, á pesar del interés y esmero con que hemos estudiado aquel monumento.

Conoció estos hechos, que hemos procurado recoger, por lo que interesa á la historia del *Alcazar de Sevilla*, no es difícil comprender que los vaciados de la Alhambra hayan conseguido extravilar el juicio de alguno de nuestros más doctos arqueólogos, haciéndolo encontrar no dudosas analogías entre el fastuoso Alcazar de los Nasritas y el mandado construir por el rey don Pedro en Sevilla (1). Esta amalgama de estilos tan diversos, ha servido hasta ahora para afianzar la creencia, arriba refutada, de que alifricos granadinos trabajaron en la obra del último edificio (2): sólo la escasez de noticias respecto de la restauración de que ha sido víctima en los tiempos modernos, disculpan con efecto estos errores, que únicamente podían desvanecerse por completo, merced á los estudios epigráficos (3).

Resúmen, por lo que al *Alcazar* se refiere, apuntar otro hecho de no menor importancia para el mejor conocimiento de esta fábrica, revelado asimismo por los inéditos estudios: tal es, con efecto, el de que la mayor parte de los capiteles, así del *Salón de Embajadores* como del moderno *Patio de las Muñecas*, y del retrete llamado del *Prin-*

que el imperio persigo de todos las cosas y de gloria etc. se pertenecen á A. B. A., que se halla con profusión en la Alhambra. Recuérdense al propósito que en la fundación posterior del Convento de *San Juan*, que dá á la calle del mismo nombre en Granada, existe una puerta tapada, sobre cuyo dintel se desmenuza varias letras en la *luz*, y un trazo de silencioso, desproporcionadamente elevado de así, que forma tres nombres de peregrina obra de arte, en cuya interpretación y rala, para ser la obra de los arquitectos que en el presente se encargó á fines del presente siglo. La inscripción de la tumba, es la misma que hemos apuntado arriba y se encuentra con frecuencia, y con bastante número en los edificios moriscos, y también en las siguientes (véanse):

العز الدائم لله الملك الدائم لله

La pluma eterna para A. B. A. el imperio persigo para A. B. A.

Las del alcazate de Sevilla — العز الدائم لله الملك الدائم لله — La gloria para A. B. A. — El poder para A. B. A. — El imperio para A. B. A. Todas ellas se encuentran también en las Alhambra y en las Alcazates de Sevilla.

- (1) Madrid, tomo de Sevilla de los *Reverendos y Señores de España*, pág. 477.
 (2) *Idem* ibidem, pág. 478 y 479.

(3) A pesar de las restauraciones llevadas á cabo en 1850, respecto de cuya importancia dejase el autor que nos dirigiera el Académico Sr. Gayangue, en el *Memorial Alcazar* Español, ya mencionado, no debieron quedar satisfechos de tal obra las administraciones del *Alcazar*, cuando en Noviembre de 1885, visitó D. Alonso Muñoz de Prado, Abogado de la casa de aquel Príncipe, la visita de Sr. M. para ocuparse de las nuevas obras, á que habia dado ya comienzo con la restauración de la fachada del Salón de Capillas, y la restauración de una galería de azulejos para libro de las peregrinaciones efectuadas de la interinidad las defensas labores del paso de las *Madrinas* (Revista de Ciencias Literarias y Artes, tomo I, entrega del 15 de Noviembre de 1885, págs. 439 á 441). Un año llevaban las obras de restauración, efectuadas con el beneplácito de la Junta por el Sr. Muñoz de Prado, cuando, tras de la visita de los señores sevillanos, el aspecto del Alcazar ócurrió, y mismo palacio, daba aquella Junta en 15 de Noviembre de 1886 cuenta de la marcha hasta entonces, en los siguientes términos:

«En el granito pudo de las *Madrinas* se han verificando las obras y sus obras que la restauración, fortificándose perfectamente con una de ellas; y la restauración de la fachada, fabricada la cerámica que separa la azulejería de la planta, y construido la sacada destinada á hacer que desapareciera el foso superior de las torres que tan desgraciadamente se ofrecían á la vista.

«Las cuatro galerías que rodeaban el patio se han restaurado sin más, limpiándose primero de la cal con que un legajo de infante memoria había destruido las bellas labores que contenían, se han pintado después con una pintura blanca para hacer resaltar sus preciosas decoraciones y pintado también el azulejo, y habiendo respondido á hacer las reparaciones parciales que de las galerías conducen á las salas contiguas.

«Retes, que son en número de veinte y siete, se han limpiado con un trabajo inteligente del gran y de la cal que estaban raras y cubiertas por pedruzcos azules que en la considerable extensión de 1.500 varas cuadradas guarnecen la parte de la mayor parte de ellas, estudiando convenientemente en la operación de restauración y devoración, como á los de las galerías, sus azulejos y vitrales azules.

«El último paso de las *Madrinas*, será por lo delicado de sus labores del más exhalado trabajo, se ha terminado por completo, habiéndose hecho de nuevo el tercer piso, guarneciéndolo con galerías de azulejo y azulejos: en particular de similitud, correspondiendo al alcazate de azulejos de refugio y hecho por vez primera, con un elegante profusión en Triana, por el señor Manuel Morera. Se han pintado y dorado las arcos con arcos con un techo, y se ha guardado el pinto todo de las restauraciones de la azulejería de esta obra con sus correspondientes azulejos.» (*Revista de Ciencias Literarias y Artes*, tomo I, págs. 120 y 124). Como lo presento relación detallada, según otras tantas veces mencionadas y detalladas desde 1880, 1884, 1889 y 1894, más que el Alcazar del príncipe y «la restauración de la azulejería, y con la impresión de su actual estado, como lo es una vez más de la mayor parte de los aperturas del Alcazar, á excepción del Salón de Embajadores, y el Centro de los azulejos, habiéndose visto otras correspondientes labores; producido muy en Triana, la destrucción de osado comenzó el Sr. Gayangue en el restauración de 1850, y á no dudarlo, correspondiendo á una época anterior al *Tratado del Príncipe* y las dos alhambra labores, de los que nos ocupamos anteriormente en lugar oportuno. Responde por fortuna de la impresión y restauración de cuanto resta en Sevilla, la Comisión provincial de monumentos, si en la actualidad difícil que se resque las restauraciones, las cuales á poco estar destruidas más allá de lo que está, por destruido, el Alcazar de San Pedro I de los Góti, por destruido, el Alcazar de San Pedro I de los Góti.

cipe, en el piso alto del *Alcazar*, parecen probablemente de Córdoba. Así parecen revelarlo las inscripciones que alguno de ellos ostenta, en las cuales consta el nombre del Califa Abd-er-Rahman III, Ben-Mohámmad, y la fecha de 359 de la Hégira (938 C.) (1). No sin razón puse, el erudito arqueólogo, á quien arriba aludimos, considerarlo como primitivos los capiteles del mencionado *Patío de las Moñacas*, no, cual afirma, «por su semejanza con los de la parte más antigua de la mezquita de Córdoba» que estos demostrado está ya, fuesen en su mayor parte llevados de Italia (2) y aprovechados de los edificios latino-bizantinos existentes al tiempo de la conquista (3), sino por que, cual acontece con los del referido *Salón de Embajadores*, que reputa, «ya almohades, ya mudéjares»—lo revela y hace sentir el arte que les dá vida y les presta «una delicadeza y una frescura de líneas que cautiva (4).»

Nada diremos respecto de los demás edificios mudéjares, cuyas inscripciones publicamos: encaladas la mayor parte de ellas, si bien por esto mismo, perfectamente conservadas bajo la espesa capa que las cubre, demuestran plenamente que no se habían extinguido, áun en los momentos en que mayor preponderancia logra el arte del *Reconocimiento* (5), la tradición mudéjar que vive todavía con fructuosa fecundidad en los tiempos de Felipe II, según persuaden los fastuosos artesanos que decoran algunos edificios de esta época. No era, sin embargo, ya la mano inteligente del artista conocedor del idioma árabe, la que revelaba con él en aquellas filigranas, díficilísima derivación de los mudéjares, el nombre y las circunstancias del prócer, que mandaba ejecutar la obra: ésto sí, la inmemorial costumbre, que obrando ya de un modo inconsciente en los últimos momentos de la tradición secular, se oponerá de las inscripciones árabigas, de los aliañados y azulejos para luchar aún contra la nueva corriente, que la avasallaba.—Las inscripciones, pues, así del *Palacio del Duque de Osuna*, como del *Apoderado de Isabel la Católica*; de la *Casa de Oña* y del *Palacio del Duque de Alba*, carecen realmente de interés bajo este punto de vista, aunque no las conceptos indiginas de figurar al lado de las del *Alcazar*.

Por lo que hace á las inscripciones existentes en el Palacio de los Duques de Medinaceli, conocido vulgarmente con el nombre de *Casa de Pilatos*, haremos observar, que reduciéndose á la fórmula general, en su mayor parte apropiada por los alcañices mudéjares, y de la cual hemos ya hecho mención, se notan, así en las franjas del *Patío principal* como en la *Capilla*, toda ella completamente exornada de almohadado, no pequeñas deformaciones, de mayor trascendencia que cuantas hemos señalado en el *Alcazar* del rey don Pedro. Consisten aquellas, que datan acaso de época muy reciente, en que los vaciados se hallan hechos con tan poco esmero, que las inscripciones solo aparecen en sentido inverso, esto es, comenzando de izquierda á derecha, en lugar de mostrarse de relieve como todas las demás, se rehundan en el yeso, destacándose el fondo en el relieve; hecho bastante á demostrar la ignorancia de los vaciadores, pues que las mismas leyendas hubieron de servir de matrices para reproducciones semejantes.

Sin embargo de esto existe sobre la clave del arco de la *tercera* que comunica con el magnífico salón de azulejos que precede á la *Capilla*, una inscripción sumamente curiosa por encontrarse en ella el nombre de *Don Pedro Enriquez*, adelantado mayor de Andalucía, quien á principios del siglo XVI mandó edificar aquella casa, según acredita la leyenda que ostenta la portada (6). Acaso hubieron de existir otras inscripciones en que se aludiera más directamente al padre del primer Marqués de Tarifa; pero estas han desaparecido, quedando sólo las que en lugar oportuno insertamos.

(1) Hállase el capitel en que se encuentran estas inscripciones, que nos ha sido imposible reproducir por completo, á causa de la espesa capa de pintura y de óxido que le cubre, en la colección de la dirección de las Artes que contiene los dos ejemplares que dan paso á la llamada *Cámara del rey de Felipe II*. El magnífico Abd-er-Rahman III, cuyo nombre aparece, vivió al trazo el año 359 de la Hégira (938 C.) y murió en 369 (948 C.). Á juzgar por la fecha que lleva el capitel y que coincide con la que hacen citados los eruditos alamos de Medina As-Madín (se termina su construcción el año 368 (948 C.)), así sus cuantos capiteles existen en el *Alcazar de Sevilla*, se venían de las ruinas de aquella joya del arte del Califato.

(2) *Puntos del Alcazar de Badajoz*, pag. 492 del t. III del Museo Español de Antigüedades, etc.

(3) *Ibidem*, *ibidem*.

(4) *Muestras*, tomo de Sevilla de los *Reconocidos* y *Bellosos de España*, pag. 484.—Debenos al leer á este punto, rectificar en error involuntario sin duda, en que incurra según docto se anunció tratándose del *Patío de las Moñacas*: «los pilares (sic) que sostienen sobre los columnas están bellamente decorados con cuantas verdaderas formas de inscripciones árabes» ó más en realidad «decorados los de las inscripciones á que alude, la cual se encuentra reproducida en varios puntos en que todos los capiteles del *Alcazar*».—Véase las inscripciones correspondientes en las de los edificios mudéjares.

(5) A esta época corresponden la *Casa de la Manzana de Hércules* en la calle de Santa Catalina, y á otras inscripciones dadas en otro lugar, y de la misma Casa del Duque de Alba; así el ornato llamado *Descubridor del rey don Pedro*, que se halla en la parte alta del *Alcazar*, muy superior en su ornato, al lado de la portada puerta de salida, una figura tallada en piedra, y de estilo del *Reconocimiento*, lo cual nos crea, á falta de documento, que el aliañado que la corona es obra de los alcañices restauradores del *Alcazar*.

(6) En el mencionado capitel, *ibidem*.

ESTA CASA FUE DADA EN ALCAZAR POR DON PEDRO ENRIQUEZ, ADELANTADO MAYOR DE ANDALUCÍA, Y DESD. CAYALDA RIVERA, SU SUJETO, Y ESTA FUERZA HUBO ENRIQUEZ POR DON FERNANDEZ ENRIQUEZ DE SUÑER, PRIMER MARQUÉS DE TARIFA, ASÍ COMO ADELANTADO ANDALUCÍA EN 1503.

INSCRIPCIONES.

INSCRIPCIONES ARÁBIGAS DEL TIEMPO DE LA DOMINACION MUSLÍMICA.

I.—En una lápida de mármol blanco, que mide 1^m,30 de ancho, rota en la parte superior, y cuyas últimas palabras están en tal extremo confusas que es imposible su lectura, se halla en caracteres cúficos de relieve la siguiente inscripción:

..... للذكور العاصي.....
 الا الله وحده لا شريك له وان محمدًا عبده ورسوله وان الجنة.....
 والنار حق وان الساعة اتيه لا ريب فيها وان الله يبعث من في القبور
 قمر الامير المصطفى فتحه فرقى باجر الله بسلامتى الوادى بمصر بمصر
 الغربية المذكورة على طاعة امير المؤمنين الماسم
 وقول الله وذلك يوم الجمعة لاثنتين عترة ليلة بتيت من ذى القعدة سنة
 اثنى عشرة واربع مائة لله عز وجل

..... *Al-mateq Al-dáneriy.*
 zino Alláh, el único, no [hizo] compañero; y que Afakoma [es] su siervo y su enviado; y que el Paraíso y el fuego eterno [son] dogmas; y que la hora [del juicio final] ha de llegar: no [hay] duda en ello; y que Alláh hará levantar á los que [están] en las sepulcros. [Este es el] sepulcro del general en jefe Xafá: sobrevió en la gracia de Alláh en Xafey-guada suateniendo la alguna suacionada en la obediencia del Principe de los creyentes Al-Masun-Al-Cáein, y á la palabra de Alláh. F esto [sucedió] el día de Chumá [viernes] doce días por andar de la luna de Dowl-cáida del año 412 (1021 J. C.). Perdona Alláh sus culpas. (1).

II.—En la parte interior de la torre de la moderna *Colegiata del Salvador*, existe una lápida, asimismo de mármol blanco, que ofrece, en caracteres cúficos de resalto, la inscripción que sigue:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على محمد
 خاتم انبيائه وحيرة اصحابه وعلى اهل الطيبين
 الا برار وسلم تملأ امر العبد على الله
 اللودن بصر الله اير الفاسم محمد بن حنار
 ادم الله تاييد امره وصل امره
 بيتان اهل هذا المنار لا زال عزير الدعوة
 لا سلام عند الهدامة بمسكنير السرارل

(1) Fue descubierta en el año de 1854, con motivo de las obras ejecutadas en el antiguo solar del Convento de San Francisco, hoy convertida en Plaza de la Constitución ó Plaza Nueva. Inscrita en el tomo III del Memorial Histórico Español de don Esteban D. Pascual Gayangos (pág. 411), y actualmente se conserva en las galerías del Museo Provincial de Sevilla.

الطائفة ليلة الأحد سهيل ربيع لأول
 من سنة اثنين وسبعين وأربع مائة
 جعل الله ويأيدوه في نصب النهر العيون
 قل الله هـ كرم مشعله وبي له بقل جر
 بي هـ قصراً في جهانه لآله والطفة هـ

من عمل ابى ابرهم ابن طخ الرجل على يدى لاسر صاحب لاجاس... احد بن منام وقد الله هـ

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso. La bendición de Alláh [sea] sobre Mahoma, sello de sus profetas y el mejor y más perfecto de sus escogidos, y sobre los suyos, los buenos y los justos. Salud y paz. — Mandó Al-Muhammad-ibn-Abi-l-Abbás, Al-Muqyyet-bi-nazari-l-Abbás Abb-á-Cásim Mohámmad-ben-Abbád (perpetúe Alláh su imperio y señoría y contínuale su poderoso auxilio) construir la parte superior de este alcazar, á fin de que no se interrumpiera el llamamiento á la oración, por haberse destruido de resultado de las frecuentes terremotos ocurridas en la noche del domingo, primer día de la luna de Rabí primera del año 472 (1080 J. C.). Concheyóse [la obra] con el beneplácito de Alláh y su asuicio, el último día de la luna susorada. Previó Alláh obra tan meritoria y dele por cada piedra de las colocadas en ella, un alcazar en el Paraiso para su regalo, y [como señal] de su prolixición. — Lo hizo Abb-á-Ibráhim-ben-Abbád, el marroquíeta, por mandado del gefe principal de las habices (1). . . . Akmed-ben-Hizem (prosperete Alláh) (2).

III.—En otra lápida, también de mármol, colocada hasta hace poco en el muro exterior de la iglesia de San Juan de la Palanca, y custodiada hoy en el Museo Provincial de Sevilla, en gallardos caracteres calícos, de relieve como los anteriores, se encuentra la inscripción siguiente:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على محمد حاتم النبيين
 امرت اليدة الكفيرة ام الويد ابى الحسين عيد الله بن الحميد
 على الله المؤيد بصر الله ابى التام محمد بن قباد ادام (3) الله ناييده
 واسره وازار حيا باقامة هذه الصخرة بهسجدوا صانه الله طلبها
 لعزيميل النوب ضت بوس الله على يدى الوزير المتضائب لاسير ابسى
 التام بن بلطح وقد الله ذلكت في نفس من عام ثمانية وسبعين واربع مائة

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la bendición de Alláh [sea] sobre Mahoma, Sello de los Profetas. Mandó la Señora augusta, madre de Ar-Razid Abb-á-Hosayn Ghaid-á-Abbás, hijo de Al-Muhammad-ibn-Abi-l-Abbás Al-Muqyyet-bi-nazari-l-Abbás, Abb-á-Cásim Mohámmad-ben-Abbád (perpetúe Alláh su imperio y poderío y la gloria de ambos (4), levantar esta assuquia (5) en su Mezquita (conservela Alláh) expresando los previos abundantos. Acabóse [esta obra] con la ayuda de Alláh por mano del Guacir, al-Kásim-al-Amir Abb-á-Cásim, Ben-Battáh (señe Alláh propicio). F. esto [fue] en la luna de Xalban del año 478 (1085 C.) (6).

(1) Restos ó ruinas pidiéron para atender el culto de las Moriscas.

(2) Insertada, con muy ligeros variantes, el suplemento D. Pineda Gargueta en el tomo II del *Monesterio Histórico Español* (pág. 208).

(3) En el original se halla abreviada esta palabra, que sin duda para evitar la repetición del 3 ocupó el lugar de la forma pl.

(4) El padre y el hijo.

(5) En la versión que de esta lápida hizo D. Luis Cebalero y Bol, catolico que ha sido de lengua árabe en la Universidad de Sevilla (publicada en el periódico *El Porvenir* de aquella ciudad), se halla interpretada esta palabra en significación de edificación, como nos juzgamos más exacta la lectura del Sr. Pineda y según, pues fácilmente se comprende que á laberado local para comenzar la construcción del alcazar de la Mezquita que hasta se refiere en San Juan de la Palanca, según pedese al Sr. Cebalero y Bol, parecería más natural que diese lugar á laberado sólo colocada en la parte interior del templo. La assuquia es, por lo demás, la terna desde la cual el al-amin (العزيميل) ó asuquia hace el al-abras (الذيان) ó pregón exterior, comenzando á la oración

ó as-abbás (الذيان).

(6) Publicó D. Pineda Gargueta la traducción que insertamos en el *Suplemento Histórico Español*, primero, y en la tesis en el tomo II, pág. 204 de²

IV.—Consérvanse en la *Biblioteca de la Universidad Literaria de Sevilla*, dos fragmentos de lápidas sepulcrales, labrados en pizarra, sobre la cual se hallan grabados los caracteres, a tal extremo borrados ya por la mano del tiempo, que en uno de los mencionados fragmentos es de todo punto imposible su lectura. No sucede lo mismo con el otro; pero hállase roto por desgracia, impidiendo formar así entero concepto de su contenido, el cual se ofrece, no obstante, del siguiente modo:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 الصِّدِّيقِ مُحَمَّدِ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ
 الصِّدِّيقِ مُحَمَّدِ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ
 الْمُرِيدِ وَجُورِكَ
 دَقِيقِ مَعْدِ اللَّهِ
 بِنِ أَحْمَدَ ابْنِ أَكْبُو جَرِي
 رَأَى جَمَّةَ الْحَصَّةِ وَرَضِيَ اللَّهُ لَهَا
 بِتَقْدِيرِ وَالْمُحَمَّدِ مُحَمَّدِ رَسُولِ
 فَوَيْ الصَّبِيحَةِ أَحْمَدِ
 . . . وَالْ سَائِصِ
 * مَا يَأْتِي *

Memorial Histórico Español, éndo á luz por la *Academia de la Historia*.—Empetrados en las cruces laterales de una galería que dá el patio de una de las casas que pertenecieron al conde de Villalbaña, existen en Córdoba varias lápidas con inscripciones arábigas, entre las cuales, y elevada en primer término en el muro de la derecha, se encuentra la siguiente, cuya interpretación tomamos al gusto de hacer en seguida ciudad en *Febrero del presente año*, y hemos concertado después con la publicación que el Sr. Goyangue en el tomo vi del *Memorial Histórico Español*, pag. 318. Acaso el presente lápida pudiera corresponder á alguno de los hijos del desgraciado An-Nasir Abú-l-Helwan, hijo del último Anar de la dinastía Almorávida, supuesto que en sus aliteraciones á alzar, sin embargo, conminado de estocamiento. Forma la lápida un pequeño arco de herradura, en cuyo vano se lee:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 وَيَسَّى اللَّهُ لِي مُحَمَّدٌ هَذَا قَبْرُ
 بَكْرِ بَيْتِ الْإِسْرَائِيلِ الْحَمِينِ
 عَلَى هُنَّ تَأْسَلُكَ الْمَسْجُودِي
 وَيَقْتِ تَقْوَى لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ لَا
 تَكُنْ نَمْبَ رِيحِ الْآخِرَةِ
 سِتْ وَرَيْسِي وَارْبَعِ مَائَةِ *

En el nombre de ALHÁ, el *Chamaco*, el *Misericordioso*: la familia de ALHÁ sobre Mekona. Esta [a] el sepulcro de Beguir, hijo del Amir Abú-l-Helwan Aly-ben-Toungou, el de Salmacka. Muró confiado que no hay más Dios que ALHÁ, en la noche del Mes, cuando de Rabul guerra del año sesenta y seis (1084 J. C.).

En la cruz que le sirve de arca y cuando el contenido:

عُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ ائْتَدُ لِلَّهِ لَا إِلَهَ
 إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ وَالْوَلِيُّ الْعَلِيمُ ذَائِمًا
 الْقَسْبُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ صَدَقَ اللَّهُ

¹ Refugiase en ALHÁ [Jehová] de Xaylón al apoderado y confío á ALHÁ: no hay más Dios que él. Lea después y las que tienen la escritura alreanada, y la justicia [reinas árabes]: no hay más Dios que él, el omnipotente, el sabio, verdadero ALHÁ....

En las dos capiteles de las columnas que parecen sostener el arco:

بِسْمِ الْعِبَادِ
 . . . عَقْدِي فِي سِوَاكَ

El Sr. Goyangue, sin duda por error de la copia que le fué remitida por el Sr. D. Luis Bazano de las Casas-Daza, escribió la fecha وَرَضِيَ اللَّهُ لَهَا [416]. Nuestra lectura general, así como los errores, recibidos algunos de las equivocaciones en que sin voluntad, léno leerse al Sr. Goyangue en la misma obra, — hechas por persona ignorante en el conocimiento de las cuestiones arábigas, — también presente la lápida misma, conminó á esta corrección: no ha sido difícil borrar el de cambiar los dígitos que el referido Sr. Goyangue hallaba, al publicar esta inscripción por vez primera.

En el nombre de Alláh, el Clemente. Loor á Alláh el Eterno. Loor á Alláh el Eterno, el Inmutable. Al-Muayyad, y el sanajate. florido, el escogido de Alláh. Ben-Akwaed-Elho-Ahrab, el poderoso. hermosa, cargada de años, y áilite Alláh sus gozes en la otra vida; y que Makoma [es] su siervo y su ensiado. Murió el viernes, día primero. del año cinco. (1)

V.—En una lápida de mármol, que se conserva en la *Secretaría de la Sociedad de Amigos del País* (Ex-Convvento del Angel), cuya inscripción se halla en caracteres oñicos de rosito, se lee:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ
يَا أَيُّهَا النَّاسُ
مَدَّ اللَّهُ حَبْلَهُ
لَعَنَ نَعْمَ الْجَبَسَاءَ
الدَّلَاحَ وَلَا يَمْرَ نَعْمَ
بِإِلَهِ الْعَرَبِ وَرَبِّهَا
قَبْرَ مَرَامِ بِنْتِ
رَقِيصِ الْمَعْنَى قَسْلَى
لِطَمْلِكِ مِنْ سَنَةِ
حَمْسٍ وَحَمْسٍ مِائَةٍ
رَحِمَهُ اللَّهُ وَالْإِسْلَامُ

En el nombre de Alláh, el Clemente. ¡Oh sé esclarecido entre los hombres. eres Alláh el misericoroso. Hazite postero de la vida; camina recto y verdadero [que conduce] á la gloria prometida! ¡Oh Alláh, origen [de todas las cosas]! Este [es] el sepulcro de Maríem, hija. ¡Oh sepulcro de esperanzas destruidas en tu oscuridad! en el año quinientos cinco (1112 J. C.). [Sex sobre él] la clemencia de Alláh y de los musulmanes!

VI.—En una piedra de granito, de forma cuadrada, que se custodia en el *Museo Provincial de Sevilla*, se lee en caracteres africanos, también de relieve:

لا إله إلا الله محمد
رسول الله ولا تأخذه

No hay dios sino Alláh: Makoma [es] el ensiado de Alláh, y no le embargo [estopor]. . . .

(1) Aunque en la última línea aparece el numeral cinco [٥] es imposible determinar el año que debe de ser éste este siglo.

(2) Es el mismo de uno de los columnas más próximas á la Capilla de Gervasio, en la misma Mezquita de Córdoba, existe otra piedra, aunque de menores dimensiones, igualmente cuadrada, la cual ofrece en caracteres africanos, además de rosito, la siguiente inscripción:

لا إله إلا
الله محمد
رسول الله

No hay dios sino Alláh: Makoma es el ensiado de Alláh.

Azara la piedra que existe en el *Museo Provincial de Sevilla*, y que es como la de Córdoba, contiene la prefata de sí musulman, hebo de pertenecer á la Mezquita-Azara de aquella ciudad, y melabar el Kiblah [قبلة] é sus el lugar que azara la situación del Oveste, y hebo el cual se veyen los marmosados en una oración. Como notado muestra indico, hebo en esta lápida interrumpida la inscripción, la cual hebo de comenzar su dual en otro sitio é interrumpida, cual azara en la referida Mezquita cordobesa.

VII.—En el fuste de una columna que se conserva en el Patio del *Museo Provincial de Sevilla*, se encuentra la siguiente inscripción, grabada en sentido vertical sobre su superficie:

.....حجيم الله حد الر.....
ياقيم الجمع الط.....
ال لاسيد الزائد الشيد.....
المقدس دالمس امتيان في.....
سة اهد.....
وسرو ذلك عبد الله.....
 بن حدود *

..... *Alláh Abd-er-R* en la obra de la *Ajama Gran*[de] para el *átrio*,
brvas reliquia de la capilla. *anato*; y la parte principal fue construida en el año *uao*.
 y *atornos*.—Y esto [fue obra] de *Abdi-láh-ben-Zadur* (1).

VIII.—En las guardas de la *Llave* que entregó *Xarataf* al rey don *Fernando III el Santo*, y se custodia en la *Sacristía* de la *Catedral*, se leen las siguientes inscripciones, ya se miran las mencionadas guardas en una ó en otra dirección:

- 1.ª الوقف لدا البني المدينة الله
Concedíase [Alláh el benefactor] de la conservación de la ciudad.
- 2.ª لله الملك كل و الدر
De Alláh [es] todo el imperio y poderío (2).

IX.—En la franja que adorna las ocho caras de un hermoso *bracel de pero*, labrado en rico mármol blanco (3),

(1) En gran número de las fotos de las estancias de la *Mequita-Ajama cordobesa*, son de observar algunas inscripciones semejantes grabadas, como la presente, aunque se reduce, por lo general, á expresar el nombre del lapidario que labó el fuste; fuese principalmente en estas las inscripciones mencionadas, se en la parte que está el *Al-Mimbar* ó la *Mequita*. Todas ellas corresponden al libro, que bajo el título de *Inscripciones árabs de Córdoba*, prepararon para la prensa.

(2) Tomamos la presente interpretación, debida al *scudito* y distinguido erudito D. *Fernando Fernandez y Gamonal*, de la *Monografía que con título de Llave de ciudad, villas y fortunas, escribió nuestro muy amado padre*, y va inserta en su el tomo II del *Museo Español de Antiquidades* (pág. 1 á 25). Otras interpretaciones se han dadas á esta inscripción por los *Señores D. Pascual Gayangos y D. Leon Colmenero y Sol*, eruditos que ha sido de magna utilidad, este último, en la *Universidad de Sevilla*; publicó la del Sr. *Gayangos* en las *Revistas históricas, políticas y literarias de las Paises de España*, y se halla recogida en los siguientes términos:

تسال على الأوامر بسة الله
Dare por siempre [este Rey] por la gracia de Dios.

Vé la luz la del Sr. *Colmenero y Sol*, en las ediciones de *La Ilustración Española y Americana* [n.º 20 del año XVI, pág. 192]; y aunque no publicó esencialmente la dicha interpretación en carácter definitivo, diómos á él tal como la recibimos siguiente:

ببست الملك السلام
En la casa del rey, la paz.

Nuestro interpretació acordada la interpretación que trasladamos en el texto, hecha con toda exactitud por el traductor de *Aben-Allá el de Marruecos*.

(3) Al escribir la *Monografía* que con el título de *Bracel de pero árabes y mozárabes*, publicó el *Museo Español de Antiquidades* (tomo III), en tantas (individual noticia de este magnífico bracel, que es, sin duda alguna, el más completo de cuantos han llegado á nuestros días. Con efecto: mézmos los dos bracles de mármol blanco que, procedentes de la *Mequita-Ajama de Toledo*, se conservaron hasta hace poco en las patas de *San Pablo Mayor* y del *San-Genaro de Madre de Dios*, y se custodia hoy en el *Museo Provincial* de la antigua corte de los *Reis-d'el-Sueo*, se encuentran, *póstulamente*

el cual se custodia en las galerías del Museo Provincial de Sevilla, hállase en caracteres óficos de resalte esta inscripción:

== العزّ والابال واليهين
والكمال والهدا لصاحبه
البركة الكاملة والنعمة
التيامة والقبلة لانه
والثلاثة العاتق والقهبر
والنعم ودوالر المعسم
والصكرانة والشورور
والدتكسا والجورور==

—La gloria, la magnificencia, la dicha, la perfeccion y la eternidad para su dueño. La felicidad perfecta, la ventura cumplida y la prosperidad para sus gentes. Y la paz para todos. La bondad, la opulencia, la abundancia deseada, la generosidad, la alegría, la delicadeza y todos los bienes; y...—

X.—En el capitel del ángulo del *Patio de las Museas*, inmediato al *Corredor* que comunica con el *Vestíbulo*, en el *Atalzar* del rey don Pedro, se lee en pequeños caracteres óficos de relieve la leyenda siguiente:

بسم الله ولا يحكم || لا اله الا الله لا
هو الحق الينم لا || فاصدقه سنة
ولا ندم لانه || ما في السموات
وما في الارض || من ذا الذي يفتلح...

En el nombre de *Alláh*: Vuestró dios [es] *Alláh*: no [hay] dios ésto él, el vicio, el inmutable: no le embarga estupor ni sueño: para él [es] cuanto [hay] en los ciélos y en la tierra. ¿Quién será el que ruegue.... (1)

XI.—En una *cartela* colocada en la parte superior del capitel de la derecha, de los dos que sostienen los arcos que dan paso á la *Cámará de la izquierda del Salón de Embajadores* del referido *Atalzar*, se lee en caracteres africanos de relieve:

عل
مد

Obra de Esud.

el primero, acastado en su borde, y gravado en ambos el relieve del natural, el de Sevilla, cuya grandezca aze en discrepancia, se entendié injerto en cada un parte, al entrase de parecer reicoa sábio del taller del legislador. No nos espantamos, si la verdad, esta circunstancia, pues el habe de servir, como es propio de sus indios, en el patio de algun edificio particular, segun puede deducirse de su inscripción, si realmente es acompaña de debida haber acontecido con él, lo que con los de Toledo, y los dos, señalase de natural linero, que existian en el *Patio de las Nuevas* de la Ciudad de Sevilla, y de los cuales tres ostiá Mergado. La inscripción *arabesca* habria bastado para descomponerle, y hacerle perder, por lo mismo, el relieve que sólo ostiá.

(1) *Kerón*, *Bara II*, *aleyra 256*. El contenido de esta inscripción parece indicar que hubo de crearse la *ciudad aleyra* en algun otro capitel, que aho sea cualquiera de los que se entretan con inscripciones inintelligibles á causa del derozo que los cubre, en el *Salón de Embajadores* del mismo *Atalzar*. La trascripción aleyra, seria:—

..... صده لا يارذنه يعلم ما يسى ايدنيهم وما حلدنهم ولا يعيطون بنى. من نله لا بما سآه ومع كرميه السموات والارض ولا يمدد
حظهما وير العلى العظيم *

..... *el él en su permiso* Echólo que [hay] entre sus manos (delante de ellos) y detrás de ellos; y no alcanza de las cosas que vede, ésto los que quiere. Es como [se halla sobre] los cielos y la tierra, y no le cubre [sobre] su grande. Es [es] el omnia, el grande.*

XII.—En la parte alta del *Alcazar*, *Salon* llamado del *Príncipe*, se lee en igual disposición y paraje que la inscripción precedente, y como ella, también en caracteres africanos de resalte, las siguientes:

- 1.^o
 صل
 مزز
Obra de Masro.
- 2.^o
 صل نب
 زكت
Obra de Motabaray.
- 3.^o
 صل بجر
Obra de Jayr.

INSCRIPCIONES ARÁBIGAS DE LOS EDIFICIOS MUDEJARES.

I.

ALCÁZAR.

FACIADA.

I. Entre los adornos y debajo del *abovedado* del alero de la Portada, en caracteres cúficos de resalte, se lee:

النعمة السائلة—*La felicidad cumplida.*

II. En el friso de *mader* que corre por cima de la inscripción monacal del centro, y se extiende á las galerías laterales, se halla, repetida en multitud de medallones, que separan castillos, leones y escudos de bandas con dragantes, en caracteres asimismo cúficos, la siguiente:

اليس والصلوات والفرجة والكرامة والهدد الدائم—*En dicha, la paz, la gloria, la generosidad y la felicidad perpetua.*

III. En otro friso que, naciendo á los lados de la Portada, se extiende por las galerías laterales, se halla multitud de veces repetida en caracteres africanos, la leyenda:

بى طالع العبد لأحد مائة الدار—*En grandeza y ostentacion [es] única esta casa.*

IV. En la tabla de azulejos, á que sirve de orla la inscripción monacal, repetida ocho veces, cuatro en azul de derecha á izquierda y vice-versa, y cuatro invertida, en blanco, también de derecha á izquierda, y vice-versa,

según demuestra el primero de los dos diseños que encabezan la presente *Monografía*, en el cual se comprenden sólo los extremos, remata en caracteres cúficos el mote de los Al-Ahmares:

الله لا نالپ ۛ الله — *F no encodar sino Alláh.*

V. Por bajo del cuerpo en que se encuentran los arcos de la parte central, y entre los adornos del almocárabe, que cubre el muro:

1. En los espacios laterales de derecha é izquierda, del cuerpo central, y en tres de las cinco arcos ornamentales:

الله الملك لله الشكر لله — *Las gracias para Alláh. — El imperio para Alláh. — Las gracias para Alláh.*
(Cúfico.)

2. En la parte central, repetida tres veces en las siete arcos de alhamas que exornan el muro, y ocupando dos de ellas cada palabra:

الله الملك — *El imperio para Alláh.* — (Cúfico.)

VESTRIBULO.

Ofrece el Vestíbulo la forma de un Salón rectangular, dividido á derecha é izquierda por dos arcos sostenidos en columnas de mármol, y en el rectángulo de la parte central, donde desemboca la puerta de entrada, se leen las siguientes inscripciones:

VI. En el arcoabó (1), invertida por lo general, y escrita en caracteres cúficos:

الله العبد والرفاق نعم الوفاق — *La felicidad y la prosperidad [son] beneficios del Sustentador (Alláh).*

VII. En el friso ó faja general:

في طالع العبد لا حمد مائة الدار — *En grandiosa y ostentacion [es] única esta casa.* — (Africano.)

VIII. La misma inscripción se halla en el arcoabó y friso ó faja general del aposento de la derecha.

IX. En el arribán de la puerta que, por medio de un corredor, comunica con el *Paño de las Alforacas*, se lee la inscripción núm. VI.

X. En la tabla de almocárabe colocada sobre la puerta y bajo el arribán, repetida varias veces, de izquierda á derecha y vice-versa:

يس — *Felicidad.* — (Cúfico.)

XI. En la parte superior del remate de esta puerta y dentro de tres círculos que forman los adornos, donde se

(1) El friso colocado en la parte superior del muro, y sobre el cual descansan el arcoabó.

(2) Esta inscripción, profundamente repetida en las tablas del *Aldear*, es un valedor que existe en el arribán de las galerías del *Paño de las Alforacas* del *Aldear de la Alhambra*. Véase el propósito la inscripción núm. 16 de los del manuscrito cúfico, en la pag. 22 de las *Inscripciones cúficas de Granada* del Sr. Lorenzo Aladarta (D. E.). Esta misma inscripción se encuentra sobre la puerta de la derecha el año de 1510 en una de las alforacas del *Salón de las Dos Herencias* del *Aldear Novena*, que hemos estudiado lately de ahora (MUSEO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA, t. III, págs. 383 á 407).

encuentran las sílabas كة, cuya prolongación forma el tercero de los indicadores, dentro del cual se contienen las otras dos sílabas:

بِرْكَة — Bendición. — (Cúfico.)

XII. En la parte inferior del remate:

الْمَدَّةُ الْكَبِيرَةُ لِلْمَلِكِ — *El auxilio [grande] de Alá; la grandeza de Alá.* — (Cúfico.)

Las inscripciones que existen en el aposento de la izquierda son iguales á las anteriores, exceptuando las de la puerta.

ANTESALA.

XIII. En dos fajas paralelas que, á los extremos del almohadbre que exorna la parte superior de los muros, recorren todo el aposento, se halla, muchas veces invertida, la inscripción de los núms. VI y IX.

XIV. En el arabe de la puerta que por un Corredor dá paso al *Patio de las Doncellas*, se lee la inscripción de los núms. III, VII y VIII.

XV. En los casetones del artesonado se halla algunas veces, pintada, en caracteres africanos:

لِلْعَزَّةِ الدَّائِمَةِ لِلْمَلِكِ (الْعَزَّةُ) — *La gloria eterna para Alá; la dicha [perfecta] para Alá.*

CORREDOR QUE CONDUCE AL PATIO DE LAS DONCELLAS.

XVI. En la imposta de la puerta, á uno y otro lado, y de tal suerte colocada, que las sílabas بر se hallan dentro de un círculo formado por la prolongación de las dos كة:

بِرْكَة — Bendición. — (Cúfico.)

XVII. En el arcoabe del corredor, con puntos diácriticos, matices y signos ortográficos:

بِرَّ لِقُدُّوْنَا اَلْمَلِكُ اَلْحَمْدُ لِحَسْبِ بَرِّكَ — *Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro: ¡Eusalcado sea!* — (Africano.)

XVIII. Igual inscripción se encuentra en el arcoabe de la escalera, recientemente descubierta, y en el de la capullilla que hay al final del Corredor.

XIX. En las impostas laterales de la puerta que desemboca en el *Patio de las Doncellas*, se halla la inscripción núm. XVI.

XX. Entre las labores de la puerta de madera, que cierra esta comunicación, así en el tablero superior como en el del postigo, se lee: Unas veces: بِرْكَة — Bendición. — Otras: اَلْمَلِكُ — *El imperio para Alá.* — Otras: بَرٌّ — *Felicidad.* — (Cúfico.)

(1) اَعْلَى.

XXI. En la orla general de la puerta de madera, en extractos africanos:

البركة الكاملة العبد المصدا مع

La prosperidad continuada: la felicidad cumplida: la dicha perfecta: la prosperidad continuada [con beneficios de Alá]. ; Enalzado sea!

XXII. En la orla del postigo, asimismo en caracteres africanos:

البركة الكاملة العبد المصدا الدائم — *La dicha perfecta: la felicidad cumplida [seus] perpetuas.*

PATIO PRINCIPAL, VULGARMENTE LLAMADO DE LAS DONCELLAS.

XXIII. En el arrabát del arco que dá entrada al Patio:

الحمد لله على نعمه — *Loor á Alá por sus beneficios.*—(Africano.)

XXIV. En la tabla de almohadise que hay bajo la parte superior del arrabát, se encuentran dentro de unos medallones, unas veces: العز لك — *La gloria para Alá.*—Otras: لولا — *Gloria á nuestro señor.*—Otras: لك — *El imperio para Alá.*—(Africano.)

XXV. En el friso general de las galerías:

الس و الاقبال — *La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)

XXVI. En los medallones del arcoabe, unas veces: ولا اله الا الله — *Y no vencedor sino Alá.*—(Africano.)—Otras: الس — *La felicidad.*—(Africano.)—Otras: الله الواحد اله — *Para ti, óh Alá único! [es] la omnipotencia.*—(Cáldeo.)

XXVII. Sobre los arcos de la galería (parte interna) y bajo el friso general:

الملك الدائم لك — *La gloria eterna para Alá: el imperio perpetuo para Alá.* (Africano.)

XXVIII. En una orla que baja, en la parte interior de la galería, por los ángulos del Patio y hace de arrabát en los arcos mayores:

الس و الاقبال — *La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)

XXIX. En una pequeña faja, inmediata al zócalo de arulejos, la cual rodea á la inscripción siguiente número XXX:

يا نعمى يا املى انت الولا انت الولى اعم بغير العلى

Oh confianza mía! ¡Oh esperanza mía! ¡Tú eres mi esperanza: tú eres mi protector! ¡Sella con la bondad vez obras!—(Africano.)

XXX. En el friso que corre al rededor del Patio rodeada por la inscripción anterior y en medallones que separan estúlos, leones y escudos de bandas con dragantes, se encuentra en grandes caracteres cáldeos de esmerada

traza, la siguiente leyenda, unas veces abreviada, otras veces completa, según la extensión de los muros y el número de huecos, y con frecuencia invertida:

و نصره / *Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro I Ayúdela Alláh y le proteja!*

XXXI. En el arrebata del aximada de la derecha del *Darvitorio de los Reyes Moros*, se halla la inscripción de los números III, VII, VIII y XIV.

XXXII. En la tabla de almocárabe, colocada por bajo de la parte superior del arrebata, se lee en varios medallones, unas veces: *العزة لله — La gloria para Alláh.* — Otras: *عز لمرلانا — Gloria á nuestro señor...* — Otras: *السلطان — el Sultan.* — (Africano.)

XXXIII. En la parte superior del remate que corona el arrebata:

بوركه — *Bendición.*

En la parte inferior se halla la inscripción del núm. XII.

XXXIV. En el arrebata de la puerta del *Darvitorio de los Reyes Moros*:

العز لله على نصره — *Zor á Alláh por sus beneficios.* — (Cúfico.)

XXXV. En unos pequeños medallones horizontales, colocados en la parte inferior del arrebata:

العز لله — *La gloria para Alláh.* — (Africano.)

بوركه — *Bendición.* — (Cúfico.)

XXXVI. En las pequeñas franjas verticales, que sirven de orla á la tabla de almocárabe que adorna por ambos lados esta puerta:

عز لله — *Salvacion eterna.* — (Cúfico.)

XXXVII. En la tabla de almocárabe, anteriormente citada:

يس — *Felicidad.* — (Cúfico.)

XXXVIII. Entre las labores de alharama que separan los tres aximadillos ó celosías que existen sobre la puerta referida:

العز لله — *El imperio para Alláh.* — (Africano.)

(1) Debemos llamar la atención de nuestros lectores respecto de las diversas maneras de hallarse escrita el nombre del rey don Pedro I de Castilla, fundador del Alcázar, y á quien alude, en la presente inscripción como lo del núm. XVII. pocas veces por el nombre que designa: la poca variedad que hubo siempre, al determinarse la correspondencia que existe entre el alfabeto árabe y el castellano, á pesar de las reglas expuestas, á que se ha prestado óído especial. Múltiples se ofrecen, con efecto, en la inscripción núm. XVII bajo la forma de *بوركه* (*Burkeh*), *عز لله* (*ah*) como correspondiente de nuestra *el*, siendo así que en la pronunciación castellana no es posible la transcripción de la mencionada letra, por requerir cierta aspiración superior de la dicitosa no-lírica, — escribiéndose en la del texto. XXX *بوركه* (*Burkeh*), tiene en realidad más propiamente, pues que el *و*, cuyo sentido es el de nuestra *ó*, lleva también el mismo valor lírico. — De observarse es, además, que al ceptar el Sr. D. Pascual Ortaño esta inscripción del Alcázar, única de las publicadas hasta el día, en el t. II del *Memorial Histórico Español* (pág. 400), escribió el nombre del infanzonado hijo de Alfonso XI, — acaso olvidando las dos distintas formas en que se encuentra en el *Alcázar* — *دون بوركه* (*don Burkeh*) por *عز لله* (*ah*) de Alfonso XI, — acaso olvidando por casualidad en sus anotaciones á Yusuf de Bledis se las *طبرق* (pág. 160). Á iguales consideraciones se presta el título de *Dos*, que así en las mismas inscripciones, como en los documentos árabes, se escribió siempre *دون بوركه* (*don Burkeh*), y no *دوس*, cual acontece sin excepción en el Alcázar de Sevilla.

XXXIX. Entre las labores que llenan el espacio de la puerta á su arribas:

العهد لله — *La gloria para Alláh.*—(Cúfico.)

XI. En la primera de las dos orlas de las hojas de madera de esta puerta (parte exterior):

العهد العايم لله السعد الدائم لله — *La gloria eterna para Alláh; la dicha perpetua para Alláh.*—(Africano.)

XLI. En la segunda orla, por ambas caras:

العهد لله العزة لله الملك لله المنكر لله

La alabanza á Alláh: la gloria para Alláh; el imperio para Alláh; las gracias para Alláh.—(Cúfico.)

XLII. En el aximés de la izquierda del *Dorsitorio de los Reyes Moros*, así como en el almostrabe y remate, se hallan las inscripciones números XXXI, XXXII y XXXIII.

XLIII. En el arribas de la puerta que hay en el ángulo de la izquierda del *Dorsitorio de los Reyes Moros*:

الله طالع العبد مائة الدار — *En grandeza y ostentacion [es] ántes esta casa.*—(Africano.)

XLIV. En la orla de la puerta de madera que la cierra:

اللهين والاقبال و بالوغ الامال — *La dicha y la prosperidad y el cumplimiento de las esperanzas.*—(Africano.)

XLV. En el remate, las inscripciones del núm. XXXIII.

XLVI. Las inscripciones del arribas, tabla de almostrabe y remate de los dos arimacos que hay á los lados de la Puerta del *Salon de Embajadores*, son las mismas de los números XXXI, XXXII, XXXIII y XLII.

XLVII. En la parte inferior del arribas de la Puerta del *Salon de Embajadores* (derecha):

الله هو الوجد — *Alláh: el [sólo es] único.*—(Africano.)

XLVIII. En el arribas, confundidos con la inscripción siguiente, se hallan varios trozos de la sura cxii del *Korán*, que dice así:

الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفرا احد

Alláh [es] único: Alláh [es] eterno: no engendró ni fue engendrado, ni tiene compañero alguno.—(Africano.)

XLIX. En el mismo arribas:

الملك الدائم لله العز الدائم لله المنكر دائم لله

El imperio perpetuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh; las gracias perpetuas para Alláh.—(Africano.)

L. En la parte inferior del arribas (izquierda):

ولا اله الا الله — *F no vencedor sino Alláh.*—(Africano.)

LII. Entre la obra de laceria de las puertas de madera del *Salón de Embajadores*, á los lados de los postigos y en los postigos mismos, ya de derecha á izquierda y ya de izquierda á derecha, se lee:

الله الملك للدين — *El imperio para Alláh.* — (Cúfico.)

LIII. En varios casetones de la parte superior de las hojas, unas veces: *Gloria á nuestro señor el Sultán.* — (Africano.) — Otras, escrita de derecha á izquierda y viceversa: *La felicidad.* — (Cúfico.) — En el centro de las estrellas y en igual disposición: *La dicha.* — (Cúfico.) — Otras veces: *Felicidad.* — Otras: *El imperio para Alláh.* — (Cúfico.)

LIII. En las orlas laterales de los postigos:

العرش للابد. الله الملك لله العرش لله

La gloria para Alláh: la eternidad para Alláh: el imperio para Alláh: el poder para Alláh. — (Africano.)

LIV. En el larguero ó banda de la izquierda de la hoja de la derecha, y en el de la izquierda de la izquierda (parte superior):

امرولانا السلطان العظيم للربيع من بامر ملك قسطنطين ولبون ادم الله عنده رضى ابايناه بعزل هذه الابواب الجبرية (3) لهدى القبة العدة ما اطلب من العزة الرجعة من حشد السوا البعز...

Mandó nuestro señor el Sultán engrandecido, elevalo, don Pedro, Rey de Castilla y de León (perpetuo Alláh en felicidad y ella [sea] con su auxilio), se hicieran estas puertas de madera labrada para este aposento de la felicidad (lo cual ordenó en honra y grandeza de los embajadores ennoblecidos y venterosca),... — (Africano.)

LV. En el larguero de la izquierda de la hoja de la izquierda (parte inferior) (2):

..الذي يتبع رضى رب البلاد المهدى ليا الميائل والصور وذلك من سونة لربى والسيدى..

... del cual brota en abundancia la ventura para la ciudad dichosa, en la que [se levantaron] las palacios y las alcazares; y estas mansiones [son] para mi señor y dueño... — (Africano.)

LVI. En el larguero ó banda de la derecha de la hoja de la izquierda (parte inferior) (3):

..واحدة من ربا جاء السلطان الرحلو من رحمه يدينه انسياء بصر البركل بأعمال الله

... único, quien dió vida á su esclavo, el Sultán pio, gozoso, quien lo usadó hacer en la ciudad de Sevilla, con la ayuda de su intercesor (San Pedro?) para con Dios Padre. — (Africano.)

LVII. En el larguero ó banda de la derecha de la hoja de la izquierda, y en el de la derecha de la hoja de la derecha (parte superior):

في بابنة راعزلة العاصى بنى الشرق وصفا العليين والظلمون وذلك عام نبع الكب واربع مائة واربع سن الرزم العسودول قن من ياربع العربة نعى شعبان طول الربى الحمد لله

(1) Funde tambien leer: *الدين لله*

(2) En el larguero de la izquierda de la hoja de la derecha, hay una gruesa restauracion.

(3) No es de la derecha de la hoja de la derecha, hay el principio otra restauracion igual.

En su construcción y embellecimiento destambradores resplandeció la alegría; en su labra [se exploran] artífices talentosos; y esto [fue] el año engrandecido de mil y cuatrocientos y cuatro (1). Se asejante al crepúsculo de la tarde y muy parecida al fulgor del crepúsculo de la aurora [en esta obra] sus trazo resplandeciente por sus colores brillantes y por la intensidad de su esplendor. — Lou á Alláh. — (Africano.)

LVIII. En el armbén de la puertecita de la derecha del Salón del Emperador Carlos V:

على طالع واحد حاذة الدار — *En grandezza y orientacion [se] divisa esta casa. — (Africano.)*

LIX. En el remate (parte superior): بركة — *Bendición. — (En la parte inferior): المدد الله العلي — El auxilio [proviene] de Alláh; la grandezza de Alláh. — (Cúlico.)*

LX. En la orla de la hoja de madera de la indicada puerta:

اليس ولافصال وبلغ الآمال — *La dicha y la prosperidad y el ensueño de las esperanzas. — (Africano.)*

LXI. Las inscripciones que existen en los aximcees laterales del Salón del Emperador Carlos V, son las mismas de los números XXXI, XXXII, XXXIII, XLII y XLVI.

LXII. En un friso vertical inmediato á la inscripción latina que sirve de armbén en la Puerta del mencionado Salón, se encuentra la siguiente leyenda de mayor tamaño que en el núm. XXX:

يا فتحي يا امل انت الربا انت الربى امل بغير العلى

Oh confiansa mia! Oh esperanza mia! Tü eres mi esperanza; tü eres mi protector! Sella con la bondad mis obras. — (Africano.)

LXIII. En la orla de las hojas de madera de la Puerta de este Salón:

العدل للعدل العية الشاطية الركة الكامل

La prosperidad continuada; la felicidad consagrada; la bendición perfecta. — (Africano.)

LXIV. En la orla por la cara interior:

العدى الكاطية — *La dicha eterna; la bendición perfecta. — (Africano.)*

LXV. Entre las labores de las hojas, por ambas caras:

بركة — *Bendición. — العدل العلى — Prosperidad continuada. — الملك ك — El imperio para Alláh. — (Cúlico.)*

LXVI. En la orla de los postigos:

العدل للعدل العاية الباقية الدائم الركة الكاطية العدة الشاطية الدائم

La prosperidad continuada; la salvación eterna y permanente; la bendición perfecta; la felicidad consagrada y permanente. — (Africano.)

(1) De la Era del César; 1564 del nacimiento de N. S. Jesucristo.

LXVII. Entre las labores de los postigos:

الدرة لله — *El poder [corresponde] á Allah.*—(Africano.)

LXVIII. Las inscripciones de la puerta que existe á la izquierda del *Salon de Carlos V*, son las mismas de los números XX, XXI y XXII.

LXIX. En el friso que corre al rededor del llamado *Trono del Tránsito* por cima de las inscripciones números XXIX y XXX (1):

السعد الرباني عم الرباني — *La felicidad y la prosperidad [son] beneficio del Sustentador (Allah).*—(Cúfico.)

LXX. En la parte inferior de los ángulos del fondo, en una especie de triángulo:

الحمد لله — *La bendición.*—(Africano.)

LXXI. En el friso que por la parte exterior del patio, corre por bajo de la imposta, donde resaltan los escudos imperiales y el *Nón Plus Ultra* de Carlos V, se hallan en la parte superior y en caracteres cúficos relativamente pequeños, las palabras

الحمد لله

parte de la oracion que en grandes caracteres, así mismo cúficos, continúa:

الحمد لله لله — *Loor á Allah por sus beneficios.*

LXXII. Dentro de un círculo inmediato á la inscripción anterior, se lee:

الحمد لله — *La felicidad.*—(Cúfico.)

LXXIII. En el friso que corre por bajo del anterior y descendiendo por los cuatro arcos mayores y por los ángulos, se lee unas veces: *الحمد لله والفضل لله*—*La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)—Otras: *الحمد لله*—*El imperio para Allah.*—(Africano.)—Otras: *الحمد لله*—(Africano.)—Otras: *الحمد لله* [N]—[No hay] cosa sino [en] Allah.—(Africano.)

(1) Debemos llamar la atención de nuestros lectores, respecto del alfabeto descrito de por el vulgo *Trono del Tránsito* (alusiendo al famoso de las cecas de Douzou, que se supone pagado en tiempo de Moisés), y los inscripciones á él, que se encuentran en uno de los costados del *Patio principal*, llamado también por aquel mismo nombre, desde hace un largo tiempo, *Patio de los Douzou*. Prestando los rasgos de las cecas castroanas llevadas á cabo en el *Alcázar del rey don Pedro*, era exactamente, ántes de la reforma que nosotros en capillo le hemos de esta parte del mencionado *Patio*, la puerta de ingreso de este departamento y de las dos cecas laterales, de igual disposición y forma que las del supuesto *Douzou* de las *Rejas Nuevas*, del *Salon de Embajadores* y el denominado *Salon del Emperador Carlos V*. En 1843 ofrecimos las referidas alamparas de muy diversa forma, era el costado, á que está el frente de la puerta del *Salon de Embajadores* (también al principio en aquella época estuvo muy unido *Prón*), hay tres arcos, dignos de ser llamados la atención de los que encuentran este edificio; el del centro que es pentaédrico y cubre los arcos de las cecas y en el resto que á uno y otro, debe ser cubierto en la Capilla una sencilla figura de un árabe y un árabe. Como se ve por esta ligera descripción, y vemos por tantas dos bellas de la misma iglesia, etc. (véase *Revista*, págs. 18). Como se ve por esta ligera descripción, el nombre de *Trono del Tránsito*, con que hoy se designa la antigua puerta de aquella época, así como el de *Patio de los Douzou*, desde el *Patio principal*, ántes, según hemos indicado, de época bien reciente, siendo el uso sucesivamente obligado del otro. Lo curioso que en 1843 existían en esos tres alfabetos, fueron, en verdad, quíntales desconocidos, pero que interrogando el carácter oriental de la *alfécula*, debían producir una coteo en aquel sitio. Hemos impreso pronto hacer esta revisión, para el cual existe considerable de los mismos edificios, objeto de estudio no más fundado que los que han dado origen al *Trono del Tránsito*, y al título de los Douzou, que hoy lleva el *Patio principal* desde aquel se encuentran. Por la *alfécula*, perpetuada por la tradición medieval, la manera de construir de los árabes, compárese principalmente el referido *Patio* de cuatro magníficas torres, cada una de las cuales correspondía, cual demuestran las tres hoy existentes, á uno de los lados de la *alfécula*, disposición que es de observar en otros varios edificios andalusíes. La comparación de este suelo, ya por nosotros demostrada respecto de las *alféculas* (veremos desde remotamente descubierta en uno de los alambros del *Salon de las Dos Hermanas* de la *Alhambra de Granada*, tomas su del *Museo Real*, de *Arqueología*), pueden variar sucesivamente literales en el día ya citado, y que bajo el título de *Mausoleo árabe* y *alfécula*, prepare para la forma nuestro querido Sr. D. Domingo de los Ríos.

LXXIV. En los márgenes de las columnas de los cuatro grandes arcos:

برك — Bendición. — (Cúlico.)

SALON DE LA DERECHA, LLAMADO VULGARMENTE «DORMITORIO DE LOS REYES MORSOS» (1).

LXXV. En la cola de la faja interior de las hojas de la Puerta:

الك الدائم لله العز الدائم لله — *El imperio perpetuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.* — (Africano.)

LXXVI. En el centro de los nichos laterales del arco, hoy macizados, y desaminados generalmente *dehsheres* (2):

الله — *El imperio para Alláh.* — (Africano.)

LXXVII. En el arribal de los mencionados nichos:

يَا أَيُّهَا الْمَهْلِسُ الْهَادِدُ بِرَأْسِكَ الطَّالِعَ الْحَمْدَ لِأَنْتَ لِمَنْزِلِ الْبُرْجِ جِرْتَوِي حَتَّى إِذَا دَوَّجُو عَيْدَ وَشَ نِيلَ الْغَيْبِ بِنِيَابِ وَمَنْ عَمَّا لَكَ...
*Oh esclarecida murada usena!... ¡Está acostumbrado el esplendor dichoso [de las fábricas] con el brillo permanente de la mujer hermoosana! ¡Aviso escogido [donde] se celebran las fiestas! ¡Et [et] auspicio y regalo de [todas] bien; mensual-
 tid de beneficencia y sustento del valor! Para ti... — (Africano.)*

LXXVIII. En el intrados del arco, contenida en dos fajas paralelas, se encuentra la inscripción del n.º. XXIX.

LXXIX. En el arribal del arco de entrada, por la parte interior:

في طالع العدم لأحد مادة الدار — *En grandezza y ostentación [se] sitúan esta casa.* — (Africano.)

LXXX. En una franja que corre inmediata al socalo de alcecos, y rodea la inscripción del n.º. LXXXI, se lee en pequeños caracteres:

(1) *Manuscritos* 20, en los *Conservadores generales* que preceden a las *Inscripciones autólogas*, que está incontestablemente manuscrito del estilo mozárabe, había estado desde principios del presente siglo muy notables modificaciones, las cuales reduciendo su planta, según hay por completo el deteriorar en toda su extensión cuál había de ser la primitiva. — Comenzando de estas reformas fue el emirato del *Abderrahmán*, problema que todavía no ha logrado resolver los modernos restauradores, y la cual en 1860 se ofreció en muy distintas formas de lo que hoy tiene. Primitivo, con efecto, en el *Palacio* por medio de su profeta, en el cual se encuentran dos puertas, una de las cuales, situada a la derecha, ocasionaba con el tránsito por medio de su cercado con el *Palacio de las Alcazabas* la otra más al norte, cerrada con una verja, debe poseer el *Palacio principal*, dividida en dos alas, que formaban una gran sala con el *palacio de consistorio interior*, a la izquierda del *Palacio de los Reyes Morsos*, cuyo parte deba por consiguiente ingreso al *Palacio exterior* (*Manuscritos* 16, 1), así *Abderrahmán*, págs. 31 y 32) Los restauradores de 1830 a 1833, comprendiendo su objeto de irregular de esta reforma, llevada a cabo en 1805, cerraron la puerta que queda en comunicación aquella también con el apéndice de *Fondouk*, y dieron el *Palacio* la entrada que hoy conserva, en una proporción, pero si más moderna que la situada por D. Manuel Cárdenas a principios de la actual centuria. Como desearán los epigrafistas que sealaran de hacer, el nombre de *Dormitorio de los Reyes Morsos*, con que se conoce la tumba que en 1843 deba poseer el *Palacio principal*, es contemporáneo del *Trono del Yehuda* y del del mencionado *Palacio*, siendo también su fundamento el mismo. No obstante, se le faltaba que en su estructura, con arcos y pilastras, desmenuzando en una parte de la historia de las restauraciones del *Abderrahmán* con la historia del mismo, y sigla de la arquitectura, ideas tridimensionales por el concepto del *Palacio*, para que todas las restauraciones modernas sea obra del rey don Pedro, cuya obra siempre, con el testimonio de aquí, la primera vez que de él se menciona aparece de denota ambigüedad de grupos cronológicos que se encierran con el nombre de *Dormitorio de los Reyes Morsos*, fue trabajo de aquel extranjero usena, y esta es, de la *Historia de Abderrahmán*, 4, quinto el *Colla de Donato*, según el estudio de *Alfonso Sánchez*, cuyo resumen en un propio tomo (D. Anacleto de San Martín, *Resumen de Sevilla*, art. 1, publicado en el año. 4 de *La Ilustración Científica*, correspondiente al 28 de Enero de 1874)

(2) Vulgarmente es la de que sólo pequeños nichos, que quitan en el *Abderrahmán* del rey don Pedro no cubrían primitivamente legados, servían a los edificios musulmanes para cubrir las *dehsheres* en forma de ventanas al objeto de la casa, de donde les viene el nombre de *dehsheres* con que son designados hoy en la *Alhambra de Granada*. El destino de estas pequeñas *dehsheres* fue, sin embargo, y sigue siendo todavía entre los *árabes*, muy distinto, pues en ellas se colocaba jarrones con flores, y se ponían vasos líquidos con gran fresco para apagar la sed del viajante. — La inscripción que ostenta los de este nicho, se cree la de los del *Sala de Rodríguez* y *Sala del Emperador Abderrahmán*, así también de la que está en el primer de los *dehsheres* salones, el cual se sitúa indistintamente. Véase las inscripciones de los números CCXXXVIII y CCXLIII.

ما ستسى با امل انت الرحمة انت الولى احم بيسر العمل

Oh confianza sola! Oh esperanza sola! Tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras.
(Africano.)

LXXXI. En el friso que, firmando medallones, se halla exornado por castillos, leones y escudos de bandas con dragantes, y rodeada por la inscripción anterior, se encuentra en vistosas y elegantes caracteres cúficos, la siguiente, de la cual dá idea el segundo de los diseños que encabezan esta *Monografía*:

عزى لولانا السلطان من يدى ايدى الله وعسى
Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! Ayúdale Alláh y le proteja!

LXXXII. En los estorco remates, que sin contar los de los aximoces laterales y el de la pequeña puerta de la izquierda, se hallan de trecho en trecho, colocados sobre las anteriores inscripciones, se encuentran, en la parte superior: *بركيا*—*Felicidad*.—En la inferior: *المدة لك العظمة لك*—*Et auxilium [provincie] de Alláh; la grandeza de Alláh*.—(Cúfico.)

LXXXIII. En el arribad de los aximoces laterales:

المد والبراق مع الولى
La felicidad y la prosperidad [con] beneficios del Sustentador (Alláh).—(Cúfico.)

LXXXIV. En el remate de ambos existen las inscripciones del núm. LXXXII.

LXXXV. En las aristas de las puertas de madera de ambos aximoces:

العبد العاطلة لك الكامل
La felicidad escupida: la dicha perfecta.—(Africano.)

LXXXVI. En el friso general que, sirviendo de orla al almocárabe de la parte superior de este aposento, se repitencia en el *alhasy* con igual oficio, se lee la inscripción núm. LXXXIX.

LXXXVII. En el arcoabe:

عزى لولانا السلطان من يدى ايدى الله وعسى
Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! Bnsalvalo con!—(Africano.)

LXXXVIII. En los arañques del arco del *alhasy*, se encuentra parte de la inscripción núm. LXXX, aunque de mayor tamaño.

LXXXIX. En la media caña que compoende los tres arcos, que comunican con la llamada *alcoba* (1), se halla la inscripción núm. LXXXVIII.

XC. Entre las labores del almocárabe que corre por bajo de los tres aximocillas, se lee en caracteres cúficos la palabra *بركيا*—*Bendición*, en tal forma dispuesta, que las sílabas *بر* se hallan comprendidas dentro de las dos siguientes *ك*.

XCI. Entre los calados del *aximocillo* ó colofa del centro, se destaca la siguiente inscripción, leyéndose en

(1) Véase respecto de esta alcoba, cuanto decimos en la nota relativa al *Zarcuto de los Reyes Moros*. Dicho nombre de *Alcoba del Rey don Pedro* (Álvaro Rodríguez de Sevilla, por D. J. Lozano), que nosotros no hemos querido apagar para no perjudicar cualquier otra y al que llamamos *Decorativo del mismo rey* en la parte alta del *Alcoba*.

la parte inferior: *اللّٰهُ عِزٌّ*—*Alláh [er] el refugio...*—(Cúteo).—y continuando en la superior, aunque con caracteres africanos, y dentro de un medallón: *عِزٌّ*—... *en toda tribulación.*

XCII. En la media caña interior del arco de la alcaza, la inscripción núm. LXXXVII.

XCIII. En el arbabá interior de este arco, y en dos franjas paralelas que resultan en el almostrabe superior de los muros, lo mismo en los *albasayes* laterales que en la *atwa*, se halla la inscripción núm. LXXXVI.

XCIV. En los once remates colocados sobre el friso que corre por cima del zócalo de aliceres y contiene las inscripciones números LXXX y LXXXI, se lee la del núm. LXXXII.

XCV. En el arbabá de la puertecita de la izquierda, se halla la inscripción del núm. LXXXIII.

XCVI. En la tabla de almostrabe colocada bajo la parte superior del arbabá, escrita de derecha á izquierda y vice-versa:

يس—*Felicidad.*—(Cúteo.)

XCVII. En el remate de la misma puerta, la inscripción núm. LXXXII.

SALA CUADRADA, QUE PRECEDE AL «PATIO DE LAS MUÑECAS.»

XCVIII. En el arbabá de la mencionada puerta, se hallan fragmentos de la inscripción núm. LXXXVIII, y la siguiente:

الدائم لك العز القائم لك—*El imperio perpetuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

XCIX. En el friso general que, por la parte superior, recorre el aposento y baja por los dos *axinocillos* ó *oceladas* que hay sobre el arco que dá paso al *Patio de las Muñecas*, se encuentra la misma inscripción del núm. XCVIII.

C. Igual inscripción se encuentra en el arbabá de la puertecita que á la izquierda comunica con el *Patio de las Doncellas*.

CI. En los medallones del almostrabe que adorna la parte superior de los muros:

لا اله الا الله الحامد لله—*Y no venerar sino Alláh: el creador: Alláh.*—(Africano.)

CII. En el arbabá del arco que dá paso al *Patio de las Muñecas*:

لا اله الا الله على تركت وعلى زيب—*No [hay] proteccion sino en Alláh, en quien fío y á quien venero.*—(Africano.)

CIII. En el almostrabe del arco por bajo de los *axinocillos*:

برك—*Bendición.*—(Cúteo.)

CIV. En el intrados del arco, alternando con los adornos:

وما يكفكم من نعمه الله—*Cuantos beneficios recibís proceden de Alláh.*—(Africano.)

PATIO DE LAS MUÑECAS.

CV. En la parte inferior del arbabá del arco mencionado, dentro de un círculo y las sílabas بر comprendidas en las otras dos:

بركة — *Bendición.* — (Cúfico.)

CVI. En un medallón que hay encima de la inscripción anterior:

لا اله الا الله — *La eternidad para Allah.* — (Africano.)

CVII. En el arbabá:

يا قوتي فزاد من اصل اعده

Où mi dueño incomparable, nacido de estirpe regia!... Protégale [Allah]!... — (Cúfico.)

CVIII. En la tabla de almocetrabe colocada bajo las tres celosías:

بركة — *Bendición.* — (Cúfico.)

CIX. Entre los calados de la celosía del centro:

لا اله الا الله — *La dicha para Allah.* — (Cúfico.)

CX. En el arcoabe y friso inferior de las galerías, que baja hasta los lados del arbabá de los arcos:

يا قنصى يا املى انت الرجل احم بجمع المعلى

Où confiance mia! Où esperance mia! Tù eres mi protector: tú eres mi esperance! Sois con la bondad sus obras!
(Africano.)

CXI. En el arbabá de la puertecita que comunica por medio de un corredor con el Vestíbulo, se halla la inscripción del núm. CII, cuya parte superior está invertida.

CXII. En la tabla de almocetrabe que hay entre las dos franjas superiores del arbabá, cuya inscripción está también invertida, se lee la del núm. CVIII.

CXIII. En el arcoabe y friso superior de la bóveda del corredor que dá paso al Vestíbulo:

بسم الله — *Leer á Allah por sus beneficios.* — (Africano.)

CXIV. En el arbabá del arco del Salón llamado de los Príncipes, se lee la misma inscripción del núm. CXIII; está escrita en caracteres estílicos.

CXV. En el almocetrabe de los lados de las celosías, encuéntrase la inscripción núm. CXII.

CXVI. Entre los calados de la celosía central:

الله — *Alláh es mi dueño.* — (Cúfico.)

CXVII. Las inscripciones del arrebata de la puertecita que comunica con el *Jardín del Príncipe*, son las de los números CXI y CXII.

CXVIII. En el arrebata y friso superior del corredor que comunica con el *Jardín* mencionado, se lee la misma inscripción del núm. CXIII.

CXIX. Las inscripciones del arco que dá paso al aposento denominado *Antesala de las armas de los Reyes Católicos*, son las de los números CV á CIX.

CXX. Las del arco que comunica con la *Cámara de la derecha del Salon de Embajadores*, son las de los números CXIV, CXV y CXVI.

CXXI. En el friso, que así por la parte interior como por la exterior de la galería, corre por cima de los arcos, baja por los ángulos entrantes y salientes del *Patio* y por los macizos de los arcos, se lee la inscripción núm. CX.

CXXII. En los macizos de los arcos, entre las dos franjas que del friso anterior bajan por ellos, se encuentra la inscripción núm. CVIII.

CXXIII. En unos pequeños círculos, colocados entre los adornos de las enjutas de los dos arcos correspondientes á la *Cámara de la derecha del Salon de Embajadores* y al *Salon de los Príncipes*, se lee, aunque con alguna dificultad:

لله المجد والثناء لك — *La gloria eterna para Alláh.* — (Africano.)

CXXIV. En un friso almidonado que corre por debajo de la imposta, y contiene dos inscripciones, se lee en la parte superior, que semeja una concha:

الحمد لله على نعمه — *Loor á Alláh por sus beneficios.* — (Africano.)

CXXV. En la parte inferior, de derecha á izquierda y vice-versa: البركة — Y formada por la prolongacion de algunas de las letras de esta palabra, asimilando en caracteres cúficos: لا — *La bendición para Alláh.*

SALA LLAMADA «DE LOS PRÍNCIPES.»

CXXVI. Entre las labores que exornan las dos pequeñas franjas que corren por el intrado del arco de entrada:

لله المجد والثناء لك — *El imperio para Alláh: la gloria para Alláh.* — (Cúfico.)

CXXVII. En los extremos del arrebata:

بركة Bendición. — (Cúfico.)

CXXVIII. En el arrebata, se lee la inscripción del núm. CXIV.

CXXIX. En unas tablas de alharcas que, á modo de arcañas, rodean las celosías que hay sobre este arco, se lee, unas veces en un medallón: الملك الدائم لك — *El imperio perpetuo para Alláh.* — (Africano.) — Otras, encima de este medallón, las sílabas بر dentro de las otras dos: بركة — *Bendición.* — (Cúfico.) — En otro medallón, sobre esta palabra: الملك لك امر لك — *El imperio para Alláh: la gloria para Alláh.* — (Africano.)

CXXX. En la tabla superior de alharaca, dentro de unos medallones, escrita de derecha á izquierda y vice-versa:

الس — *La felicidad.* — (Cúfico.)

CXXXI. En pequeños medallones sobre la palabra anterior, unas veces: الله — *El imperio para Alláh.* — Otras: المر — *La gloria para Alláh.* — (Africano.)

CXXXII. En un friso que hay por bajo de la parte superior del arcoabán:

برك — *Bendición.* — (Cúfico.)

CXXXIII. Entre los adornos de la tabla superior de alharaca, hállase en unos la palabra: الله — *El imperio...* — continuando en otros: الم — *perpetuo.* — (Africano.)

CXXXIV. Formado el arcoabán por un friso almeadado, ofrece en la parte superior varias inscripciones, leyéndose unas veces: والس — *La felicidad y la prosperidad.* — Otras: الله — *El poder para Alláh.* — (Africano.)

CXXXV. En la parte inferior, en caracteres cúficos, escrita de derecha á izquierda y vice-versa: الله — y formada por la prolongación de varias letras de esta palabra: الله — *El imperio para Alláh.* — (Cúfico.)

CXXXVI. En el friso que corre por debajo del arcoabán:

يا نفعي ما اعطى انت الرجاء انت الوفي احب بصير العايش

Oh confianza mía! Oh esperanza mía! Tú eres mi esperanza! Tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras!
(Africano.)

CXXXVII. En los medallones ó tarjetones de relieve que se destacan sobre el friso de almocárabe que corre por debajo del anterior, en unos: لا اله الا الله اعز الله — *Y no vencedor sino Alláh; el creador: Alláh.* — (Africano.) — En otros: الله — *El imperio para Alláh; las gracias para Alláh.* — (Cúfico.)

CXXXVIII. En el friso que corre por debajo de los mencionados tarjetones, se lee la inscripción núm. CXXXVI.

CXXXIX. En el almocárabe que hay á los lados del arco de la derecha, que dá paso á un pequeño aposento, dice en unos medallones:

الله — *La gloria para Alláh.* — (Africano.)

CXL. En dos círculos que hay en las juntas del referido arco:

الله — (Cúfico);

y dentro de un medallón sobre las anteriores palabras, prosigue:

الله — *Alláh es el refugio en toda tribulación.* — (Africano.)

CXLI. La inscripción del friso general del aposento de la derecha, es la de los números CXXXVI y CXXXVIII.

CXLII. En varios medallones, bajo el friso anterior (arcoabán), encuéntrase unas veces la oración: الله —

El imperio para Alláh.—(Cúfico)—y encima de estas palabras, sobre las cuales se extiende otro pequeño medallón, se lee en caracteres africanos: *الحمد لله العزيم*—*La gloria eterna para Alláh.*

CXLIII. En otros también en la misma forma: *الحمد لله العزيم*—*Alabanzas á Alláh.*—(Cúfico)—*الحمد لله العزيم*—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

CXLIV. En otros, también en igual forma, la inscripción núm. CXL.

CXLV. En otros, solamente: *الحمد لله العزيم*—*Las gracias para Alláh.*—(Cúfico.)

CXLVI. Entre los adornos, encima del hueco de la ventana: *الحمد لله العزيم*—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CXLVII. En la parte del friso general que baja por el ángulo de la derecha del arco de la izquierda, el cual comunica con otro pequeño aposento, donde se abre la mezquina escalera, que dá acceso hoy á la parte alta del *Alózar*:

الحمد لله العزيم—*El imperio perpetuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

Después, continúa la inscripción núm. CXXXVI.

CXLVIII. En los dos extremos de las enjutas de este arco, encuéntrase la inscripción núm. CXL.

CXLIX. La inscripción del núm. CXXXIX, osténtase en el almocárabe de los lados de este arco, formando pequeños medallones.

CL y CLL. En el arrocabe de este departamento, así como en las tablas del almocárabe que hay á los lados del arco por la parte interior, se leen respectivamente las inscripciones números CXLVII y CXLVI.

CLL. En la tabla de almocárabe que hay sobre el arco y bajo el arrocabe: *الحمد لله العزيم*—*Felicidad.*—(Cúfico.)

ANTERALLA INCLIA «DE LAS ARMAS DE LOS REYES CATÓLICOS» (1).

CLIII. En el intrados del arco de entrada, alternando con los adornos, se destaca la ya citada inscripción:

الحمد لله العزيم—*Cuantos beneficios recibís proceden de Alláh.*—(Africano.)

CLIV. En el arrabaldé del dicho arco por la parte interior, encuéntrase la tan repetida en todo el *Alózar*:

يا سلفي يا اهل ادي الرحمة ادي الولي احم بغير العلي

Oh confianza mía! Oh esperanza mía! Tú eres mi protector! Seña con la bondad mis obras!
(Africano.)

(1) Demuéstrase en esta forma el pequeño retrato a que da ingreso el *Palio de los Reyes*, sacado á la circunstancia de estar en el arrocabe, é inmediato por tanto al techo, los escudos de armas de don Fernando I. No heaca querido salir de propósito el detalle con que actualmente se designa este departamento, con el objeto de evitar la confusión que hubiese podido resultar en otro caso. Por ahincarse el entonacado que hoy ostenta el Seleno inmediato, al rey Felipe II, hálanse también en otro caso, *Seleno del techo de Felipe II*, que con igual gradada hemos examinado.—Todos estos retratos no tienen, conl' exactitud de nuestra lectura, otro origen que el capricho de los campesinos del *Palacio*.

CLV. En el friso que corre por bajo del arcoabte, se halla también la inscripción anterior.

CLVI. En unos tarjetones de resalte, que hay entre el almocárabe que hace de arcoabte:

الله لا اله الا الله العلي العظيم — *F no vencedor sino Alláh: el creador: Alláh.*—(Africano.)

CLVII. En el arrababá del aximez:

الله واحد لا اله الا الله — *En grandesa y ostentacion [es] única esta casa.*—(Africano.)

CLVIII. En una faja de ataurique, formada por arquillos de procedencia granadina y colocada debajo de la parte superior del arrababá (1):

الله واحد لا اله الا الله — *F no vencedor sino Alláh.*—(Cúfico.)

CLIX. Rincima de la anterior, aunque bajo los arquillos mencionados (2): *بركة*—*Besedición.*—(Cúfico.)

CLX. En las enjutas de estas arquite, escrita de derecha á izquierda en una, y de izquierda á derecha en otras:

س — *Felicidad.*—(Cúfico.)

CLXI. En el remate se encuentra, en la forma que en estos en el *Alhazár* existen, en la parte superior: *بركة*—*Besedición.*—En la inferior: *الله العظيم*—*El asustido [previene] de Alláh: la grandesa de Alláh.*—(Cúfico.)

CLXII. En la orla de las hojas de madera del aximez:

الله والفضل والبر والرحمة — *La dicha, la prosperidad, la felicidad y el cumplimiento de las esperanzas.*—(Africano.)

CLXIII. En la tabla de almocárabe colocada sobre la puerta pequeña de la izquierda, entre la parte superior del arrababá y otra faja igual á ésta é inmediata al dintel: *بركة*—*Besedición.*—(Cúfico.)

CLXIV. En el arrababá y faja referidas:

الله العظيم الدائم — *El imperio perpetuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

SALON DEL YECHE DE FELIPE II.

CLXV. En el arrababá de la puerta de entrada por el retrete anterior:

الله والبر والرحمة — *La felicidad y la prosperidad [son] beneficencia del Sustentador (Alláh).*—(Cúfico.)

(1) y (2) No es fácil precisar el sitio de donde fueron sacadas, así como otras muchas vaciadas que, procedentes de la Alhambra, se emplearon en el Alhazár del rey don Pedro, al llevarse á cabo las obras de restauracion de 1430 y 1435; los restauradores que en todas las épocas han puesto su mano sobre los venerandos restos del Alhazár de los Beni-Sulayman, no han olvidado ciertamente, el reproducir muchas de sus inscripciones primitivas, para colocadas en su lugar ó en el tiempo ó la incrua manera habian destruido la obra de los alifitras granadinos.—Hicieron sus disposiciones, que la presente inscripcion se halla copiada con gran exactitud, así en la sala de los Dos Hermanos (inscripciones número CLXVI y CLXVII) de las de Granada, publicadas por el Sr. D. E. Lafuente y Alsitira), como en la sala de Babajulvero á de Guesno, y en otros departamentos. De sentir se que el estudio orientalista, sobre del mencionado libro, no haya leido de las inscripciones que publica, para poder desde luego dar cuenta del paraje de donde fueron sacadas las vaciadas referidas que reproducen hoy en mucha parte el Alhazár de Sevilla.

CLXVI. Entre los adornos del almocárabe que hay bajo la parte superior del arbabá, escrita al revés y al derecho: *بِسْ*—*Felicidad*.—(Cúfico.)

CLXVII. La inscripción del remate, es la misma del núm. CLXI.

CLXVIII. En dos franjas que sirven de orla al arbabá del axímez de la derecha:

العز و الكرم و العز و العز و العز و العز—*La gloria, la generosidad, la felicidad y la paz*.—(Africano.)

CLXIX. En la tabla de ataurique, formada por arquillos de procedencia granadina, y colocada debajo de la parte superior del arbabá:

ولا مال الله—*Y no vecedor sino Allah*.—(Cúfico.)

CLXX. Las inscripciones del remate son las del núm. CLXV, así como la de las entijas de los arquillos mencionados, es la del núm. CLX.

CLXXI. La inscripción de la orla de las puertas de madera del axímez, es la misma del núm. CLXII.

CLXXII. En el arrocabe, formado por un friso almedinado, se lee: *البركة*—*La Bendición*...—La prolongación de algunas de las letras de esta palabra, dibuja la siguiente que se halla encima, escrita asimismo de derecha á izquierda y vice-versa: *لا*—*para Allah*.—(Cúfico.)

CLXXIII. En las estalactitas del friso almedinado, léese unas veces: *العز العز*—*La felicidad conquistada*.—Otras: *الله الله*—*El insperio para Allah*.—(Africano.)

CLXXIV. En la orla de la archivolta del grande arco, que comunica con el *Salon de Embajadores*, la cual se extiende en dos franjas horizontales por bajo de las tres celosías, conteniendo un adorno en que se dibujan varias aves, se lee la inscripción núm. CLXVIII.

CLXXV. A los lados de las dos celosías extremas que le decoran, dentro de unos pequeños medallones, se lee, unas veces: *الله العز*—*El insperio perpetuo*.—(Africano);—otras: *العز العز*—*La gloria eterna*;—y formadas por los adornos, se hallan encima las palabras *الله*—*para Allah*,—en caracteres cúficos.

CLXXVI. A los lados de la concha que señala en el tímpano la clave de este arco:

سبحان الله وحده—*Bendito [es] Allah único!* *ولا مال الله*—*Y no vecedor sino Allah*.—(Africano.)

CLXXVII. En dos franjas que corren á manera de arbabá por el arco que comunican con el *Jerdia del Principe*, escrita en menudos caracteres africanos, hállase la vulgar inscripción:

ما نعتى يا املى انت الريحه انت الولى اعتم بصر العلى

Oh confianza mía! Oh esperanza mía! Tú eres mi esperanza! Tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras! (Africano.)

CLXXVIII. Entre los cuadros de la celosía del oestro:

الله عزه كل عله—*Allah [es] el refugio en toda tribulación*.—(Cúfico y Africano.)

CLXXXIX. En las enjutas de unos arquíleos que hay en la tabla de almocárabe, encima de las tres celosías:

يس — *Felicidad*. — (Cúfico.)

CLXXX. En dos fajas paralelas que en el intradós dibujan el movimiento del arco, se halla la inscripción núm. CLXXVII.

CLXXXI. Las inscripciones del aximez de la izquierda de este arco son las mismas de los números CLXVIII, CLXIX y CLXX. Las hojas de madera son pintadas.

CLXXXII. En una especie de friso que hay en umbos aximeces, después de los dos arcos que sostienen el parteluz: الحمد لله على نعمه — *Loor á Allah por sus beneficios*. — (Cúfico.)

CLXXXIII. Las inscripciones de la pequeña puerta de salida son las comprendidas en los números CLXV, CLXVI y CLXVIII.

SALA CONTIGUA AL LLAMADO «COMEDOR.»

CLXXXIV. Las inscripciones de la puerta de entrada son las mismas del núm. CLXXXIII.

CLXXXV. En el arcoabe: الحمد لله على نعمه — *Loor á Allah por sus beneficios*. — (Africano.)

CLXXXVI. Las inscripciones del arco que dá peso al *Sabes* inmediato, son las del núm. CLXXXIV. Las del aximez, excepto el arrabán, donde se reproduce la tan repetida del núm. CLXXXVII, son tambien iguales.

SALON DORADO.

CLXXXVII. En el arrabán del arco de entrada, encuéntrase la tan repetida en el *Alcaicer*:

سبحه طالع العبد لأحمد حادد الدار — *En grandezas y ostentacios [se] síscica esta casa*. — (Africano.)

CLXXXVIII. En la tabla de almocárabe, al revés y al derecho: يس — *Felicidad*. — (Cúfico.)

CLXXXIX. Las inscripciones que se centenan en el remate, son las del núm. CLXVII.

CXC. En el arcoabe, hállase la inscripción núm. CLXXXV.

CXCI. Las inscripciones del arco que comunica con el *Jardín*, son las de los números CLXXXVII, CLXXXVIII y CLXXXIX.

CXCII. La del arrabán de la puerta que dá acceso á la *Cámara* de la izquierda del *Salon de Embajadores*, es la del núm. CLXXXVII.

CXCIII. Entre los calados de la celosía central, de las tres que hay sobre esta puerta, la inscripción número CLXXXVIII.

CXCIV. En unas franjas verticales, y en caracteres africanos: البركات — *La bendición*.

CXCIV. Las inscripciones del arco que comunica con la llamada *Antesala del Salón de Carlos V*, son las de los números CLXXXVII, CLXXXVIII y CLXXXIX.

ANTESALA DEL SALÓN DE CARLOS V.

CXCVI. En el arribat del arco de entrada, léese la siguiente inscripción de procedencia granadina:

المدد و البركات نعم الرباني — *La felicidad y la prosperidad [son] beneficios del Sustentador (Allah).*—(Cálico.)

CXCVII. En la tabla de almocárabe, debajo de la parte superior del arribat, se encuentra la inscripción número CLXXXIX.

CXCVIII. En el remate, las inscripciones del núm. CLXVII.

CXCIX. La inscripción del arcoabe es la misma del núm. CXC.

CC. En el arribat del aximez:

في سنة طالع العذ لا احد مائة الدار — *En grandeza y ostentacion [es] vivico esta casa.*—(Africano.)

CCI. En la tabla de almocárabe, que forman unos arquillos de procedencia granadina, se lee en caracteres cálicos: *Y no venador sino Allah.*

CCII. En las juntas de estos arquillos, escrita de derecha á izquierda y vice-versa, se halla la palabra *يس*—*Felicidad.*—(Cálico.)

CCIII. En el remate la inscripción del núm. CXCVIII, y en su sitio la CLXXXII.

CCIV. En dos arcos que sirven de arribat al arco que comunica con el *Salón de Carlos V*, se lee la inscripción núm. CLXXVII, aunque de mayor tamaño.

CCV. En el remate la inscripción núm. CCIII.

CCVI. En el arribat de una puerta que dá al *Patio de las Descalzas*, se lee la inscripción del núm. CXCVI, así como en el remate la del CCV.

CCVII. En la orla de la del aximez, la siguiente inscripción en caracteres africanos:

اليس و الاقبال و البركات — *La dicha, la prosperidad, la felicidad y el cumplimiento de las esperanzas.*

SALÓN DEL EMPERADOR CARLOS V.

CCVIII. En el arribat del arco de entrada, distinguese repetida multitud de veces la inscripción del núm. CC, tan común en el *Alekskar*:

في سنة طالع العذ لا احد مائة الدار — *En grandeza y ostentacion [es] vivico esta casa.*—(Africano.)

CCIX. En dos franjas paralelas que rodean al arbabat, escrita en menudos caracteres africanos, se lee la inscripción del núm. CCIV.

CCX. Las inscripciones del remate son las del núm. CLXX.

CCXI. En el almoharabe del grande arco figurado, bajo el cual se abre el que hoy dá paso al presente *Salon* por la *Asamblea* precedente, dentro de unos círculos se lee, unas veces: عز لوليا — *Gloria á nuestro señor...* — Otras: السلطان... — *el Sultan*. — Otras: العزة لك — *La gloria para Allah*. — (Africano.)

CCXII. En un friso que hay colocado sobre este arco y debajo del friso general, unas veces de derecha á izquierda, y otras de izquierda á derecha: يس — *Felicidad*. — (Cúfico.)

CCXIII. En el centro de unas estrellas que hay en el arbabat: الملك الدائم — *El imperio perpetuo para Allah*. — (Africano y Cúfico.)

CCXIV. En el friso general, se lee la inscripción del núm. CCVIII.

CCXV. En el arbabat de los dos aximoses de los lados de la puerta principal, que comunica con el *Patio de las Doncellas*, se hallan las siguientes palabras, parte de la inscripción del zócalo, núm. CCXXI:

عز لوليا السلطان — *Gloria á nuestro señor el Sultan*. — (Cúfico.)

CCXVI. Las inscripciones del remate en ambos aximoses, son las del núm. CCX.

CCXVII. Las de las hojas de madera, asimismo en ambos aximoses, son las del núm. CCVII.

CCXVIII. En el centro de las estrellas que forma la laceria de las hojas de madera de los referidos aximoses, escrita de derecha á izquierda y vice-versa, en caracteres cúficos, se halla la palabra: الملك — *El imperio*.

CCXIX. En los catorce remates que sobre las dos inscripciones, CCXX y CCXXI, se hallan en esta *Sala*, se encuentran las del núm. CCXVI.

CCXX. En la menuda franja inmediata al zócalo, que rodea la inscripción del núm. CCXXI, se lee la del núm. CCIX.

CCXXI. En el friso á que sirve de orla la inscripción anterior, y en medallones en cuyos extremos resultan castillos, leones y escudos de bandas con dragantes:

عز لوليا السلطان من يد ابد الله — *Gloria á nuestro señor el Sultan don Peñrol Protéjale Allah*. — (Cúfico.)

CCXXII. En el arbabat de la puerta principal, se lee la inscripción núm. CCXV.

CCXXIII. En la tabla de almoharabe colocada bajo la parte superior del arbabat, léese la inscripción del número CCXII.

CCXXIV. A los lados de las colodias extremas, encuéntrase un trozo de almoharabe con las mismas inscripciones del núm. CCXI.

CCXXV. En el centro de los llamados *babucheros*: الملك لك — *El imperio para Allah*. — (Africano.)

CXXXVI. En un pequeño friso colocado bajo la parte superior del arrebata de los nichos ó *babucheros*:

...السعادة الدائمة الكرامة...—*La felicidad eterna; la generosidad...*—(Cáñico.)

CXXXVII. En el arrebata se halla la inscripción del núm. LXXXVII.

CXXXVIII. Las inscripciones del arco del *alkaway* son las de los números CCXI y CCXII.

CXXXIX. En el friso general del *alkaway*, haciendo oficio de arrebata por la parte interior del arco y corriendo en dos franjas por todo él: الحمد لله على نعمه—*Loor á Allah por sus beneficios.*—(Africano.)

CCXXX. En los seis remates que se levantan sobre el friso que, en la forma indicada ya en las inscripciones CCXX y CCXXI, figuran también sobre el zócalo de aliceros del *alkaway*, se halla la inscripción núm. CCXXIX.

SALON DE ENBAZADORES.

CCXXXI. Entre las labores de los postigos, por su cam interna: الحمد لله—*El imperio para Allah.*—(Cáñico.)

CCXXXII. En la parte superior de las hojas, unas veces: الحمد لله لربنا سلطان—*Gloria á nuestro señor el Sultan.*—(Africano.)—Otras veces: السعادة—*La felicidad.*—(Cáñico.)

CCXXXIII. En el centro de las estrellas, escritas en ambos sentidos la palabra الحمد لله, y sobre ella, en un medallón dos veces repetida: البركة—*La bendición.*—(Africano.)

CCXXXIV. En el centro de los dos nichos ó *babucheros*: الحمد لله—*El imperio para Allah.*—(Africano.)

CCXXXV. En un pequeño friso por bajo de la parte superior del arrebata de los nichos:

...السعادة الدائمة الكرامة...—*La felicidad eterna; la generosidad...*—(Cáñico.)

CCXXXVI. En el arrebata de ambos nichos se halla la inscripción de los números LXXVI, CCXXXVII, CCXXXVIII y CCXLII.

CCXXXVII. En el arrebata del arco de entrada existe la misma inscripción.

CCXXXVIII. Entre los eslabos de la celosía central, de las tres que hay encima del arco de entrada, de derecha á izquierda y vice-versa: الحمد لله—*El imperio,*—y en igual forma, pero colocada sobre esta palabra, la continuación: لله—*para Allah.*—(Cáñico.)

CCXXXIX. En el alcornóbe de los lados del arrebata del arco, en varios medallones, se lee, unas veces: الحمد لله لربنا سلطان—*Gloria á nuestro señor...*—Otras: الحمد لله... el Sultan.—Otras: الحمد لله لله—*La gloria para Allah. Bendecido sea!*—(Africano.)

CCXL. Sobre el zócalo de aliceros y en la misma forma las inscripciones CCXX y CCXXI.

CCXLI. En el friso general que corriendo por encima de la leyenda del número anterior, sirve de arrebata á los tres arcos restantes, desarrollándose en medallones por bajo de las celosías que rodean el aposento, y extendiéndose

en la parte superior debajo de las tablas que señalan las fechas en que nacieron y murieron los reyes cuyos retratos adornan hoy este *Sala*: *الملك الحجة*—*La prosperidad continuada*.—(Africano.)

CCXLII. En el arzábal de los tres arcos inscritos en otro de grandes proporciones, se encuentra la inscripción de los números CCXXXVI y CCXXXVII, concebida en estos términos:

با بيا المجلس الجديد بانك الطالع السعد لارب الرور غير شرتى جنى اداد ورو عجد ومن ليل للجب عيا و مان فيفا لك.

Oh exultación suavada nueva! Fue aumentado el esplendor dichoso [de la fábrica] con el brillo permanente de la sajar hermanera! Asilo escogido [donde] se celebran las fiestas! El [es] auspicio y regalo de [todo] bien; incesantíal de bienestar y sustento del valor! Para ti...—(Africano.)

CCXLIII. En cinco medallones que hay debajo de las tres celosías de cada arco, la inscripción núm. CCXXXV.

CCXLIV. En el almoharabe que hay á los lados y por bajo de las celosías, las inscripciones del núm. CCXXXIX.

CCXLV. En la celosía del centro de los tres arcos que comanion con el *Sala* del techo de Felipe II, existe la inscripción núm. CCXXXVIII.

CCXLVI. En las celosías que corren á manera de friso por bajo de los balcones, en una sí y otra no: *الله يذن*—*Alláh [es] el refugio*...—(Cáñico), y en un pequeño medallón colgando encima: *الله... كل... الله*—*en toda tribulación*.—(Africano.)

CCXLVII. En los ángulos del *Sala* y bajo las pechinas que soportan la media naranja, en grandes caracteres cáñicos y escrita de derecha á izquierda y vice-versa, se lee la inscripción:

الله يذن الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر—*El imperio para Alláh; el poder para Alláh. Prosperidad.*

CCXLVIII. Encima de los balcones, en iguales caracteres y de derecha á izquierda y vice-versa:

الله يذن الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر—*La felicidad, la prosperidad, la herencia.*

CÁMARA DE LA IZQUIERDA.

CCXLIX. En el arzábal del arco de entrada por el *Sala* de *Eshojajadores*:

الله يذن الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر—*El imperio para Alláh; las gracias para Alláh*.—(Cáñico.)

CC. En un friso que corriendo por bajo de las tres celosías, las rodes, y se extiende encima de los tres arcos inscritos: *الله يذن الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر*—*La felicidad y la prosperidad*.—(Africano.)

CCCI. En la tabla de almoharabe, bajo la celosía y encerrada por la anterior, en grandes caracteres cáñicos:

الله يذن الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر

Oh entrada del aposento de nueva resplandeciente y elevada! Señal perpetua de magnificencia, perfección y virtud!

CCCLII. Entre los estados de la celosía del centro, se halla en la parte inferior, de derecha á izquierda y vice-versa: *الله يذن الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر الله الدرر*—*El imperio*...—En la superior, y en igual forma: *الله... الله... الله*.—(Cáñico.)

CCLIII. En el friso general, se lee la inscripción núm. CCXLIX.

CCLIV. En el arribat del aximes: *الحمد لله على نعمه*—*Loor á Allah por sus beneficios.*—(Africano.)

CCLV. En el remate la inscripción núm. CCXLVIII.

CCLVI. En la tabla ó friso colocado bajo el almocárabe que limita en su parte superior el arribat del aximes, se encuentran algunas palabras de la inscripción núm. CCLIV, y la siguiente:

السعادة والرفاه—*La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)

CCLVII. En el arribat del arco que dá el *Salon dorado*, existe la inscripción núm. CCLIII.

CCLVIII. Entre la obra de lacería de las hojas de madera del aximes, en una hoja al derecho y en otra al revés:

الحمد لله—*El imperio para Allah.*—(Cúfico.)

CÁMARA DE LA DERECHA.

CCLIX. En el arribat del arco de entrada por el *Salon de Embajadores*, se lee en caracteres cúficos la leyenda:

الحمد لله على نعمه—*Loor á Allah por sus beneficios.*

CCLX. En la orla de los enjutas, se halla la inscripción núm. CCXIX.

CCLXI. En la celosía del centro, la conocida inscripción *الحمد لله*, en caracteres cúficos.

CCLXII. En el arribat de los tres arcos inscritos en el anterior:

الحمد لله والحمد لله—*El imperio para Allah; la gloria para Allah.*—(Cúfico.)

CCLXIII. En los dos muelles de las dos columnas, léese: *الله*—*Alláh!*—(Cúfico.)

CCLXIV. En el friso almejado ó arcoabe, y en caracteres cúficos, se encuentra la inscripción del número CCLXI.

CCLXV. En el friso general que bajando en dos franjas paralelas á los lados del arco de entrada y el de salida, corre por bajo del arcoabe y del friso de almocárabe, se halla la inscripción núm. CCXIX, aunque en mayor tamaño.

CCLXVI. Las inscripciones del aximes, son las de los números CCLIV y CCLV.

CCLXVII. En los extremos de la tabla de almocárabe, colocada encima del arco que dá al *Patio de los Moisés*: *بئس*

CCLXVIII. En la tabla de almocárabe mencionada, existe la inscripción núm. CVII.

CCLXIX. Bajo dos pequeños arcos que hay á los lados de las celosías extremas:

الله جنة—*Alláh [es] el refugio.*—(Cúfico.)

CCLXX. En otros que hay á los lados del arco central: بركه—(Cúfico.)

CCLXXI. En el intrados del arco se halla en caracteres cúficos la inscripción del núm. CCLXII.

PARTE ALTA.

PATIO DE LAS MUÑECAS.

CCLXXII. En el friso que corre por bajo de las ventanas:

لوعر إلى الله—*Leor á Alláh por sus beneficios.*—(Cúfico.)

CCLXXIII. En la pequeña arquería de otro friso que corre por bajo de la imposta, se lee en un arco sí y otro no: الله هو الله—*Alláh es el refugio...*—(Cúfico) y en una elipse que sobre esta inscripción se halla y completa su sentido: كل عذاب—*en toda tribulación* (1).—(Africano.)

CCLXXIV. En otra pequeña arquería que corre por bajo del antepecho (2): ولا اله الا الله—(Cúfico.)

CCLXXV. En un círculo, dentro de estas arquerías (3): الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

CCLXXVI. En las enjutas de estos arcos, de derecha á izquierda en una, y en otra de izquierda á derecha:

يس—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCLXXVII. Entre los calados del antepecho: بركه—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCLXXVIII. En la orla del antepecho, cortada á trozos, invertida, mezclados sus términos y harto confusa:

نيس رما يرمى الا بالله طى بركات وعلى نيس—*No [any] proteccion sino en Alláh, en quien flo y á quien volveré.*
(Africano.)

CCLXXIX. En la imposta de los arcos de la galería superior: الله هو الله—*Alláh es el refugio...*—(Cúfico.)
كل عذاب—*en toda tribulación.*—(Africano.)

CCLXXX. En las fajas horizontales y verticales que exornan los arcos:

اليس والى—*La dicha y la paz.*—(Africano.)

CCLXXXI. En el arcoabe del patio (madama):

اليس والى والى والى والى والى—*La dicha, la paz, la gloria y la generosidad [para mí dueño].*
(Cúfico.)

(1) Esta inscripción, la misma que otras muchas, que se ven abundantemente en las iglesias, es un traslado de la Alhambra de Granada. Envió estas el desolado de los sucesos de varias especies, y desde principalmente la reconquista, en que se dispusieron y figan que le que se celebra en el Abbat de rey des Pedro, es en el granito del arco que dá entrada por el Patio de las Lunas á la Sala de los Dos Hermanos.—D. E. Lafuente y Albiñana, sin embargo, entre las inscripciones de este departamento se encuentra la presente. (*Excursiones desde de Granada*, pag. 127).

(2) y (3) Véase respecto de estas inscripciones la nota de las de los números CLVIII y CLIX.

CCLXXXII. En el retrete contiguo á la *Capilla de Isabel I*, se lee en el arcoabe, escrita de derecha á izquierda y vice-versa: *المس — La felicidad.* — (Cófico.)

CCLXXXIII. En el arrahat de las cuatro puertas que dan al *Palio de las Mujeres*:

المس — *El imperio [o dominio de todas las cosas, corresponde] á Alláh, el excelso.* — (Africano.)

CCLXXXIV y CCLXXXV. En el friso que corre por bajo del almocrahe, figura la inscripción núm. CCLXXXII, así como en el almocrahe se encuentran la inscripción núm. CCLXXXIV.

CCLXXXVI. En las enjutas de los arquillos donde está la inscripción anterior, se lee la del núm. CCLXXXVI.

CCLXXXVII y CCLXXXVIII. En el remate y en el arcoabe, hállanse respectivamente las inscripciones números CCLV y CCLXXX.

CCLXXXIX. En el techo se lee, unas veces: *لا اله الا الله — F no es excador sino Alláh.* — Otras: *المس — El imperio para Alláh.* — (Africano.)

CCXC. En las fajas horizontales y verticales que exornan los arcos por la parte interior, la inscripción número CCLXXX.

CCXCI. En algunos trozos del antepecho, entre los canales: *المس — (Cófico.)*

CCXCII. En la orla interior del antepecho, la inscripción núm. CCLXXXIII.

GABINETE LLAMADO DE MADIA FARJLA.

CCXCIII. En el arcoabe, compuesto de un friso almedinado: *المس — La bendición.* — (Cófico.)

CCXCIV. Por debajo de las celosías que corren por toda la estancia, en medallones:

المس — *Prosperidad continuada.* — (Africano.)

CCXCV. En otros pequeños medallones que resultan en el almocrahe de los muros:

المس — *La gloria para Alláh.* — (Africano.)

CCXCVI. En el friso general que corre por encima de las puertas, se halla en caracteres africanos de osmerada traza, la siguiente oración, repetida con frecuencia en el *Altozar*:

عسى يا امل انت الوفاء انت الوفاء انت الوفاء — *Esos á Alláh por sus beneficios.*

CCXCVII. En una faja que corre inmedista al zócalo de alizeras, y rodea la inscripción núm. CCXCVIII:

يا شغنى يا امل انت الوفاء انت الوفاء انت الوفاء — *Esos á Alláh por sus beneficios.*

Oh confianza mía! Oh esperanza mía! Tú eres mi esperanza: tú eres mi protector! Sélla con la bondad mía obrar! (Africano.)

CCXCVIII. En un friso que se halla rodeado por la inscripción anterior, formando medallones con las armas del rey don Pedro:

مر لولانا السلطان من يدر ابدء الله—*Gloria á nuestro señor el Sultán don Pedro! Ayhúdele Alláh!*—(Cúfico.)

CCXCIX. En el arcoabe del mirador:

مر لولانا السلطان من يدر ابدء الله—*Gloria á nuestro señor el Sultán don Pedro! Enalzólo esa!*—(Africano.)

CCC. En el friso general del mirador:

السعد والبراقى نعم الرمانى—*La felicidad y la prosperidad [son] beneficios del Sustentador (Alláh).*—(Cúfico.)

CCCI y CCCC. En el friso inmediato al zócalo de aliceres, se leen las inscripciones de los números CCXCVII y CCXCVIII.

CCCH. En el almocárabe de los tres arcos de un salón de paso, que se encuentra después del anterior, se distinguen unas veces las palabras: مر لولانا—Otras: المر لاله—escritas en caracteres árabes, y que tan comunes son en este edificio.

DOMITORIO DEL REY DON PEDRO.

CCXIV. En el friso inmediato al zócalo de aliceres, se lee la inscripción del núm. CCXCVII.

CCXV. En igual forma, se lee la del núm. CCXCVIII.

CCXVI. En el arcoabe del Salón contiguo, y en el friso de las galerías que dan á la fachada, se lee:

في ماله العذ لا جد ماله العذ—*En grandeza y ostentacion [es] éstos esta casa.*—(Africano.)

CCXVII. En los remates de los balcones que dan á las galerías, figuran las inscripciones del núm. CCLXXXVII.

SALÓN LLAMADO «DE JUSTICIA.»

Hállase este Salón, denominado sin fundamento alguno, *de Justicia*, en el extremo de la izquierda del *Patio de la Moviería*, según se penetra en el *Alcázar*, formando ángulo con el arco que dá paso al anchuroso *Patio* en que se levanta el magnífico *Palacio* del rey don Pedro. Es su planta perfectamente rectangular, y mide 12^m,60 de largo por 9^m,35 de ancho. Adornan sus muros en la zona inferior una serie de arcos ornamentales, adintelados y separados entre sí 0^m,87, los cuales desde el pavimento á la clave miden 4^m,61 de alto por 2^m,12 de ancho; en el muro frontera á la puerta moderna, que dá hoy entrada á este aposento, existe un arco anegradado, tabicado al presente, que debió comunicar con algunos otros departamentos del *Alcázar*, ya destruidos; ofrécese profusamente enriquecido de delicado almocárabe, contando 3^m,3 de alto por 2^m,45 de ancho. El espesor del muro en esta parte es de 1^m,0, y se halla completamente revestido de vistosa alharcas, franjas con inscripciones y grecas, ostentando

un zócalo de azulejos de 1^m,51 de alto, sobre el cual, aunque algun tanto destrozadas, existen todavía varias franjas con inscripciones en la imposta, las cuales miden reunidas 1^m,11 en su mayor de alto.

Rodean á manera de arrahát los referidos arcos adintelados, otras tajas con una sola inscripción; y después de la segunda zona, completamente desprovista de adornos, corre un friso con otra inscripción en caracteres cúficos, sobre el cual se desarrolla una arquería de pura ornamentación, que contiene al revés y al derecho una sola palabra, en iguales caracteres que los del friso anterior; algunas de las pequeñas columnas de yesería que parecen sostener la arquería mencionada, se ven interrumpidas por los esondos de León y Castilla, ya bastante estropeados, todo lo cual constituye la tercera zona.

Componen la cuarta una serie de calados aximicos, que en número de siete coronan cada uno de los muros, de los cuales cuatro se hallan cerrados y tres dan paso á la luz; sirviendo de orla varias franjas y tarjetones que contienen dos inscripciones distintas en caracteres cúficos y africanos respectivamente, y algunos de ellos, entre los calados dejan leer al revés y al derecho alguna palabra en caracteres cúficos, que son los que generalmente existen en esta Sala.

Las inscripciones que en ella se conservan son las siguientes (1):

CCCVIII. En unos pequeños arcos de estuco colocados encima del zócalo de azulejos del intrado del arco principal, á uno y otro lado, comprendida en cada arco una vez al derecho y otra al revés, se halla la leyenda:

اللَّهُ يَجِدُ — *Alláh [ce] el refugio.* — (Cúfico.)

CCXC. En las enjutas de estos arcos: *كفر* — *Felicidad.* — (Cúfico.)

CCXC. Bajo una pequeña faja almedinada, escritas al revés y al derecho, se encuentran las palabras:

المستمر — *La prosperidad continuada.* — (Cúfico.)

CCXXI. Encima de la faja referida, se halla la inscripción núm. CCXCIX.

CCXXII. En un friso colocado en la imposta, el cual mide 0^m,4 de ancho, se lee la tan conocida inscripción del núm. CCXXVII.

CCXXIII. En otro friso inmediato al feston de este arco, se ve la inscripción de los números CCXXVII y CCXXII.

CCXXIV. En la orla que hace oficio de arrahát en los arcos adintelados que coronan los muros de esta Sala, multitud de voces repetida, se oseta la conocida oración:

الحمد لله الذي — *Loor á Alláh por sus beneficios.* — (Cúfico.)

CCXXV. En el friso general que rodea los aximicos, corre por debajo de ellos, limita la tercera zona, y baja por los ángulos del alamento, repetida constantemente:

الحمد لله العزيز — *La alabanza ensalza al noble señor [de esta casa] insusceptible.* — (Cúfico.)

(1) Algunas escrituras han creído que este aposento, — desde no ha Regulo la mano de los últimos restauradores del Alhambra, y se muestra por tanto libre de pilares y decadas, el libro no lo está de algunas capas de tal que desfiguran sus adornos é inscripciones, — en el último que conserva esta el primitivo carácter alambra que perdió el resto del edificio al ser restaurado, según afirmo, por el indolente hijo de Alfonso XI. — Que observaría que estas lamas, las adintelados que se han llevado é sido en todos tiempos en el Alhambra, impidió por completo formar juicio de este Saló; pero sus caracteres artísticos, así como las inscripciones, que en nada se diferencian de las que existen en el Palacio, demuestran que tal obra también del rey don Pedro, aunque su nombre no consta en ninguna de ellas. — Por lo que se refiere á la suposición de ser esta departamental Sala de Justicia, haremos notar, que á ser este cierto, lo revelarían en algun modo las mencionadas inscripciones; nada hay, por otra parte, que lo justifique, por lo cual, en nuestro sentir, el nombre con que en la actualidad se le designa, es tan gratuito como el del Pabellón de los Reunidos, Torre del Tránsito, Invernadero de los Reyes Moros, etc., etc., y tan peregrino como lo son las manchas de enjarde de D. Rodrigo, que según el vulgo, permitieron fabricarse en el Saló de Zúñiga, y las de la de los aborrecidos en el Convento de las Luas de la Alhambra.

CCCXVI. Entre los pequeños arcos de estanco de la torera zona, en unos escrita al revés y en otros al derecho, las sílabas *yr* sobre los dos restantes *ك* que se prolongan por sus extremos, formando un arco, se lee la palabra:

رِكْ — Felicidad. — (Cúfico.)

CCCXVII. En los tarjetones inmediatos á la orla del márm. CCCXV que rodea los aximeces, dos veces repetida en cada uno: *العهد لله على نعمه* — *Loor á Alláh por sus beneficios.* — (Africano.)

CCCXVIII. Entre los calados del aximec del centro del muro de la izquierda, se lee en la parte baja, al revés y al derecho, en elegantes y vistosos caracteres cúficos: *الدين* — *La dicha* (1).

CCCXIX. En la parte superior de los calados del mismo aximec, enlazados los dos *ي* sobre el *ن* que se cierra por su parte superior, comprendiendo los dos *م*, al revés y al derecho se lee: *يس* — *Felicidad.* — (Cúfico.)

CCCXX. En el friso de madera ó arrocabe que recibe el artesonado, se lee muchas veces repetida la misma palabra, también en caracteres cúficos.

PABELLON DE CARLOS V.

CCCXXI. Levántase este pequeño aposento, respecto de cuyo destino no están conformes los escritores sevillanos, en los magníficos jardines del *Alcazar*; todo él, como revelan así el artesonado cual los demás adornos del *Reinao* — *Reinao* que ostenta, es producto del siglo xvi. Contiene sólo una inscripción de las más vulgares y repetidas en el *Alcazar*, y en todos los edificios mudéjares que existen, así en Sevilla, como en Córdoba y Toledo (2). Rodeado este *Pabellon* de una galería sostenida por columnas de mármol, ótroce, con efecto, en el arrocabe de dicha galería, la siguiente leyenda en caracteres africanos:

الملك الدائم لله العر الدائم لله — *El imperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.*

II.

CASA DE PILATOS.

PATIO.

I. En el arrocabe de las galerías del patio, por la parte interior y la exterior, y en los machones de los arcos, se encuentra la siguiente inscripción de uso tan general en los edificios mudéjares:

الملك الدائم لله العر الدائم لله — *El imperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.* — (Africano.)

(1) Véase la segunda de las líneas que llevan esta *Monografía*.

(2) Véase, con efecto, en las inscripciones anteriores, como las de la Iglesia de San Bartolomé llamado *Marqués de Alcazar* en Córdoba, objeto de especial *Monografía*, publicada ya en el presente tomo del *Museo Histórico de Arqueología*; por lo que á Toledo se refiere, enservámonos en suertes poder en trazo de madera, encontrado por nuestro querido hermano D. Ramón, Arzobispo Metropolitano á la sazón de la antigua corte de los *Bau-thi-bau*, el *statu* el derecho de una casa antigua, en el cual se halla varias veces repetida en caracteres cúficos, la siguiente inscripción de igual naturaleza que la del *Pabellon* de Carlos V, si bien es escrita del mismo número de palabras:

الملك الدائم لله العر الدائم لله — *El imperio para Alláh; la gloria para Alláh.*

II. En el arrebata de una ventana que hay en la galería de la izquierda, y corresponde al salón destinado a *Oficinas de versos* en este edificio, la cual ostenta muy preciosa reja del *Renacimiento*:

الله لك العرف — *El insperio para Alláh; la gloria para Alláh.* — (Cáñico.)

III. En la pequeña arquería de la tabla de almóctabe que hay bajo la parte superior del arrebata, se lee, en unas voces: الله لك العرف — *Otras, escrita al revés y al derecho.* — (Cáñico.)

IV. Entre los celades de la celosía del centro, de las tres que existen: الله لك العرف — *La proteccion [previene] de Alláh.* — (Cáñico.)

V. En los mazonos y entre las celosías, se lee la inscripcion núm. II, si bien se halla escrita en caracteres africanos.

VI. En unos medallones que resultan entre los adenos del *Resuciamiento* del friso vertical que hay á los lados del *Salon del centro*, se lee la inscripcion anterior.

VII. En una tabla de almóctabe que hay encima del arco que dá entrada al mencionado *Salon*, en grandes caracteres cáñicos, parece leerse:

... لولانا الابدانا من سر عدلى — *Para nuestro señor y dueño don Pedro (Enalzado sea!)* (1).

VIII. En el arrebata de los nichos, llamados *babucheros*, aunque groseramente restaurada, puede entenderse la inscripcion: الله لك العرف والامال — *La felicidad y la prosperidad.* — (Africano.)

IX. En el intrado, en pequeños medallones:

الله لك العرف الدائم لك مال — *El insperio para Alláh. Enalzado sea!* — (Africano.)

SALON QUE ANTECEDE Á LA CAPILLA.

X. En el friso general, se halla la inscripcion núm. I.

XI. En el almóctabe de las dos ventanas y del arco: الله لك العرف — *El insperio para Alláh.* — (Africano.)

CAPILLA.

XII. En un friso que se desarrolla sobre los arbolos:

الله لك العرف والامال — *La felicidad, la prosperidad y el cumplimiento de las esperanzas.* — (Africano.)

XIII. Entre el almóctabe que cubre los muros y el techo, profusamente repetida, se halla la inscripcion:

الله لك العرف — *La gloria; la felicidad.* — (Africano.)

(1) Véase también en las *Consideraciones generales* que preceden á las *Inscripciones*, decisión respecto de la *Obra de Filice*.

SALON DE LA DERECHA DEL ANTERIOR Á LA CAPILLA.

XIV. En las dos franjas del friso general, se encuentra la vulgar leyenda:

لك الدائم لك العر اللك — *El imperio perpetuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.* — (Africano.)

SALON DE LA FUENTE Ó CUADRADO.

XV. En el friso general, figura la inscripci3n anterior.

XVI. Entre los calados de dos de las cuatro celosías que hay sobre el arco que dá al patio, escrita al revés y al derecho, se lee: اللك — *Alláh!* — (Cúfico.)

XVII. Entre el almocrábe del arco:

لك العر اللك — *El imperio para Alláh; la gloria para Alláh.* — (Africano.)

CUARTO DE LA DOQUERA.

XVIII. En el friso general y arcoabe, se lee la inscripci3n del núm. XV.

SALON DESTINADO A OFICINA DE VERANO.

XIX. En el friso general y arcoabe, se encuentra asimismo la inscripci3n anterior.

SALON DE LA DERECHA DEL PATIO, LLAMADO «PURTORNO.»

XX. En el friso general: اللك اللك — *La prosperidad continuada.* — (Cúfico.)

XXI. Al rededor de las tres celosías que hay encima de una ventana que dá al jardincito interior, que se abre detrás de este aposento: لك الدائم لك — *La gloria eterna para Alláh.* — (Africano.)

XXII. Entre las labores del almocrábe: لك العر اللك — (Africano.)

XXIII. A los lados de las dos ventanas laterales que dan al patio, se lee bajo un pequeño arco, en caracteres cúficos: اللك — *El imperio para Alláh.*

XXIV. En un pequeño medall3n, escrita en caracteres africanos, se halla la repetida frase: لك العر لك

XXV. En otro colocado encima del anterior, y como complementando el sentido de la inscripci3n precedente: لك اللك

XXVI. En una tabla de almocárabe colocada encima de la ventana, parece leerse en grandes caracteres cúficos, de derecha á izquierda y vice-versa:

الله والافعال والـ — *La felicidad y la prosperidad [proceden] de Alláh.*

XXVII. Entre las labores del almocárabe se lee la inscripción del núm. XXI.

SALA CUADRADA Á LA IZQUIERDA DEL JARDÍN EXTERIOR.

XXVIII. En el friso general, encuéntrase la inscripción del núm. XX.

XXIX. Entre las labores del friso que adorna una habitación contigua, se halla únicamente la palabra الملك

ESCALERA.

XXX. En el arrebata del arco de la escalera existe á manera de inscripción la matriz de la del núm. XVIII.

XXXI. Léanse en el arrocabe como en el friso general de la caja de la escalera, la inscripción del núm. XXVIII.

AZOTEA Y CORRIDORES ALTOS.

XXXII. En el friso general se encuentra la inscripción del núm. XVIII.

XXXIII. En el arrebata de una puerta que hay á la izquierda del corredor de entrada:

سالتة باينة — *Salvacion eterna.* — (Cúfico.)

XXXIV. En el arrebata de una ventana: الملك — (Cúfico.)

XXXV. En un friso colocado bajo la parte superior del arrebata:

الله — *La gloria para Alláh.* — (Cúfico.)

XXXVI. En otro arco que hay en los corredores: الملك الله

XXXVII. Entre el almocárabe: الله

SALA CUADRADA, SOBRE LA DE LA FUENTE.

XXXVIII. En el arrocabe y friso general:

الله الدائم الدائم الله العر التام الله — *El insperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.* — (Áfricano.)

III.

ESCUELA NORMAL

(ANTES CONVENTO DE SANTA ANA).

Calle de Covantes Biserron (antes de Santa Clara).

- I. En el arrabaldé de un arco único que existe, se lee la tan repetida inscripción:

الملك الدائم للعزاقام لله — *El imperio perpetuo para Allah; la gloria eterna para Allah.* — (Africano.)

- II. En la imposta: لله الملك — (Céfico.)

IV.

CASA DEL CONDE DE PEÑAFLOP.

Plaza de Villate, núm. 5.

En la parte de este edificio destinado á almacenes, existe un solo arco, encajado, en cuyo arrabaldé puede leerse todavía la inscripción núm. XXXVIII de la *Casa de Pilatos*.

V.

CASA DE OLEA,

PROPIEDAD DE DOÑA MARÍA DE LOS.

Calle de Guzman el Bueno (antes «Botica de las Aguas», núm. 2).

ANTESALA.

- I. En el arrabaldé del arco que dá entrada al *Salon*, se encuentra la inscripción:

المس الدائم العزاقام لله — *La dicha perpetua; la gloria eterna.* — (Africano.)

- II. En la tabla de almostrabe que hay bajo la parte superior del arrabaldé, se lee dos veces repetida en grandes caracteres céficos: العظمت العسل — *Prosperidad continuada.*

- III. En la imposta del arco:

يا فتقى يا املى انت الرجاء انت الرى اتم بحير العلى

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza; tú eres mi protector! Sello con la bondad mis obras!

(Africano.)

IV. Bajo la graciosa arquería de alharcas que hay en el intrados, escrita de derecha á izquierda y vice-versa:

لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله.—*La dicha para Alláh.*—(Cúfico.)

V. En un friso que corre por el intrados:

الحمد لله الذي هدانا لهذا —*El ínsperio para Alláh: Salvación eterna.*—(Cúfico.)

SALON.

VI. En el arbabú del arco de entrada:

الحمد لله الذي هدانا لهذا —*El ínsperio para Alláh: la alteanza para Alláh: las gracias para Alláh.*—(Cúfico.)

VII. En la tabla de almostrabe, colocada bajo la parte superior del arbabú, en grandes caracteres cúficos:

بركة العرش —*Bendición. La gloria.*

VIII. Bajo unos arquillos que hay encima de las tres celosías que adornan este arco:

بركة العرش —*Bendición para Alláh.*—(Cúfico.)

IX. Entre las labores del almostrabe, ó los lados del arco, se lee, unas veces escrita de derecha á izquierda y vice-versa: البركة —*La gloria para Alláh.*—(Cúfico.)—Otras: البركة —*La felicidad.*—Otras: البركة —*La gloria para Alláh.*—(Cúfico.)—Otras, finalmente: البركة —*Bendición.*

X. En el arcoabe y friso general que sirve de arbabú á las celosías altas:

الحمد لله الذي هدانا لهذا —*El ínsperio perpétuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

XI. En el almostrabe de los machones que separan las celosías: البركة —*La gloria para Alláh.*—(Africano.)

XII. En unos medallones que hay entre las celosías, de derecha á izquierda y vice-versa:

بركة العرش —*La felicidad.*—(Cúfico.)

XIII. En los medallones ó fustesones de relieve que hay en la parte superior del muro:

ولا اله الا الله —*Y no sucesor sino Alláh: el Creador: Alláh.*—(Africano.)

XIV. En el arbabú de la ventana de la izquierda:

الحمد لله الذي هدانا لهذا —*La felicidad ensupida, la gloria, la generosidad [para mí duelo]*—(Cúfico.)

XV. En el almostrabe por bajo de la parte superior del arbabú: البركة —*Bendición.*—(Cúfico.)

XVI. En la franja de la izquierda del arbabú de la ventana:

الحمد لله الذي هدانا لهذا —*Prosperidad continuando; felicidad ensupida; la dicha perfecta.*—(Cúfico.)

XVII. En una franja que corre sobre el zócalo y rodea la inscripción n.ºm. XVIII, se lee la siguiente inscripción, aunque adulterada por las restauraciones:

يا هني يا امي انت الرحمة انت الوقي احمم بنهر العرلى

Oh confianza mía! Oh esperanza mía! Tù eres mi esperanza! Tù eres mi protector! Sella con la bondad mis obras!
(Africano.)

XVIII. En el friso que rodea la inscripción anterior, y en grandes caracteres cúficos, escritas de derecha á izquierda y vice-versa, se hallan estas dos palabras: العطاء الجملة — *Prosperidad continuada*.

XIX. En la parte inferior del arrabast del arco del muro de la izquierda: الله — *Bendición. La prosperidad para Allah.* — (Cúfico.)

XX. En el arrabast, repetidas muchas veces, se encuentran las frases:

الله الجملة — *El isopiero para Allah; la atabasca para Allah.* — (Cúfico.)

XXI. En la parte superior del mismo arrabast: الله على بعد — *Loor á Allah por sus beneficios.* — (Cúfico.)

XXII. En la tabla de almocárabe colocada bajo la parte superior del arrabast mencionado, y escritas al revés y al derecho, se hallan las siguientes palabras: الله العرلى — *Bendición. La gloria para Allah.* — (Cúfico.)

XXIII. En unos pequeños medallones horizontales que se advierten asimismo en el arrabast:

الله الجملة — *El isopiero para Allah.* — (Africano.)

XXIV. En el friso que corre sobre el zócalo, á la derecha del arco mencionado, de izquierda á derecha y vice-versa: الله العرلى والجمال — *La felicidad y la prosperidad para Allah.* — (Cúfico.)

XXV. En el friso que corre en igual forma sobre el zócalo ya destruido, á los lados de la ventana del muro frontero al arco de entrada, se lee en grandes caracteres cúficos y muchas veces repetido: الله هو — *Di; —* y sobre estas palabras, en caracteres también cúficos, pero de menor tamaño: الله المهدى — *Alabado [sea] Allah.*

XXVI. Entre el almocárabe del tímpano de la ventana: الله الجملة — *El isopiero para Allah.* — (Cúfico.)

XXVII. En tres medallones de resalte que se advierten también en el tímpano de la ventana se lee, en uno:

الله العرلى — *La gloria para Allah: lo visidero [pertenece] á Allah.* — (Africano.)

XXVIII. En los otros dos: الله الجملة — *La gloria para Allah: el isopiero para Allah.* — (Africano.)

XXIX. En el arrabast de la ventana referida, se halla la inscripción n.ºm. XVII.

XXX. En la parte superior del arrabast, cuyas labores están muy destruidas, puede leerse en varios círculos: الله الجملة — (Cúfico.)

XXXI. Entre las labores del almocárabe que cubre el muro de la derecha, y á la izquierda del arco, unas veces: الله العرلى — (Cúfico.) — Otras: الله الجملة — Otras: الله المهدى — (Cúfico.)

XXXII. En el centro de unas estrellas que exornan el muro referido, se lee, unas veces: الله العرلى y otras: الله الجملة, formando la frase: الله العرلى — (Africano.)

XXXIII. En otras que adornan el arbabat, se halla la misma inscripción completa.

XXXIV. En unos arquillos ornamentales que hay á los lados de este arco:

الله الملك لله الملك لله الملك — *El imperio para Alláh: las gracias para Alláh.* — (Cúfico.)

XXXV. Encima de la inscripción anterior, figura en caracteres africanos la oracion:

الله — *La gloria para Alláh.*

XXXVI. En unos círculos que hay en las enjutas de este arco, se lee unas veces: الله المائدة — *Para Alláh [es] la eternidad.* — Otras: المائدة والعروة — *La eternidad y la gloria [para Alláh].* — (Africano.)

XXXVII. En el almocárabe, al lado de las celosías, que forman parte de la ornamentación de este aposento, hállase unas veces la frase: الله الملك لله الملك لله الملك — *La gloria para Alláh: el imperio para Alláh.* — (Africano.)

XXXVIII. Otras veces, en caracteres cúficos: الله المائدة — *La bendición para Alláh.*

XXXIX. En el intradós, bajo unos arquillos que adornan la imposta, escrita de derecha á izquierda y vice-versa, se lee la palabra: اليمين — *La felicidad;* — y encima de ella, en caracteres africanos: الله الملك لله الملك لله الملك

XL. En la imposta, dibújase la oracion siguiente, repetida con frecuencia en el Alcázar del Rey don Pedro:

الله المائدة لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله — *Y no excelsor sino Alláh: el Creador: Alláh.* — (Africano.)

XLI. En el arbabat de este arco, por la parte que dá á un pequeño aposento de salida en que hay dos alcaznas:

الله المائدة الله المائدة الله المائدة — *El auxilio [previene] de Alláh: el imperio [corresponde á] Alláh.* — (Cúfico.)

XLII. En la parte inferior del almocárabe que hay á los lados del arco, se lee en el de la izquierda, escrita en ambos sentidos: اليمين — (Cúfico.) — En el de la derecha, y en igual disposicion: الله الملك لله الملك لله الملك — (Cúfico.)

XLIII. Encima de un medallón: الله الملك لله الملك لله الملك — *La gloria eterna para Alláh.* — (Africano.)

Las demás inscripciones se reducen á repetir las ya transcritas, y su número es escaso.

VI.

EX-CONVENTO DE MADRE DE DIOS.

Calle Monteña.

APRABERRO DE ISABEL LA CATÓLICA.

En el único arco que se conserva, cuya traslacion al Museo Provincial proyecta la Comisión de Monumentos, se lee en dos franjas paralelas que recorren el intradós:

الله الملك لله الملك لله الملك — *La felicidad y la prosperidad, y el cumplimiento de las esperanzas.* — (Africano.)

VII.

CASA DE LA CONDESA DE MEJORADA

(EXC. COLEGIO DE SAN RAFAEL)

Calle de Huertas Tavera, núm. 6.

I. En el intrados de un arco que dá paso, en el piso principal, al comedor, y dentro de varios medallones, se lee repetida y en la disposición en que la ofrecemos, la frase:

العزة لله العزة لله [الله] الله — *La gloria para Alláh; la eternidad para Alláh.* — (Africano.)

II. En el friso del comedor, se advierte la ya conocida: الله العز الدائم لله العز الدائم الله — (Africano.)

VIII.

PUERTA DEL PERDON, EN LA CATEDRAL.

En los medallones de las hojas de hierro, groseramente pintadas de verde, existen dos inscripciones, de las cuales una sola es legible, si bien con suma dificultad, ofreciendo el siguiente resultado:

الله الملك — *El imperio para Alláh.* — (Cifeco.)

Al rededor de cada una de las hojas existe otra leyenda en caracteres cificos tambien, la cual ha desaparecido por completo bajo la masa de pintura que la oculta.

IX.

CASA DEL DUQUE DE OSUNA.

Plaza de Rodrigo Ponce de Leon.

I. En el friso de una habitacion-pasillo, de los aposentos destinados al administrador, se lee repetida muchas veces la conocida inscripcion:

الله الملك الدائم لله العز الدائم الله — *La gloria eterna para Alláh; el imperio perpetuo para Alláh.* — (Africano.)

II. En la sala de la mencionada casa del administrador, á que corresponde el pasillo anteriormente citado, — parte ambas habitaciones de una *tarbes*, — hay un arco macizado, con cinco celosías, y en el arrabat, que así como todo lo demás está lastimosamente encajado, puede leerse:

الله الملك الكامل لله العزة التام لله — *El imperio perfecto para Alláh; la gloria eterna para Alláh.*

Los caracteres africanos de esta inscripción son de mayor tamaño que los de la anterior, que corre también por la sala, interrumpida sólo por los tabiques. Entre las labores del almocábar, hubieron sin duda alguna de existir inscripciones, tal vez de igual naturaleza que las insertas, las cuales por desgracia han desaparecido bajo la cal que cubre los muros y la obra de yesería que los adorna.

X.

CASA DEL DUQUE DE ALBA

(PLAZA GENERALAUMENTO A LAS DUEÑAS).

I. En el arcoabó y friso exteriores ó interiores de las galerías altas, y en caracteres africanos, se advierte la repetida leyenda: المر الدائم لك الملك الدائم — *La gloria eterna para Alláh; el imperio perpétuo para Alláh.*

II. En parte del friso interior de la galería alta:

لا اله الا الله — *La ley [corresponde] á Alláh; el imperio á Alláh.* — (Cúfico.)

XI.

ACADEMIAS DE MEDICINA Y SEVILLANA DE BUENAS LETRAS.

Calle de las Armes, núm. 40.

Las inscripciones que, así en un tramo de corredor alto, como en parte de la galería del piso bajo se conservan, aunque lastimosamente encañadas, pueden interpretarse en la siguiente forma:

الملك الدائم لك المر الدائم لك — (Africano) (1).

(1) Aun á riesgo de hacer enojosa la lectura del presente ensayo, luego procurado recoger y consignar de propósito, localizándose, todas cuantas inscripciones existen en los edificios musulmanes de Sevilla, á fin de producir por este medio la certeza, de que no son siempre, con hasta nuestros días se ha creído, las inscripciones sánctas que se usan, como las visto nuestros ilustrados lectores, sacadas de los edificios islámicos á aquel singular modo supersticioso, testimonio de sujer excepción respecto de su procedencia sáncta. Entre de las que se cuentan en el Alcazar del rey Don Pedro, ya repetidas en el Patio de las Dueñas, Salas del Príncipe, Alcazar del Almirante de las Rejas Menas y Salas de Embajadores, que conseruan hereditariamente, se citan las mencionadas y separó hechas por el arte vencedor de Sevilla, el nombre del reformador sucesor de Alfonso XI, ya en la orla de las Puertas del Salas de Embajadores, y en algunas otras lugares de aquel palacio, — refiriéndose todas, según advertimos en las Consideraciones generales, á Escuelas religiosas, friso heráldicas, é arcaicas, que sin ninguna superfluencia en las obras sánctas. En una letra basada en esta referencia figura el nombre de sus dueños, así sucesivos con el tiempo. Faltó de los Cuatro de Gálvez en Toledo (Tablón Platero, 1.^o Parte, páj. 372), sólo en la Batalla Que de Fátima, según revela la inscripción núm. VII, indicamos el nombre de Don Pedro Alca de Rivera. — El ejemplo que ofrecen otros monumentos musulmanes, así de Córdoba como de Toledo (Véase en el Tablón Platero El Templo, Las Ruinas de San Apollinar, etc. páginas 363 y siguientes), están producir el mismo resultado, constituyen eficazmente á corregir nuestro error, por lo que á las inscripciones sánctas que se usan los edificios musulmanes se refiere.



TO KINTU (1870)

1870 (1870)

CUADRO CHINO REPRESENTANDO EL ESTRADO O TRIBUNAL DE UN GOBERNADOR.

(Largo, 7^o 1/2, alto 6^o 7 1/2.)

(Museo Arqueológico Nacional.)



CUADROS CHINOS

DEL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

ESTADO PRECISO DE ALGUNAS CONGRUENCIAS

SOBRE EL ESTADO DE LA PINTURA EN EL CELESTE IMPERIO,

POR

DON JUAN SALA.

I.



Si el desarrollo del arte, el sus caracteres y condiciones especiales son bastantes para retratar á un pueblo, para revelar su manera de ser y de sentir; si la importancia concedida al arte puede servir de medida para adivinar el grado de cultura y de perfección á que una sociedad ha podido elevarse, pocas veces en la historia se habrá realizado este fenómeno tan completamente como en la nación china. En efecto, en aquel pueblo, cuya índole, cuya naturaleza y cuya vida se diferencian tan profundamente del resto de la humanidad, que parece como venido de otro planeta, existe un estímulo de contracciones capaz de hacer vacilar mil veces en sus juicios al que estudia sus instituciones, costumbres y creencias, bajo el punto de vista de los pueblos del Occidente, dudando á cada paso si los hijos del Celeste Imperio son, en efecto, gentes superiores á los habitantes del resto del mundo, á quienes, como los antiguos romanos, llaman desdenosamente bárbaros, ó si por el contrario, y como parece más probable, á lo ménos con arreglo al criterio europeo, son una raza inferior, incapaz de un verdadero progreso, y condenada fatalmente á vegetar en una vida igual y monótona, sin sentimiento, sin ideal, sin aspiraciones, como lo viene haciendo durante una larga serie de siglos.

No es lícito dudar que cuando el resto de la tierra se componía de inmensos bosques ó de vastos desiertos, y las razas, hoy más civilizadas, daban sus primeros pasos en la vida, la China constituía ya una nación, tenía sus filósofos y sus legisladores que dirigían á su pueblo ese prodigioso ostalogo de preceptos morales, extendidos despues á todas las filosofías, á todas las creencias, á todas las doctrinas religiosas, políticas y sociales que han agitado al mundo. Estos preceptos, que forman el legítimo orgullo de aquella nación, y que el chino de hoy encuentra escritos en todas partes, desde las paredes de los templos y de los palacios hasta el objeto más menudó é insignificante de su uso particular, han formado sus costumbres políticas y sociales, sostenidas y conservadas por una organización política, social y administrativa de que tampoco hay ejemplo.

(1) Campana china de bronce. (Alto 0,18, diámetro 0,66.) Museo Arqueológico Nacional.

Los partidarios vehementes del gubernamentalismo deberían tener siempre en la memoria la constitución del imperio chino, y esto podría enseñarles á dónde conduce su sistema llevado á las últimas consecuencias. Allí verían centenares de millones de hombres conducidos como un rebaño bajo la mano paternal del Hijo del Cielo, que en cualquier momento de su vida puede saber en qué se ocupa el último de sus vasallos, gracias á la perfecta organización jerárquica de la administración, que, por otra parte, y como es sabido, se halla en manos de la clase más ilustrada del país, la de los letrados, la cual al mismo tiempo forma la verdadera aristocracia. Moral antiquísima, predicada y extendida constantemente hasta los últimos límites de la sociedad durante siglos y siglos; organización política, administrativa y social perfecta, dirigida por la mano paternal de soberanos, en cuyo número se han contado muchos modelos de virtud y sabiduría; preeminencia concedida al talento y á la probidad para formar las clases privilegiadas y encargadas de conducir la complicada máquina del gobierno, ¿no parecen estas condiciones bastantes para formar efectivamente un pueblo superior, y no podrían, como declaman, hacer dudar de si efectivamente tienen razón los chinos en creerse la primera nación del globo? Afortunadamente existe el arte, verdadero reflejo del alma humana, piedra de toque del genio, por medio de la cual el hombre se revela á sí mismo, y cuyas manifestaciones nos dicen claramente si en él existe el ideal que conduce al perfeccionamiento sucesivo, ó si por el contrario, reducida á la condición de ser inconsciente, no alcanza sino á reproducir las impresiones que recibe, ni más ni menos que el eco de las montañas repite el sonido que el aire lleva á sus costados, ó las aguas del lago reflejan los objetos que hay sobre la superficie.

El estudio del arte chino disipa todas las oscuridades, esclarece todas las dudas y nos pone de manifiesto las verdaderas condiciones de aquel pueblo, difícil de conocer y de juzgar bajo cualquier otro punto de vista. Si el examen de sus instituciones, si el conocimiento de su larga historia, de la dilatada serie de sus filósofos y hombres de Estado, pudiera haberse hecho concebir ilusiones acerca de sus cualidades, de su importancia entre las otras razas, posteriores á ella en civilización, la contemplación de sus obras de arte bastaría para desengañarnos, y hacérsenos ver tal y como es en realidad. Inmensa aglomeración de seres humanos, que viven en la obediencia pasiva, indiferentes á todo lo que no es la vida puramente material, y para quienes el ayer, el hoy y el mañana son una misma cosa. Véase lo que cuarenta ó cincuenta siglos de producción de moral y de tutela gubernamental han hecho de un pueblo que, sin embargo, realizó en épocas remotas un gran progreso para llegar desde el estado primitivo hasta el grado de cultura en que la historia le enseña. Tristes efectos de la interpretación errónea y empírica que allí se ha dado á la moral y á la autoridad.

Las leyes y las costumbres chinas no conceden al arte más importancia que la que pueden darle sus aplicaciones inmediatas á las necesidades de la vida. Por lo tanto, las artes útiles, las artes industriales son las que allí se conciben como dignas del aprecio público, y de la protección del gobierno. «En cuanto á las artes de recreo, de imaginación, de capricho, de gusto, de moda, de lujo y de trivialidad, dice un célebre etnólogo francés, el gobierno las tolera, pero se guarda muy bien de estimularlas; las impide extinguirse para preservar la cohesión y sacar partido de todos los talentos; pero les corta las alas, estorbándolas brillar, á fin de que no adquieran excesivo desarrollo. Los letrados han considerado siempre como un crimen en los emperadores el favorecer esta clase de artes; y hacen notar que cuando éstos se han dejado dominar por la afición á las superfluidades y refinamientos del lujo, como obras de arte, joyas de gran valor, rarezas de todo género, la monarquía se hundió bajo el peso de semejantes gastos; porque extendiéndose poco á poco aquellos gustos por el espíritu de imitación, llegaban á producir la opresión de los pueblos; y por el contrario, los emperadores más modestos y menos entusiastas, produjeron mandamientos desinteresados é hicieron felices á los pueblos. *Fortem, justum, severum, grave, magnanimum, largum, beneficium, liberalem dicit; hoc sunt virtutes regis*, decía Cicerón. Los letrados chinos habrían suprimido las palabras *largum, liberalem*. Jamás han alabado á un emperador por ser liberal ó propenso á larguear, porque, según ellos, el Estado pierde todo lo que da, á no ser á título de recompensa; y toda recompensa debe ser proporcionada al mérito. *Et puebú, dice Tehn-tse (1), no debe preservar delicias á las que le facilita trabajo, ni el emperador*

(1) Tseu-tse. Nombre de dos filósofos que vivían en los últimos tiempos de la dinastía de los Han. Sus escritos fueron consideraciones peligrosas por los gerentes desviados y oportunos á las reformas, á causa de que trataban de destruir el culto excesivo de todo lo que se refería á los antepasados, acrecentado bajo el nombre de piedad filial, con el amor á la humanidad, que es su poderoso auxiliar del progreso. Consideraban en los padres el uso de castigos y amenazas para la educación de los hijos, y defendían otros varios principios bastante opuestos al en su genio espíritu autocrático que forma la base de la sociedad del Celeste Imperio.

poner á contribuciones los servicios y la virtud. La China, en fin, tiene su música vocal é instrumental, su escultura en bajo y alto relieve, su pintura, su grabado en madera y cobre. Poco le importa que los placeres que ocasionan todas estas variedades de arte puedan ser más distintos, más estudiados ó más científicos; le basta que contribuyan al esplendor de sus fiestas y á la distracción del público, lo que no quiere convertir en enseñanza, ni en necesidad, etc., etc. (1).»

En el curso de este estudio y al hablar de la especialidad artística que forma su objeto, ó sea la Pintura, tendremos repetidas ocasiones de multiplicar citas de esta índole, cuya elocuencia excluye todo comentario, porque bastan y sobran para dar una idea exacta del papel ínfimo y secundario á que se halla relegado el arte entre aquella raza positivista y utilitaria. Falto de ideal, considerado como superficial y hasta nocivo á la moral pública y á las buenas costumbres, el arte arrastra en China una existencia humilde y despreciada, en nada parecida á la que goza en las sociedades europeas. Entre las Bellas Artes, aquellas cuya aplicación á las necesidades de la vida es más necesaria y constante, se han salvado algun tanto de la ruina; así la Arquitectura ha producido algunos monumentos notables, no tanto por su verdadero valor artístico, como por el objeto á que respondían; y otro tanto puede decirse de la Escultura, cuyo desarrollo se ha favorecido en algun modo por lo aficionados que son los chinos á representar en figuras de bulto sus personajes célebres, los monstruos simbólicos de su mitología, etc., etc. Pero en cambio todo el desdén, toda la censura que los chinos han fulminado contra las artes de lujo, han venido á caer de lleno sobre el divino arte de Babel y de Murillo, sobre la Pintura, víctima triste de la más insensata aberración. Esta es la causa de que las obras que producen carezcan de todas ó la mayor parte de las condiciones que constituyen una verdadera obra artística.

Parece, sin embargo, que no siempre la Pintura se ha visto de tal manera desdenada y proscrita, sino que por el contrario, ha tenido épocas de gran favor. Pero los escritores y moralistas chinos tienen buen cuidado de condenar tales manías, y aplauden fervorosamente el que los gobiernos no las hayan permitido existir largo tiempo. Véanse las peregrinas razones que en pró de esta doctrina alega uno de los jóvenes de aquel país, que habiendo venido á educarse á Francia en el siglo pasado, trabajaron, de vuelta á su país, en la redacción de las *Memorias sobre los célebres*, obra escrita bajo la dirección de los misioneros franceses, y especialmente del P. Amiot, que continuamente hemos citado y habremos de citar en nuestros estudios sobre el Celeste Imperio. Dice así el escritor á que nos referimos:

«Hubo una época en que los príncipes y los aficionados pagaban á precios fabulosos un cuadro de alguno de los grandes maestros, aunque hubiera perdido ya su aspecto primitivo, ó se hallase deteriorado por efecto del tiempo. Si para adquirirle era preciso cubrirle de oro, su satisfacción era mayor. Sólo el ver una de estas obras se consideraba como una fortuna, y había quien atravesaba el territorio del imperio, tan sólo por gozar este placer. La manía de las galerías y de las colecciones llegó á tal extremo, que arruinó á muchas familias. Había persona de posición modesta que consentía en vender sus tierras ó sus casas ántes que un dibujo original ó un boceto, cuyo solo mérito consistía en ser único ó antiguo. Esta manía que los *Jesu* (2) ahogaron en torrentes de lágrimas y sangre, volvió á ensandarse en tiempo de la dinastía última, y habría hecho grandes estragos si las catástrofes de la corte y las crisis continuas de los negocios públicos no la hubiéramos impedido extenderse. Existe un libro sobre los pintores de aquella época y sus obras, libro en que su autor asegura haber recorrido, no sin grandes fatigas y gastos, todas las principales ciudades del imperio, habiendo visto, á excepción de cinco ó seis, todos los cuadros que tenían fama de obras maestras. *Gracias á la sabiduría del gobierno actual, la pazosa de la pintura y de los cuadros se debilitándose poco á poco.* Si se exceptúan algunas pinturas y dibujos de extraordinaria perfección que poseen los príncipes y grandes é los emperadores, los cuadros y las pinturas no son ya objetos de valor en China. Los pensamientos del emperador en este punto, se hallan tan identificados con los del gobierno (3), que ha abandonado sus primeros propósitos, y no ha querido que los artistas europeos formen discípulos en su imperio.

Comprendemos que esta confesión ha de ser mal recibida en Occidente; pero rogamos á los lectores tengan en cuenta

(1) El P. CROZ, *Ensayo sobre los costumbres chinas*; nota 15 del tomo IX de las *Memorias sobre los Chinos*, pág. 363.

(2) La dinastía de los *Tsin* ocupó el trono en 1280, empezando á la de los *Man*, y concluyó hasta el año 1662, en que fue conquistada por la de los *Man*.

(3) Alude sin duda á *Kien-hou*, que reinó en la época en que esto se escribió, y que es, sin embargo, uno de los príncipes más ilustrados de la última dinastía.

que la política de nuestro gobierno abraza ciertos cuidados, atenciones y provisiones, de que Europa se cree dispensada. Por ejemplo: hace tres siglos que en Europa renació el arte de la pintura, primero en Italia, luego en Francia, Flandes y Alemania (1), y hoy ya los príncipes no tienen galerías bastantes para exponer sus cuadros, ni los curiosos gabinetes suficientemente capaces para los suyos; ¿qué sucedería aquí si la pasión por la pintura se hubiera transmitido de generación en generación con igual vehemencia? ¿Habría donde colocar los cuadros y pinturas acumulados durante veinticinco siglos?

En otro concepto; cuando un pintor no tiene bastante génio ó tiene demasiados competidores para poder distinguirse en obras de mérito verdaderamente artístico, la sed del lucro le impulsa á desquitarse en la ejecución de pinturas obscenas que halagan y excitan los malos appetitos. Ahora bien: ¿qué estragos no pueden causar pinturas de este género en un imperio en que la moral, despojada del gran apoyo de la verdadera religión es tan débil contra la pasión más funesta y violenta? Los hechos pasados prueban cuán rance y patrióticos son los pensamientos de nuestros hombres de Estado. Bajo la dinastía de los *Song* posteriores, ó sea en los siglos x, xi y xii, la familia imperial y la corte toda, se hallaban tan corrompidas por el abuso y ostentación de pinturas obscenas, que ni Tacio ni Juvenal han escrito nada que aventajase aquella corrupción. Por último, otra consideración no ménos atendible es la de que un pintor no es persona á quien importen gran cosa los intereses públicos, entre los cuales se cuentan la abundancia universal de las cosas necesarias, la inocencia en las costumbres, y la seguridad en el interior y en el exterior. Un millar de cuadros más ó ménos interesan poco al bien público, y ménos todavía el que están pintados al óleo, bien ó mal dibujados, compuestos y coloreados. Por el contrario, sería muy dañoso que un pintor, que es un *super-numerario* en la gran familia del Estado, debiese á su arte una fortuna, una consideración y un bienestar que el gobierno no puede proporcionar á los que trabajan más útil y pensadamente en beneficio de la cosa pública. »

Medite ahora un poco el lector sobre las anteriores consideraciones, entre las cuales sólo hemos subrayado las más culminantes, las que más violentamente hieren nuestras creencias europeas, y diga si es posible que exista verdadero arte y verdaderos artistas, donde así se considera al uno y á los otros. Y que tales son las ideas dominantes sobre la materia en aquel imperio, no puede dudarse, porque allí están las instituciones y las leyes para demostrarlo; ideas por otra parte que han llegado á contaminar á más de un europeo de los residentes allí por largo tiempo, y que son, lo repetimos, un reflejo del concepto que allí se tiene del gobierno. Es preciso que el gobierno y el emperador sean los que distribuyan la cantidad de bienestar físico y moral que corresponde á cada súbdito, y por lo tanto ellos han de ser quienes determinen cuál es lo verdaderamente útil y necesario á la salud del individuo y de la sociedad. ¡Singulares efectos de la moral que se impone y no se siente! ¡Aquella sociedad no puede contemplar en las obras artísticas el desmedo, sin sentirse poseída de appetitos torpes, que el gobierno acude solícito y presuroso á contener prohibiendo que los pintores europeos formen discípulos en el país! ¡La autoridad tiene que reemplazar á la conciencia, y consigue tener un pueblo de autómatas, no de hombres pensadores y virtuosos!

II.

Con respecto á la historia y al papel de la pintura entre las artes del país, véase lo que dice el P. Cibot, autoridad competente en cuanto se refiere á aquel imperio. «Es difícil saber la historia de la Pintura en China, porque los escritores apenas han hablado de ella á no ser incidentalmente. Segun parece, las épocas en que más importancia gustó fueron las de las dinastías de los HAN y de los TANG. Pero nunca adquirió gran preponderancia, porque el gobierno siempre la ha mirado con la indiferencia con que considera todo lo que no interesa directamente al bien público; y los gustos de los emperadores nunca llevan su influencia más allá del recinto de su palacio. En medio de su atraso, la pintura china conserva un decoro, un pudor, y una timidez, que la nuestra debería imitar, con tanto

(1) El arte chino se divide de citar á España, á pesar del brillanteísimo papel que le tocó en el renacimiento del arte. No es de extrañar si se tiene en cuenta que el católicismo se cobijó en Francia, desde la historia se ha escrito siempre con los ojos cerrados.

mas motivo cuanto que para *agradar*, no necesita la seducción del desnudo. Por lo ménos convendría que evitase este escollo en las pinturas que destina á los países extranjeros. Es vergonzosa para Europa el que no se la conozca sino por pinturas lascivas y cínicas que escandalizan á los idólatras. Para poder presentar nuestras pinturas en la corte china, hay que cubrir las demandas que presentan. Pero la pintura china no tiene en su favor únicamente la decencia y la modestia. Los pintores europeos que han tenido ocasión de estudiarla en la corte y en los palacios convienen en que podrá dar ideas á la nuestra, sobre todo en la manera de tratar el paisaje, las flores, representar sueños, expresar pasiones, etc. Así como en Europa se ridiculiza lo incorrecto y recargado de los cuadros chinos, así en China se ridiculiza el ver en las pinturas europeas un príncipe á caballo con la cabeza descubierta, ó una princesa vestida de pieles y con el seno descubierto, ó bien en un jardín que revela una estación templada, etc., etc. (1).»

Véase aquí á un europeo abundando en las mismas preocupaciones que los chinos, sobre la manera de entender la moral, así como el papel y la misión del arte cuyo objeto único, en su concepto, es el de *agradar*. En cuanto á la afirmación de que la pintura china podría dar lecciones á la europea en ciertos géneros, es de todo punto errónea. Todo el orgullo de los chinos se funda en la proflijidad con que reproducen ciertos detalles minuciosos indígenes de un verdadero arte, y que á falta de otra cualidad, ponderan como consideración de gran importancia. En este punto su vanidad no tiene límites, y se imaginan ser los primeros artistas de la tierra, cuando el título que para ello invocan es precisamente el que los roba y demuestra su falta completa de génio y de ideal. Oigámosles expresarse sobre esta materia: «Nosotros poseemos libros más antiguos que los de Europa, y que enseñan y explican nuestra manera de pintar. El emperador, los grandes y los aficionados poseen colecciones de cuadros de nuestros grandes maestros.

Los que sostienen que nuestros pintores no sobrepasan en la figura, se irritarán al ver que pueden disputar á los europeos la habilidad para pintar flores, aves y animales. No se necesita más que haber entrado en el gabinete de un curioso para convencer que emplean mucha verdad, naturalidad y gracia en esta clase de pinturas. Un pintor europeo nos ha referido, que hallándose pintando en el palacio unos *Mes-kot*, delante de un gran paisaje, cierto pintor chino, amigo suyo, le hizo observar que había hecho algunas hebras y festones de ménos en las hojas, añadiendo luego: Es una lagareta, sin duda, y apenas se nota en un cuadro como el nuestro; pero un inteligente no perdona estos descuidos, porque cree que el primer mérito del cuadro es la verdad.»

Esto se comprende bien sabiendo que los artistas chinos han formado un género especial con la representación de las plantas, flores, árboles y animales; y, lo que apenas se concibe en Occidente, han tratado ciertas plantas y flores como se trata en Europa la figura, es decir, por partes, en detalle, y con observaciones sobre su medida y proporción. Así, en los libros de dibujo, se representan en diferentes tamaños, y bajo diferentes puntos de vista, el tallo, las ramas, los capullos, las flores, como en Europa los ojos, boca, nariz, orejas, manos, pies, cabeza, y hasta con las modificaciones y diferencias de aspecto que imprimen las estaciones, lo cual se ha llevado á un extremo verdaderamente inconcebible. Seguramente, apenas puede comprenderse que haya diferentes escuelas y estilos, para pintar los bambúes, los pinos, los *Nes-kot*, los *ma-fan*, las peonías, etc., y que sirvan para ello de regla las pinturas de los antiguos, como en Europa las vírgenes de Murillo ó las bacantes de Rubens. No es ménos singular la prescripción de que las hojas de una misma planta deban ser de diferente color cuando se la representa en completa florescencia de cuando están comenzando á abrirse las flores. Por último, puede dar una idea del valor que los artistas chinos conceden al detalle el saber que un maestro pregunta á su discípulo, como cosa de la mayor importancia, cuántas exornas tiene, por ejemplo, una carpa entre la cabeza y la cola (2).»

Esta proflijidad de detalles es efectivamente la única cualidad que pueden citar los chinos en elogio de su pintura. Pero en cambio carece por completo de todas las demás que constituyen un verdadero arte. Advértese en sus cuadros una gran incorrección en el dibujo, una falta total de claro-oscuro, ausencia absoluta de sombras, desconocimiento de las reglas de la perspectiva y de las proporciones del cuerpo humano. Su pretendida habilidad en el paisaje no existe, y en ellas sólo se encuentra una superposición de los términos que en manera alguna se parece á la realidad.

(1) *Memorias sobre los Chinos*.—Ensayo sobre las artes, por el P. CHOU; aquí sobre la pág. 296, tomo II, pág. 364.

(2) *Memorias sobre los Chinos*, tomo II, pág. 372.

Este defecto es algo menor cuando representan interiores, porque entónces la perspectiva es puramente geométrica, y de más fácil ejecución para quien todo lo reduce á detalles, á falta de verdadera génao.

En los retratos es donde más se advierte esta profunda diferencia de concepción entre los artistas chinos y los europeos. Pretenden los chinos que los retratos se han de hacer siempre de frente, á fin de que todas las partes del semblante aparezcan iguales en el retrato y que no haya entre ellas diferencia alguna. El retrato, en su concepto, debe mirarse siempre de frente al espectador, y es necesaria además una precisión escrupulosa en las pestañas, en las cejas, en la barba, cosa en que aquellos artistas desplegan una paciencia singular.

Se cita á propósito de esto una anécdota curiosa. Cuando en la época del viaje de lord Macartney, los ingleses expusieron varios retratos pintados por los mejores artistas de Europa, y que destinaban á hacer un regalo al emperador, los mandarines, al observar la variedad de tintas ocasionadas por la luz y las sombras, preguntaron con toda formalidad si los originales de aquellos retratos tenían un halo del semblante de diferente color que el otro. Consideraban la sombra de la nariz como un gran defecto en la pintura, creyendo algunos que habia sido un descuido del pintor, ó una mancha casual (1).

Los anales chinos aseguran que en aquel país se conoce la pintura al fresco desde cinco siglos ántes de la Era cristiana. Retuvo muy en boga, segun parece, en tiempo de Tsu-chu-hoang, así como durante la dinastía de los Han y sobre todo de los Han orientales, que se dice hicieron cubrir de pinturas al fresco las paredes de los grandes *Miao*, ó templos de ídolos. Pero cuando más se usó este género de pinturas fué en los siglos v y vi, siglos de lujo y de magnificencia. De uno de los pintores de aquella época, llamado *Kao-hiao*, se cuenta que pintó en la pared exterior de una sala imperial unos gaviilanos, cuyo parecido era tan extraordinario que los pajarillos, al verlos, ámban dando gritos de espanto; *Fang-Tse*, otro pintor contemporáneo, pintaba caballos que todo el mundo tomaba por verdaderos, y *Foo-hien*, asimismo de aquella época, pintó en la parte interior de un templo una puerta, por la cual se empujaban en salir, todos cuantos, hallándose dentro, no estaban advertidos. Refiérese igualmente que el emperador *Kiao-hong*, que reinaba hace un siglo, tenía en su parque una pintura al fresco que representaba una aldea europea, con varias escenas de la mayor propiedad. Y en el resto del muro se veía un paisaje y colinas cuyos términos se hallaban ocultos con el mayor acierto.

Pero despues de lo que llevamos dicho, despues de lo extraño con que miran las producciones de los pintores de Europa, es lícito dudar de estas afirmaciones, que por otra parte se hallan desmentidas por las obras chinas que en Europa se conocen. Verdaz es que los chinos no dejan de repetir que las pinturas adquiridas por los europeos en Canton no pueden dar una idea de lo que es dicho arte en el imperio; y añaden que las obras de los artistas de Pekin, por ejemplo, nunca van á Canton, á causa de que ningún europeo las apreciaría en lo que valen, por no lezar la desenvoltura propia del arte de Occidente. Pero aun cuando pudiera admitirse la autenticidad de este hecho, no puede concebirse el que las pinturas que aparecen en esos mercados adonde tienen acceso los europeos, dejaran de ofrecer alguna reminiscencia, algun reflejo, aunque pálido, de esa perfección artística, si en realidad existiese. Podemos pues creer prudentemente que no existe, á no ser en la imaginación de los habitantes del Celeste Imperio, que en esto y en todo se hallan firmemente persuadidos de su gran superioridad sobre el resto de los hombres.

Los chinos conocen la pintura al óleo, pero no hacen uso de ella, empleando casi exclusivamente el procedimiento de la aguada, sin más diferencia que sustituir el agua de goma usada en Europa, con una agua de cola que preparan con mucho esmero, valiéndose del agua más pura que pueden adquirir y de una cola especial, que se llama por esta razón, *cola de pintores*. Los fondos que usan son las telas de seda, la piedra, y sobre todo el papel; en este ultimo caso prefieren el fabricado en Corea, donde se prepara con algodón, y tiene más consistencia que el de bambú ó de arroz fabricado en China. Cuando pintan en piedra, eligen ciertas rocas magueñeas, blandas y limas, muy abundantes en el país, y que tambien emplean en sus obras de escultura. Para pintar hacen generalmente las de color blanco, y una vez terminado el cuadro, le cubren con un barniz formado de una falsísima capa de cera, que saben aplicar con singular destreza, y que dá á la obra el aspecto de la pintura al óleo barnizada.

Por el relato que llevamos hecho de la idea que en China se tiene del arte en general, y particularmente de la Pintura, por la importancia infinita que se le concede, y el papel osero á que se le tiene relegado, se advierte fácil-

(1) Viaje de lord Macartney, tomo II, pag. 382

mente hasta dónde puede llegar en sus concepciones, y cuán poco elevada debe ser la significación de las obras que produce. En efecto, no hay para qué buscar entre ellas cuadros de composición; no se comprendería en China la importancia de un cuadro que no representara un objeto práctico, real, tangible, vivo y material. Así, después del retrato, después de la representación exacta de animales, plantas, etc., viene la de los edificios, de las escenas de la vida pública y privada, de las operaciones agrícolas, de las cosechas, de todo, en fin, cuanto constituya la existencia material, pero nada más. Inútil sería buscar la representación simbólica ó alegórica de alguno de esos innumerables preceptos y máximas morales tan repetidos allí en todo tiempo y lugar. Esto podría muy bien ser una prueba más de lo que llevamos dicho, á saber, que aquella es una sociedad moralizada por la autoridad y no por el sentimiento de lo que la moral vale en sí misma.

III.

Tales y como son las producciones pictóricas de la China, y demostrado, como creemos lo está, que bajo ningún concepto pueden sostener la comparación con las obras del arte europeo, mal que pese á la vanidad de los súbditos del hijo del cielo, nadie sin embargo podría negarle un mérito, de mucho tiempo ha reconocido universalmente y concedido en Europa á todos los productos de la actividad de aquel pueblo singular. Este mérito es un carácter originalísimo, en nada parecido al de las obras de ninguna otra raza, y que de antiguo ha dado á los objetos de arte chinos un lugar preferente entre los refinamientos del lujo occidental.

Bajo este aspecto habremos, pues, de considerar y estudiar la colección de cuadros chinos existentes en el Museo Arqueológico Nacional, colección por todos conceptos notable, y que fué remitida á España en los años de 1788 y siguientes por el naturalista español D. Juan de Cuellar, á quien Carlos III confirió el encargo de pasar á las Islas Filipinas con el fin de reunir allí una colección todo lo más rica posible de curiosidades naturales y artísticas de aquellas regiones, y enriquecer con ella el Gabinete de Historia Natural recientemente creado (1). En la enumera-

(1) No omiso respecto á alguna noticia de las circunstancias que determinaron la designación de D. Juan de Cuellar para esta comisión, así como de las comisiones que mediaron entre el gobierno y el citado naturalista. Hallamos á este propósito en viaje de las Islas Filipinas en Noviembre de 1785, por haberle designado la Compañía que administraba dichas posesiones para tratarse á ellas, estudiar su producción, y proponer las que mejor convenían exportar para mayor beneficio de los intereses de la Compañía citada. Habiendo tratado también de ello el conde de Floridablanca, á la sucesión de Carlos III, halló la ocasión oportuna para encargarse el adquisición de objetos curiosos, tanto en aquel archipiélago como en el vecino imperio chino, para enriquecer el Gabinete de Historia Natural, que se había de formar, y que merecía la especial atención del rey. Habiendo visto en consecuencia que el naturalista de D. Pedro Franco Dávila, Director del Gabinete, decía de que no había podido obtener copia, aunque sí de la respuesta del citado Dávila, que él quería de la aceptación del cargo por parte del interesado, y dice así:

«**REDA.** Sr.—Muy señor mío: Habiéndole encargado D. Juan de Cuellar la obra de V. E., y hallándole al mismo tiempo sobre los encargos que de órden de V. E. debe hacer para este Gabinete, me ha dicho: que lo hará en el mayor celo y cuidado que le sea posible, á fin de que V. E. tenga la satisfacción que desea, pero que como la Compañía de Filipinas lo ha destinado en calidad de administrador para ir á aquellas Islas, me encargo su viaje, recoger las frutas de que sirviera y proveer todas las cosas útiles y convenientes á la Compañía y casa pública, que convendrán por estas razones, que V. E. pasara la debida correspondencia á los Directores de dicha Compañía, para que se le permitiera atender á la colección que se encarga á la lista que debe darse de las curiosidades que ha de comprar para el aumento del Real Gabinete de Historia Natural de esta corte, lo que podrá ejecutar sin hacer falta á las acciones de la Compañía. Y en caso de los gastos que de necesidad deberá hacer para dichas compras, que se le pagara por el caja de la misma Compañía, reintegrándose ésta de ellas en la de Madrid; lo que luego se entienda de V. E. para que teniendo presente las circunstancias en que se halla Cuellar de un viaje tan dilatado con su mujer y de dejar su empleo de profesor de Botánica que tenía en Sevilla, si no fuere exigido con lo que pide, todo, me voy, como ya lo he hecho, pidiendo quitado el empleo con algún pretexto lejano, y evitar otro en su lugar. A lo que me ha dicho el mencionado Cuellar, debe salir para Cádiz del 18 al 20 del presente; me ha entregado la carta para V. E. que va adjunta. Yo quedo incluido la lista de los encargos que á las llevar, para entregársela luego que la reciba. Con este motivo, reitero á V. E. mis debidas respetos y quedo pidiéndole á Dios guarde la vida de V. E. reciba sus. Madrid á 14 de noviembre de 1785. Enra. Sr. D. L. n.º de V. E. su más humilde servidor, Pedro Franco Dávila. REDA. Sr. Conde de Floridablanca.»

La carta de Cuellar al conde, á que se refiere lo anterior correspondiente, dice así:

«**REDA.** Señor. Dávila de V. E. le ruega repetidas gracias por la buena que se le ha servido dispensarse con su favorecida carta de 8 del presente, satisfaciéndole que resultó de los días Filipinas todo lo que desea y que yo he y cumpliendo dicho de colocarse en el Real Gabinete de Historia Natural, y estar en el Reino. Sr. Marqués de Sotomayor me ha hecho encargos de curiosidades naturales y del uso por el mismo Sr., con todo eso, en obediencia de la orden de V. E. he procurado recoger y reunir todo cuanto me permitieron las facultades que yo tengo en aquellas Islas, para que V. E. quedo complacido y yo logre acertar tres ó cuatro. He incluido con D. Pedro Franco Dávila sobre el particular que V. E. no tiene, y no dudo que al mismo dará á V. E. parte de algunas novedades. Ntra. Ser. guarde la importante vida de V. E. su. Madrid 12 de noviembre de 1785. Enra. Sr. D. L. n.º de V. E. su más obediente servidor, Juan de Cuellar. Enra. Sr. Conde de Floridablanca.»

En vista de esta carta y de la anterior, el ministro pasó á la Compañía de Filipinas la correspondiente orden:

«D. Juan de Cuellar, empleado por V. S. en Filipinas, á inteligencia en las producciones de la Naturaleza, llevará consigo, si V. S. se lo ocasiona,

ción de estos cuadros, merece ocupar el primer lugar, tanto por su mérito artístico, como por haber sido de los primeros que se recibieron en España, el que representa los sepulcros de los emperadores de la dinastía de los Ming. El terreno en donde están situados dichos sepulcros tiene 27 leguas de extensión y se halla á una jornada de Pekín. Cada sepulcro está colocado en un valle muy vistoso y agradable (1).»

de recoger los datos más ricos de aquella región para adornar el Gabinete de Historia Natural, que mecom el Rey particular cedido. En el caso de que se haya convenido, y de que, sin faltar á su obligación, pueda hacer el acopio que se le dirá, se de setiembre á V. E. sus mandatos para que á Cuellar se Pili para los curiosidades que se piden, en el supuesto de que yo cuando de volutar en agosto á V. E. en Madrid así sea la posesión de la biblioteca de V. E., y haga á Dios los buenos trabajos que me diera. Sea Lorenzo á H. en noviembre de 1781. Nos. Encargado de la Compañía de Filipinas y la Compañía de Indias, por conducto de D. Pedro Fermín Delvía, en los siguientes términos.

«Excmo. Sr.—Muy Sr. mto: Deseo saber á V. E. la resolución de los Directores de la Compañía de Filipinas si le cierto que V. E. los envió, bajo su cargo, ordenándole se entregasen. Con este motivo se le ha de V. E. sus debidos respetos y queda pidiéndole que se le de V. E. sus órdenes como antes diera. Madrid 29 de noviembre de 1781. Excmo. Sr. B. I. m. de V. E. su más rendido servidor. Pedro Fermín Delvía. Excmo. Sr. Conde de Puñaloblanco.»

«Excmo. Sr. La Compañía de Filipinas en general y su Director en particular, tanto á nombre nuestro y real orden de que V. E. la favorezca con sus preceptos y que así todo en concepto al don de V. E. de que D. Juan de Cuellar recibió las producciones más raras de aquella región, y manda á D. Juan de Cuellar para adornar el Gabinete de Historia Natural de esta corte, según V. E. se dirá manifestamos en papel de sayo Nro. Sr. general á V. E. los reales cédulas que deseamos. Madrid 19 de noviembre de 1781. Excmo. Sr. Por la Real Compañía de Filipinas, sus Directores: Rodríguez de Reyes. Manuel Francisco de Juaristi. Gaspar Koz. Excmo. Sr. Conde de Puñaloblanco.»

«A más carta alguna de algunas comarcas, referida á la Secretaría que me com el Sr. Don Pedro Fermín Delvía, para que la libras D. Juan de Cuellar, con arreglo á ella formar las colecciones de mineralogías que debían entregar el Gabinete. Dicho así en el caso de que se acordara.»

«Excmo. Sr.—Muy Sr. vdo: Con esta resultó á V. E. copia de la memoria que de los dichos blogs entregó á D. Juan de Cuellar, para que se le hiciera á Filipinas lo que se pide en ella, y á más todo aquello que nosotras comarcas, y que se le traxera en esta Real Gabinete; y como así lo tenía tiempo para aumentar dicha memoria, pidiéndole algunas otras cosas que podían convenir, le ha dado un apunte de las que hizo su tiempo del Sr. Marqués de Gálvez y de su impetración de Indias de S. M. para conlutar por todas las facultades de S. M. á fin de que se resolviera en cuanto se acordara; persuadiendo que el dicho impuso junto con la instrucción que lleva y el consentimiento de Cuellar, será muy suficiente para conseguir lo que V. E. desea.»

«D. Juan de Cuellar partió para Cádiz ayer por la tarde, y se como que el envío en que se le ha de embarcar para Filipinas, le hará el 20 de Diciembre próximo, si el tiempo lo permite. Quedo pidiendo á Dios que le de la vida de V. E. sus, a. t. e. suyo don. Madrid 29 de noviembre de 1781. Excmo. Sr. B. I. m. de V. E. su más rendido servidor. Pedro Fermín Delvía.—Excmo. Sr. Conde de Puñaloblanco.»

Bases de las colecciones que de Indias del Excmo. Sr. Conde de Puñaloblanco, Secretario de Estado, autorizada por S. M. en el mes de S. de Noviembre á D. Pedro Fermín Delvía, Director del Real Gabinete de Historia Natural, pide á D. Juan de Cuellar, que pasa á las Indias Filipinas, para que los dichos en aquellos países y envía para este Real Gabinete de Madrid. A saber: Dos librerías obispos de servir de las artes y ciencias, el dibujo de sus instrumentos en que se usa la vida, desde como el modo de dibujar, con la resaca, que es de metal esculpido, y los adorno que acompaña de vida, viene á ser de hierro á más que de plata, pero más de hierro; el servil del dibujo está integrado en filigrana á como un cuadro.—Dos navios de bahadoneros obispos de servir, de bahadoneros diferentes, según el uso del país, de un tamaño regular y de los más bien hechos, con todos sus aparejos y oportunos, etc.—Dos figuras de bello, de hombre y de mujer, como de media vara de alto, si pudiera ser de cera y cera, de madera, ó de cera de la primera distinción, con resaca en las cabezas para monedas, y de otras correspondientes, pintadas y doradas de la vida esculpido que se obtienen.—Dos cuadros de tamaño regular, uno de hombre y otro de mujer, clásicos, de las mejores escuelas, para ser como cuadros sencillos, en el estilo para el Louvre, guarnidos de tablas, marfil, bronce, y otros como que sea; y para los navios, obispos, fono, ó obispos que sean en las artes, etc. Si se pudiese conseguir dos obispos, uno de marfil, y otro de bronce, para ponerlos al lado de los navios, ó de algún otro de madera y bronce con los dichos navios que pedimos, sería muy conveniente, porque así que traxera que se han hecho así, se puede decir que no son obispos sino en el arte. Se advierte que sean cuadros de bello de tamaño regular, y se ajustarán como sea los navios y a. que no sea lo posible servir.

—De todas las frutas del país que se encuentran en pedregos grandes y pequeños, que son del tamaño de medio pliego de navio papel ordinario, pero más de cinco, y si se hallaren algunas de ellas, también se comprará; y si se pudiese de ellas vender de las flores y plantas.—El libro que trata del modo de vivir y servir la tierra para la cultura del arroz, con sus métodos; como también cualquier otro libro que trate de labranza, ó de algún otro de Indias ó asiáticas.—Zetemaque cronológico de las experiencias y experimentos, de las artes y ciencias.—Zetemaque de general, de oficiales del Imperio, de materias francesas, y de otras pocas que se hallan en Asia y China.—Dos cuadros de figuras de un cuarto de alto, ó poco más, de diferentes estilos y condiciones de personas, como señoras, plebeyos, mendicantes, campesinos, etc., hechos de una parte de cera y cera, que sea la variedad de estilos, y las figuras humanas pueras de Indias, estas obispos de los más comunes.—Dos bolas de marfil, en cuyo interior se ven unas bolas que van en diminución, dejando un intervalo vacío entre las unas y las otras para distinguirlas y hacerlas obispos de los esteros de la primera, que está trabajada en filigrana y como un cuadro; estas bolas deben ser de las grandes y del mejor trabajo.—Molde de cera de esteros pintados ó grabados sobre un papel que sea de tiras de papel tejido al modo de una seta de palma finísima, con tal arte y primer, que aparezca se distingue el trabajo. Entre esteros molde ser de una vara y poco más de alto. Se pide que el primero represente pueras del país de varias edades y del tamaño del papel.—Algunos cuadros pintados que representen, sea marítima, marítima de experiencias y matemáticas.—Zetemaque de todos los idiomas comunes, de sus palabras, y todo lo perteneciente á su trabajo. Molde de bronce obispos, que los hay obispos, tanto por las figuras tan raras, como por la delicadeza del trabajo del bronce y la hermosura de su porcelana ó barnizado, que no se conoce en ninguna parte. Entre los idiomas, tienen los idiomas más duros que tiene mucha analogía con la fin de las lenguas; y representen con muchos bronce, teniendo en sus máximas espigas y otros frutos de la tierra, marítima, y molde de muchos otros animales. In que se representen y se debe solicitar.—Los libros del Indio y Indio sus cosas en un muy curioso, por la variedad de ellas que ahora se ven en los templos, de figuras de animales y de animales extraordinarios, con muchas tablas, bronce, y otros cosas representadas. Tener libros con estampas de todos ellos, de sus templos y de sus ceremonias representadas, con la totalidad de su arte. Y tres de estas libros representados en piel de buey marino, con una de 300 estampas, con una de 300 estampas y otras particulares. Utilidad de que se valda en todas sus manufacturas, labranza, y otras maneras.

«El caso de la memoria se refiere á objetos de Historia Natural, cuya lista incluímos por no ser de interés en este lugar. Pero el sistema que el conde, con tal posibilidad el acopio que se le comarca, y que desprecie de la manera más satisfactoria. Molde de dos años después, á principios de Julio del año 1781, hizo su primera revista de novedades por medio de la Ingata Arroyo, de la Marina Real, y del señor Ray Chibón, propio de la Compañía de Filipinas; y enviaron, con toda regularidad, pidiendo los servios hasta sus causas ante después del suceso de Cádiz (2), correspondiendo al Gabinete de Historia Natural con la colección de minerales de Filipinas, obispos á Indias, más navios y navios que á la suya en Indias en Europa.

(1) Este cuadro, en el cual se que representa el palacio de Yang-Tehing, los estratos de montaña y marítima clásica, el del relieve del arte, el de la revolución del arte, el de las fiestas celebradas en Yang-Ying-fu en honor de Kiu Lung, el que representa un interior esculpido, el

«Las sepulturas chinas, dice el abate Grosier (1), se hallan situadas fuera de las poblaciones, y en general sobre puentes elevados. Allí, como en otros muchos pueblos, existe la costumbre de plantar pinos y cipreses en torno de las tumbas. La forma de los sepulcros chinos varia segun las diferentes provincias, y tambien segun la fortuna de los que se hallan enterrados en ellos. Los pobres se limitan á colocar el fúnebre detajo de un cobertizo de cañas; otros la cubren con una pequeña bóveda de ladrillos, á que dan la forma de un sepulcro. Los de las personas más acomodadas se hallan contruidos con bastante gusto, pintados de blanco ó de azul, y redondos de un cerado en forma de herradura. En la piedra principal se halla inscrito el nombre de la familia. Los sepulcros de los grandes personajes y de los mandarines tienen una construcción más esmerada y lujosa. Consisten, en primer lugar, en una bóveda hemisférica, bajo la cual se halla colocado el sarcófago. Sobre dicha bóveda se alza una masa de tierra compacta, como de diez pies de diámetro por doce de altura, y que termina en forma de solideo. Esta tierra se halla cubierta de cal y de arena, que forma una argamasa muy dura é impenetrable al agua. El sepulcro está rodeado de árboles frutales de diferentes especies, cuya sombra y perpetuo verdor parece que inspiran melancolía. Frente del sepulcro hay una larga mesa de mármol blanco perfectamente pulimentado, y encima de ella un perfumeador, dos vasos que la acompañan y dos candelabros, todo de la misma materia que la mesa y artísticamente trabajado. Se llega á estos sepulcros de los altos personajes por una grande avenida ó calle, adornada en ambos lados con filas de figuras talladas en mármol, ó otra piedra, y que representan oficiales, enanos, soldados, en actitud de dolor, y tambien caballos ensillados, camellos, leones, tartagans, y otros animales reales ó fantásticos. Los misioneros aseguran que la disposición y el conjunto de estas sepulturas, producen un efecto maravilloso, y no se puede contemplarlas sin sentir el alma poseida de una dulce emoción de tristeza. Por nuestra parte no dudamos que han de impresionar mucho más vivamente que la horrible desnudez de la mayor parte de nuestros cementerios, ó la perfección artística de nuestros monumentos fúnebres, ocultos casi siempre en algun rincón oscuro de nuestros templos.»

La inmensa necrópolis representada en el cuadro de que nos ocupamos, debe, en efecto, reunir muchos de esos elementos. Su entrada, que ocupa el primer término, la constituye un pórtico de cinco arcos, después del cual se ven otros dos pequeñas construcciones, y á continuación se extiende la gran calle ó avenida adornada de columnas y largas filas de estatuas de personas y de animales, semejando las calles ó estajages y leones de las necrópolis egipcias. En aquel extenso recinto se alzan gran número de colinas divididas por valles profundísimos, y en cada uno de éstas se ve un magnífico mausoleo que guarda los restos de un individuo de la dinastía de los Ming.

Este cuadro, el más notable de la colección, como hemos dicho, tiene de alto 1^a,09 y 2^a,61 de ancho. Se halla pintado, como todos, sobre papel de algodón fabricado en Corea, pero su ejecución se diferencia mucho de la de los demás. Hemos registrado inútilmente toda la serie de documentos que acompañaron las remesas de curiosidades chinas hechas desde Manila en la época citada, esperando encontrar algun antecedente acerca del autor de este cuadro. No hay, entre las noticias que contienen, indicio alguno de que sea de diferente mano que los demás; y sin embargo, desde la primera ojeada se advierte la gran distancia que los separa. Si se exceptúa el fondo sobre que está ejecutado y la preparación de los colores, ninguna otra cosa tiene de comun con los demás de la colección. La libertad y soltura del dibujo, la disposición y degradación sucesiva de los términos, los felices contrastes del claro-oscuro, cualidades todas que suelen echarse de ménos en los cuadros chinos, prueban de una manera indudable que el artista habia recibido las lecciones de los maestros de Europa, ó cuando ménos inspirádose en sus obras con el mejor resultado.

Entre los que, no obstante haber sido remitidos á España con la misma fecha que el anterior, ó sea en 6 de Febrero de 1789, por la fragata *Nuestra Señora de la Paz*, y tener por lo tanto la misma procedencia, segun lo que aparece, se diferencian ya notablemente de aquel, ofreciendo todos los defectos y cualidades propios y peculiares del arte chino, debemos citar uno, cuyo asunto en una solemnidad, en que se ven retratadas las diversiones, por decirlo así, favoritas

que figura con entera claridad con diferentes objetos de uso cotidiano, el de la fiesta de los *Yéjue*, los restos de mandarina y mandarina de teatro, y la vista del templo de Confucio, fueron recibidos, en calidad con otros artículos de objetos, por medio de la fragata *Nuestra Señora de la Paz*, en 28 de Diciembre de 1788. Los que representan un acompañamiento fúnebre, la construcción de una jérea dispuesta á la casa de su marido, y la construcción de un gobernador de provincia al salir de su palacio, viéranse tambien, con otras numerosas colecciones de curiosidades, en la fragata *Nuestra Señora de la Dulce*, y con la misma fecha que la anterior. Los correspondientes que acompañaron á estos navíos, con las listas de objetos y otros muchos comprobantes del mayor interés, están en el Archivo Central de Alacá de Espana y en el del Museo de Ciencias Naturales, desde los que son bien fáciles de hallar.

(1) De LA CHINA, en sus relaciones con el mundo. París, 1819, t. 7, p. 402.

de aquel pueblo. Dicho cuadro, el mayor en dimensiones entre todos los de esta interesante colección, pues alcanza 3^m,57 de largo por 1^m,42 de ancho, representa «las fiestas, juegos y regocijos públicos, celebrados el año 1788 en Tien-tsing-fu, ciudad marítima, situada a 30 leguas de Pekín, con motivo de hallarse allí de paso el emperador Kien-Lang, á la sazón reinante.» La parte más interesante de estas fiestas la constituían, según es costumbre en el país, los ejercicios gimnásticos y acrobáticos en que los chinos sobresalen, y que sin duda han enseñado al resto del mundo.

Todos los que conocen á fondo las costumbres y usos de la nación china, convienen en que esta clase de espectáculos y ejercicios es antiquísima en aquel país, habiendo formado parte de todas las solemnidades y diversiones públicas desde tiempo inmemorial. Así encontramos descripciones prolijas y detalladas de este género de pasatiempos en los escritos de las personas que han visitado el Celeste Imperio y estudiado su vida íntima con más ó ménos detenimiento. Véase, por ejemplo, lo que refiere el mismo abate Grosier ya citado (1), confirmando las relaciones del P. Amiot, el P. Cibot, y otros misioneros franceses en China.

«En estas fiestas, escribe, figuran siempre los bailarines de cuerda, los volatineros y payasos de toda especie, que lucen sus habilidades para entretenimiento y solaz del pueblo. Los saltimbanquis chinos ejecutan los bailes de la cuerda floja y tirante, los saltos peligrosos, y todos los ejercicios de fuerza y de equilibrio, con tanta soltura y agilidad como los mejores acróbatas de Europa, á quienes han precedido muchos siglos en la práctica de su arte. Multitud de hechos podrían citarse como prueba de esta habilidad.»

«Vi algunos chinos, dice lebrando tales en su relación, que sostenían en la punta de un palo bolas de cristal del tamaño de una cabeza humana, agitándolas en todos sentidos, pero sin dejarlas caer á tierra. En seguida, otros hombres cogieron una caña de bambú de siete pies de largo, y poniéndola derecha, un niño como de diez años trepó con la agilidad de un mono hasta el extremo de ella, y colocándose sobre el vientre, empezó á girar con gran ligereza; pásose luego de pie en dicha punta, y en esta posición se inclinó hasta tocar la caña con la mano; en seguida volvió á enderezarse, y batiendo las palmas, se lanzó al suelo, donde se entregó á otros varios ejercicios de agilidad.»

M. Hattner cita otro ejemplo de fuerza y destreza que presencié: «Un hombre se tendió de espaldas en el suelo, y alzando al aire las piernas, le colocaron sobre la planta de los pies una vasija de piedra sumamente pesada, de dos pies y medio de altura, y diez y ocho pulgadas de diámetro, que volvió rápidamente con los pies en todos sentidos. Pero nuestro asombro subió de punto, cuando vimos colocar dentro del vaso á un niño que empezó á hacer habilidades dentro de aquel reducido espacio, tomando gran número de posturas diferentes. Luego se metió de cabeza en la vasija, y pléptandose sobre sí mismo, tomó impulso y saltó fuera. El menor movimiento que hubieran hecho en falso, podía producir la caída del vaso, que le hubieran apostado, así como al hombre que le sostenía.»

M. Van Braam vió igualmente ejecutar este ejercicio del vaso, que según sus cálculos, pesa lo ménos ciento veintidós libras. Despues cita el siguiente del mismo hombre y quizá del mismo niño: «Aquel hombre, dice, se tendió de espaldas y levantó al aire los pies, en cuyas plantas le colocaron una escalera de seis peldaños anchos y plana por los extremos inferiores. En seguida trepó la escalera un niño de siete ó ocho años, y sentándose en el peldaño superior, se puso á hacer toda clase de monadas, mientras el hombre daba vueltas con sus pies á la escalera, ya en un sentido, ya en otro. El niño subía y bajaba los peldaños, pasando alternativamente entre ellos á uno y otro lado de la escalera, ni más ni ménos que una calabera. Este ejercicio duró por lo ménos un cuarto de hora. No recuerdo haber visto en Europa un ejercicio de esta clase que tanto me sorprendiera.»

Otro viajero, M. Anderson, que formaba parte de la embajada inglesa, se manifiesta igualmente admirado de la soltura é inteligencia de los volatineros chinos, y refiere el hecho siguiente: «Vimos tambien titiriteros chinos que, por medio de un movimiento imperceptible de sus brazos y de sus piernas, hacían girar con velocidad unos vasos llenos de agua, sin que esta se vertiera, causando gran sorpresa á los espectadores.»

Hay otros muchos ejercicios usuales entre los saltimbanquis, tales como estos: «Un hombre arroja á lo alto un ladrillo muy pesado, y le recoge al caer por una hendidura practicada en una de sus caras. Otro, tomando impulso,

(1) DE LA CHINA, DE DESCRIPCIONES GÉNERALES DE CET EMPERE. París, 1802, t. v, p. 366.

» salta y pasa por dentro de un rollo de estera colocado en una mesa muy alta, volteando al pasar y cayendo de pie, ni más ni menos que los acrobatas europeos al saltar por un tonel ó un arco suspendido. Otro, en fin, sube á varias mesas colocadas una sobre otra, y en la última de ellas una urna pesada. Encaramáase en ella el último banqui, sosteniéndose sobre un pié, y llevando un huevo debajo de cada brazo, otro en la flexión de cada codo, otro en cada mano y otro en la boca; y su habilidad consiste en bajar y subir de una en otra mesa, cambiar de posturas, hacer infinitos movimientos, sin dejar caer ni romper ningún huevo.»

No son ménos comunes los coseremas purifilos y los festeos de figuras de movimiento que, como en los países europeos, constituyen en las calles y plazas de las ciudades de la China, el entretenimiento favorito de los niños y de las gentes del pueblo. Todas estas diversiones y espectáculos al aire libre, tienen como se ve, gran importancia en las costumbres chinas y en los regocijos públicos del país, y esto explica perfectamente el que las representen con minuciosos detalles en sus cuadros, mucho más tratándose de conmemorar festejos celebrados en honor de un soberano, que como Kien-Lang, ha dejado en el imperio la más grata memoria.

Otro recuerdo consagrado al mismo emperador forma el asunto de un gran cuadro de la misma procedencia y fecha, y casi de iguales dimensiones, puesto que mide 3^m,52 de largo y 1^m,42 de ancho. Dicho asunto parece ser una fiesta que celebró Kien-Lang, en honor de la vejez, el año de 1785, á los cincuenta de su reinado. Refiérese que el monarca dió en su palacio un festín solemne, al que fueron convidados tres mil ancianos, todos de más de setenta años, y pertenecientes á todas las clases de la sociedad. Los grandes y los primeros mandarines de la corte sirvieron á la mesa á los ancianos; las mesas se hallaban cubiertas de manjares iguales á los que se sirvieron al emperador, y en sus copas se escancó vino del mismo que bebía el príncipe. Los hijos, nietos y biznietos del viejo monarca recorrian las mesas cuidando de que nada faltase en ellas, y exhortaban á los convidados á entregarse sin reserva á la alegría que debía causarles la presencia del soberano. Mientras duró el festín se oyó sin cesar la música imperial; y acabado aquel, dió principio la representación de una comedia ó baile que figuraban las diferentes edades de la vida. Por efecto de la disposición particular del local de la fiesta, la escena se hallaba colocada entre el emperador y los demás convidados. Cada actor representaba un personaje doble y llevaba dos caretas, una cubriéndole el rostro, y otra la parte posterior de la cabeza. El traje estaba también dispuesto de modo que no tenía espalda, sino que por ambos lados representaba la parte delantera. La mitad del actor figuraba un viejo venerable con barba blanca, y la otra un niño, un joven ó un adulto. Además de la relación que este doble traje tenía con el asunto del baile, resultaba de él que ninguno de los actores volvía la espalda al emperador ni al resto de la asamblea. La fiesta concluyó con una distribución de presentes que se hizo á los ancianos. Estos presentes, considerados bajo el punto de vista de su valor real, parecerían sin duda mezquinos; pero entre los chinos, la menor bagatela, concedida por un emperador, tiene un precio inestimable.

IV.

Después de estos dos asuntos históricos, y continuando el estudio de la curiosa colección de cuadros que nos ocupa, encontramos representaciones de la vida práctica del pueblo chino. Sabido es que uno de los principales ó el principal ramo de la actividad de los chinos es la agricultura, arte al cual conceden los emperadores tal importancia, que en algunos años personalmente sus tareas por medio de una ceremonia pública y solemne. Ahora bien, el arteculo más preferido del cultivo en aquel vasto imperio, es el arroz, alimento habitual de los chinos como de todos los pueblos de Oriente. Su cultivo se extiende á todas las provincias, que unen á la abundancia de aguas, la suavidad de temperatura necesaria para esta semilla; las del Mediodía producen dos cosechas al año. Es, pues, un interés de primer orden el que allí tienen las operaciones de cultivo y recolección del arroz, y quizá no hay cosa que forme con más frecuencia el asunto favorito de las obras de los pintores chinos, por lo cual no podía dejar de hallarse entre una colección escogida, como la que España adquirió y hoy se ostenta en el Museo Arqueológico. En efecto, en un cuadro de 2^m,47 de largo, por 1^m,22 de alto, se ven representados, con la minuciosidad de detalles propia del arte chino, las diferentes labores y preparación del terreno, para la recolección de aquel precioso elemento de vida. Preciso será

que justifiquemos esta preferencia que dan los pintores chinos á la recolección del arroz para hacerlo asunto de sus cuadros, haciendo una breve reseña de lo que allí se dice del ramo de la agricultura.

Distínguese en China varias especies de arroz, por ejemplo, el blanco y el rojo, el menudito y el grueso, el seco y el glutinoso. Estas dos últimas especies no necesitan terrenos inundados para crecer, se cultivan como el trigo, en las tierras secas y elevadas, donde les basta el agua del cielo. Además poseen los chinos una especie de arroz particular y exclusivo de su país y que deben á su célebre emperador Khang-hi, que la descubrió por circunstancias enteramente casuales. Este príncipe refiere el hecho en los siguientes términos: «La agricultura, dice, ha sido mi ocupación predilecta desde que tengo uso de razón. He tenido el placer de hacer cultivar á mi vista todas las especies de granos, yerbas, legumbres y frutos que he conocido. Cuando me presentaban alguna especie nueva ó singular, la cuidaba con extraordinario esmero. Si se daba bien, ordenaba en seguida que se diere á conocer á mis pueblos, á fin de que se aprovecharan del descubrimiento y procuraran perfeccionarlo. Pasábame una vez, en los primeros días de la sexta luna, por unos campos en que se había sembrado arroz, que no debía dar la cosecha hasta la novena luna, cuando observé casualmente un pie que ya había echado espiga, y parecía lo bastante maduro para poder cogerse. Esto me sugirió el pensamiento de guardarlo para hacer un ensayo y ver si al año siguiente ofrecía igual precocidad. Así sucedió en efecto, todos los pies que produjo echaron espiga muy temprano, y dieron su cosecha en la sexta luna. En cada uno de los años siguientes, ha multiplicado la recolección anterior, y desde hace treinta años, es el arroz que se sirve en mi mesa. El grano es largo y de color algo rojizo, pero tiene un perfume muy suave y un sabor agradabilísimo. Se llama *ya-mi* ó *arroz imperial*, porque empezó á cultivarse en mis jardines. Es el único que puede madurar al Norte de la gran muralla, donde los fríos acostan muy tarde y empiezan muy temprano; pero en las provincias del Mediodía en que el clima es más suave y la tierra más fértil, se pueden muy bien obtener dos cosechas al año. Es para mí una gran satisfacción haber proporcionado este beneficio á mis pueblos (1).

Nadie ignora que el arroz crece en los terrenos bajos, húmedos, pantanosos y próximos á ríos ó depósitos de agua muy extensos, que pueden utilizarse para sumergirlo. Esta clase de cosechas no se obtienen sino después de una larga serie de manipulaciones y labores, que por necesidad han de ejecutarse en el agua y en el fango, lo cual hace más penoso el cultivo de esta planta. Antes de sembrar el arroz, hay que preparar la tierra para recibirlo, dándole tres ó cuatro labores, que se practican con un arado muy sencillo, sin ruedas, y arrastrado por un búfalo, animal más á propósito que cualquiera otro, para trabajar en el fango, donde le gusta andar y de donde sale con facilidad. Después de las labores, hay necesidad todavía de limpiar el campo fangoso de las piedras y raíces que pueda tener. El búfalo entra en él y le recorre en todas direcciones arrastrando un instrumento armado de largos dientes de hierro sobre el cual se apoya pesadamente el labrador, que también va metido en el fango hasta la rodilla; este instrumento que tiene la forma de un rastriño pesado, recoge y arrastra fuera las piedras y raíces. En seguida se allana la tierra, y se rompen los terrones húmedos con el revés de un azadón, para acabar de nivelar el terreno; á fin de que el agua tenga en todas partes la misma altura se pasa la rastra, sobre la cual se coloca un hombre que, con una caña de bambú en la mano, dirige al búfalo unido á la máquina. El atavío de este hombre para trabajar y defenderse de la intemperie es algo extraño. Se cubre la cabeza con un sombrero de paja bastante ancho, y el cuerpo con un traje de yerba seca, no entretijada, sino colocada por capas en una redcilla. Cuando llueve, el agua corre por encima de aquella yerba sin penetrarla, y su espesor preserva igualmente del frío.

Todas estas operaciones se ejecutan al principio de la primavera, y cuando se han terminado, se prepara la siembra del arroz, llenando de él unos cestillos que se meten en el agua hasta que el grano se ablanda, se hincha y empieza á germinar. Todos los arroyos de alguna extensión se hallan divididos por un andén ó malecón estrecho que los atraviesa. De lo alto de este malecón siembran los chinos el arroz lanzándole todo lo lejos que pueden. Desde el día siguiente á la siembra, se empieza á ver brotar puntas verdes que anuncian la germinación. Mientras brota el arroz, se practica una costumbre ya antigua, reducida á rociar el arrozal con agua de cal. Un chino antiguo, llamado U, es á lo que parece, el autor de este invento, que se considera efficacísimo para destruir los insectos y los gérmenes de malas yerbas, que infestan las plantas de arroz. La vasija con que se derrama el agua de cal, se pone al extremo de un palo largo de bambú.

(1) *Memorias sobre los Chinos*, t. II, p. 482 y siguientes.

Los chinos emplean un abono particular para las tierras en que cultivan el arroz. Preparan este abono con huesos de animales, que amontonan cuidadosamente, quemándolos luego y esparciendo las cenizas por los arrozales, cuando la planta no tiene todavía sino pié y medio de altura y antes de inundar el plantío. Así, los huesos que se desperdician en otras partes como cosa inútil, constituyen en China un importante artículo de comercio, que suele formar el cargamento de grandes barcos, en que se transportan y distribuyen por las provincias.

Cuando el arroz ha crecido pié y medio y empiezan á salir de la superficie del agua, el labrador y su familia se trasladan al arrozal para aclarar de nuevo la planta y trasladar á otro punto la mayor parte. Unos cuantos operarios se introducen en el campo inundado, arrancan las plantas jóvenes de arroz, las lavan, limpian las raíces, y las dan á otros, que las llevan á otro terreno preparado al efecto. Estos reúnen varias plantas formando manojos, á fin de que las espigas se sostengan mutuamente y puedan resistir mejor á la violencia del viento. Dichos manojos ó grupos se colocan á cierta distancia unos de otros y simétricamente, y las tierras en que se plantan deben estar cubiertas de agua antes de hacerse su trasplante. Los arrozales así dispuestos parecen un extenso jardín mas bien que un simple campo.

Después de las primeras lluvias de primavera, el arroz crece visiblemente. Pero el desarrollo de yerbas nocivas en el fondo de los arrozales ocasiona una serie de trabajos penosos para el labrador, que se ve obligado á escardarle profundamente para extirpar estas yerbas perjudiciales hasta la raíz; y aunque esta operación no puede hacerse más que en el agua, tiene que repetirse lo ménos tres veces si se quiere obtener una cosecha abundante. El agua que inunda los arrozales se pierde por la evaporación ó por la infiltración en la tierra, y para mantenerla á una altura constante es preciso repetir los riegos con frecuencia.

La planta del arroz, aunque nacida en el agua, dá un grano duro y seco, maduro con lentitud, y no está en disposición de segarse hasta mediados de otoño. Así que se coge el arroz, se transporta en gavillas á la era y allí se amontona. A la caída de las hojas y á las primeras heladas, se empieza á desgranar, empleando el mazorcador en vez del trillo. «Entonces, dicen los libros chinos, se oye á lo lejos el ruido de los golpes del mazorcador; se oden las gallinas á coger los granos que saltan al rededor; las cornejas, encamadas en los árboles, graznan de alegría al ver aquellos montones de arroz. Los trilladores, al acabar la tarea, sacuden el polvo de sus vestidos, y por la noche se encoca el arroz con su misma paja que se ha llevado de la era.»

El arroz, separado ya de la paja, tiene que sufrir todavía dos operaciones más, con objeto de despojarle de su cascarrilla y de una película finísima que hay debajo de ésta. Lo primero se logra por medio de morteros de diferentes clases, aunque casi siempre de forma cónica, tanto en la cavidad del mortero como en el pilón que golpea la semilla. Para la segunda operación, se echa el arroz en molinos movidos por hombres, y la destreza de ambas operaciones consiste en que el grano salga de ellas perfectamente limpio y sin haber perdido nada de su sustancia, como parecia casi inevitable.

El arroz suele conservarse en China en grandes depósitos, sin sufrir alteración alguna en mucho tiempo, como se demostró durante una cruel escasez que asoló varias provincias del imperio en 1785 y 1786, á consecuencia de una sequía de tres años. Una carta del P. Amiot, fecha en Pekín en 20 de Mayo de 1786, refiere que la casualidad hizo descubrir entónces un almacén de arroz en un subterráneo, en las inmediaciones de una aldea del distrito de Hou-gan, en los momentos en que el hambre habia llegado á su último período. El misionero dice que aquel granero subterráneo era muy antiguo, y que existían pruebas indudables de que el depósito debió hacerse ántes de la época en que los tartáres Manchúes se hicieron dueños del imperio, lo cual le daba más de dos siglos de antigüedad. Aquel descubrimiento fué considerado como un don del cielo; el emperador Kien-Lung celebró el suceso en un poema lleno de sentimiento, que se publicó en la *Gaceta* de la corte y que tradujo el P. Amiot.

Tal es la importancia que la agricultura china concede á esa preciosa semilla, base del alimento de su inmensa población. Así su cultivo es tan prolijo y esmerado como hemos visto, y así se le representa con frecuencia como punto de los más interesantes entre las costumbres de los habitantes del Celeste Imperio. Con la minuciosidad de detalles que es propia de los artistas del país, y con los defectos que hemos enumerado al comparar el estado de aquel arte con el de Europa, se hallan representadas todas las citadas operaciones en el cuadro de que nos ocupamos, y que por lo tanto es uno de los más curiosos de la colección que posee el Museo.

A su lado figura dignamente otro cuadro que representa tambien las operaciones del cultivo de una planta no ménos importante, si no ya como alimento, como planta de adorno y de significación simbólica y religiosa. Esta

planta es el *nenúfar*, *nympheas nelumbo* de LINNEO, llamada vulgarmente en China *lien-foe*, y que como hemos dicho es objeto de un cultivo esmerado, siendo este también sumo frecuente de los cuadros de los artistas chinos. El que existe en el Museo tiene una extensión de 2^m,52 de largo por 1^m,21 de alto, viéndose en él un estanque donde varias personas se entregan á ocupaciones propias del cultivo de la preciosa planta, y al que rodean las habitaciones de una gran casa destinada exclusivamente á las mujeres.

El *nenúfar* es conocido en China desde la antigüedad más remota, y debe á la naturaleza el lugar distinguido que ocupa entre las plantas de adornos de los estanques y jardines. Los poetas de todas las dinastías, al celebrar la belleza de sus flores, han cantado las delicias que se gozan paseando en una barca á la luz de la luna por los estanques en cuyas orillas florece el *nenúfar*. La excelencia de sus virtudes han sido causa igualmente de que los doctores del *tao-see* (1) le contaran en el número de las plantas que entran en la composición del brevaire de la inmortalidad.

La raíz de esta planta es perenne, redondeada, carnosa, fistulosa, gruesa como el brazo, de color amarillo pálido por fuera y blanco de leche por dentro. Se extiende por el fondo del agua á veces hasta 12 y 15 pies, y se adhiere al cieno por medio de filamentos. Sus tallos, rectos y cilíndricos, suben hasta la superficie del agua, y allí producen hojas lisas, carnosas, onduladas y en poco fisionómicas por ambos lados. Las flores son solitarias, de color rosado purpúreo, y del tamaño de nuestros mejores tulipanes. El cáliz se compone de cuatro sépalos, y la corola de quince ó más pétalos, dispuestos en varios órdenes, ovalados, cóncavos, agudos, y de olor suave. Más de sesenta estambres, de filamentos planos, adornan el interior de la corola. Las semillas, de que se han encontrado hasta treinta en un solo fruto, son ovaladas, como de seis líneas de largo, blancas, carnosas y cubiertas de una corteza delgada y negra.

Se distinguen en China dos variedades de *lien-foe*; la primera, de flor amarilla, que es muy rara, y que se cree sea el *nenúfar* ó *ninfes* de Europa; la segunda, de flor roja pálida, jaspeada de blanco, que es muy rara, sobre todo con flores dobles. Los *lien-foe* comunes, encarnados ó blancos, tienen flores sencillas ó dobles. Estas últimas cuentan á veces hasta cien pétalos, y su disco tiene más anchura que una amapola real.

El *lien-foe* no exige cultivo esmerado; se reproduce por semilla y aún mejor por la raíz, y ofrece particularidades notables. La primera es que, á pesar de vivir en el agua, le perjudica mucho el tiempo seco; y la segunda, que sin embargo de exigir temperatura alta, se dá mejor al otro lado de la gran muralla que en las provincias meridionales. Esta planta no empieza á crecer hasta fines de Mayo, pero entónces lo hace con rapidez, y sus hojas forman en pocos días, sobre la superficie de las aguas, extensas tapices de verdura, muy gratos á la vista, sobre todo cuando sus flores, ordinariamente blancas, presentan algun otro color.

En la China comen las semillas ó almendras del *nenúfar* como las avellanas en Europa. Cuando están frescas son más agradables al paladar, aunque más indigestas; suelen también comitarse de varios modos. La raíz se sirve asimismo en las mesas, y es siempre un alimento sano, cualquiera que sea el modo de prepararla; se conserva en gran cantidad en sal y vinagre para comerla con el arroz. Reducida á harina, forma una excelente papilla con agua ó con leche. Sus hojas se usan mucho para envolver frutas, pescados, carnes saladas, etc. Cuando están secas se mezclan con el tabaco de fumar para suavizarlo.

La recolección de las hojas del *nenúfar* era antiguamente uno de los pasatiempos de las emperatrices y las reinas; hoy las usan para adornar sus habitaciones. Esta flor, según Ta-ming (2), tiene virtudes cordiales; conserva la agilidad de los miembros y la frescura de la tez. El fruto llamado *lien-peng* tiene, según el mismo Ta-ming, la propiedad de disolver la sangre coagulada; otros le atribuyen diferentes cualidades. La semilla, llamada *lien-té*, es buena

(1) Nombre de una secta filosófica fundada por Lao-tseu, unos 520 años antes de la Era cristiana. Su doctrina, que en su principio se reducia á una especie de quietismo egipcio, fué muy alterada por sus discípulos, que con el tiempo la convirtieron en una religión politeísta, llena de misterios, y con un culto compuesto de multitud de prácticas. Pretendieron conquistar la inmortalidad, y al efecto compusieron un brevaire que decían había inventado el que lo escribió, y en cuyo compuesto estaba la hierba del *nenúfar*. Este brevaire consistió á la verdad en la nigella y en la nigella, y como todo lo que toma el carácter de prodigioso y sobrenatural atrae el vulgo, de aquí es que algunas veces se prodigiosos adorno de prodigios, sobre todo entre las clases populares, que hallándose muy satisfechos con esta vida tienen gran interés en lucrarse durante. Los mismos emperadores los dispensaron gran protección y distinción, concediéndoles el título de *tao-see* ó doctores celestes. Esta superstición existió hasta hoy, y los *tao-see* continúan ejerciendo sus prácticas, haciendo el efecto de alquimistas y magos, y ofreciendo sacrificios á las divinidades que son objeto de su culto.

(2) Ta-ming. Nombre de un personaje del cual citamos pocas noticias, se hallaban filar con exactitud en verbiage similar a la que en este versículo. En las obras que hemos consultado sólo se le cita como consejero y consejero de los emperadores virtuosos del *nenúfar*, lo cual podría hacer creer que fuese naturalista, médico ó botánico, ó que poseyera todas estas ciencias, como muchos sabios de la antigüedad.

para el pecho, aumenta la fuerza, aplaca el hambre y fortifica a los ancianos, según el *Herbario* del P. Terencio, jesuita. Según el *Herbario* chino, es refrescante y cordial, eficaz contra la disenteria y otras dolencias. La raíz, además de sus cualidades alimenticias, facilita, dicen, la circulación, corta la bilis, etc. Por último, los chinos atribuyen a los nenúfares plantados en las orillas de los viveros y estanques la virtud de preservar a los peces de los ataques de las nutrias.

El *Hien-kou* ó nenúfar es una de las plantas que se conocieron en lo antiguo con el nombre de *lotos*, siendo ella la que se ve representada en los monumentos egipcios, como asimismo en los de la China y casi toda el Asia, lo cual, se concibe muy bien, puesto que una planta a la cual se conocían tan universales virtudes, era natural fuese considerada como un don del cielo. Esto explica también que su cultivo sea tan esmerado y que forme uno de los asuntos preferidos de las pinturas chinas.

V.

Entre los demás cuadros de la colección que describimos, y en que se retratan escenas de costumbres, citaremos el que representa el acompañamiento de una novia, conducida a casa de su esposo, ceremonia de las más interesantes en aquel pueblo de usos y vida tan prolijamente reglamentados.

Los casamientos se hacen en la China, como en otros muchos pueblos de Oriente, por convenios y estipulaciones entre las familias y sin que los contrayentes se hayan visto, ni consultado sus voluntades. El novio suele tomar algunos antecedentes acerca de las gracias personales de su prometida, de su carácter y demás circunstancias, por el intermedio de otra mujer, ya de la familia ó ya que por cualquier otro concepto se encargue de esta oficiosidad. Conviene advertir, que en caso de haber sido enaguado sobre alguna de dichas circunstancias, tiene derecho a pedir que se anule el casamiento.

Las matrones que negocian éste, determinan también la suma que ha de dar el futuro a los padres de su esposa; porque en la China no es el padre el que dota a su hija, sino el marido quien dota a su mujer, ó mejor dicho, la compra, lo cual la convierte en propiedad suya por dos conceptos.

Suele suceder, sin embargo, alguna vez, que el suegro invite a su yerno a ir a vivir a la casa de su mujer y aun que le nombre heredero de una parte de sus bienes; pero no puede excusarse de legar la otra parte a alguno de su familia y de su nombre.

Los padres y las madres, y en su defecto los abuelos ó abuelas, ó, en fin, los parientes más próximos por línea paterna, y después los de la línea materna, gozan autoridad absoluta para arreglar los casamientos de sus hijos, los cuales no pueden sustituirse a los efectos de esta autoridad, sino cuando se casan con una extranjera, ó verifican su matrimonio en una provincia lejana, yendo de viaje y con persona a quien los padres no conocen.

Entre las familias distinguidas, es costumbre arreglar los casamientos con mucha anticipación, á veces antes de nacer los futuros esposos. Dos amigos se hacen promesa formal y reciproca de casar a los primeros hijos que tengan si son de distinto sexo, y la ratificación de esta promesa consiste en rasgar sus túnicas y cambiar dos pedazos de ellas.

Cuando está hecho el contrato, y dadas las arras, los padres de la novia fijan el día en que se ha de celebrar el casamiento. Para ello tienen cuidado de consultar el calendario á fin de elegir un día feliz; porque admiten dos espacios de días, faustos é infaustos. En el intervalo, las dos familias se envían mensajes y regalos reciprocos; el futuro ofrece a la que ha de ser su esposa diferentes joyas, como sortijas, pendientes, agujas, etc. Los prometidos se escriben, pero no se ven; los regalos y los billetes son entregados por tercera mano.

Durante las tres noches últimas que preceden al día destinado á las bodas, se ilumina todo lo interior de la casa de la novia, no tanto en demostración de alegría, como de tristeza; se pretende dar á entender que no es dado a los padres dormir cuando se hallan á punto de perder á su hija. Del mismo modo en la casa del novio, se abstienen de toda demostración de alegría, como música y otras análogas, y parece que reina también allí la tristeza, porque el casamiento del hijo se considera como una imagen de la muerte del padre.

El día señalado para la celebración del casamiento, el esposo, espiéndidamente vestido, se dirige á la casa de su prometida, y allí se arrodilla delante de su suegro y suegra, tíos y parientes de su futura esposa, la cual, al abandonar la casa paterna, se despide de su familia, postrándose asimismo ante todos los individuos de ella.

Cumplidas estas formalidades preliminares, se coloca á la novia en una silla de manos ó palanquín oculto; todo lo que aporta, y los diferentes efectos que componen su ajuar de novia, van con ella, conducidos por personas de ambos sexos; otros la rodean llevando antorchas y faroles, aunque sea en medio del día, costumbre que se ha conservado, porque antiguamente se celebraban de noche todos los casamientos. Delante de ella va un grupo de músicos con pífanos, oboes y tambores, y detrás la familia. Un criado de confianza lleva la llave de la litera en que va encerrada la novia, y no la entrega sino al marido. Este, despues de acompañarla un rato á caballo ó en palanquín, se adelanta y va á esperar á la puerta de la casa la llegada de la comitiva. Entonces se le entrega la llave, con la cual se apresura á abrir la silla, y á la primera ojeada, advierte si ha sido ó no favorecido por la suerte. Algunas veces ha ocurrido que el esposo descontento volviése á cerrar la silla de manos y despidiera á la novia; en este caso tiene que resignarse á perder la suma que dió para obtenerla.

Si la esposa es aceptada, baja de la silla, y entra en casa de su marido en compañía de éste, y seguidos ambos de sus parientes, llegan á una sala en la que los nuevos cónyuges saludan cuatro veces al Tíen ó imagen del Sér Supremo, y en seguida á los parientes del esposo. Hecho esto, los recién casados se retiran á una habitación donde se ha preparado para ellos solos la comida nupcial, mientras el padre del novio obsequia en una habitación inmediata á sus parientes y amigos, y la madre hace otro tanto con las mujeres de éstos. Tal es la costumbre observada en los fertiles chinos; los hombres y las mujeres se reúnen separadamente.

Este es el ceremonial usado en los casamientos de las personas de la clase media; dicho se está que su pompa y ostentación aumentan en proporción de la riqueza de los cónyuges, y disminuyen con igual motivo. En el cuadro de que es asunto esta ceremonia, se ve representado el momento en que la cabeza de la comitiva llega á la puerta de la casa del novio, el cual se encuentra ya en aquel sitio para recibir á su prometida. El acompañamiento, por el orden en que le hemos descrito, ocupa el resto del cuadro hasta perderse en el último término.

Del mismo carácter y casi de las mismas proporciones que el anterior, esto es, de 1^a.50 de largo, y 1^a de alto próximamente encontramos en la colección que vamos examinando, otro cuadro de asunto no ménos curioso para el estudio de las costumbres chinas, puesto que representa un acompañamiento fúnebre, ó sea la conducción de un difunto á su última morada, ceremonia de las más interesantes en aquel país en que se honra mucho la memoria de los que han dejado de existir.

Una particularidad notable de los chinos es el cuidado que tienen de prepararse en vida su ataúd, en vez de dejar este cuidado á sus herederos. Hay persona cuya fortuna se reduce á quince ó veinte cazas de plata, y que emplea la mayor parte de esta suma en comprar un ataúd, que no es raro llegue á durar veinte años en una casa antes de recibir el cuerpo á que está destinado, pero que durante ese tiempo es considerado como un mueble de lujo. Cuando no se ha tenido esta provision, el hijo del difunto se encarga del cuidado, y aunque su posición sea en extremo humilde, no vacila en aceptar los compromisos más onerosos, á fin de proporcionar á los restos de su padre un ataúd lo más lujoso posible. Las personas opulentas emplean sumas equivalentes á muchos miles de nuestra moneda para procurarse ataúdes de maderas finas, esculpidos, pintados y dorados. Los de las personas de mediana posición, se hacen de tablas gruesas y resistentes, cubiertas en su interior de sustancias resinosas, y barnizadas por fuera.

Cuando se va á dar sepultura á un muerto, se echa primero un poco de cal en el fondo de su ataúd; en seguida se coloca el cuerpo, descasando la cabeza en un almohadon, y rodeándosea además de algodón en rama á fin de que no se mueva. Tambien se rellenan de algodón todos los huecos que quedan entre el cadáver y el ataúd para que aquel se mantenga en la posición en que se ha colocado. La cal y el algodón sirven además para absorber las humedades que el cadáver pudiera desprender.

Los chinos suelen llevar el cariño filial hasta el extremo de conservar en su casa el cadáver de su padre por espacio de tres ó cuatro años, sin que haya magistrado que tenga derecho para obligarlos á enterrarle. Las tablas gruesas con que se construyen los ataúdes, y los barnices con que se los cubre por lo interior y lo exterior hacen imposible que pueda exhalarse de ellos ningún miasma nocivo á la salubridad del aire. Además de las obligaciones generales que impone el lato, las que conservan así el cuerpo de su padre contraen otras particulares; por el

día no se sientan más que en un escabel cubierto de tela blanca, y por la noche se acuestan en una sencilla estera de cañas, al lado del ataúd.

Cuando se ha de verificar el entierro a seguida de la muerte, es costumbre todavía tener expuesto el cadáver durante siete días en una habitación forrada de blanco, negro y violeta; y delante del ataúd se coloca una mesa con el retrato del difunto ó un papel en que está escrita su nombre; todo ello rodeado de flores, perfumes y bujías encendidas.

Los parientes y amigos de la casa acuden todos a visitar al cadáver, se postran delante de la mesa, y saludan hasta tocar el suelo con la frente. Este saludo es correspondido por los hijos del difunto que salen de detrás de unas cortinas arrojándose sobre las rodillas, y de éste modo se acercan á saludar á los amigos, retirándose luego de igual manera. Las mujeres permanecen ocultas exhalando gemidos fúgubres en que les hacen coro las visitantes.

Estos son luego conducidos á una habitación exterior, donde un pariente lejano ó un amigo de la casa les ofrece té, frutas secas, ó otro obsequio de esta género. Las visitas son luego devueltas por el hijo mayor de la casa, pero sólo por tarjeta, porque es costumbre no recibirle en persona cuando se presenta con este objeto. En seguida se distribuyen los avisos para el día en que ha de celebrarse el entierro, que se verifican del siguiente modo:

A la cabeza de la comitiva marcha una fila de hombres que llevan diferentes figuras de carton, representando esclavos, tigres, leones, caballos, etc. A estos siguen otros en dos filas llevando tablas pintadas en que se hallan inscritas las cualidades del muerto; otros llevan estandartes ó pebeteros llenos de perfumes. Un grupo de músicos toca diferentes instrumentos, haciendo oír piezas de carácter fúgubre.

Inmediatamente detrás de los músicos va el ataúd, conducido bajo un dosel aboveado, hecho de una tela de seda de color de violeta ricamente bordada, y con cuatro penachos de seda blanca en los cuatro ángulos. Sostenta y cuatro hombres sostienen y conducen esta máquina en cuyo centro va el ataúd. Siguele inmedatamente el hijo mayor del difunto, vestido de un saco de célebre, apoyado en un báculo, inclinado hacia adelante, y seguido á su vez de sus hermanos y los hijos de éstos; pero ni unos ni otros llevan saco.

Detrás de ellos van los demás parientes y amigos todos vestidos de luto; y á continuación de éstos, cierto número de literas cubiertas de telas blancas, en que van las mujeres y esclavas ó concubinas del difunto. Estas últimas son las que más llaman la atención por sus penetrantes gemidos. Pero por lo general, los lamentos de los chinos, en esta clase de ceremonias, son tan acompasados y metódicos, á pesar de lo estrépitosos, que cualquier europeo los tomaria desde luego por una práctica reglamentaria, mejor que por una expresion de dolor.

Llega por fin la comitiva al lugar de la sepultura, y se deposita el ataúd en la fosa que le esperaba. Cerca de allí hay preparadas unas cuantas mesas en que se sirve una comida espléndida á los concurrentes despues de la ceremonia. A veces, acabada la comida, se repiten los homenajes al ataúd; pero en general termina la solemnidad con cumplimientos dirigidos al hijo mayor, que sólo responde á ellos por señas. Cuando el muerto es un personaje ilustre, un grande del imperio, permanecen al lado de la sepultura cierto número de parientes ó amigos durante un mes ó dos, y en union de los hijos del difunto, renuevan todos los días las manifestaciones de dolor.

La magnificencia de las exequias, como la de todas las ceremonias particulares de los chinos, es proporcionada á las dignidades y riquezas del difunto. En el entierro del hermano mayor del emperador Kang-hi, fueron, segun se cuenta, más de diez y seis mil personas, encargadas de diferentes comisiones relativas á la ceremonia.

Como en el cuadro anteriormente descrito, puede observarse en éste, representada con la precision de detalles acostumbrada, la fúnebre solemnidad que constituye su asunto.

VI.

Pasando á otro órden de hechos, y retratando siempre con la mayor propiedad la vida del pueblo chino en todas sus fases y bajo todos sus aspectos, encontramos otro cuadro que representa un asunto importantísimo, cual es un tribunal con diferentes clases de suplicios de los que allí se aplican á los criminales. Daremos una idea sucinta de ellos, así como de los procedimientos á que se somete á los acusados.

Nada hay más terrible que las leyes penales de los chinos, si ha de darse crédito á lo que refieren varios escritores. Hállanse combinadas de tal manera que ningún delito queda impune, como tampoco se aplica en ningún caso castigo mayor que el proporcionado al delito, según dichas leyes.

El procedimiento criminal es de los más perfectos que se conocen. Su lentitud es una garantía de sujeción para aquellos á quienes se acusa injustamente; y los verdaderamente culpados no ganan nada en ella, porque el tiempo descubre al fin la verdad, que no puede favorecerle. Todo acusado es sometido al examen de cinco ó seis tribunales, cada uno de los cuales revisa el proceso, y la información no va dirigida únicamente contra el acusado, sino también contra los acusadores y contra los testigos; precaución tan laudable como necesaria y que sólo en la China existe.

Es verdad que el acusado permanece preso hasta que termina el proceso; pero las cárceles no son allí esas inmundas tagurios que deshonran á tantas naciones civilizadas. Los encierros son espaciosos y cómodos. Hay un mandarín encargado de visitarlos á menudo; y lo hace con tanta más exactitud, cuanto que si hay enfermos es responsable de ellos, presencia los cuidados que se les dan, llama á los médicos y costea los remedios por cuenta del emperador. Si alguno de los enfermos muere, se pone inmediatamente en conocimiento del soberano, el cual ordena así siempre á los mandarines superiores examinar si el mandarín inspector de las cárceles ha cumplido con su deber.

La diferencia de los delitos sirve de regla para los castigos. El menor de éstos es el apalmeamiento con que se castigan los delitos leves. La mayor ó menor gravedad de éstos determina el número de palos, que nunca baja de veinte, considerándose en este caso como una corrección paternal; este castigo no tiene carácter infamante. El emperador suele hacerse aplicar á alguno de sus cortesanos, lo cual no impide que después continúe tratándole á su lado, y tratándole tan bien como antes.

El palo, llamado *pan-tee*, es un poco ensanchado y plano por abajo, y pulimentado por arriba para que se pueda manejar mejor. Todo mandarín en el ejercicio de su cargo, puede aplicar este castigo, y determina el número de golpes por la naturaleza de la culpa. Cuando está en el tribunal se halla sentado delante de una mesa, en la que hay una bolsa llena de pabillos de una forma particular; en derredor suyo hay cierto número de oficiales subalternos, cada uno de los cuales está armado de un *pan-tee*, y no aguarda más que una señal del mandarín para hacer uso de él. Cuando llega el momento, el magistrado saca de la bolsa un pabillo, y le arroja en medio de la sala de audiencia. Al punto se apoderan del culpado, le tienden en el suelo boca abajo, le bajan el calzón hasta los talones, y uno de los ejecutores le aplica cinco golpes con el *pan-tee*. Si el mandarín saca otro pabillo, otro ejecutor sigue al primero y aplica otros cinco golpes al paciente, continuándose de este modo hasta que el magistrado no hace nueva señal. Acabada la operación, el culpable tiene que ponerse de rodillas ante el magistrado, inclinarse tres veces hasta el suelo, y darle gracias por el interés que se toma corrigiéndolo.

La pena de la argolla ó cepo se usa también en China; pero el criminal no queda sujeto al cepo, sino que le lleva consigo. Este cepo, que los portugueses han llamado *crayue*, se compone de dos piezas de madera con una escotadura en el centro, y que unidas, dejan en medio un círculo suficiente para abrazar el cuello de una persona. Se colocan las dos piezas sobre los hombros del culpable, se juntan, y desde aquel momento, ya no puede verse los pies, ni llevar sus manos á la boca; tiene que comer por mano ajena, y no puede soltar aquella pesada carga de día ni de noche. Su peso ordinario es de cincuenta á sesenta libras, pero algunos pesan hasta doscientas siendo este peso mayor ó menor según la gravedad del delito.

Este suplicio dura generalmente tres meses para castigar el robo, la perturbación del orden público ó del reposo de una familia, el juego ilícito, etc. El culpado no puede refugiarse en su casa; está obligado á permanecer en exposición pública, ya en una plaza, ya á la puerta de un templo, de la ciudad, ó del tribunal mismo en que ha sido sentenciado. Concluido el tiempo de su castigo, se le presenta de nuevo al mandarín, el cual le exhorta amistosamente á que se corrija, le quita el cepo, y le deja en libertad, después de hacerle administrar una veintena de palos.

Las bofetadas son un suplicio usado también allí con frecuencia, y que se ha impuesto muchas veces á los misioneros y á los chinos cristianos. Véase de qué manera tan bárbara se ejecuta este castigo. Se hace arrodillar al paciente; el oficial ejecutor se coloca detrás de él, poniendo también una rodilla en tierra; y cogiendo en seguida por los cabellos la cabeza del reo, la tira hacia atrás y la coloca sobre la rodilla que tiene levantada, de modo que una de sus mejillas quede en posición horizontal. Entónces, otro oficial del tribunal, con la mano armada de una especie de suela ó pala, compuesta de cuatro hojas de cuero cocidas una sobre otra, descarga con todas sus fuerzas sobre la mejilla del paciente el número de bofetadas que expresa la sentencia. Una sola basta para perder el sentido, según

testimonio de varias personas que habían sufrido este castigo; por lo general, saltan los dientes y muelas, y toda la cara se hincha horriblemente. Si el número de bofetadas señalado es excesivo, se reparten en ambas mejillas.

Otros delitos se castigan con el destierro, las galeras, la marca en los brazos, y por fin, la muerte. Esta pena se ejecuta, ya por la estrangulación, ya por la decapitación. La manera de ahorcar es diferente de la usada en Europa. A una cuerda de seis ó siete pies de largo, se le hace un nudo corredizo, en el cual se introduce el cuello del criminal; dos criados del tribunal tiran de los extremos de la cuerda hasta que el reo espira. En algunos cantones de la China, se ejecuta esta maniobra en una especie de arco. Se pone de rodillas al criminal, se le pasa la cuerda al rededor del cuello, y se tira con fuerza del arco, que ya por su propia tensión apretaba mucho, con la cual muere el paciente en un momento.

La decapitación que en Europa no se ha mirado nunca como infamante, se considera en China como el suplicio más vergonzoso, aplicándose únicamente á los reos de los mayores delitos. La causa de crear los chinos que este género de muerte es el más ignominioso de todos, consiste en que, según dicen, la cabeza es la parte más noble del hombre, y si la pierde cuando espira, no conserva su cuerpo tan entero como le recibió de sus padres. Esta reflexión es una consecuencia de las costumbres de aquel pueblo y de la especie de culto que tributa á los progenitores.

Empléense en la China otros varios géneros de suplicios y tormentos para castigar diferentes clases de delitos, y entre ellos el de losa majestad, que se considera el mayor de todos, y es por lo tanto penado con más rigor. No creemos, sin embargo, del caso detenernos en hacer una descripción prolija y detallada de todos ellos, ni de los procedimientos criminales, porque esto nos apartaría ya del principal objeto de nuestro estudio, reducido á dar á conocer los asuntos representados en los cuadros chinos que existen en nuestro Museo. En el que vamos describiendo se ven representados los castigos del oseo y del palo. A la izquierda se ve el tribunal, donde se halla sentado y rodeado de sus oficiales el magistrado que dicta las sentencias; delante se ven postrados varios reos en actitud de pedir gracia, ó quizá más bien de manifestar, según la costumbre que hemos citado, su agradecimiento por la corrección recibida. En el centro de la sala, está tendido el reo que recibe el castigo de los palos, y á la derecha se ven otros dos que sufren el del oseo. Todos los detalles convienen exactamente con la descripción que de estas escenas y costumbres encontramos en los escritos de los viajeros y conocedores de aquella singular nación.

Un cuadro de los más interesantes de esta colección, aunque casi el menor en tamaño, pues sólo mide 1^a,12 de largo y 0^a,71 de alto, es el que representa el estrado ó tribunal de un gran mandarin. En él se ve una multitud de personas de diferentes clases sociales, y gran número de funcionarios civiles y militares, cuyos trajes se hallan representados con la mayor exactitud, pudiendo estudiarse perfectamente, así como la manera de colocar los arneses de los caballos al uso del país. Una copia exactísima de dicho cuadro acompaña á este artículo, y por ella podrán los lectores formarse una idea completa, no sólo de las costumbres de aquella raza, sino del carácter particular del arte pictórico de los chinos.

Otro tanto diremos de los que representan un tribunal ó consejo superior, la entrada de un gran mandarin en el consejo, y la comitiva de un gobernador de provincia cuando sale de su palacio. Igualmente ó poco ménos, en proporciones, puesto que miden de 1^a,50 á 1^a,54 de largo y de 1^a,04 á 1^a,16 de alto, son estos cuadros un retrato fiel y detallado de las costumbres, usos y prácticas de aquel pueblo, objeto principal y casi exclusivo del arte chino, como hemos tenido ocasión de repetir y demostrar.

La exactitud rigorosísima de detalles que es la principal cualidad de las producciones de aquellos pintores, y que tanto los enorgullece, desuellan especialmente en dos cuadros de esta colección, que forman pareja, midiendo uno y otro 2^a,29 de largo y 1^a,12 de alto, y representan: uno, lo interior de una elegante habitación china con salón, galerías, piezas á la vista lujosamente dispuestas y amuebladas, y el otro una especie de estante con doce divisiones ocupadas por libros, papeles, cajas, pebeteros, jarrones de flores, y otros diversos objetos de uso doméstico. Después de la idea, aunque imperfecta, que hemos procurado dar de lo que es la pintura china, concébase fácilmente, que dos cuadros de esta especie han de ser modelos de perfección, puesto que los principales elementos de su composición son el detalle y la perspectiva geométrica. Así es, en efecto, y la ejecución de estos dos cuadros viene á probar una vez más la falta completa de génio y la concepción artística que se advierte en las pinturas chinas.

Dignos son de especial mención otros dos cuadros que representan dos monumentos célebres en la China. El uno de ellos es el palacio que habitaba Yong-Tehing, emperador de la actual dinastía, ántes de ocupar el trono. Este

palacio conocido en China con el nombre de *Fuan-wéig-yuan*, parece que era una residencia en que se habían reunido cuantos *ossu* pueden hacer la vida agradable. *Klan-Lung*, hijo y sucesor de *Yong-téng*, cedió aquel palacio á los *Lamas* para que les sirviese de pagoda. Este cuadro tiene de alto 2^m,30 y de ancho 1^m,30. El otro, de dimensiones más reducidas, pues sólo mide de alto 1^m,22 y de ancho 0^m,65, representa un templo elevado á Confucio en el sitio en que, según la tradición, se halla enterrado aquel celebre filósofo. De uno y otro monumento hacen los viajeros y escritores prolijas descripciones, ponderando su belleza y admirable distribución. El temor de alargar demasiado este estudio, harlo extenso ya, nos impide trasladar estas descripciones, remitiendo á los lectores curiosos á las que se encuentran en las *Memorias sobre las chinas*, del P. Amiot, á la *Historia de la China*, por Pauthier, y otras obras de esta índole.

En cuanto á la ejecución de los dos cuadros que los representan, no podemos dejar de llamar la atención acerca de ella por su originalidad. Los pintores chinos, siempre que han de retratar en sus cuadros grandes edificios lo hacen bajo una forma que parece el término medio entre la vista y el plano, ó más bien participa de uno y de otro. Per más que esto no esté en armonía con lo que prescriben las reglas del arte europeo, no es ménos cierto que semejante manera de presentar los monumentos arquitectónicos, permite apreciar su conjunto y detalles, sus dimensiones y proporciones, planta, fachadas, etc., todo á un tiempo mismo. Esta práctica obedece, sin duda, al propósito constante y preferente de los artistas chinos en sus obras, que es ofrecer detalles, con el fin de que pueda el observador formarse idea exacta y minuciosa de lo que tiene á la vista, aunque para ello se sacrifique del todo el sentimiento estético, pero dominante, por lo demás, en aquella raza, como nos hemos esforzado en demostrar.

Terminan la colección de pinturas chinas del Museo Arqueológico, dos retratos de mandarín y mandarina chinos, de cuerpo entero, de las dimensiones de 1^m,60 de altura y 1^m,04 de ancho, otros dos de mandarín y mandarina turcos, de sólo medio cuerpo, con una altura de 0^m,82, y un ancho de 0^m,62. Sólo tienen de notables el detallado pliegue de las prendas que forman el traje de la clase y del sexo á que pertenece cada uno de los originales, circunstancia, como sabemos, esencialísima en un país en que esos usos se hallan reglamentados de una manera minuciosa, sin que á nadie sea lícito apartarse un ápice de lo que la ley y la costumbre le ordena respecto al adorno y atavío de su persona.

No podemos dejar de incluir también en la serie una vista de la ciudad y puerto de Canton, cuadro pequeño, de 1^m,11 de largo, y 0^m,60 de alto, por más que en su ejecución no se encuentre nada de la manera china, y por el contrario, se revele la mano de un artista europeo, mucho más aún que en el cuadro de la necrópolis de los Ming, sobre el cual hemos tenido ocasión de observar lo mismo. Sin embargo, remitido á España, en la misma época que todos los demás, y sin que en las notas que los acompañaron encontremos advertencia alguna que nos permita distinguirlos, hemos de limitarnos á trasladar esta impresión que su estudio nos produce, y de que, á no dudar, participarán nuestros lectores.

.....

Tal es, imperfectamente descrita, y con la incompetencia que humildemente nos reconocemos, la colección de cuadros chinos, que remitida á fines del siglo último de las Islas Filipinas donde se formó, para adornar el Gabinete de Historia Natural, recientemente creado, ocupa hoy un lugar importante en la sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional. Sabiéndose de una manera indudable que dicha colección fué formada por encargo expreso del comisionado español, y que no se cesó oído al recurso, á fin de que fuera una representación fiel del arte del país, podemos tener la seguridad de que quien la estudió detenidamente, llegará á adquirir una idea la más exacta posible de los usos, costumbres, ceremonias, leyes, cuanto constituyen, en fin, la vida del pueblo chino.

Mucho nos engrañamos, ó este conocimiento ha de producir en el ánimo de quien se consagre á dicho estudio otra enseñanza no ménos curiosa; la de que aquella raza, en la realización de su ideal artístico, así como en la del científico, del político, y demás que constituyen la vida moral, ha marchado por caminos enteramente opuestos á los de las razas de Occidente, engendrándose de este modo las profundas diferencias que separan á aquella nación del resto del mundo. Estas diferencias, ya lo hemos dicho, vienen á ser para los chinos, otros tantos títulos de superioridad sobre las demás naciones, á las cuales consideran como pueblos incultos y bárbaros, compadeciéndoles descomedidamente. Que esta modo de ver es de todo punto erróneo, se prueba entre otras cosas sólo con la idea de que el progreso es ley de la humanidad, principio que hoy nadie rebuza en el mundo civilizado, y que coloca á

las razas del Asia, y sobre todo á la que puebla el Celeste Imperio, en una situación de inferioridad extraordinaria, puesto que á pesar de su artificioso y estrellado organismo social y político, ó más bien á causa de él, se ha apartado totalmente de las corrientes del progreso y permanece estacionaria desde hace muchos siglos, sin que aparezca la menor probabilidad de que ese estado varíe.

¿Debemos creer que este sea un hecho excepcional en la historia del mundo, y un rasgo más del carácter originalísimo de aquel pueblo singular, ó habremos, por el contrario de admitir la idea, que algunos se atreven hoy á formular de un modo terminante, á saber: que es destino de los pueblos, cuando han llegado á cierto grado de civilización, bajo un ideal determinado, envejecer y extinguirse con él, transmitiendo á otras generaciones y á otros pueblos el cuidado de realizar prácticamente otros ideales, debiendo la misma Europa seguir esta suerte en un plazo relativamente no lejano, y ofrecer, como hoy el Oriente, el espectáculo de un inmovilismo decrepito, y una agonía larga y penosa, mientras que pueblos más afortunados y más jóvenes lleven á cabo los inmensos progresos que hoy apenas se dibujan en las profundidades de lo futuro? Difícil nos parece decidirse con acierto entre estas dos opiniones, y no estimamos suficiente el estudio de las pasadas edades para detener de él afirmaciones relativas al porvenir de la humanidad.

Pero cualquiera que sea la forma en que el progreso verdadero haya de realizarse, bien como la historia nos enseña, pasando la iniciativa de una en otra raza, de uno á otro continente, bien, por el contrario, llegando un día en que, á impulso de leyes ó móviles hoy desconocidos, entren de concierto todos los pueblos de la tierra en el movimiento progresivo, creemos que en ambos casos, será siempre el arte en sus diferentes manifestaciones, el que podrá dar con más exactitud la medida del verdadero grado de cultura y elevación á que haya llegado una raza, y establecer de una manera más precisa los caracteres diferenciales que distinguen entre sí las civilizaciones y las épocas, poniendo de manifiesto cuando aquellas han marcado un verdadero adelanto en la marcha del mundo, y cuando han tenido más de aparentes y vanas que de sólidas y verdaderas.

Mientras la ciencia, como fruto de los trabajos hechos por la inteligencia humana en el descubrimiento de las eternas leyes que rigen al universo, puede por lo tanto transmitirse y ser común á la humanidad entera, por el contrario, el arte, expresión del sentimiento del hombre, ha de revestir forzosamente tantas formas cuantas son no sólo las variedades de la especie humana, sino los sucesivos estados de desarrollo moral é intelectual por que aquellas variedades pasan y en que el sentimiento se eleva y depura. Es por consiguiente el mejor regulador para estudiar á un pueblo en un momento cualquiera de su historia.

No creemos que se nos tache de paradójicos al decir que conocimos un pueblo de eruditos, y que marche sin embargo muy lentamente en la vía del progreso. Y lo creemos tanto ménos, cuanto que el ejemplo le tenemos á la mano en la nación que nos hemos propuesto estudiar. Si, como declamamos al empezar este mal trazado escrito, se juzgase á los chinos sólo bajo el punto de vista de la ilustración que poseen sus clases oficiales y privilegiadas, su metódica y sabida organización social, podría otorgárseles un título que en nuestro concepto no merecen, y no es su arte, y sobre todo, la consideración que al arte se concede allí, lo que ménos contribuye á negárselo.

A democratizar así, citando como prueba de ello el estudio de las obras pictóricas chinas que existen en la sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional, hemos consagrado el presente trabajo. Si no logramos nuestro propósito culpa será de nuestra insuficiencia, que no ha podido elevarse hasta la superior importancia del asunto. Pero la inteligencia del lector podrá subsanar esta falta, tomándose en cuenta la intención, y deduciendo de nuestro estado consecuencias más luminosas y de mayor interés y aplicación.







DIBUJO ARQUITECTÓNICO

ORIGINAL

DE ALONSO CANO,

QUE SE CONSERVA

EN LA BIBLIOTECA NACIONAL;

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES,

DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVISTAS Y ANTECEDIDOS

I.



ENCARNADO, por decirle así, el arte en el espíritu de cada época, partícipe de sus movimientos ó variadas fases, fiel trasunto de sus ideas, de sus costumbres, de su propio ser, presenta á la consideracion atenta abundoso arsenal de datos aún para los fastos de la civil historia, que en él como reflejado ese espíritu que vive y piensa, de una en otra generacion, aparece grabada con indelebles caracteres la marcha del tiempo, para acabar con lo que fué, transformar lo que es y preparar á nueva vida lo que ha de ser. Gérmén fecundo en la mente humana, si no brota tan pronto lozano y vigoroso, lleva de quiera apacena preparada su futura vida y desarrollo. Así las pesadas y frías masas de los templos de Menfis y Carnak, entrañan la idea que más tarde naciéron risueña y flexible en el Partenon de Atenas y en los Propileos; las primitivas y sencillas basílicas bizantinas, dan vida á las altas bóvedas de las catedrales ojivales, en los últimos siglos de

la Edad-media; más aún: las pinturas murales que adornaban los palacios, los templos y las termas en Grecia y Roma, ocultas por tanto tiempo, desconocidas para tantas generaciones, los bellos mármoles de Fidias y Praxiteles, ¿no resucitaron al cabo de los siglos en las grandes y divinas creaciones de Rafael en las *Loggias*, ó de Miguel Ángel en la sublime concepcion de la capilla Sixtina, en su *Moisés*, ó en el sepulcro de Julio II? Pero, ¡singular privilegio del génio creador! lejos de él toda idea de plágio ó servil imitacion; no tomará de lo pasado ni la forma, ni el concepto; si vuelve sus ojos atrás es para darle como nueva vida, para animarlo con el soplo creador en otra más gloriosa existencia. ¿Qué perdió el arte antiguo al transformar las bellas líneas de las estatuas que adornaban las plazas de Atenas ó el Capitolio de Roma, al resucitar en las *Madonnas* del pintor de Urbino, ó en los frescos y

grandiosas esculturas del Buonarroti? ¡Triste destino, por el contrario, el del arte que se vale de ajenos elementos, de inspiración prestada, no como modelo de imitación ni de copia, sino para reformar á su capricho, para adular lo que ni aprecia en su justo valor, ni sabe ver sino á través del prisma de su deplorable fantasía! El Renacimiento que surgió rico de los antiguos despojos, brillante, fastuoso y esplendente, se transformó, no muy tarde en atrevido, oscurioso, abigarrado y lleno de quimericos delirios, más hinchado que grandioso, más afectado y licencioso que sencillo y espontáneo. Si del estilo de Berruguete, de Arle, ó de Juan de Herrera en nuestra patria, al de Donoso y Churriguera, si de las creaciones de Murillo, Velázquez y Rivera á las amaneradas y pretenciosas de Jordan, média un abismo insondable, que en ménos de un siglo estableciera la corrompida moda y el mal gusto que no sólo en las artes sino en la literatura se divulgara en todo el último tercio del siglo xvii, artistas hay que aunque educados en buenas máximas, rindieron cierto tributo de admiración y aún dieron culto al nuevo ídolo, sacrificando sus más arraigadas convicciones al gusto general que imperara; un vivo ejemplo de esto nos va á suministrar el artista granadino Alonso Cano, pintor correcto y esmerado, sencillo y grave, colorista armonioso y lleno de finezas, escultor no ménos insigne, naturalista y verdadero, sóbrio de ejecución y rico de expresión y sentimiento, y arquitecto, en fin, por el contrario contagiado del gusto que difundiera por Italia hasta nuestra patria la escuela de Berniní. Conocido no obstante casi exclusivamente Alonso Cano bajo los dos primeros conceptos, lo es poco como arquitecto y maestro de traza; esto nos ha movido á ofrecer á nuestros lectores una muestra de su verdadera habilidad en este género y dentro de esta escuela, en la adjunta lámina reproducción de un bellísimo dibujo que, con otros de su mano, pertenece á la Colección de Estampas de la Biblioteca Nacional, cuya sola inspección nos ha sugerido las consideraciones que ahora tratamos de exponer.

II.

Al génio de Juan de Herrera en el número y excelencia de sus obras que tanta aprobación y apoyo hallaron en el ánimo del austero Felipe II, correspondía el verdadero y más perfecto desarrollo de la arquitectura restaurada. A la sombra de aquél, como á la de todos los grandes génios, nacieron y se educaron otras célebres personalidades, tales como Francisco de Mora, su sucesor en las obras del Escorial, Francisco Mijares, Diego de Alotata, Juan de Valencia y Bartolomé Ruiz; artistas todos encargados de las muchas y grandiosas fábricas que durante aquel largo reinado se erigieron, escrupulosos observadores de la antigüedad y no ménos fieles á las máximas de su maestro. Para que la práctica acreditada ya en tantas obras se afirmase sobre estables principios y reglas de arte, no sujetas á la arbitrariedad ni al capricho, generalizáronse más y más los escritos sobre la ciencia de Vitruvio y de Palladio. A la obra de Diego de Sagredo y á la traducción de los libros de Sebastián Serlio, agregaba Francisco Lezama la suya de la Arquitectura de Leon Bautista Alberti; Juan de Arle daba á luz en 1585 su tratado de *Varias Consideraciones*, y Patricio Caxel, vertía á nuestro idioma la *Regla de las cinco Órdenes* de Jacobo Vignola publicada por vez primera en 1595.

Tales máximas, sólidas y fundadas como eran, no podían permanecer un día por mucho tiempo. Implantadas violentamente, por decirlo así, dentro de la sociedad del siglo xvi, aplicadas irremisiblemente á toda clase de construcciones desde el altar del soberano á la sagrada mansion del templo católico, así para los usos civiles como para los relativos al culto de una religión que en su mismo seno habia dado nacimiento y vida á una arquitectura suya propia, tan en armonía con sus principios y expresión cristiana, sujetas en fin, á reglas fijas que si un génio estableció, otro génio podía variar, sea con ventaja ó sin ella, dieron lugar primero á innovaciones ligeras y de pura ornamentación, grave esclandalo para los primeros Aristóteles, más tarde á las libertades, licencias, delirios y extravagancias del barroquismo. No ha conseguido mayor duracion ni mayor respeto la segunda restauración greco-romana llevada á cabo hácia mediados del último siglo: lo convencional tiene aún ménos condiciones de existencia que lo caprichoso, puesto que sólo se asienta en la mudable voluntad humana.

A la distancia con que, cual Herrera en España, elevó Palladio en Italia, con severa grandiosidad, las construcciones de aquella verdadera restauración greco-romana, se siguió, no sin íntima relación de esta con otras tendencias de aquella sociedad, cierto afán de revestir los miembros arquitectónicos, los frisos, entablados y frontones

de follaje, con una pompa de ornato á los antiguos desconocida. No tardó el nuevo estilo en imperarse en nuestra Península, y ya desde 1612 dió señales de ello el arquitecto Juan Martínez en las fábricas de Santa Clara, San Lázaro y San Pedro de Sevilla: no pasaba, empero, la innovación de las cartelas y festones, de los ángeles y repisas con que se trataba de adornar los retablos y fachadas; dejábase libres y descomulgados los principales cuerpos arquitectónicos y cierto respeto contenía á los primeros innovadores que aún tenían que contrariar la opinión y el gusto generalmente recibidos; mas una vez introducida una nueva moda, en vano se trató de fijar sus límites: el capricho los traspasaba á despecho de la razón ó del uso. Este periodo de transición pasa, si no se señala por conservar intactos los antiguos principios, tampoco ofrece ejemplos de notable corrupción ó extraviado gusto.

A don Juan Bautista Crescenzo, que por los años 1617 hiciera la traza de los planos del régio Panteón del Escorial, haciendo desaparecer sus perfiles bajo un cúmulo de follajes, repartidos con fastuosos prodigalidad, siguieron otros varios que, respetando como él las formas generales y las proporciones, en sus cortes y perfiles y aun en la composición y armonía de las partes, recogaron no obstante la ornamentación tratando de multiplicarla contra el carácter predominante en el arte clásico. De temer era, empero, que el nuevo gusto que se iba formando, apoyado así ya hasta en las regiones del poder, y empezando á recibir la sanción de la opinión pública, invadiese todas las partes y miembros de la arquitectura y hasta confundiese los varios órdenes en una vaga é indefinible generalidad. Si algún instinto artístico quedaba, véase á menudo neutralizado con el atractivo de la moda y la influencia de sus señores. La sociedad entera mostraba ya en el siglo xvii tendencias análogas, como luego apuntaremos, á todo lo peregrino y extraño, á todo lo alambicado y envuelto en sutiles conceptos.

Peregrina entre las gratuitas imputaciones con que los extranjeros han solido atajar nuestro crédito, es ciertamente la de suponernos autores de tamaña transformación en el gusto artístico. La crítica imparcial ha juzgado ya no obstante, y todos convienen en que esta decadencia de la arquitectura desde mediados del siglo xvi hasta el primer tercio del siglo xviii, se debe á los italianos y en particular al arquitecto Borromini, que rival y competidor de Bernini, quiso, abriendo una, no trillada senda, disputarle sus lauros y vencerle en el terreno de la invención y la novedad. Más tarde que otras naciones dió acogida la nuestra, por el contrario, al nuevo estilo que cual funesta plaga cundió entre todos los pueblos artistas, desde la segunda mitad del siglo xvii. Las buenas máximas de Velazquez y Murillo con la sencilla imitación de la naturaleza, la verdad y el colorido seductor, se conservaron aún en la pintura hasta fines de aquel siglo. ¿Quién, en efecto, era capaz entónces de producir cuadros como el de la *Santa Forma* y hacer retratos tan llenos de verdad y vida como Carreño? Preciso fós que estos preciosos restos de nuestra escuela nacional pereciesen en el general naufragio del arte, cuando un ingenio tan desbordado como el de Jordán hallara acogida en la corte y mereciera toda clase de honores y distinciones. Su atrevida franqueza, sus revulsos conceptos corrieron parejas con el estilo hinchado que en sus escritas habían hecho de moda Palavicino, Góngora, Guadian y otros autores.

No estaba Borromini tan destituido de talento, y si deliraba en efecto, sus aberraciones estaban marcadas con el sello del génio y la originalidad de un talento creador. El autor de las *Memorias de los arquitectos antiguos y modernos* lo juzga en estos términos, aplicables en parte, á nuestro entender, á toda la escuela que consiguió formar dentro y fuera de su patria: «Fué uno de los primeros hombres de su siglo, por la elevación de su ingenio, y uno de los últimos por el uso ridículo que de él ha hecho. Le sucedió en arquitectura lo que á Séneca en el estilo literario, y á Marini en la poesía. Cuando en un principio se limitaba sólo á copiar, conseguia grandemente su objeto; mas luego que se propuso ser original, impelido por su amor desordenado á la gloria, y en el empeño de superar á Bernini, produjo sólo herojías artísticas, por decirlo así. Aspirando á singularizarse y sobresalir por la novedad, no comprendió la esencia de la arquitectura.... Se desahucó, sin embargo, aún en sus mayores delirios, un cierto no sé qué de grande, de armonioso, de sobresaliente, que revela desde luego su talento sublime. Si con el génio que le distinguía, hubiese penetrado en el fondo de la arquitectura para corregir los abusos, no conocidos de tantos hombres insignes, á quienes el hábito obcecaba; si se hubiese dedicado á estudiar las verdaderas proporciones, todavía ignoradas, acomodándolas á los diversos caracteres de los edificios; si finalmente hubiese perfeccionado los miembros de los órdenes susceptibles de mejora, entónces pudiera llamarse de haber producido una novedad provechosa á la posteridad, y no sólo superara á Bernini, sino también á todos sus antecesores.»

Pero no habían de parar las extrañas innovaciones del gusto borrominesco en las producidas por su propio

inventor; uno de sus secuaces más apasionados, el P. Guarini, había de llevarlos más allá, y otros infinitos discípulos habían de generalizarlos aún más dentro y fuera de Italia. Allí, y principalmente en Roma, donde muchos de nuestros artistas del siglo xvii recibían educación y enseñanza, hubieron de contaminarse en la nueva escuela, tanto más que casi todos eran á la vez pintores y arquitectos. De regreso á su patria era natural que siguiesen aquella moda, haciendo alarde de novedad conforme sucediera, siglo y medio hacía, con los partidarios del Renacimiento. Fué á no dudarlo uno de los primeros del reciente estilo borrominresco, ó como más tarde se dijo entre nosotros *Carrivgesco*, el pintor grandino Alonso Cano, que nos ha sugerido estas páginas, y de quien en breve más extensamente vamos á ocuparnos. El arco levantado en 1649 para la entrada en Madrid de la reina doña María Ana de Austria, debidos á sus originales diseños; acerca del gusto que en su construcción dominaron podemos dir al juicio Palomino cuando nos dice que «fue obra de tan nuevo gusto en los miembros y proporciones de la arquitectura, que admiró á todos los artífices, porque se apartó de la manera que hasta aquellos tiempos habían seguido los antiguos.» ¿Cuál podía ser esta manera, sino la recientemente puesta en práctica en Italia por Borromini y sus secuaces?

Otro pintor que entonces disfrutaba de reputación, no inmerecida ciertamente, fué Francisco Herrera el mozo, nombrado maestro mayor de las obras reales en 1677 á su regreso de Roma; de allí sin duda trajo la nueva manera, como lo dió á conocer en la fábrica del templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, que más tarde había de modificar con arreglo al exclusivismo greco-romano, el arquitecto D. Ventura Rodríguez. Como Cano y Herrera, todos los pintores que entonces trabajaban en calidad de arquitectos, se dejaron llevar del mismo impulso, y Rizi, Donoso, Valdés Lant y Coello, artistas nobles en nuestra escuela española, fueron con más ó menos éxito otros tantos prosélitos del borrominismo. Aun en sus cuadros dejaron ver esta tendencia en fondos y accesorios; Rizi en especial, como perspectivista y pintor escenógrafo en el teatro del Buen-Retiro, cuando tanto protegían la escena el rey Felipe IV y su valido el de Olivares, se abandonó á los extravíos más deplorables (1).

Si seguimos paso á paso la marcha del arte en este período, notaremos continuas mudanzas y variaciones: marquemos las más señaladas, puesto que esto nos conducirá á la apreciación más acertada y cabal del dibujo original de Alonso Cano, tipo perfecto en su género de lo que en su primera época daba á luz el talento de los más eminentes arquitectos ó escultores.

Hasta Donoso habíanse conservado intactos los cornisamentos y mirado con cierto respeto las líneas rectas del estilo greco-romano; este artista quiso salirse de esta práctica, introduciendo los cortes y resaltes revesados, variando los miembros arquitectónicos, introduciendo en las columnas corias, chalcinas y retorcimientos de orden salomónico. Al mismo impulso con que se elevaron en Madrid obras como la fachada de la Panadería, el claustro de Santo Tomás y las Portadas de Santa Cruz y San Luis, respondía en Sevilla Sebastian Rocca en la iglesia de los Clérigos Menores; en Cuenca, José Arroyo en la casa de la Moneda; D. Sebastian de Herrera Barroero, uno de los más osados en el mismo género, con multitud de retablos hasta el año 1670; José del Olmo, en la capilla y retablo de la Santa Forma del templo del Escorial, en 1677; Antonio Rodríguez, en el colegio de San Telmo de Sevilla, y otros muchos con diferentes obras en todos los puntos de la Península, invadiendo las fábricas que otras épocas con mejor acierto y gusto erigieran, cuando no sustituyendo á altares y retablos de la Edad-media, las complicadas *hujarascas* y *garambasinas* (2) del malhadado gusto.

Como si no bastara lo hasta aquí hecho, el siglo xviii llevó todavía más adelante los delirios, y nada apenas se conservó ya de la arquitectura greco-romana. Muy lejos iríamos en nuestro propósito si hubiéramos de seguir paso á paso la marcha que el arte siguió desde el advenimiento de los Borbones al trono español. Sólo apuntaremos aquí los caracteres distintivos del arte en este período, que puede decirse que se cierra con el advenimiento de

(1) Un bello dibujo (bello dibujo por la habilidad y maestría de su ejecución) de las que pasa este objeto hacia Rizi, como figure aparte ó borras, según el decir de entonces, se conserva en la Colección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Está acortado en su grado y fidelidad, y su puesto é importancia en una completa historia de borrominismo, en sus delirios más inconspicuos; han sido uno de una perfecta idea de la propiedad estética con que se representaban las insustituidas cosas de Callesera y Loga.

(2) Nos servimos de esta expresión, aunque en las críticas que sucedieron á las deshechadas borrominicas, á fines del siglo pasado Mariti, sin que pudiera contar entre aquel número, recordando que la mujer en algunas de sus escritas, no siempre por cierto con la decisión propia del puesto que en su falta de control en esta materia y por su debilidad nacían por todo lo clásico llega á las atigüadas letanía y estilizaciones, aguja y costuras del agujero. Damos de Milan. El autor del sí de los Nicos, tan ardiente partidario de los reglas, se sintió por esta vez fuera de las del buen gusto y á un del sentido común.

Carlos III, monarca que conforme protegiera en Nápoles las excavaciones de Herculano y Pompeya, quiso restaurar el arte clásico entre nosotros, cosa que llevó a cabo con feliz éxito.

Los miembros arquitectónicos habían perdido sus proporciones romanas; ni se empleaban con la oportunidad y conveniencia que determina la naturaleza de la obra, no dejando traslucir las analogías necesarias entre el ornato y la construcción, la forma y el objeto. Las columnas se tornan espirales, ó cubiertas de hebras, ó surcadas de estrías y agallones, faltando á los módulos establecidos por el arte antiguo; con ellas alternan las estípites, caríatidas, balaustras y pilastras; aquí y allí espaciadas y extrañamente desfiguradas con recortes, escocías, gargantillas y hasta nuevas capiteles superpuestos unos á otros. Córtaese y se retorcera de mil maneras los cornisamentos, haciendo ondulaciones y resaltos; menudean los arquillos, retoces y almohadados, alternan con los miembros arquitectónicos enormes angelotes, cornucopias, tarjetones, lacer, manojos de flores, conchas, series de conchas y otros objetos tan variables como la individual fantasía de los autores de tamaños desastinos.

Con tal desenfado y sin otros principios que el extraviado capricho, dieron el último toque por decirlo así, en el cuadro que dejamos ligeramente bosquejado, D. Francisco Hurtado, trazador de la capilla del Sagrario en la Cartuja del Pualar, Narciso Tomé, el autor del tristemente célebre *transparente* de la catedral de Toledo, y D. José Churriguera, infatigable constructor de retablos, que logró dejar una muestra de sus invenciones en gran parte de nuestros templos, y un nombre ya generalizado hoy para designar el estilo del Barrociní implantado en nuestro suelo, y dominante por espacio de más de un siglo entre nosotros.

Con todo, péase de harta severidad al juzgar de las esenciales cualidades del gusto churrigueros; sobre todo, los críticos del reinado de Carlos III, tan manifiestos y exclusivistas por el estilo greco-romano y las reglas del antiguo, verdadera roscion en este sentido, como los secucos del Barrociní lo habían sido por la libertad franca y desembarazada de toda traba, creyeron deber negarles hasta la más pequeña chispa de génio. Justos en verdad anduvieron, porque si algo hay en aquel estilo, es sin duda alguna, exceso de génio, demasiado atrevidamente y desenfreno; ni las reglas del antiguo pudieran, por otra parte, aplicarse á las obras de Donoso y Churriguera, completamente fuera de aquel tipo, ni el estado social del siglo XVII, en ideas y en literatura, era á propósito para seguir preceptos y máximas preestablecidas. De todas maneras no puede achacarse á los primeros ensayos de este género, y entre ellas á los que practió Alonso Cano, como afirmaremos después, toda la culpa en que incurrieron los que sucedieron á estos primeros innovadores, fuera de justos y prudentes límites.

III.

No tendríamos perfecta idea del talento de Alonso Cano que, como ya hemos indicado, es uno de los primeros innovadores en la arquitectura del siglo XVII, si no le examinásemos, aunque sea ligeramente, bajo otros dos conceptos, esto es, como pintor y como escultor, que en las tres artes con aplauso ejercitara su habilidad, y sobre todo en estas dos últimas, diera muestras de sus excelentes cualidades y personal carácter.

Nació Cano, como es sabido, en Granada, el día 19 de Marzo de 1601. Su padre Miguel, ensamblador y arquitecto de retablos, le impuso en el dibujo de la arquitectura, y, siguiendo el consejo de su amigo Juan del Castillo, le entregó en Sevilla á la dirección del escultor Juan Martínez Montañés, y del pintor Francisco Pacheco. Dió el jóven artista sus primeros frutos en la escultura, habiendo agregado por su parte á las sólidas enseñanzas de Montañés, el estudio de los mármoles antiguos, que en la casa vulgarmente llamada de Pilatos, reunieran los egregios duques de Alcañá sus moradores. Alcanzó sumo crédito en esta profesión desde sus primeros ensayos; fueron éstos los hermosos retablos del colegio de San Alberto y el Monasterio de Santa Paula, y la estátua de la Virgen con el Niño que hizo para el retablo mayor de la parroquia de Lebeja, que su padre había comenzado. A consecuencia de cierto desdén hubo de ausentarse de Sevilla y partir para la corte el año 1637, donde su ya adquirida reputación y su valer le granjearon el aprecio del monarca que le confió el cargo de maestro de dibujo del príncipe don Baltasar Carlos, y la dirección de algunas obras en los palacios reales. De día en día aumentaba en la corte la nominación del pintor granadino; dándole á conocer las muchas obras que por esta época llevó á cabo, en un período com-

prendido entre los años 1639 y 1651. El biógrafo Palomino, que habla de Cano con bastante minuciosidad, apunta sus principales obras en pintura, noticia curiosa pero que no podemos transcribir sino en resumen. Para la parroquia de Santa María, un cuadro del milagro del pozó de San Isidro; para la de Santiago, San Francisco y el ángel con la redoma de agua; otro cuadro de Santa Catalina para la parroquia de San Miguel; la Purísima Concepción, cuadro excelente, para la capilla de su advocación en la iglesia del Colegio Imperial.

Al mismo período debe referirse cierto dramático lance que le sucedió, de que Palomino únicamente ha dado cuenta, al que el mismo biógrafo atribuye la salida de Madrid de Alonso Cano, y su huida á la Cartuja de Porta Coeli de Valencia, para donde en efecto se sabe que hizo algunas obras. Lo que de todo resulta averiguado es que el carácter de Cano era áspero y duro, ocasionado á pendencias y desazones.

Habiendo vusado en la iglesia de Granada una ración de músico de voz, consiguió Cano de aquel cabildo, que se cambiasen las funciones propias de este cargo, por las de bellas artes, teniendo así el mismo centro de su propio sero un pintor, escultor y arquitecto, de tan ya asentada fama como aquél, aunque con la condición de que se ordenase *in specie* en el término de un año. Desde el de 1632 en que se le dió la posesión y colación de racionero hasta 1658, mantuvo Cano una continua reyería con el cabildo, no tratando de dar cumplimiento á la orden expresa de ordenarse con que había aceptado aquel cargo, de que por tal motivo fué privado. Por fin, y ya ordenado mandó el rey que se le restituyese su ración con los frutos caídos, como así se ejecutó, quedando obligado desde entonces á trabajar para aquella catedral, aunque dispensado de asistir al coro en los días no feriados, para dedicarse á sus artísticas tareas con toda holgura. En fin, falleció nuestro insigne artista á 5 de Octubre de 1667, á los 66 años y siete meses de edad.

El laborioso Ceán Bermúdez dice acerca del mérito de Cano que fué «uno de los mejores artistas que tuvo España sin haber salido de ella. Ninguno, añade, le ha igualado en la exactitud de ojo: nadie más dibujante que él sin faltar á la grandiosidad del antiguo, ni á la naturalidad; ni hubo quien le excediese en las tintas, ni en la sencillez de la composición. Plegó los pafos con suma gracia é inteligencia, dando razón de las partes principales del desnudo, y tuvo tal exactitud en las extremidades, como son manos y pies, que le distingue de los demás profesores. A pesar de la belleza de sus líneas, son aún más apreciables sus esculturas, que ejecutaba con más facilidad y dominio: así lo confesaba él mismo á sus discípulos, cuando después de haber estado pintando toda la mañana, pedía un mazo y formon para desmenuar deshaciendo un lienzo (1).» Este aseruido juicio de Ceán pudiera resumirse diciendo que el ideal de Alonso Cano como pintor es aquel *naturalismo* predominante en el siglo xvii, en todas las naciones que produjeron verdaderos artistas; mas, quizá por sus estudios sobre los mármoles antiguos, parece aspirar á cierto *idealismo* de formas, no comun entonces en los demás pintores andaluces. Su colorido es grato, armonioso y dulce, y sus composiciones á más de originalidad suma, revelan cierta sencillez y gravedad, hijas, sin duda, de un corazón de artista verdadero, y del carácter excepcional del adusto y serio pintor granadino. Los caracteres de éste como escultor, están en armonía con estas cualidades, sin más diferencia que la que se estableció por la índole peculiar de ambas profesiones aun cuando se hermanen en un mismo talento (2).

(1) A este propósito refiere Palomino la siguiente anécdota: «Hizo algunas veces nuestro Cano, cansado ya de pintar, pedirle á el discípulo que le enseñase las reglas, el mazo y otros instrumentos para trabajar de escultor, diciendo que quería desmenuar su ración. Dadas de esto el mazo y le decía: «Bate, ¡que es buen modo de desmenuar! ¡dejar un lienzo y tener en mano! á que responde el pintor: «esto es un gran martirio, ¡ahora ignora que es más trabajo dar formas y bello á lo que lo es el mazo, que dar forma á lo que tiene bello! Sentencia digna de hacerse en quien enseñaba cosas fáciles, y que se le dió el mazo de una ni otra, sino la fuerza de la razón y la experiencia de ambos. Y así decía á don Juan Nino, su discípulo, que en ninguna de las tres artes que enseñaba, había tanta dificultad como en la pintura: de suerte que enseñaba para hacer esculturas cosas.»

(2) Las obras de Cano como escultor son entre otras, segun Palomino, las siguientes: «Para el altar mayor (de la Iglesia de Granada) una imagen de talla de la Concepción Purísima, tan sencilla y sencilla, que obró por ella diferentes veces un caballero granada cuando ni dibujaba, y no se la quitaban, á lo que dice hay testimonio guardado en el archivo de aquel ilustre cabildo. Hizo también la tumba del facultad de medicina profesor, leonard y piñón, con los escudos de armas y otras, que se la atribuyen y el estudio de todos los artefactos; como también la tumba para don Diego de Jesús, que está en la capilla mayor de dicha santa Iglesia y ejecutada en su dirección. Hizo también de esculturas con imágenes de Nuestra Señora del Rosario, de poco más de media vara para remate de dicha fachada, y habiendo visto el cabildo la grande estimación que el pueblo, y los artesanos hacían de ella, la retiró y colocó con toda discreción en la sacristía, para mostrarla por uno de los más preciosos joyas que tiene aquella santa Iglesia. Para la real casa también las tumbas de los reyes moros. En este tiempo también trató y gobernó la insigne obra de la capilla mayor del Convento de Belén de San Agustín en la cual se admitió la palmaria disposición del todo y partes ilustrada con admirable solidez; que aunque trabajó en ellas Pedro de Mesa, así con la corrección y modestia de Cano, y su encarnación, como lo es también, la ostenta de piedra natural del Ángel Custodio, colocada en el nicho sobre la puerta de dicha Iglesia.» En Millaga Beró á cabo el trasase del tabernáculo de la capilla mayor de aquella santa Iglesia y para la alfombra del coro.»

De Ceán Bermúdez extractamos é incorporamos la noticia de algunas obras de este famoso escultor, segun estaban en la época de aquel estudio.

IV.

Si á los ligeros apuntes biográficos que acabamos de indicar y á la apreciación del mérito de Cano como pintor y escultor, añadimos ahora la importancia que este artista, no tan generalmente reconocida, ofrece para la historia del arte patrio, como arquitecto y trazista de retablos, completaremos este estudio, ligero sí, pero interesante y no poco conducente á la apreciación del bello y gracioso dibujo con que hemos tratado de ofrecer una muestra del arte del siglo XVII, no en los quiméricos ensueños de Donoso y Churriguera, sino en una de sus primeras manifestaciones, ajena, es verdad, al uticismo de la escuela de Herrera, pero distante y mucho también, de aquellas posteriores aberraciones del arte en su postrera agonía.

Pocas noticias, según hemos ya apuntado, podemos registrar acerca de Cano como escultor, en ninguno de sus biógrafos; ménos aún de su carácter de arquitecto, cuando consta que á este arte dedicó parte de su inventiva con la enseñanza que recibiera en el mismo hogar paterno, como arriba apuntamos. La primera noticia que en este concepto tenemos de la habilidad del medonero, de que ya hemos hecho mención, nos la suministra el biógrafo Palomino, como hemos dicho ántes, cuando refiere que, venido ya á Madrid, pintó y trazó (al temple y sobre lienzo ó bastidores sin duda alguna) el arco triunfal con que el gremio de los mercaderes obsequió á la Reina doña María Ana de Austria, segunda consorte de Felipe IV, en su entrada en Madrid por la puerta de Guadalupe el año de 1649, es decir, cuando nuestro artista contaba enarenta y ocho años de edad. Por la novedad del gusto arquitectónico que en toda la obra prevaleció, tal que, como dice el mismo autor, admiró á todos los artífices, venimos en conocimiento de que, sin duda alguna, aquel nuevo gusto en las *nubes* y *proporciones*, y aquel apartarse de la manera que hasta aquellos tiempos habían seguido los antiguos, no eran otros que el estilo barroquino, importado de Italia á nuestro suelo, bien pronto admitido como el mejor ornato en todas las construcciones, y difundido al par que el gusto general dominante en artes y en literatura al fin de aquella centuria, señalada con el abatimiento y decadencia de nuestro antiguo poderío.

Lanzado Cano en esta nueva senda, no era fácil que retrocediese, cuando su primer ensayo tanta impresión produjo, según parece, entre aficionados é inteligentes; siguió á éste, según podemos colegir, otra obra del mismo autor y del mismo estilo. Fué ésta el monumento de Semana Santa de los religiosos descalzos Franciscos del convento de San Gil, que asegura el citado Palomino ser muy visitado de los artífices para su aprovechamiento (1).

Si una autoridad, por decirlo así, como el racinero Alonso Cano, pintor del Rey é la sazón y maestro del príncipe don Baltasar, producía obras tan públicas y aplaudidas en el nuevo gusto, ¿qué mucho que otros artistas de ménos valía, decididos sucesores de todo lo nuevo, de todo lo que apande el público y sanciona la moda, no siguiesen aquel primer impulso seguro del buen éxito, cuando acaso copulaban ó plagiaban aquello mismo que tanta impresión les hiciera, gracias á su novedad? No culpeemos, empero, á Alonso Cano de ser el que á todas luces difundiera el

Miguelo, en Sevilla, parroquia de San Andrés, una escultura de la Concepción en el retablo del altar mayor; en la de San Juan de la Palma, otra de San Juan Evangelista en el retablo del lado del Evangelio; en la de Santa Lucía una escultura de la Concepción en el alto del retablo mayor; en las capillas de la Concepción, la escultura de piedra de la titular en la portada de la iglesia, en las de Santo Pablo en ambos retablos laterales, San Juan Bautista, un modelo sobre el Resucitado de Cádiz y San Juan Evangelista, y una medalla del martirio de esta Saeta. En la parroquia de Lecheja las esculturas de la Virgen con el Niño, en Cádiz y las de San Pedro y San Pablo. En la iglesia de los Benedictinos de Menemra en Madrid, un relieve Crucificado. En el Sordo de Valencia, otro Crucificado en madera, trabajo actual. En la iglesia del Ángel en Ginebra, una escultura del titular en mármol en la portada de la iglesia. En San Nicolás de Mirón, una escultura de San Antonio de tres cuartos de alto; y en fin, en Mérida, en la iglesia de la Resurrección, la escultura de la titular sobre la puerta principal.

(1) Debió Cano suponer en enterrar la traza y disposición del balaquero que había de colocarse en la capilla de San Isidro, en la parroquia de San Andrés, el fragmento por el dibujo original que con él que publicamos y otros, se guarda en la Real Sala de Armas de la Biblioteca.

Es el primer retablo de esta capilla Fr. Diego de Madrid, religioso Capuchino. Se puso la primera piedra en 21 de Abril de 1627. Fué maestro mayor José Villarreal y después don Schoelch de Herrera. Desejó Villarreal las columnas que formaban un cuadrilongo rodeó á la parroquia, y á su muerte le sucedió Herrera, que dirigió el ornato exterior y el altar que buxó de acabarse el cuerpo del Santo.

El dibujo de Cano difiere completamente de la obra llevada á cabo por Herrera; que es en todo barroquino, aunque la ejecución y algunos de sus partes comparten en pocas cosas de admitir por el género elevado que respiran en su estilo. Dicho dibujo por su ejecución compite, creemos, con el que ahora publicamos.

nuevo gusto; del contexto de Palomino no se deduce otra cosa sino que él fué uno de los primeros en aceptarle: el primero de quien tenemos noticias ciertas; el primero, no en las aberraciones y posteriores dispartos: antes bien, como se deduce de la muestra que ofrecemos en nuestra lámina, sensato, racional, artista, en fin, dotado del íntimo conocimiento de lo bello, de un modo ó otro expuesto en caracteres, no ya convencionales y dictados por una rutina que generalmente suele apagar toda inspiración, no sujeto á unas reglas fijas é invariables, reducido espacio en que por lo común se ahogan las más bellas inspiraciones del talento individual, sino de aquella manera en que el carácter general de la época educa el gusto de los artistas, que suelen traducir en sus obras todas las aspiraciones del siglo en que han florecido.

Si Alonso Cano se contaminó de un modo deplorable ó no en el gusto barroquiesco, lo dejamos al juicio imparcial de los lectores, en vista del facsimilé que les ofrecemos, copia fiel y acertada de un dibujo original del mismo, que, entre otros, á este propósito hemos escogido.

De varios que de mano de nuestro artista se conservan en la Biblioteca Nacional, en su Sala de Estampas, es sin duda éste á que nos referimos, el más bello, original y digno de estudio. Como si en él hubiera Cano pretendido dar muestra de su rara habilidad como escultor y arquitecto, alternan los motivos de uno y otro arte en grato consorcio, en acertada composición, en un todo uniforme al per que sencillo en la expresión y disposición de sus partes.

Como puede juzgarse por la inspección de nuestra lámina, el dibujo representa la traza de un retablo de altar, al parecer lateral, ó de alguna capilla, si lo deducimos de su misma forma y proporciones, que acaso se llevó á cabo ó acaso también se quedó solamente en proyecto, y que sin duda se hacia á costa del mismo Monarca ó de alguna iglesia de patronato real, cuando corona el todo de la obra el Escudo Real de España, tal cual se usaba en la época á que alcanza la vida de nuestro artista; los blasones ó cuarteles propios del mismo están en blanco, como si el autor de la traza no se hubiese querido detener en lo que ya era del dominio de todos. Muéstrase sobre el escudo, como decíamos, la Corona Real, grande en tamaño, si atendemos á las dimensiones de aquél, en perfecto acuerdo con la forma y proporciones que se daban entonces á todos los que se colocaban en los públicos monumentos (1); por debajo del mismo osee el toison, acompañado de guirnaldas de hojas y frutos, hasta el recuadro que ocupa el lienzo del altar. Ambos lados del gran Escudo Real se ven acompañados de dos altivas águilas, sobre las cuales y bajo dos palmas que caen sobre los lados de la corona, dos graciosos ángeles ó geniecillos levantan ó recogen por su parte superior una amplia cortina que, á modo de dosel, cobija toda la obra del retablo, pendiente de igual manera por ambos lados del mismo en graciosos pliegues con cordones y borlas, que sostienen otros tantos geniecillos en graciosas posturas y ademanes, y magistralmente apuntados en nuestro dibujo, acusando la mano del hábil escultor, que combina en su obra estos bellos motivos con los arquitectónicos, como para distraer algun tanto sus líneas y obligada simetría.

No se podrá tachar en lo demás al retablo de confusa y enmarañada combinación de discordes elementos; no preside allí la severidad de Herrera, es verdad, pero tampoco se ven las quebradas líneas de los Churriguerras, ni los miembros dislocados, ni las columnas deformes y esprichosas. Vemos, por el contrario, el friso con sus triglifos y gutas como en el orden dórico. El basamento que forma dos ménsulas ó repisas no puede estar más en las condiciones de lo clásico, y si en los demás detalles y miembros alternan las carselas y otros adornos, no ofuscan la mirada ni producen la ingrata impresión que deja en el ánimo todo lo que está señalado con las inequívocas cualidades del mal gusto.

Como inclinación del cuadro que había de colocarse en el retablo, está ligeramente apuntado y tocado con sepia un gracioso dibujo representando á Nuestra Señora con el Niño, en actitud de bendecir, que, aunque sibianamente apuntado, por diferir en nuestro sentir, de la manera de hacer de Cano, no nos atreveríamos á calificarlo por muy, como no hemos dudado en atribuirle lo demás referente al retablo, puesto que, aunque no lleva su firma ni su

(1) El Escudo Real durante los reinados de los tres Felipe y del último de los visodagos austríacos, presenta un carácter especial, sobre todo en los dos últimos, que se ve poco al genérico que son las águilas impareles palmeas, var en todos los monumentos públicos de Toledo y otros ciudades, durante el reinado de Carlos V, si el todo modesto y sencillo, pero sereno, de los Reyes Católicos. Durante los reinados de los Fernando VI y del de Carlos III se hacen raras que se dicen á todo el escudo y hasta sus costuras, saliendo por completo del rigorismo heráldico, acaso la influencia del barroquismo y de la primera restauración en tiempo del último de estos monarcas.

nombre, se conforma tanto con otros muchos que de este artista se conservan, que nadie creemos que se juzgue mediano crítico en estas materias, podrá poner en duda nuestra afirmación.

Tampoco será dudoso para los inteligentes el valor del dibujo en sí, esto es, por su bella ejecución, su gracia y su maestría. Hábilmente delineado, máranse las sombras y medias tintas con un grato color de sepia, y el dorado con que se halda de cubrir la obra de talla, con ligeros toques de purpurina de oro; así como las joyas y piedras de la corona y toison del escudo con indicaciones de rojo y azul cobalto, hechos con el tino y acierto que caracteriza á las demás partes. La sábana de altar y cubierta del sagrario ó tabernáculo, están indicadas ligeramente con una tinta carminosa, circunstancia que caracteriza y embellece á otros dibujos que del mismo autor hemos tenido ocasión de admirar, y que por su bella ejecución no desdefiaría ninguno de los mejores acarelistas del día.

Basta lo que dejamos apuntado para que, en presencia de la lámina que publicamos, tenga el lector una nueva prueba del mérito del racionero granadino, y de lo poco conocidas que son esta clase de preciosidades entre propios y extraños.







MOSÁICO ROMANO

DE LA

QUINTA DE LOS CARABANCHELES,

PROPIEDAD DE LA EXCMA. SEÑORA CONDESA DEL MONTIJO,

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.



Cuando en el año de 1860 tuvimos la fortuna de escribir, colaborando con el docto académico nuestro querido y respetado amigo D. José Anasor de los Ríos, la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, pusimos gran empeño en investigar lo que de cierto hubiera en los pretendidos orígenes de la corte de las Españas, depurando la noción histórica de cuantas encomiásticas suposiciones y verdaderos delirios la habían concurrido, en tiempos en que más atendían los historiadores de ciudades y villas á enaltecer su importancia por pretendida antigüedad y enlace con los más celebrados pueblos de las épocas llamadas clásicas, que á buscar la verdad de las pasadas tradiciones, único anhelo que debo animar siempre al historiador, llevando siempre para conseguirlo como segura guía, las reglas inalterables de la imparcial crítica.

Entre las opiniones que de estos primeros tiempos de la historia de Madrid se habían sustentado, figuraba la de creer que en el sitio ocupado por la corte había existido antigua población romana; opinión que cobraba no poco valimiento

en los primeros días del presente siglo, despertando al cabo la incredulidad de un docto académico de la Historia, quien la contradecía con todo linaje de argumentos (1). Poco tiempo después otro individuo de tan ilustrada corporación, que lograría sin duda de mayor autoridad, á ser ménos dado al peligroso ejercicio de buscar casi exclusivamente en las etimologías fundamento para decidir cuestiones geográficas, afirmaba que si los cronistas de Madrid al haber fijado sus varios pareceres sobre la antigüedad de la Villa y Corte hubiesen meditado sobre el *Nisarnavio de Ansoasio*, fácilmente se hubieran persuadido de que para ir de Segovia á Bayona del Tajuña, se había de seguir la orilla del Manzanares, hallándose en la situación alta y fuerte y del todo abandonada que ocupa Madrid, el único sitio á propósito para servir de mansión ó lugar de descanso á los pretores y legiones, como lo era *Miacava* ó *Miyavon* (2).

(1) Estatua romana de bronce, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

(2) Póllzer. — *Disertación Alfabética-geográfica sobre el origen, estado y antigüedad de Madrid* — 1868.

(3) *Cerdeja y López*. — *Diccionario Geográfico*.

El campo de los eruditos, decíamos entonces y repetimos ahora, apareció profundamente dividido no bien se fijaron sus miradas en la cuestión puramente histórica: filiales unos bajo una bandera, inscritos otros bajo la contraria, indiferentes los restantes al debate, proscribían ambas opiniones disputándose el imperio de la razón en punto tan dudoso, sinfeñizándose ambos pareceres en los nombres de los dos académicos que llegaron á formularlos. Teniendo necesidad nosotros de terciar á nuestra vez en el debate, buscamos la manera de ilustrar la cuestión con nuevos datos, hicimos por nosotros mismos exploraciones y estudios topográficos, y tuvimos la fortuna de traer á este proceso histórico un nuevo é importantísimo monumento, hasta entonces no conocido de los eruditos, y en dicha *Historia de la Villa y Corte de Madrid* por vez primera publicado, dato importantísimo que existía en el mosaico que forma el objeto principal del presente estudio. Diémos noticia de él, si otros explicar en la cátedra de arqueología y numismática, que entonces formaba una sola, y que tuvimos el honor de ser los primeros que la explicamos en establecimientos oficiales de España, estudioso alumno que, aplicando las nociones que oía á lo que él había visto en una quinta de los Carabanchelos, nos dijo que creía debía ser de mosaico romano el suelo de una habitación que se conservaba en la casa de campo de los condes del Montijo. Deseeos de ver si en efecto pertenecía á aquel período el indicado pavimento pasamos á examinarle, y ya sin duda alguna acaeca de su atribución arqueológica, y sintiendo una verdadera satisfacción por hallazgo de tanta importancia y que tanta luz podría derramar sobre los debatidos orígenes de Madrid, en ocasión precisamente en que nos ocupaban las difíciles discusiones emprendidas sobre tan oscuro punto, comunicamos la fausta nueva á nuestro respetado amigo y compañero en la publicación de dicha *Historia de Madrid* el ya citado Sr. Amador de los Ríos, y trasladados de nuevo con él al lugar del hallazgo, hicimos otra vez su estudio artístico y arqueológico, teniendo la fortuna de encontrar en un todo conformes los juicios del docto académico con los que habíamos formado en nuestra primera inspección; júlesle que entonces consignamos, y que en su mayor parte tenemos que reproducir ahora al dar á los nuevamente en nuestro Museo ESPAÑOL DE ANTIQUIDADES este importante monumento de la antigüedad romana, que todavía por ventura subsiste á escasa distancia de la célebre VILLA Y CORTE.

II.

Puestos de Norte á Sur delante del actual palacio que en su hermosa quinta de los Carabanchelos posee la condesa del Montijo, extiéndose por largo trecho, y casi á flor de tierra, notable serie de pavimentos en que se trazan á veces con toda claridad las plantas de las estancias á que correspondían, sobresaliendo entre todos el género apellidado por los antiguos con nombre de *atriaca*. Al extremo Sudeste de estos peregrinos vestigios de antigüedad romana, se halla un precioso mosaico, descubierto en vida del último conde de Miranda, quien llevado de ilustrada solicitud, mandó cercarlo y cubrirlo oportunamente, para ponerlo á salvo de la destrucción que en otro caso le amenazaba. Custodiado con el mayor esmero, no se ha libertado sin embargo de las injurias del tiempo, dando lugar á que la actual condesa del Montijo muestre igual solicitud, disponiendo su restauración. Su mérito, y sobre todo su importancia histórica, nos mueven, pues, á darle á conocer á nuestros lectores en este Museo ESPAÑOL DE ANTIQUIDADES, donde quizá podamos sacar del olvido y perpetuar por medio de las artes gráficas las muchas *antiquallas*, que, ó miradas con desdén ó mal conservadas, con sin embargo las elocuentes páginas del libro de lo pasado, son que ha de reconstruirse un día, quizá por completo, la historia de nuestra patria.

Realizado de una faja blanca, cuya latitud se extiende cerca de dos metros y medio, y aparee formada de pequeños fragmentos cúbicos, si bien no labrados con igualdad y esmero, hállese el mosaico que vamos á examinar, cual si estuviese embutido en un gran marco. Cortaje no obstante con poca regularidad la línea que describe el muro de la casita que le resguarda de la intemperie, en dirección de O. á E., lo cual nos persuade de que al ser descubierto, estaba ya destruido todo el adorno que enriquecía el ángulo inferior izquierdo del mosaico. Ofrece la parte principal, hoy existente, la forma cuadrangular; y ceñida por orlas de labores geométricas, á manera de *funiculus*, en que alternan los colores azul, blanco y rojo, ciérrase el todo de la composición con otra orla de líneas blancas. Traza el espacio que estas orlas comprenden, cinco compartimientos, destinado el central á contener el asunto principal del

cuadro. Los cuatro de los ángulos, de los cuales sólo tres se conservan, ostentaban dentro de otras orlas ó grecas de labor análoga á las ya indicadas, una gran corona de laurel, cuyo centro exornaban, á juzgar por el bulto existente, las *Cuatro Estaciones* del año, representadas por bellas alegorías.

Simboliza la que ofrecemos como detalle del mosaico, el *Otónio* bajo la figura de una mujer de tostada piel, bien que de bellas formas, cuyos negros y rizados cabellos coronan pámpanos y tallos de vid, cayendo á cada lado dos gruesos racimos de uvas. Viste túnica romana, ligeramente abierta hasta la mitad del pecho, la cual siendo de igual color que las carnes, hace resaltar el de las piedras verdes del collar que exorna su garganta. No sin guardar alguna armonía con el asunto de estos cuatro medallones (y especialmente con el ya descrito), ayacrecia el cuadro central que áun destruido en su mayor parte, descubre con toda claridad la cabeza, pecho y brazos de un tigre ó leopardo de azulada piel, con manchas rojizas, el cual, sujeto por un collar también azul, se conducía con una rienda roja, por un lezazo, que colocado á cierta altura y en dirección trasversal, fácilmente indica haber pertenecido al Dios ó Génio que, cabalgando, guiaba la fiara. Véanse cubiertos los espacios que median entre los medallones, de vistosos ornatos, que á manera de simétrico laberinto, describen orlas, conchas ó grecas de variados y vivísimos colores.

Limitado el mosaico por la parte superior al O., algo inclinado al SO., así como por los lados al N. y S., sólo presenta, tras la última faja general, el ancho espacio arriba indicado, terminando allí, sin duda alguna, la estancia romana. Mas no sucede lo mismo con la parte inferior situada al E.; pues en lugar de ofrecernos en dicho punto el mismo espacio sembrado de piedrecillas blancas, hallamos el principio de otra orla formada de un vistago cubierto de hojas que se revuelven en contrarias direcciones, y bajo esta concha el arranque de otra labor que parece indicar con las dos líneas que la dividen en dos diferentes compartimientos, que según el cuadro anterior, otro dispuesto de igual suerte, destinado á completar el pavimento de aquella rica estancia. Conserváanse también preciosos restos de otras dos divisiones: en la del lado izquierdo apenas alcanza á descubrirse una pila roja, circuida de un filete azul sobre fondo blanco, mientras que en el opuesto se dilata cierta labor geométrica, á manera de escaques pintados asimismo de azul, que resaltan sobre fondo blanco con algun matiz rojo.

Tal es, ligeramente descrito, el mosaico que por ventura ha llegado á nuestros días en la *Quinta* de los Carabanchales. Siguiendo la dirección E., sería acaso posible encontrar, según ya advertido, otro cuadro semejante al que hemos examinado; en el rededor de él el pavimento apellidado *astro* ó *macronastros*, que como hemos visto, parecía limitar toda la estancia.

Ahora bien: ¿á qué población y á qué época corresponde este mosaico? ¿Qué asunto representa bajo las indicadas alegorías? ¿A qué género de habitación perteneció el pavimento por él enriquecido? En cuanto á lo primero, basta la simple inspección artística para discernir, sin más exámen, que fué obra de la civilización romana. A nadie es dado ignorar que este linaje de pavimentos, ya se busque su origen entre los pueblos orientales, ya se intente traerlo de los egipcios, ya se presuponga mera invención de los griegos, tuvo en Roma extremada aceptación y desarrollo, merced al fausto y opulencia que caracterizaban todas las construcciones del pueblo-rey, y al decidido empeño que mostró por emular las fábricas inmortales de Atenas y Corinto.

Fruto de este noble anhelo fué sin duda que desde los tiempos memorables de Sila, á quien se atribuye la gloria de haber mandado construir el mosaico más antiguo de Roma, tomara en ella tal incremento este arte, que no sin razón llegó á decirse que los romanos le perfeccionaron, empleando nuevos procedimientos y materiales ignorados de los griegos. Tanta era la afición de aquellos opulentos patricios á este género de pintara, que no contentos con pavimentar de mosaicos sus habitaciones y moradas, y principalmente sus quintas y alquerías (á que dieron extraordinaria preferencia como tan opusonadas á la vida campesine), llegaron también á fabricar mosaicos portátiles, prodigándolos en los muros y hasta en las tiendas de los cónsules y dictadores (1). Causa fué esta profesión de que

(1) Tratando el eminente Pólibo de Céspedes, en su esclarecido *Discurso de la Arqutpa y Moderna Pintura y Escultura*, de las causas que motivaron la decadencia de las artes en Roma, se veñen en señalar como una de las principales el escaseo bajo de los mosaicos, y dice: «Las pinturas venían desde muy adentro sus paredes recostadas de mosaicos de diversos colores, con las cuales á modo de tapetes, variaban las plazas con varias compartimentaciones de arquitectura y labores grandes de diversas pinturas y labores... Y no solamente (tal) con adornadas las edificaciones de los estagios de semejantes pinturas, en vez de la pintura, pero también se han hallado pavimentos de piedras preciosas. Ve ví una gran cantidad de ágatas talladas en formas de un estagios, que se hallan talladas en un pavimento asentado y excavado, que no debieron tener precio; pues de creer es que las piedras correspondían al suelo y el sembrado ó labrado había de corresponder á tal riqueza». Céspedes dá noticia de varios descubrimientos hechos en Roma, Níquel

se atiende, como ya indicado, á facilitar la composición del mosaico, aumentando al par su magnificencia; y de aquí nació naturalmente que, además de los mármoles de colores usados por los griegos, empezaran los romanos, de que Marco Agripa, según testimonio de Plinio, á mezclar con los cubos de piedra (*opus vermiculatum*) piezas de barro cocido, amasado con diversos colores. Mezclábanse poco tiempo después con estas materias trozos de vidrios, ya colorados, ya plateados, ya dorados en el interior; mas no ofreciendo sin duda la necesaria solidez, así como los cubos de barro, admitióse luego otro invento, que se vio generalizado en tiempo de Claudio, al cual consistió en teñir los mármoles de aquellos colores que la composición demandaba.

Duda esta necesaria digresión, y aplicando al mosaico de los Carabanchales las nociones generales que de ella se deducen, fácil nos sería establecer un criterio para discernir acerca de su antigüedad, formulando no aventurado juicio. De observar es ante todo, que siendo de varios mármoles las piezas de que se compone, conservan todas sus colores nativos, sin huellas ni vestigio de extraño tinte; y bastaría esta sola observación para fijar el tiempo en que fué construido el mosaico, no pasando tal vez del de los primeros Césares, si ya no lo manifestase el carácter especial del diseño que, aun reconocida la rudeza de la ejecución, revela que no habían venido todavía las artes romanas á la epurata decadencia que sigue al imperio de Constantino.

No hay en el mosaico de Carabanchel efectivamente indicio alguno que le saque de la antigüedad indicada; pues si es cierto que en orden á la representación de las *Estaciones*, pueden citarse otros muchos existentes en la Península, tales como el hallado fortuitamente en el pueblo de Comaniz, provincia de Alava (1), el traido por nosotros de Palencia al Museo Arqueológico Nacional (2), y los más notables de Itálica, donde se conserva todavía la tradición simbólica del paganismo, no es advertir en el que examinamos rasgo alguno que revele la lucha establecida entre el arte clásico y el arte cristiano, circunstancia que no puede omitirse en algunos de los mosaicos á que nos referimos, como lo comprueba respecto al ya indicado de Comaniz, que en la figura del Invierno se halla no poco alterado el tipo del traje romano, viéndose en él gran manera la influencia de la idea cristiana, al

y Paris, durante su permanencia en Italia, con los cuales estudió á probar la opinión indicada, no sólo que se manifestó una y otra vez maravillado de la esquisitez desplegada por los romanos en este linaje de ornamentación, que emplearon muy principalmente en sucesos de templo, como nos enseña también Vitruvio en su admirable libro *De Architectura*.

(1) Fué descubierto el año de 1794. Conservase el dibujo que le representa en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Cartera de Mosaicos y Arqueología).

(2) Acerca de este mosaico existió en la Memoria que en 1871 depositó el señor abad de Fozzato, dando cuenta de los trabajos llevados á término en cumplimiento de una Comisión científica-arqueológica que se le había conferido, lo siguiente: Poco tiempo había que el señor don Claudio para uno de los casos que edificó el rico propietario D. Guillermo Astudillo (en Palencia), se había consagrado á la profundísima y minuciosa de 2 metros, un magnífico pavimento de mosaico romano casi completo, dividido en compartimientos geométricos, en cuyos centros se veían bustos de los cuatro estacioneros, así como en el de todo el mosaico la cabeza de un gurgonio, y alternando en los espacios intermitían bellísimos grutescos, pájaros y caballos montados. Sobre este pavimento hallábase también, aunque muy deteriorado, rasgo de grandes columnas de bronce, que señalaban claramente el base cuadrado del retículo que las sostenía; y tanto este último hallazgo como la presencia de los cuatro estacioneros en el mosaico, parecen revelar que aquel pavimento, de 4 metros en cuadro, debió pertenecer á un bagno público, como el que á las puertas mismas de Madrid, aunque mucho más deteriorado que el de Palencia, se conserva en la Quinta de los Carabanchales, propiedad de la Excmo. Sra. Condesa del Monte. Como era natural, el afamado inventor, D. Guillermo Astudillo, había justamenté orgullo de su hallazgo, y por lo mismo quiso arrojárselo desde pronto para el Museo. La Comisión sin embargo, considerando que era muy difícil su conservación en el lugar donde se encontraba, y que en Palencia no había Museo donde pudiese ser trasladado, ofreciendo el patriótico é ilustrado Sr. Astudillo, de verán en preparación la mesa de aquel notable pavimento, y tuvo el honor de plantar en que con gran generosidad digna del mayor elogio y de justa recompensa concedida á él.

Y un notable rasgo de patriotismo desinteresado se dá en que mucho tiempo después del Gobierno, y el primero de los que escriben (a) trabajos tan ilustrados á este efecto, expuso el señor Director general inferior de Instrucción pública, Sr. D. Fraga Puente, la lúbrica conducta del señor Astudillo, y no tuvo vergüenza á Palencia, teniendo la honra de poner en manos del ilustrado Académico el comendador de Caballeros de la Real y distinguida Orden de Cisneros III con que el Excmo. del Reino permitía tan ilustrada generosidad.

Después de obtenida la clave del mosaico, quedaba todavía la difícil tarea de trasladarlo á Madrid, porque como ya indicamos, media á metros su cuadro, y era muy temeroso que se destruyera completamente, resultando en pedruzcos. Las personas facultativas de Palencia la debían por imposible; pero la Comisión, que después de obtenido tan precioso pavimento no podía resignarse á abandonar, llevó el sagaz y constante Sr. de Maso, D. Ceferino Hita, y designando que quedase con el rasgo cuando estuviesen por debajo del pavimento hasta dejará descubierto la gruesa capa de mortero sobre que el mosaico se extendió, cortado éste en trozos con instrumentos que de propósito se hicieron, por los mismos Hitas de la distribución geométrica del mismo, y colocados inmediatamente de manera que para perfectamente ajustados en rejillas preparadas al efecto, lograsen moverse en trozos y sea de éstos, convenientemente numerados, todo el mosaico y trasladarlo á Madrid. Al tiempo en que la presente Memoria se escribía está ya de nuevo colocado en un pedestal hecho expresamente con tal objeto en nombre Maso, y expuesto los trabajos de restauración que dentro de poco tiempo deberá á tan importante restauración, toda la belleza que le dan los colores naturales.

Hay que ya de advertir de los sucesos del arte y de su historia, para que, aunque trabajase mucho verso, no por efecto de voluntad que por conformidad se desistiese por ello, á causa de la enfermedad que le ocasionó, dejó terminada la restauración diez días de antes el desgraciado artista que citamos en el párrafo anterior, transeúto de la ciudad Mexicana.

(a) Al estar de la presente memoria en prensa en esta Oficina otro funcionario que hacia poco habia sido trasladado para el Museo, y el cual también habia la Misión á que nos referimos.

reparar en la túnica morada y el manto azul, que cubren poderosamente la cabeza y los hombros de la expresada figura.

Y que nuestra anterior afirmación respecto del mosaico de los Carabancibles es fundada, lo comprueba el estizmen del cuadro central, principal asunto del mismo, pues aunque poco resta de aquella parte de tan notable pintura murábrica, lo existente permite asegurar sin grave riesgo de error, que en él se representa un tigre ó pantera, cuyo paso refrenaba la mano de un Gólio, según hemos indicado al describirlo.

A pesar de lo incompleto de estos datos, no es aventurado asegurar que el Gólio indicando no pudo ser otro sino *Baco*, divinidad que tan alto lugar alcanza en la teogonía gentílica, y cuyos atributos no consentían que pudiese confundirse con otro dios; lo cual, en el caso presente es más dudoso todavía, por la conformidad de su representación en el monumento que nos ocupa, con lo que otros monumentos de la estatuaría y de la pintura antigua nos enseñan, y son algunos notabilísimos mosaicos que comprueban la exactitud de nuestro juicio.

Sin necesidad de traer á la memoria los muchos bajo-relieves en que se encuentra representado *Baco* sobre un tigre ó pantera para simbolizar sus expediciones á la India, seríamos permitido recordar, entre las muchas pinturas murales de Herculano y de Pompeya (1), una nereyda recostada sobre un ménstruo marino, mitad pantera, mitad pez, que bebo de una *patens*, donde la ninfa derrama el licor sagrado. Opinan los autores de tan celebrada obra, al interpretar dicha representación, que simboliza ésta á Ivo ó *Leucofca*, nodriza de *Baco* (2). Pero en más directa relación con nuestro asunto, hallamos otras pinturas: tal es, en efecto, el cuadro (3) de *Baco niño* sentado sobre una pantera, á la cual echó al cuello un collar de pámpanos, y otros muchos que le figuran en un carro tirado de tigres ó panteras (4). Ninguna monumento más interesante, sin embargo, ni más á propósito que el mosaico (5) descubierto en Pompeya dentro de la casa apellidada de *Pen*, en cuyo pavimento se representa á *Baco* alado y en edad infantil, llevando un gran vaso de dos asas, y refrenando con rienda de plata un tigre que escama al borde de un precipicio.

Consultados tan importantes monumentos, no es imprudente asegurar, del modo que lo permiten estas disquisiciones, que el asunto principal del mosaico, objeto del presente estudio, era la representación de *Baco* tal como en otros monumentos existe, y sobre todo en el ya citado mosaico, que pertenece á la más alta época del arte romano.

(1) Abuzinas á la famosa obra intitulada *Le pitture antiche di Ercolano*, etc., publicada de órden de Cléves III en la imprenta Real de Nápoles [1787] la pintura que aquí citamos se encuentra en el tomo III, pág. 89, lámina XLII.

(2) Acerca de esta nodriza de *Baco*, dice *Pindaro*, *Olymp. II*, v. 51 y siguientes (Edición estereotípica de Trübner, 1845).

Αὐτὸν ἦν δὲ θεῶν
 Νύκτι ἀφ' οὗτος ἔργον
 Ἄλκιον ἔργον ἀφ' ἑρῶν
 ἄν' ὑπερβόησεν ἔτι
 ἰὸν ἀφ' οὗτος

Tradúcelo el erudito Bergmann, diciendo:

« Á Ivo en sus brazos,
 con los mismos hijos de Nereas,
 en Imitación cual vida divina
 coarctava vestras, etc.»

(*Pindaro en griego y castellano*, t. I, pág. 37.)

(3) *Tomo II de Le pitture antiche*, pág. 197, lámina XLII.

(4) *Storie d'Arte* (Zick), lib. IV, v. 656.

«... Et ubi inter laevissimam retinens tigris.»

Y *Rómulo* (Carm. xxv):

«Vile cepistrum egrediat ad randa tigris.»

Entre los varios ejemplos que pudieramos citar para probar la frecuencia con que el tigre se halla en las representaciones de *Baco*, juníamos oportuno asegurar que, en el tomo I, pág. 88, tabla VII de la citada obra de *Le pitture antiche di Ercolano*, etc., se hallan, bajo dos hornos que danza enroscadas en laque y imprecaciones viles, dos pinturas juzgado con los críticos. Si deba creerse que en una zona, en nuestro juicio obscuro, encontrado en el templo de *Pen* al trazar las claustros de la terna galería vizantina, se halló un *Baco* alado, como el del mosaico de la casa de *Pen*, á que nos referimos en el texto, pintado en sus patenas ó tigre, al cual conduce con una rienda y un collar.

(5) Publicado en la obra *Herculaneum et Pompeii: Recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc.*, découverte jusqu'à ce jour, etc., par M. Barré Anzi, con consentimiento de Mr. Barré (Paris, librería de Fernand Didot, frères, 1840, tomo V, 6.ª serie, planch. 23).

Pero legada esta deducción, ¿á qué género de edificios y á qué departamento debió pertenecer el de los Carabancheles? Llévamos desde luego sus reducidas proporciones á desochar la idea de que pudiera pertenecer á un templo; y tendido en estos los restos de otros pavimentos que le rodean, no ménos que su situación, nos inclinamos á creer, según arriba insinuamos, que hubo de corresponder á una de aquellas santas villas, *alquerías ó casas de campo*, á que tan aficionadas se mostraban los voluptuosos ciudadanos de Roma, y de que tan magníficos restos nos han conservado los siglos. No habrá, en nuestro sentir, repugnancia alguna en suponer que, ocupado durante la dominación romana el territorio de los Carabancheles por casas de campo ó de recreo, tradición que parece haberse transmitido á los tiempos modernos, existieron allí termas, palacios ó villas, no hallándose, por tanto, muy distante la población romana á que pertenecían.

Mas no es tan fácil determinar la estancia á que el mosaico sirvió de pavimento, si bien teniendo en cuenta que los romanos usaron un género de obra distinto para cada habitación, y reparando asimismo en que el procedimiento *scenitibus* ó *hibostratos* se aplicaba al *protogressu* y al *atrium*, y que en los triclinios se usaban con preferencia el *ceramiculatum*, representando diferentes animales, cabe admitir sin peligro de error que fue ornamento de un triclinio; y contribuye á robustecer esta presunción el *opus astracens* que rodeaba todo el mosaico, mostrándonos en su anchura que era espacio suficiente para recibir los lechos (*torji*) que circunjan los triclinios en los tres frentes que dejaba libres la puerta de entrada, haciendo allí innecesarias las vistosas labores que brillaban en el centro de la estancia, lugar donde se aprata todo lujo y magnificencia. Agrégase también la ya indicada consideración de las reducidas dimensiones que ofrece toda la estancia, para tenerla por un verdadero triclinio, pues á nadie es dado dudar de que estas cunuras eran poco extensas, conteniendo solamente la mayor parte de las descubiertas hasta hoy, espacio suficiente para nueve lechos ó recinitorios. Ni es, finalmente, de olvidarse la circunstancia harto significativa de que, las habitaciones en que se reproducen los vestíbulos de Baco, fueron constantemente destinadas á servir de triclinios, según el contexto sentir de los más autorizados arqueólogos.

Todo nos lleva, pues, á la persuasión de que la *Quinta* de los condes del Montijo fué durante la dominación romana una de aquellas villas ó alquerías donde se hizo gala de la riqueza del arte, que tantas maravillas produce desde las bocas del Danubio hasta el Estrecho Gaditano. Y no es ya lícito, sin merecer nota de temerarios, dudar de esta demostración arqueológica, porque si ha podido decirse que fueron traídos de otras poblaciones los monumentos litológicos de Madrid, ¿cómo se ha de suponer que este precioso mosaico y los pavimentos que le rodean, ocultos por espacio de más de diez y ocho siglos en las entrañas de la tierra (1), han sido conducidos allí de otras partes?... La suposición ofendería á quien osara formularla, llevado del estéril placer de la contradicción, que tan á menudo dá muerte á las más útiles investigaciones; bastando, en nuestro concepto, cuanto llevamos asentado, para poner fuera de toda discusión que, no sólo en las colinas de los *Mecenes*, sino á dos millas del actual perímetro de la Villa y Corte, en el fértil y apacible terreno que ocupan los Carabancheles, existió población romana.

Obtendida esta natural consecuencia, la aplicación de ella al debate que de muy antiguo viene sosteniéndose acerca de los orígenes de la que fué, andando el tiempo, la célebre Villa y Corte, materia es propia exclusivamente de su historia, por lo que en la ya citada obra nos ocupamos de ella, bastando hoy lo expuesto para el trabajo puramente monográfico que nos propusimos acerca de tan notable monumento.

(1) No creemos, sin embargo, fuera de propósito el advertir que, sobre encontrarse, tanto por examen preciso de pavimentos y mosaicos, como por la relación de su distribución, que existió allí desde su construcción, la puerta también es propia suya, pues que el mosaico se destruye á la sola tentativa de levantarlo, si no se hacen las precauciones que aconseja el arte, y que hoy hacen ya tan difícil la traslación de un punto á otro, respecto de esta clase de monumentos. El descubrimiento de estos restos es, sin embargo, tan reciente, que sólo puede considerarse como un adelanto del arte moderno, y no hay motivo de que en la antigüedad ni en la Edad-media se trabajara particularmente de mosaico, sino únicamente los portales, luceros ó nichos para decorar edificios. Pero aunque este sencillo razonamiento no convence á la inmensidad de los más eruditos en materias arqueológicas, tendríamos otros en favor de nuestro juicio felicitando por los restos de las demás pavimentos romanas, que, como ya dicho, se encuentran también en casi todos direcciones á poco que se profundice en los cimientos del mosaico, indicando que fueron allí mismo colocados por el uso del arte para solar otros habitaciones cercanas, de ménos lujo y ornato que el triclinio, á que correspondiese pertenecer el rico pavimento escrito de arriba.



A. B. 1880. 11

A. B. 1880. 11

A. B. 1880. 11

SALERO DE ONICE ORIENTAL.

Del acervo de Museo nacional de Torres y Escalante.



ORFEBRERÍA DEL SIGLO XVI.

ALHAJAS DEL DELFIN DE FRANCIA,

HIJO DE LUIS XIV Y PADRE DE FELIPE V.

SALERO DE ÓNICE ORIENTAL.

(Altera, 0,175; diámetro del vaso, 0,085).

POR EL SEÑOR, ORFEBRE

DON PEDRO DE MADRAZO,

Industria de número de las Academias de Bellas Artes y de la Historia.

I.



En la muerte del Delfín de Francia, ocurrida en 18 de Febrero de 1712, su hijo el rey de España, don Felipe V, heredó un considerable número de alhajas de mesa y tocador labradas según el más exquisito gusto del siglo XVI, no todas quizá debidas á artistas italianos, pero todas al parecer procedentes de los famosos talleres de Milán, Florencia y París. Además de muchas piezas de cristal de roca, entre las cuales hay algunas de tan bellas formas que no parece puedan atribuirse más que á Valerio Vicentino ó á los Miseronis y Sarrachis, recibió nuestro primer Borbon ochenta y seis alhajas de piedras duras con sus guarniciones de oro, esmalte, piedras preciosas, piedras grabadas y esmaltes: vasos la mayor parte.

No se sabe en qué año llegaron á poder de Felipe V estas joyas: podemos decir solamente que debieron ser incluidas en un inventario general de todos los objetos de valor existentes en 1734 en el Real Palacio de la Granja, que formó en aquel año D. Juan Antonio Davila, ministro del *Tribunal de la Contaduría mayor de Cuentas* (sic.), con expresión separada de lo que era propiedad particular de la reina doña Isabel Farnesio (2).

Descripción formal de estas alhajas no hallamos hasta el año 1745, en que de real orden, comunicada con fecha

(1) Copiada de un manuscrito de la primera mitad del siglo XIX.

(2) Lo delimitamos del contenido de una carta del apoderador D. Domingo Meris Sacro, que se conserva en el Arch. de Palacio: *Felipe V.—S. May. Leg. 13.*

del 3 de Agosto por el Secretario del Despacho Universal, marqués de Villarías, al marqués de Galiano, Intendente de los Reales Sitios de la Granja y Palau, ejecuta éste otro «Inventario general de las pinturas, muebles y alhajas» de su Majestad con que tiene adornado el Real Palacio de San Ildefonso, en que se incluye lo perteneciente á la «herencia del señor Delfín de Francia, su Padre: todo á cargo de D. Domingo María Sanni, Aposentador en dicho Sitio (1).»

La custodia de esta riqueza fué, pues, entregada al pintor D. Domingo María Sanni, á quien la reina doña Isabel Farnesio había hecho Conserje y Aposentador del Palacio y Sitio Real de San Ildefonso.

Este pintor Italiano, de quien no nos dan noticia los escritores biógrafos de bellas artes, adonado como profesor, pero eximio por su honradez, había llegado á inspirar á la augusta Señora gran confianza: por encargo suyo especial había entendido en la colocación, en el piso bajo del referido Palacio, de la selecta galería de escultura antigua adquirida á la muerte de la Reina Cristina de Suecia; y habiéndose granjeado también por su celo, inteligencia y probidad, el aprecio de Felipe V, recibió de éste en depósito las alhajas referidas cuando decayendo el buen gusto, en España como en Francia, empezaron las delicadas obras de los Cellini y de los otros orfebres del siglo XVI á ceder el puesto á las de los joyeros del siglo de Luis XIV y Luis XV, y las alhajas de figuras y estatuillas á quedar arrinconadas ante el destimbrador aparato de las joyas cargadas de pedrería.

El arguoso dueño de esos preciosos objetos del arte santuario del Renacimiento que hoy causan nuestra admiración, á la cuenta no debió hacer mucho uso de ellos, porque cuando en tiempo de su hijo Carlos III se formó el inventario general de las alhajas que existían á cargo del Jefe de la Fuerría en el Palacio de la Granja, esos mismos objetos estaban como escondidos en arca y cajones, y custodiados en varias piezas del Palacio de la llamada Casa de alhajas de aquel Real Sitio. Así, en efecto, se desprende del siguiente documento, que lleva por título: *Cargo general de Fuerría de las pinturas, alhajas y muebles de todas clases de la Fuerría del Rey, existentes en el Real Palacio de San Ildefonso, y noticia puntual de la erección de la Real Colegiata, sus adornos y alhajas, con la descripción de las Jarrines y preciosas estatuas: Hecho en el año 1774: tomo en fol. 4.º*, que se conserva en el Archivo que fué de la Casa Real y hoy es Archivo de las Cortes. Este inventario, formado por D. Francisco Manuel de Mena durante la jornada del citado año, empieza con una curiosa advertencia en que, después de hacerse puntual relación de los varios trámites por donde vino á poder de nuestros reyes la colección de mármoles antiguos de la reina Cristina de Suecia, se revela con estas palabras el poco aprecio en que se habían tenido las alhajas del Delfín. «De las alhajas que el Sr. Rey D. Felipe V heredó de su padre el Delfín de Francia y otras de la corona, no hay cargo de Sanni» en el Oficio de Greder; todo estuvo á su confianza, y no se duda, que la desempeñaría según su acreditada conducta; unas estaban en arena, otras en caxones, y pequeños quartos, cuyas llaves tenía su viuda, y de donde no parecía llave, se descorrajó. Todo se sacó á la luz, se vió, reconoció y limpió, con la más exacta positividad, y se le inventarió hasta la cosa más mínima, sin quedar duda, en que manifestaron quanto había en Palacio sito, vaxo y casa de las alhajas, como se reconocerá leyendo este Inventario que es general, y completo, y que debe regir» en lo subscrito.»

Pero no todo lo que consignam los papeles del tiempo viejo debe creerse como un evangelio: este documento, que nos manifiesta la injusta postergación que en el reinado de Carlos III sufrían las inimitables obras de arte del siglo XVI, nos induce en error acerca de un punto de la biografía del pintor Sanni, á quien nos representa tan apolémico de la omnimoda confianza de su rey, que no firma cargo alguno de esas alhajas; cuando express y terminantemente nos habla dicho el otro inventario de 1745, formado por el marqués de Galiano, que quedaba todo á cargo del referido Aposentador (2). Por lo visto en 1774 no se tenía ya presente el inventario redactado veintinueve años ántes.

(1) Arch. de Pal.— Felipe V.—S. *Idéf. Leg. c.º*

(2) El cargo hecho á Buzas cuenta al final del Inventario de 1745, terminado en 5 de Febrero de 1746, en estas términos: «Es copia autentica del Inventario general que de orden del Rey se ejecutó por mí el referido marqués de Galiano en el presente año de la fecha, de las Pinturas, muebles y alhajas de Su Majestad con que tiene adornado el Real Palacio de San Ildefonso, en que está incluido lo perteneciente á la herencia del Sr. Delfín de Francia su Padre, que todo está á cargo de D. Domingo María Sanni, Aposentador de dicho Sitio, quien á este fin me lo ha exhibido, y después hecho á su poder qualquiera obligación de la responsabilidad siempre que se le pide, por si cosa alguna se fuesse el original, y en otro lo contrario, lo qual según su cumplimiento de lo citado me debe que se le dio el año antecedente de mill setecientos quarenta y cinco me mandó el Excmo. Sr. Marqués de Villarías, remitido que me sacara á fin de que la pasase á los reales de su Majestad. De que certifico en el Real Sitio de San Ildefonso á 5 de febrero de mill setecientos quarenta y seis. El marqués de Galiano.—Domingo María Sanni (con su relación).»

De tal manera había dejado de ser moda lo bello, usurpando el culto público y privado lo clásico, que el mismo augusto promotor del retroceso al clásico antiguo, mientras fué rey de Nápoles y de las Dos-Sicilias, toleraba ahora que ese inestimable tesoro del genio artístico del Renacimiento figurase en un inventario con el nombre de *piezas raras y curiosas*, y las codia a un gabinete de Historia Natural, sin duda para que la juventud dada á las ciencias aprendiese en ellas, no la belleza de la forma, sino la forma y naturaleza de los productos del reino mineral.

Que este fué el exclusivo intento de aquel monarca, méjase en bellas artes á pesar del lauro que le cayó encima en las excavaciones de Herculano, claramente lo revela una nota escrita al márgen del referido inventario, que para nuestro actual objeto no tiene precio, firmada en 1776 por un cierto D. Mateo de Oaxayana, cuyo cargo oficial nos es desconocido. Hé aquí el texto: «*Cargo general de Furriva, etc.—Inventario general de las pinturas, alhajas, etc. (año 1774), fól. 149. Piezas raras y curiosas que el señor rey don Phelipe Quinto heredó de su Padre el señor » Delphin y está en el Oficio (de la Frurriva)».—Nota marginal.—Por real orden de 2 de Setiembre de 1776 se » sirvió S. M. mandar que las varias alhajas de cristal de roca, vasos de ágata y otras piedras raras que existían » en el Sitio de San Idelfonso, y tocara á S. M. por la herencia de su abuelo el Delphin, Padre del señor Phelipe » Quinto, como también las tableras que representaban los principales sucesos de la conquista de Mexico, se entregasen, » mediante recibo, á D. Pedro Frasco Davila, director del Gabinete de Historia Natural, para que las coque y » guarde en el entre las piezas y curiosidades que allí se conservan, y pertenezcan todas á S. M. Cuyas alhajas » permaneciesen allí como en depósito, para mayor realce del Gabinete, y digna memoria del Fundador.—En con- » secuencia de dicha real orden, comisionó el señor Mayordomo Mayor (lo era á la sazón el Marqués de Monté- » Alegre) á D. Francisco Manuel de Mena, para que entregase las alhajas que contiene el recibo del expresado » Davila, con fecha de 15 de Setiembre de 1776. F son las que se anotan al margen de cada partida.—Núm. 1. » Consecuente á la expresada orden se entregó esta alhaja en el citado Gabinete, y el recibo original de ella y » siguientes se halla con la real orden en su respectivo legajo.—Matías de Oaxayana. [Rubricado.]»*

No ha sido poca suerte para los amantes del arte que las alhajas del Delphin de Francia, heredadas por Felipe V, parecieran poca cosa á nuestros primeros Borbones para figurar en sus tocadores, apañadores y mesas. Así pudo el Gabinete de Historia Natural conservárnas hasta el tiempo presente.

Correjóno ellas, sin embargo, una muy triste aventura. Porque durante la guerra de España con Napoleón, nuestros rayones invasores entraron á saco aquella tranquila mansión de la ciencia, y sin curso de colocar en sus estuches las alhajas allí custodiadas, ¡tal era su prisa! se llevaron en desordenado y revuelto botín á las orillas del Sena los objetos mismos que allí habían incidido, en días para ellos bonancibles, en los palacios de Francisco I y de sus sucesores hasta Luis XIV.

Cuando derrocó el Imperio francés y restaurado el trono de los Borbones, se negoció con Francia la devolución de este tesoro, el Gobierno español remitió á nuestro embajador en París, conde de Peñañada, una copia del inventario de 1774, á fin de que por él se hiciera el recuento de las piezas de que se componía. El embajador comisionó al agregado D. Agustín Tavira y Acosta para que las recibiese y presentase su embalaje; y desempeñado por éste el delicado encargo, fué el inventario devuelto, acompañado de un pliego de observaciones de la persona que había custodiado dichas efectos hasta su entrega. De estas observaciones resultaba: que de los ochenta y seis objetos de orfebrería y piedras preciosas de los inventarios de Felipe V y Carlos III, sólo uno se habían dejado los franceses en Madrid, que era un estuche con piezas de comedid y herramientas, de labor damasquinada y cabos de marfil; que los ochenta y cinco restantes, todos, cual más, cual ménos, habían sufrido averías, perdiendo muchos de ellos parte de sus guardanices y empuñates, ó abollándose éstos, ó quebrándose algunas de sus piezas principales, ó desprendiéndose la poltreira, etc.; que faltaban las alhajas números 2, 9, 23, 27, 62, 71, 72 y 83, sin que se supiese su paradero; que de los cincuenta y un objetos de cristal de roca que comprendían los citados inventarios antiguos, faltaban asimismo los números 91, 98, 124 y 126; y por último, que de estos objetos la mayor parte habían padecido fracturas y quiebros muy sensibles. Un cierto Mr. Roux fué el encargado por el Gobierno francés de hacer la entrega, y la embajada de España consiguió esto y su conformidad con las observaciones del depositario de los efectos, en dos notas que, sin expresión de día y con sólo la fecha de *Diciembre de 1815*, estampó al pé del inventario devuelto.

Transcurrieron cerca de veinticuatro años: las alhajas, rotas en su mayor parte, desahastadas todas, por efecto de la pasada torresaca, yacían olvidadas de los amantes de las bellas artes, no de los hombres científicos, en los armarios del Gabinete de Historia Natural, donde tienen sus delicias los aprehendices de una de las más completas colecciones

de minerales que cuenta la cuita Europa. Este departamento provisional del gran Museo de Ciencias Naturales que ideó Carlos III, y que la España estúpida anula ver erigido en el vasto Palacio-Museo que se ha empezado á construir en el Paseo de Recoletos, no era en verdad local á propósito para la exhibición de esas inimitables aunque maltratadas joyas; y comprendiéndolo así un ilustrado Intendente de la Real Casa y Patrimonio, á quien halló propicio el sabio artista que en 1838 desempeñaba el cargo de Director del Real Museo de Pintura y Escultura (1), verdadero autor del pensamiento de destinar dichas alhajas al estudio de la juventud dedicada á las bellas artes, promovió la importante medida de trasladarlas al gran Museo del Prado; operación que á pesar de reiteradas reales órdenes, expedidas en 11 de Enero, 11 de Mayo y 28 de Abril de 1839, no se logró llevar á efecto hasta el mes siguiente de Agosto de este mismo año; tanta fué la oposición que á desprenderse de aquellos objetos hizo la Junta gubernativa del Museo Nacional de Ciencias Naturales (2).

Desempeñó el Intendente del Real Patrimonio revestir de todas las solemnidades necesarias el acto de la entrega de las alhajas al Director del Museo del Prado, D. José de Madrazo, hizo que el cura del Real Palacio, D. Antonio Cassou, y el ingeniero D. Rafael Amar de la Torre, exdetratado de la Escuela de Minas, fueran de Real orden nombrados para presenciarlo *como personas incompetentes en la materia*. Verifícase dicho acto el día 14 de Agosto, concurriendo á él, como individuos de la Junta gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, que hacía la entrega, D. Andrés Alon, D. Donato García, D. Pascual Asensio y D. Mariano de la Puz Graells; como nuevo depositario de los preciosos objetos, el referido Director del Museo; y como testigos competentes, los dos mencionados señores Cassou y Amar de la Torre. La expresada Junta gubernativa llevó redactadas sus observaciones acerca del estado actual de cada una de las alhajas que entregaba, y formado un nuevo inventario de todas éstas, en que se consignaron la descripción del inventario resultado en 1815 á París (copia literal del antiguo inventario de 1774, con su mismo justiprecio), las notas de la emblejada con que aquel inventario había sido devuelto, y las nuevas observaciones de la Junta, lo firmaron todos los concurrentes, pasando luego este documento original al Archivo general de la Real Casa para despacho del Museo de Ciencias Naturales y cargo del Director del Museo de Pintura y Escultura, en cuyo archivo particular quedó la correspondiente copia, autorizada por el Intendente Fernán.

El citado Director del Museo del Prado custodió las alhajas en unos escaparates colocados en los ángulos de una de las piezas bajas de Poniente, que desde entonces tomó el nombre de los preciosos objetos allí depositados, y se llamó *Sala de Alhajas*. El público podía contemplarlas por los cristales de aquellos armarios, en sus tablas ó andenes; pero causaba el verlas más pena que complacencia, por el estado en que se hallaban. Era aquello una verdadera enfermería de gloriosos veteranos del arte mutuario: allí estaban los preciosos vasos de la escuela de Cellini, cuidadosamente colocados sí, pero mutilados, con sus asas al pié-muecho de ellos, con las tapas desprendidas otras, con las preciosas guarniciones abolladas ó movidas, privados algunos de las lindas figurillas de esmalte ó de oro que graciosamente los decoraron... Pero un mal entendido espíritu de economía dominaba á la sazón en las altas dependencias de la Casa Real, y excediendo un solterito cosa alguna en pró de las asenderadas alhajas, de aquellos probos pero vulgares administradores, que rivalizaban en celo por reducir los gastos de representación de la corona de España al nivel de las grandezas de los hacendados de lugar. Con decir que en ese mismo año de 1839, para hacer un gasto de 70 reales, que era lo que venía á costar una tirada de 500 papeletas de entrada al Museo, tuvo el Director D. José de Madrazo, artista considerado en toda Europa y honrado con títulos académicos de Italia, Francia y Alemania, que solicitar el beneplácito de la Intendencia, la cual, previa formación del *indispensable expediente*, se sirvió aprobarlo en 16 de Mayo de dicho año (3), está dicho todo: lejos el imperio de la tiranía burocrática llevada á tan increíble grado de inequidad, hablar de la restauración de aquellas joyas hubiésem pasado por un verdadero demasío.

Trascurrieron veintisiete años: en 1856 la Administración Patrimonial se hallaba en distintas manos, aunque no pródigos en conceder recursos para mejorar el Museo. Era Director de éste D. Federico de Madrazo, el cual, conculgado de que alhajas de tanto mérito artístico y tan ingente valor, estuviesen oscurecidas en aquellos humildes escaparates donde en un principio se colocaron, y en el lastimoso estado en que fueron traídas, representó á la referida

(1) Era éste el Excmo. Sr. D. José de Madrazo, primer pintor de Cámara de S. M., á quien debió el Museo del Prado infinitas mejoras que le fuca pública gratia, y que es lo importante al ser de esta monografía sucesor.

(2) Consta esta oposición, pendiente siempre resuelta, en documentos del Arch. del Museo del Prado, Leg. referente al año 1839.

(3) En Madrid: sobre la documentación de este hecho inventado en el Arch. del Museo, Leg. del año 1839.

Administración Patrimonial, y con anuencia de ésta, dispuso que se limpiáran y compusieran, dentro del mismo Museo, las que eran susceptibles de una restauración sencilla y pronta, sin poner, ni ménos quitar, pieza alguna. Desempeñó esta delicada operación, improvisando en el mismo despacho de la Secretaría del Museo un abreviado taller, el joven platero D. Pedro Zaldes, aprovechado alumno también en la Escuela especial de Pintura y Escultura de Madrid, más movido de generoso amor al arte que de idea alguna de lucro, dado que ejecutó su meritoria obra casi de bulde: lo que consignamos aquí gustoso en hora de tan desinteresado artificio. Restituidas así en parte á su pristino brillo la mayor parte de las ricas presens, herencia del Delfín Luis, fueron colocadas en 1867 en dos grandes y hermosos escaparates ochavados, diáfanos en todo su contorno y de elegante forma de linterna, invención y traza de nuestro hermano el reputado arquitecto D. Juan de Madrazo, los cuales contribuyen al ornato de la larga galería principal, consagrada á las obras maestras de los pintores españoles é italianos.

En el escaparate que mira hácia la entrada del salon están los objetos de orfebrería propiamente dicha, en que se comprenden vasos, tazas, copas y copones, fibros, perfumadores, pomos, salvillas, jarras, urnas, saleros, vinagreras, fuentes, bandejillas, conchas, platillos, barcos, huevos, cofrecillos y otros recipientes en que lucen las más bellas y preciadas piedras duras y gemas, el diásporo sanguíneo, el jaspé oriental, el ónice, la ágata, el lapis-lazuli, el jade, el prasio, la cornalina, la amatista, etc., con preciosas guarniciones de oro y plata, ésmaltadas y esmaltadas, figurando bichas, amores, sierpes, seres fantásticos, follajes, grutescos, con incrustaciones ora de pedrería fina, ora de esmaltes y piedras grabadas; primerosos ejemplares todos del arte de los Caracazes, Cellinis y Florentinas. Hay en este escaparate 71 objetos de los 86 que contiene el inventario del tiempo de Carlos III, y de los 78 que fueron entregados al Museo del Prado; 33 en el anden inferior, 27 en el medio y 12 en el superior.— El otro escaparate que mira al final de la galería contiene las alhajas ó vasos de cristal de roca. Estos objetos, más frágiles que los otros, y por lo mismo más echados á perder en los viajes de ida á Francia y de regreso á Madrid, fueron también casi todos compuestos por Zaldes: de 47 entregados al Museo lucen expuestos al público 41: 20 en el anden inferior, 14 en el medio y 7 en el alto. Las formas que en ellos dominan son el barco ó nave (tan frecuente en la vajilla de los pasados tiempos), el carro, la taza, el ave, el delfín, la sierpe, el perfumador, el jarro, el canastillo, el cáliz, la bandeja, el frasco, la salvilla, el azafate y la flamenquilla. Si no fuera porque la precedencia de esos objetos se halla oficialmente consignada en los documentos que dejamos citados como herencia del Delfín de Francia, creeríamos haber visto descritos algunos de ellos en el inventario del abundantísimo tesoro que dejó Felipe II, entre los llamados en aquel tiempo *vasos bernaleses*, esto es, de boca ancha y onceda. No pocos tienen preciosas guarniciones, debidas sin duda á excelentes orífices, y no ceden en mérito artístico á los celebrados ejemplares del *Gabinete de gemas* de la galería de Florencia, del *Tesoro imperial* de Viena y del *Grande Gewölbe* de Dresde. En estos escaparates tan adecuados pueden las alhajas del Museo ser estudiadas, y aun dibujadas con toda comodidad, sin necesidad de sacarlas fuera.

II.

Hay entre las alhajas que ocupan la tabla baja del primer escaparate, un precioso salero, al cual consagramos la presente monografía. Los inventarios de los reinados de Felipe V y Carlos III describen esta joya de distintos modos, pero la mejor descripción es la más antigua.

En 1746 la hallamos mencionada de esta manera: «Una copa ovalada con pie de piedra ágata, en que ay dos guarniciones, la una en el lavio, y la otra en el pie, con quatro Delfines, y sobre el una Sirena, que mantiene la copa, con otro devajo de esta; cuya caveza y cola es de color de aljófar; el medio cuerpo, brazos y caveza de la Sirena de color de oro; y lo restante esmaltado de lo mismo con distintos adornos y guarniciones, en que están engastadas ciento ochenta y quatro piedras, las ciento setenta y nueve rubies, y las cinco restantes diamantes.» Tiene diez dedos de alto; y caja de falpa verde.»

En 1774 la descripción es más confusa: «N. 69. Más, otro vaso en forma de Salero sobado, y pie de piedra ágata, el bajo. Tiene su guarnición al canto, compuesta de una Sirena, á la parte de abajo un delfín: el pie una especie de penna con quatro sierpes que sirven de pies, todo de oro esmaltado de verde, negro y rojo, guarnecida la Sirena

» con cinco diamantes, fozdos los tres, y los dos reos, la falta uno, todos jaquelados; el mayor hechura de alhena-dra, de dos granos; otro en lisonja de grano de arca; y los restantes de varios tamaños; tiene ciento y ochenta y seis rubies de varios tamaños; y de oro 13 onzas poco más ó menos, que todo con la piedra de dicho vaso y su oja, » vale 16.763 rs. 10 mrs.»

El inventario que sirvió para hacer la entrega al Director del Museo del Prado, como copia del de 1774, reproduce el texto de aquel con todos sus defectos. —La nota puesta por la embajada de España en París á esta partida, dice: «Faltan dos piezas, lo demás está bien.» —Y las observaciones que sobre esta misma alhaja hace la Junta gubernativa del Museo de Ciencias Naturales al entregarla, son textualmente estas: «Conforme. Faltan cinco piedras, entre ellas 3 diamantes, pero de estos existen los dos mayores: hay 177 rubies balajes labrados y entre ellos alguno » oriental, distribuidos en los guarniciones y Sirena, faltando uno en el cuerpo de esta y los ocho restantes corres- » ponden al delphin, que falta. La ágata del vaso de ónice oriental, notable por sus muchas fijas; tambien lo es el » apít. Parece falta solo una pieza, que sería el delphin sin duda alguna, pues no se halla semejante adorno. El mayor » diámetro de la taz de cuatro pulgadas y media línea, y el menor de dos pulgadas y siete líneas.»

Estas descripciones, cotejadas entre sí, se completan, y en algunos particulares se contradicen. La que dá más entera idea de la forma general del objeto es, como se ha visto, la del inventario de Felipe V, pero la más científica es la que se desprende de las observaciones de la Junta gubernativa del Museo de Historia Natural. Comparando estas descripciones con la alhaja original, resulta: que ésta presenta en el canto de la piedra soxada superior, que sirve de alero, dos pequeños agujeros, próximos á una de las extremidades de su eje mayor, en los cuales debió sujetarse originalmente alguna pieza de cuya hechura no podemos hoy formarnos idea; que cuando la alhaja vino por primera vez á España estaba ya incompleta, porque la descripción que de ella se hizo en tiempo de Felipe V no menciona ese objeto, que visiblemente falta; que ya entonces le faltaba tambien un diamante de los seis que tuvo en su primitiva integridad; que luego, andando el tiempo, perdió el delphin que estaba colocado á los pies de la Sirena, un rubí del cuerpo de ésta, y tres diamantes de los que estaban engastados en el delicado aderezo de la misma; mermas que sin duda ocurrieron de resultas de haber ido la joya á París y vuelto á Madrid sin su estuche. Los parjes que ocupaban las piedras que se desprendieron desde que la joya salió del taller del artífice hasta el día de su ingreso en el Museo del Prado, están patentes en los agujeros que por ser la figurilla hueca se ven hoy, uno sobre su pecho derecho, dos sobre las clavículas, en el collar, y otros dos en la parte anterior de los brazaletes. En cuanto al número de los rubies esparcidos por todas las piezas del aderezo de la Sirena y en las guarniciones de la taza superior y del pié, confesamos que su recuento ha agotado nuestra paciencia: los guardajoyas de D. Felipe V sumaron 179, los de D. Carlos III 186; este mismo número usó la Junta gubernativa del Museo de Ciencias Naturales cuando hizo la entrega en 1839, si bien expresando que por faltar uno en el cuerpo de la Sirena y los ocho que contenía la pieza del delphin perdido, quedaban sólo 177. Nosotros no contamos sino 173 rubies, según se verá en la descripción minuciosa que pasamos á hacer de esta alhaja, que bien merece alguna prolijidad.

III.

Las quimeras que en los asuntos puramente decorativos empleaban los artistas de la antigüedad, y siguiendo á éstas las del Renacimiento, no eran siempre tan desprovistas de sentido alegórico como generalmente se supone. Los grotescos en que aparecen tales quimeras son, por lo común, alusivos al argumento del poema pictórico que adornan, y á esta misma regla se ceñían los orificios del siglo xvi al trazar los proyectos de las preciosas piezas que habrían. En la alhaja que tenemos delante es visible este filosofico propósito. El *visus tepentis* con que el preceptista venusino estigmatizaba los delirios de las imaginaciones enfermizas, que producen monstruos sin piés ni cabezas, como vulgarmente decimos, no podía tener por objeto condenar en absoluto los grotescos encadenamientos de seres fantásticos y vegetales dibujados por hábil mano en las Termas de Tito, ni ménos puede mirarse, según algunos lo han entendido, como una profética censura de las invenciones ornamentales de los artistas del siglo de Leon X. Proscribir semejantes fantasías sería lo mismo que obligar al genio á no salir nunca de la servidumbre de la realidad.

La Sirena, que en la naturaleza no existe, y que sin embargo es una bella quimera del genio antiguo, era un oportunísimo emblema para servir de pie á un salero en una régia vajilla. Ese hermoso y seductor monstruo marino aparece aquí, sin embargo, no como alegoría moral, sino como figura representativa de la mar, productora de esa sustancia de sólido y claro que el salero brinda. Lo mismo hubiera podido este objeto estar sostenido por un tritón ó una nereida. No es tampoco la genuina Sirena griega la que el escultor de nuestra alhaja ha elegido para susten de su vaso: aquella constantemente se nos representa con el medio cuerpo superior de mujer y el otro medio inferior de pájaro. El artista ha adoptado la forma bizantina que vemos prevalecer en la escultura de los edificios románicos desde fines del siglo xi, es decir, ha dado á su Sirena el medio cuerpo superior de mujer y el medio inferior de pez fantástico de bifurcada cola. Bajo una y otra forma, la Sirena siempre ha sido considerada como una alegoría tropológica, destinada á amonestar al hombre á huir de las seducciones, especialmente de las del amor. Por eso se la representa tan bella y seductora en su parte superior, ocultando en el agua su naturaleza de monstruo.

Pero el arte, que todo lo embellece, ha sabido sacar partido de esta misma forma de monstruo marino que ofrece la Sirena; y al dibujar la cola bifurcada de Aglaophona ó de Thalixinoe, ó de cualquiera de esas peligrosas encantadoras, ómplies del rapto de Proserpina, ha acertado á comunicar tanta gracia al conjunto de la quimera, á pesar de lo preferencial de su forma inferior, que la misma hechura de pez, modificada por los mórbidos contornos de la mujer, son un incentivo al cual no hubiera resistido el mismo Ulises si con él se le hubieran puesto delante en las costas de la Campania.

Muérese nuestra Sirena con denoso continente, volviendo todo el torso hácia su izquierda, como ofreciendo al paso la sal que lleva en alto en su copa ó taza de ónice oriental; echa hácia atrás la linda cabeza sonriente graciosamente, y descubre por todas partes levantando los brazos el lujoso arreo de su persona, que en nada oculta la belleza de sus juveniles formas, completamente desnudas. Compienan el adorno, en que rivalizan el buen gusto y la riqueza asiáticas, una diadema coronada de plumas que ondean al viento, pendientes, collar de colgantes, brazaletes de diamasterios, manillas, cinturón y calcés que en forma de sartas adornan sus muslos. Merece este galano adorno detenida descripción.

La diadema que ciñe su cabello, compuesto en bien ordenadas masas y recogido detrás en gracioso nudo, está formada de tres gruesos rubíes, uno sobre la frente y otro sobre cada oreja, enlazados entre sí por medio de una cinta de esmalte azul. Sobre el rubí de la frente sale el penacho de plumas blancas, cerúleas y verdes, con vetas de oro, ondeadas hácia delante con blando movimiento. Los tres rubíes de la diadema están contornados de aljófar y turquesas. Del mismo rubí de la frente cuelga una gruesa perla. Los pendientes son de oro, de forma de perilla, y parecen: el izquierdo se supone oculto por el cabello, mediante la inclinación que hácia este lado tiene la cabeza; el derecho aparece entero, y se mueve graciosamente al mover la figura.

El collar entido á la voluptuosa garganta de esta hermosa quimera, se compone de varias piezas. Alternan en su contorno ocho piedras preciosas, cuatro circulares y cuatro en losanje, entre sí unidas con hojuelas de aljófar y esmalte verde, y todas contornadas de turquesas. Todas esas piedras son rubíes, ménos las dos que caen sobre las clavículas de la Sirena, que eran diamantes y se desgastaron en el viaje forzado de la bella mujer-pez á las orillas del Sena. Cualgun del collar propiamente dicho, en los puntos que ocupaban los dos diamantes referidos, dos sartas de perlas, que vuelven por debajo de cada brazo á unirse en la espalda en un grueso rubí pendiente del centro del collar, en el paraje donde se supone estar su broche. Cada una de estas sartas tiene cinco gruesas piedras engastadas á tres; un rubí cuadrado encima de cada pecho de la Sirena, otros tres—dos en losanje y uno ovalar en medio, mayor—debajo del brazo, y una esmeralda sobre cada omóplote. Del rubí que pende del broche cuelga una perla, y otra de cada rubí ovalar de debajo del brazo; y además cuelga sobre cada hombro hácia la espalda, pendiente también del collar, otro rubí avovado guarnecido de turquesas y esmeraldas. Del rubí circular del collar mismo que cae sobre el hoyuelo de la garganta, pende otro rubí pequeño, cuadrado, y de éste un grueso diamante en forma de almendra, guarnecido de hojuelas de esmalte verde y aljófar. Del diamante que, á guisa de medallón, adorna el pecho, pende una perilla formada de una gruesa perla y una turquesa debajo.

Los brazaletes del adorno de la Sirena son también joyas de oriental riqueza. Presenta cada uno de ellos cuatro piedras gruesas, ovalares y cuadradas, en órden alterno: de estas piedras, tres son rubíes, la cuarta un diamante, que cae á la parte anterior de la figura y que también se desgastará ántes de venir la alhaja al Museo del Prado. Guarnecidas menudas turquesas y ónices entre sí unas hojuelas de linda forma que llevan en el centro un boton

de esmeralda. Del rubí que ose hacía el hombre salen dos esdrujillas de aljófar que rematan en dos rubies almadrados, contornados de esmeraldas, con sus perillas de perlas: elegante diamaterio de joyas gemelas, del más gracioso efecto.

Las manillas ó pulseras presentan asimismo cada una de ellas cuatro rubies cuadrados, unidos por medio de hojuelas de aljófar y esmalte verde, y contornados de aljófar.

El cinturón es, después del collar, la pieza de mayor riqueza: es una ancha zona de esmalte verde con filetes de oro, guarnecida de aljófar; compónese de dos mitades abrochadas en la parte anterior y en la posterior de la figura. El broche delantero es un florón de hojuelas blancas, verdes y azules, ocupando el centro un diamante en losaaje, del cual pende una rica joya de rubí contornada de hojas verdes, con otro pequeño rubí encima y perilla de perla. El broche de atrás ó dorsal forma otro florón de hojas verdes contornadas de oro, con un grueso rubí en el centro y una perla por perilla. Cada una de las mitades de la zona que abarca y acaricia la grácil cintura de la Sirena, presenta cinco rubies: uno rectangular en el centro, mirando á la cadena, dos triangulares á los extremos, y dos ovalares pequeños que los juntan. Del rubí rectangular del centro pende un pinjante de rubí oval, guarnecido de hojuelas de esmalte y aljófar, con su perilla de perla.

La parte del cuerpo de la quimera desde está la conjunción del torso con los muslos, afecta formas heteroclitas, pero bellas, de mujer y de pez marino, y aparece contornada de oscuras algas, de esmalte negro azulado, formando vértices en la cadena, y en este vértice se halla con elegancia sumo prendido el exprichoso adorno que cifra los muslos de la seductora hija de Aqueló. Estos dos pinjantes femorales forman con sus clamaterios unas sargas hasta cierto punto semejantes á las que contornan los arranques de los brazos, pasando por los pechos á la espalda, y se componen cada uno de ellos de un largo hilo de perlas que dá vuelta al muslo y cuyos dos extremos se juntan en la cadena. Lleva este hilo en el arranque ó broche un grueso rubí; otro dos más abajo—uno hacía delante y otro hacía atrás;—entre estos dos un clamaterio con un rubí más pequeño, y pendiente del rubí de delante otro clamaterio mayor, con dos rubies, uno sobre otro. Los seis rubies de cada pinjante están guarnecidos de aljófar, pero el más alto, que hace de boton ó broche, lo está de hojuelas verdes.

Todas las piezas del adorno de la Sirena que acabamos de describir, están, á pesar de su riqueza, dilijadas con tan exquisito gusto, que lejos de abrumar al bello mónstruo, dan á sus delicadas formas un realce verdaderamente voluptuoso. Debemos, en cuanto al lujo de estas joyas, advertir, que sólo son verdaderos los diamantes y los rubies, y que toda la demás pedrería, como las esmeraldas, las turquesas, las perlas y los granos de aljófar, son meras imitaciones hechas con el esmalte, pues dada la proporción de todas las referidas piezas, no hay en el arte del joyero medio de contornar con turquesas y perlas verdaderas tan diminutas piedras; así las que guarnecen dichas piedras y forman las sargas ó hilos, son microscópicos globulillos de esmalte azul claro y de esmalte blanco.

Las piezas de esta Sirena, que son, como queda dicho, dos colas de pez enroscadas, aparecen cubiertas de escamas verdes de brillante esmalte, y provistas cada una de ellas de cuatro aletas: una grande, azul y verde; otra algo menor, encarnada; otra pequeña, más abajo, verde; y la última, aún más pequeña, hacía el fin de la cola, de color azul: todas contornadas de oro. La cola remata en una especie de hoja ancha azul, contornada de oro también. Por estas extremidades, por las rosas de la cola, suavemente ocultas á la superficie convexa de la pesna, y por una barreta esmaltada de azul y oro en espiral, que parte de debajo de la aleta más alta del muslo derecho y encaja en la Agata del pié del sedero, está sujeta á su base la linda figurilla.

Ahora debemos describir la taza ó vaso que levanta la Sirena sobre su cabeza, y la posana en que insiste.

La taza oval, que es el sedero propiamente dicho, de hermoso énice oriental con fijas blancas que corren paralelamente de uno á otro extremo de su eje mayor, está esmeradamente labrada y bruñida y tiene en la parte inferior un pequeño resalto que figura su asiento. Lleva en su labio una rica guarnición de oro, esmalte y piedras preciosas. Esta guarnición se compone de una cinta de oro con delicados filetes de esmalte azul celeste, colocada verticalmente, de la cual sale en sentido horizontal, agrandando el diámetro de la taza, un colado de graciosos hojas blancas, verdes y azules, interpolados con granos de rubí. Son los rubies de esta guarnición, 32. En el borde de la taza, á la parte interior, se divisan, junto á una de las dos extremidades en que coloca la Sirena sus elegantes y añilladas manitas, los dos agujeros, equidistantes del eje, donde, según dejamos manifestado arriba, se sospecha que pudo estar sujeto algún adorno en el estado primitivo de la alhaja.

El pié de esta es una ágata-plasma, soavada, y colocada en el mismo sentido que el vaso superior, y su guarnición

forma un elegante perfil, que desgraciadamente no luce en nuestra litografía, por causa del punto de vista demasiado alto desde el cual está copiando el objeto. En esta preciosa guarnición de oro cincelado, esmaltada de blanco, verde, azul claro, azul oscuro y cereíseo, salpica de rubíes y sostenida en cuatro delphinés con cola de dragón bifurcada. Compónese de varias molduras de resalto, una esocia y un toro: las molduras resaltadas de la parte superior llevan un cordoncillo de hojas blancas y verdes con 32 rubíes y toques de esmalte azul imitando al zafiro. La esocia presenta gallopes de oro de relieve, esmaltados de verde esmeralda, con 16 botoncillos de rubí á trechos, conternados de aljófar. El toro ó cordon inferior está adornado con caprichosas palmetas de acanto, de esmalte blanco y verde esmeralda, unidas entre sí con 20 chabones ó clavos de rubí, candelados de turquesas; y estas palmetas llevan en su centro gallopes de esmalte azul oscuro con un resalto en medio de esmalte blanco vareteado de oro. Los cuatro animales quiméricos que sostienen este elegante pié, delphinés ó dragones, tienen el arranque del cuerpo de filaje, de esmalte azul ultramarino y oro, y el remate en forma de cola bifurcada de serpiente, retorcida y cubierta de escamas de verde cereíseo, con palmetas de oro en la extremidad; sus cabezas aparecen coronadas con crestas de aljófar, y sus enormes bocas, abiertas, armadas de dientes de lo mismo; sus ojos son de rubí, y las aletas que tienen junto á las orejas, de oro bruñido.—La misma advertencia que hicimos al terminar la descripción del adorno de la Sirena, respecto de la materia con que imitó el artífice la esmeralda, la turquesa y los granos de aljófar, debemos hacer ahora: estas preciosas sustancias se hallan en toda la guarnición del salero fingidas por medio de esmaltes; y admira en verdad cómo el aventajado alumno del arte de Cellini pudo obtener de la destructora virtud del fuego, en la imperfecta hornilla del siglo xvi, la sorprendente uniformidad de tamaño que observamos en los diminutos globulillos blancos y azules de que toda la alhaja está cuajada.

Hemos dicho, copiando las imperfectas descripciones de los inventarios de 1746 y 1774, que en su estado primitivo tenía la Sirena al pié un delphin. Ya advirtieron su falta el que custodió las alhajas en París antes de su embalaje para ser devueltas á la corona de España, y la Junta gubernativa del Museo de Ciencias Naturales al entregarlas al Museo de Pinturas del Prado. Nótese en la ágata convexa del pié del salero el lugar donde ese delphin estaba sujeto, y es un agujero hecho delante de la estatilla, entre sus dos colas. Puesto allí aquel adorno, debía causar excelente efecto, llenando el espacio que entre las colas y la peana queda hoy excesivamente desguarnecido.

Complétese decir algo ahora acerca del procedimiento industrial empleado en este precioso objeto.

IV.

Aunque el Cellini, por la prodigiosa variedad de sus conocimientos, comprendió bajo el nombre de Orfebrería muchas artes juntas, como son la labra de las piedras duras y gemas, la del oro y plata al repujado y á cincel, la fundición, el esmaltado, el grabado en hueso, etc., en nuestras alhajas, propiamente hablando, se renunen tres artes distintas, la cenefrería escultórica, el arte lapidaria y la de los esmaltes. Sin ser un excelente escultor en oro no habría podido hacer su autor la linda estatilla de la Sirena: sin el arte lapidaria y el esmalte no habrían formado el precioso y rico adorno que la engalanan, ni matizado de transición pusta la bifurcada cola y las aletas de que está provista, ni compuesto la elegante guarnición de la taza que lleva en sus manos y del pié que la soporta, ni labrado el ónice y la ágata de estas hermosas piezas. La escultura y el esmalte son, sin embargo, los que más sobresalen en esta obra, porque la joyería que la adorna es en ella un mero accesorio, y el trabajo del lapidario aparece limitado á obtener superficies perfectamente bruñidas.

¿Cómo está formada la pequeña estatua de la Sirena? Sólo después de leer y releer con pertinaz reconcentración de espíritu el tratado de cenefrería de Benvenuto Cellini hemos logrado convenernos de que esta preciosa figurilla ha podido ser esculpida en hoja de oro repujada á mano. Creíamos en un principio que habría sido fundida, y hasta nos causaba maravilla que una obra de este género pudiera suscitar dudas acerca del método empleado en su formación. No teníamos presente la extraordinaria perfección que alcanzó el arte del repujado en manos de los orífices italianos y franceses de principios del siglo xvi, ni las contrarias opiniones emitidas por los anticuarios más expertos

scoras de obras de épocas muy anteriores (1). No recordábamos tampoco la máxima del sabio conde de Laborde: «en la orfebrería, la fundición y el cincelado son procedimientos muy pobres; sólo el repujado puede llamarse arte de ilimitados recursos (2).»

La Edad-media produjo gran número de obras de escultura de pequeñas dimensiones labradas por este fecundísimo procedimiento. Los plateros de Limoges, ya en el siglo xiii, hacían sin valor de la fundición estatuillas y figuras de alto relieve de cobre, no desprovistas de mérito. Hay imágenes de aquella fabricación en que las cabezas están ejecutadas al repujado y los cuerpos son de madera revestida de hoja de oro. El erudito Labarte cita una estatua de la Virgen, de la colección de M. Sellère, alta 53 centímetros, como una muestra selecta de este género de escultura; y aunque añade que son raros los ejemplares de bulto de esta dimensión, nos basta reconocer que los hay para convencernos de que ya mucho antes del tiempo del Cellini el arte del repujado no se aplicaba solamente á los bajoros y altos relieves. Hoy reconocen todos los hombres versados en la historia del arte y de las artes industriales, que en el siglo xvi, época á que indudablemente pertenece nuestra alhaja, como luego veremos, todos los trabajos comenzados de la orfebrería se ejecutaban por medio del repujado. El gran maestro en esta arte, cuyo nombre nos vemos precisados á citar de continuo, el inmortal Benvenuto Cellini, nos asegura en su excelente TRATTATO SOPRA L'ORFEBRERIA, ya citado también, que este procedimiento era el que en su tiempo usaban todos los plateros de Francia é Italia; que él por su parte no usaba otro alguno para la fabricación de las joyas, vasos y figurillas de oro y plata; que sólo empleaba la fundición para las asas de dichos vasos, para las bocas de los jarrones y las piezas de aplicación.

Este mismo ingenioso artista nos explica detalladamente el método que usaban él y el famoso Caradoso de Milan para conducir á buen término estas obras de pequeñas dimensiones (*seisauterie*) en que tanto se delicaba: y como una de las cosas que más interés saber, para persuadirse de que realmente pueden obtenerse por el repujado figurillas tan perfectas, es de qué manera lograbán ellas que no apareciese en sus obras señal alguna de soldadura, extraeremos brevemente lo que dice en su Cap. v, donde trata de la joyería propiamente dicha y del arte de trabajar al repujado y cincelar las hojas de oro y plata (*lavori di piastra*), para hacer con ellas las figurillas que decoran las alhajas y sacar las estatuillas que entran en la composición de las piezas pequeñas de orfebrería. En este capítulo describe el célebre salero de oro que labró para Francisco I, cuyas figuras principales, Neptuno y Beroquintina, tienen cerca de 20 centímetros de altura.—Después de haber repujado la hoja de oro hasta el punto de darle todo el relieve de la escultura de bulto, lo cual se obtiene más fácilmente de lo que se piensa, merced á la ductilidad del metal y á la ley que para él prescribe el autor, destacaba el Cellini la figura del campo de la hoja recortando todos los sobrantes, y procedía á la unión de los bordes que estaban en perfecta yuxtaposición. Esta operación, que llama el *reunarse-giarre* (como el diérgamo *reunarse-giar* ó juntar las márgenes ó bordes), es una de las más delicadas de la orfebrería, porque se temerá que no aparezca la pieza como soldada, sino que el paraje donde estaba la solución de continuidad se presente como formando un cuerpo único é íntegro. Esta delicada soldadura se hacía del modo siguiente y se llamaba *soldar por medio del calor* (*saldare a calore*): formábase una mezcla de carbénillo, sal amoníaco y bórax, se pulverizaba y liquidaba en una vasija vidriada con un poco de agua, y empleándose como un color casquiquier, se la extendía por las juntas que se querían unir, dando encima un ligero baño de bórax puro. Metiose después el trabajo en el hornillo, preparado como para esmaltar, y cuando empezaba á enrojarse el metal, se le hacía alzar, procurando que la llama se repliegase sobre el objeto, y en cuanto se advertía que empezaba á flamear y moverse la película superior del oro (*la prima pelle*), se le rocaba ligeramente con agua fresca. En seguida, lo mismo el Cellini que el Caradoso ponían la obra en un baño de vinagre blanco muy fuerte con un poco de sal, y allí la dejaban toda una noche, con lo cual á la mañana siguiente aparecía la figura blanqueada y limpia de toda mancha de bórax. Menábase después la estatuilla ó estuco, compuesto de pez griega, cera virgen y ladrillo pulverizado, y comenzaba el trabajo á cincel para conducir la obra al último grado de perfección posible. Si al labrar con el cincel acontecía que

(1) Entre otros ejemplos que pertenecen á esta clase, elegimos uno. El procedimiento empleado en las soberbias puertas de bronce del castillo de Medinilla de la catedral de Ansbach, ha sido asunto de gran controversia. M. Labarte, en su Descripción de la colección Dabrye Donatelli (Íbíd., p. 55), había afirmado que eran de fundición; pero el respetable Jefe de Vauclat le Duc (Lettres savantes d'Albiacque, p. 10) y de Alf. Durri (Essai sur l'architecture en Allemagne, p. 135), les sólo de bulto pero para el logro de estar de la manera de las obras incrustadas en la Edad-media, que por los cincelados en oro, y la remarcada labor sólo algunas partes labradas al repujado.

(2) De l'usage de l'or et de l'argent, t. ii, p. 481.

el oro se abriese ó agáguerense por algún lado, estas roturas se soldaban con liga (*lega*), composición de oro fino, plata fina y cobre.—Con este procedimiento, que confiesa el Cellini haber aprendido del Caradoso, la obra en rigor no ofrece soldadura, sino que viene á hacerse toda de una pieza, y porque es tal la virtud del cardenillo (dice) mezclado con la sal amoníaco y el bórax, que sólo alcanza á mover y regenerar la película del oro, y como esta película forma un todo homogéneo sobre la juntura de los dos bordes contrapuestos, no hay quien sea capaz de conocer dónde estaba dicha juntura. — Este fué el método de que el gran artista florentino se sirvió para labrar las dos estatuillas de Neptuno y Beroynia, de 20 centímetros, en el salero del rey Francisco I.

Respecto del esmalte que tan preciosos reales dá á la parte inferior de nuestra Sirena y á las dos gurnaciones, superior é inferior, de la alhaja, sólo una cosa haremos observar: la nitidez con que está aplicada la pasta translúcida á las partes nichadas para recibirla, y la gran brillantez del esmalte rojo, que es el que más dificultades ofrece al artífice. Este esmalte era reputado por el mismo Cellini como una verdadera conquista del arte moderno: los antiguos, dice, no tuvieron conocimiento del esmalte rojo translucido, el cual fué casualmente descubierta por un alquimista, que queriendo hacer oro, juntó varios metales, y de la fusión de todos ellos obtuvo un sedimento de vidrio rojo de bellísimo tono. El esmalte rojo translucido no se adhiere más que al oro, á diferencia de los otros esmaltes que se unen lo mismo que al oro á la plata. Este esmalte requiere grandes precauciones y mucho esmero en el artífice, porque el punto de color que se le quiera dar depende del modo de cocerlo y de saber lo que se ha de practicar cuando con el último fuego se torna amarillo. La tez cristalina de todo esmalte se obtiene del hornillo en reiteradas operaciones, y en éstas se ha de proceder por grados, de manera que ni entre al fuego repentinamente, ni salga de súbito del fuego al aire frío; pero el esmalte rojo necesita que al darle el fuego último, que es cuando se vuelve amarillo, y tanto que se confunde con el oro, se le haga aire para que rápidamente se enfrie; entonces se vuelve á introducir en el hornillo con fuego de muy pocos grados, y poco á poco va recobrando el color rojo. En cuanto llegue al tono que se desea, se debe sacar del fuego prestamente y darle aire de nuevo para que en seguida se vuelva á enfriar; de lo contrario, el exceso del calor le hará ponerse casi negro.

La aplicación que hizo del esmalte rojo el artífice autor de nuestra alhaja, fué en verdad felicísima: dándole un punto de color que rivaliza con el rubí oriental, matizó con él dos de las aletas superiores de la cola de la Sirena, las cuales, contorneadas de oro, se destacan sobre el esmalte verde de dicha cola, bifurcada y escamosa, animando aquel conjunto, que de otra manera hubiera resultado oscuro y triste.

Al describir esta alhaja con tanta prolijidad y afección, muy á menudo se nos ha ocurrido si en su época feliz, á saber, cuando adornaba quizá la mesa de los Valois-Orléans y de los gloriosos ascendientes del primer Borbon de España, habré llegado á ser alguna vez tan contemplada y estudiada, y tan admirada como de nosotros lo es hoy en su modesto escaparate del Museo del Prado. Ahora que conseguimos por escrito la misma pregunta, la respuesta que nos damos á nosotros mismos se desprende de las consideraciones que pasamos á exponer.

V.

No vamos á hacer una compilación de las noticias diseminadas en los escritos de Paul Lacroix, conde de Laborde, Miss Strickland, Lalarte y Mad. Barrera, acerca del lujo desplegado por los soberanos de Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y España en el siglo xvi. Queremos solamente señalar el apogeo de las alhajas de gusto artístico y su decadencia en la orgullosa corte del Sena.

Luis XI había hecho alarde de la más sordida avaricia, mandando se le sirviese la comida en vajilla de peltre, y ostentando como únicas joyas de su avaro personal las imágenes de plomo (*saerignes*) que adornaban su mugriento sombrero; y pocos años después, Luis XII superaba á la mayor parte de los monarcas del continente en magnificencia y elegancia. La aurora del Renacimiento artístico, que cual nuevo sol había de alumbrar la Francia de Francisco I, crecía en intensidad por la discreta protección que á los artistas concedía el famoso cardenal d'Amboise. Merced á su poderosa influencia, tomaba una nueva faz el arte de la joyería y la orfebrería: los objetos que llevó á Francia de Milán y Génova, los artistas italianos que llevó á su patria, introdujeron en la alta sociedad

francesa el estilo ultramontano que tantas maravillas creó poco después en la corte de los Valois-Orléans desterrando el estilo flamenco, ya algo desmenuzado desde las expediciones de Carlos VIII y Luis XII á la privilegiada Pentínsula donde tuvieron siempre su cuna la inspiración y el buen gusto. No poco contribuyó á desarrollar desde los primeros años de la dieciséxta centuria el lujo artístico del Renacimiento italiano, y á fomentar el ejercicio de la orfebrería de nuevo estilo entre los plateros de París, el decreto real (*ordonnance*), expedido por el mismo Luis XII, que levantaba la antigua prohibición de fabricar vajilla de cocina de plata, y tazas y jarros del mismo metal, de más de tres marcos de peso. Entónces florecieron los plateros y escultores Pupillon, Michel Colombo, Jean de Paris, Arnoni du Viviers, Henri Messiers y Mathien Le Vachet, casi todos de la capital del reino.

Pero durante el reinado de Francisco I llegaron á su apogeo la elegancia y el buen gusto artístico. No hay más que ver los retratos de este rey y de los personajes de ambos sexos de su corte, para formarse idea del carácter de sus lujosos stavios. Damas y caballeros ostentaban cinturones, collares, anillos, medallones, cadenas de ingente valor y exquisitas formas. Con razón exclamaba uno de sus contemporáneos: «esta gente se echa encima sus tierras y molinos.»

El arte santuario del tiempo de Francisco I y sus inmediatos sucesores, nos ofrece objetos de tanto precio por su trabajo artístico cuanto por la pedrería de que estaban realzados, y esto fácilmente se comprende si se considera que artistas como Leonardo de Vinci, el Rosso, el Primaticcio y sus discípulos más sobresalientes, no se desdaban de dibujar los modelos para aquellas alhajas. El inventario de las de Enrique II, formado en 1560, hace mención entre los anillos, pendientes, brazaletes y medallones, de muchos que fueron labrados por Benvenuto Cellini. Sobresalía este artista en las medallas llamadas *enseignes* que las damas llevaban en la cabeza y los hombres en sus sombreros, y en los medallones (*pendants*) que suspendían ellas al cuello. Ya en 1538 Benedetto Ramelli había hecho un retrato del rey según esta moda, que costó 300 libras torresas. En el reinado de Enrique II estos medallones, tal como los describe el citado inventario, eran verdaderos portentos del arte de la joyería, en los que se veían combinados de la manera más delicada é ingeniosa, el oro, el esmalte, la plata y la pedrería de todas clases. Una de las alhajas que aquel documento describe es un medallón de oro representando varias figuras, guarnecido de diamantes rocos. Otro, también de oro, con fondo de lapis-lázuli, representaba la figura de Lucrecia. Otro, con marco de oro, contenía la figura de Ceres en una ágata, con el cuerpo de plata y el ropaje de oro. En otro medallón se figuraba á David y á Goliat, con cabeza, brazos y piernas de ágata (1). Brantome nos dá razón de los trajes de las señoras de alta jerarquía, transformadas en niñas y diosas en un espectáculo con que la reina de Hungría divertió á sus rígidos parientes el emperador Carlos V, el rey de España Felipe II, hijo de éste, y la reina Doña Leonor. Las seis Oreadas llevaban sendos diamantes de media luna en la frente; Pallas y sus niñas iban vestidas de plata tachonada de perlas; Pomona, representada por una niña de nueve años, hija de una de las damas de la corte de Doña Leonor, ostentaba en la cabeza un adorno de esmeraldas, representando el fruto que á aquella diosa sirve de emblema. Al emperador y su hijo ofreció la niña palmas de esmalte verde cargadas de gruesas perlas y piedras preciosas, y lo que la misma diminuta deidad brindó á la reina Doña Leonor, fue un abanico, en cuyo centro había un espejo guarnecido de pedrería, de una riqueza inmensa.

Las alhajas que se usaban en la corte de Inglaterra ofrecían, si cabe, mayor lujo, pero ménos gusto artístico. La riqueza desplegada en la famosa *fiesta del patio de oro* estaba en armonía con la extravagancia que allí privaba en otras cosas. La sala de los banquetes en que Enrique VIII obsequiaba al rey de Francia, estaba colgada de listón de oro realzado de plata, y los marcos eran de listón de plata bordado de oro, con un ribete de trenzas de oro macizo tachonado de perlas y pedrería. Había en aquella plaza un aparador de siete estantes llenos de vajilla de oro, sin pizar alguna de plata (2). La alfombra del trono de la reina de Inglaterra estaba bordada de perlas. Algunas veces el lujo de la corte inglesa revería un carácter semi-bárbaro: la mantilla española con que se presentó Catalina de Aragón el día de sus bodas tenía una guarnición de oro, perlas y pedrería, de cinco pulgadas y media de ancho, y era tan larga que le cubría una gran parte del rostro y del cuerpo. — Ningun soberano de Europa, dice Mrae. Barrera, mostró jamás una pasión tan desordenada por la joyería como la reina Isabel de Inglaterra, en la que se veía tan licorjesca, que,

(1) *Mad. S. de Barthelemy: Gems and Jewels; their history, geography, chemistry and use, etc.*

(2) *Miss Strickland: Queens of England*

por la descripción de sus alhajas y por el número y valor de los presentes que se le hicieron, se diría que apenas les debían quedar á sus cortesanos las suficientes para abastecerse, sin embargo de lo cual todos se presentaban cubiertos de ellas al pisó de la letra.—El manto real y cola de María Estuardo en sus bodas con el Delfín era de terciopelo recortado, azul pálido, de seis tocos de largo cubiertas de pedrería. Han aliviándole aquel enorme peso varias damas, y mientras ella danzó, un caballero de robusto tórax se le sostenía, siguiéndola en todos sus movimientos por entre la apilada muchedumbre de los convidados.—La imaginación se hasta de esas enormes masas de metales preciosos y pedrería, que recuerdan los tiempos de Ataulfo, Eurico y Attila, y las deslumbradoras cortes visigodas del Tajo y del Garona.

Otro carácter muy distinto presenta la joyería que floreció en las orillas del Sena la fastuosa corte de los Valois-Orléans, y que produjo en aquella ciudad un deslumbrador renacimiento artístico emulo del de Italia, porque cuando Francisco I sucedió á Luis XII (en 1515) ya la orfebrería francesa había alcanzado evidenciable renombre. Bajo la influencia de los exóticos estatuarios que habían promovido aquel renacimiento, los plateros, señaladamente los de París, labraban soberbias piezas de excelente escultura. La orfebrería parisíense marchaba á la cabeza de aquel gran movimiento artístico, al que hizo justicia el Cellini consignando con palabras explícitas en su célebre tratado que se trabajaba en aquella populosa capital más que en parte alguna, en alhajas para las iglesias, vajilla de mesa y figuras de plata de todas tamaños (*grosserie*), y que las obras que allí se hacían á martillo alcanzaban un grado de perfección desconocido en otros países.

Desgraciadamente existen hoy pocas producciones de los Dumet, los Gédouyn, los Mangot, los Triboulet, etc., por que las redujeron á pasta de plata y oro necesidades supremas, como el resaca del rey Francisco I, las guerras de religión, los apuros de Luis XIV, que le obligaron á fundir lo más selecto de su plata y del tesoro de la corona de Francia, y por último la revolución de 1793. Pero las descripciones que nos conservan los historiadores y los archivos, agregadas á los preciosos ejemplares que se han salvado de aquella triste destrucción (como los suenan á todos los objetos del siglo XVI que forman parte de la herencia del Delfín Luis enviada á su hijo Felipe V), nos autorizan á declarar que el buen gusto artístico y la verdadera elegancia duraron en la orfebrería y joyería francesa todo el tiempo que duró la buena escuela en el arte de modelar, ó lo que es lo mismo, cuanto duró la buena escultura. Esta se mantuvo floreciente bajo los reinados de Enrique II, Francisco II, Carlos IX y Enrique III, y al compás de su sostenido vuelo fué la orfebrería produciendo, hasta fines del expresado siglo, obras de gusto perfecto y de incomparable belleza. Las hermosas favoritas de los monarcas franceses contribuían eficazmente al desarrollo de las artes en aquella época: Francisca de Poix, condesa de Chateaubriand, la duquesa de Estampes, Diana de Poitiers, eran mujeres de exquisito gusto y conocimiento del arte, y grandes protectoras de los hombres de talento. Diana de Poitiers, la favorita de Enrique II, era la aficionada que con más liberalidad los recompensaba. Su palacio de Anet contenía una colección magnífica de obras maestras de la joyería parisíense é italiana.

Mas en el reinado de Enrique IV la afección á los diamantes y demás piedras preciosas hizo que en las alhajas empezara la pedrería á sustituirse á las figurillas cinceladas y esmaltadas, y esto contribuyó á que se fuera perdiendo el gusto de las alhajas artísticas. El inventario de la favorita de este rey, Gabriela d'Estrees, nos revela esta sensible depresión del buen gusto y el incipiente desarrollo de una pasión semi-bárbara por las deslumbradoras masas de oro y pedrería. Entre el gran número de piezas de vajilla de plata que aquel documento contiene, las hay cinceladas y alfileradas, pero no se encuentra una sola que pueda señalarse como objeto de arte y que haya requerido la participación de un buen modelador. M. Labarte que nos revela este fenómeno histórico, lo formula de la manera siguiente: la afección á los vasos de materias preciosas, esto es, de diamantes y pedrería, había reemplazado á la de los vasos decorados con bajo-relieves y figuras de bulto; ya no necesitaba el orífice ser un artista de mérito para alcanzar renombre; bastábale ser un hábil artesano (1).—Los siguientes párrafos del interesante libro de Mme. A. de Barrera que arriba citamos sobre la historia de la joyería en Europa, aclararán de hacer patente al lector el cuadro de la transmutación que sufrió esta rama del arte santuario en Francia desde fines del siglo XVI. «La extravagancia del lujo en joyas y trajes fué tan grande, que segun nos refiere Bassompierre, en la ceremonia del bautizo de su hijo se presentó Enrique IV con un traje que valía 14.000 coronas; solo la hechura costó 600 coronas; la ropa era de tela de oro bor-

(1) *Ide. cit.*, tomo II, cap. VI.

dada de perlas. Llevó en aquel año una espada cuya guarnición y vaina estaban encajadas de diamantes. El traje que debió lucir María de Médicis aquel día estaba todo cubierto de adornos en que entraron 32 mil perlas y 30 mil diamantes. Valúaselo en 60.000 coronas, pero era tal su peso, que la reina no pudo hacer uso de él.—En el bautizo del hijo de M^{me.} de Sourdis, que se verificó el 6 de Noviembre de 1594, Gabriela d'Estées se presentó vestida de raso negro, «tan cargada de perlas y pedrería», dice l'Estoile en su Diario, que apenas podía tenerse en pie. El mismo escritor añade poco después, que el sábado 12 de Noviembre vió un pañuelo de mano que un comerciante de bordados de París había comprado para M^{me.} de Liencourt (la referida Gabriela d'Estées), la cual debía llevarlo á un baile al siguiente día, cuyo precio se había concertado en 900 coronas de moneda corriente.—La magnificencia de la corte de Francia no había llegado nunca al grado de delirio que alcanzó durante la menor edad de Luis XIII; la nobleza que allí residía y la paz que disfrutaba la nación eran motivos bastantes para impulsar el capricho hacia las más exageradas manifestaciones, recordándose con desprecio el lujo de la corte de Enrique IV. Entonces fué cuando se introdujo el uso del oro en los carvajos y el dorado en los edificios.

Verdaderamente cuando la joyería se divorcia de la estética y pretende florecer sólo sin el auxilio de la escultura, siempre se reproduce el natural fenómeno de que el arte sustituya del pueblo culto se asemeje á la del pueblo bárbaro. ¿No fue, en efecto, un rey bárbaro el que erigió en París el templo de San German el *Dorado*? ¿Y qué rey renovó el carolingio podríamos poner en parangón, en materia de mal gusto, con Rodolfo II, á quien se le ocurrió andando el siglo XVII la bárbara idea de hacer un paisaje todo de piedras preciosas, como un gran mosaico de diamantes, esmeraldas, zafiros, rubíes, topacios, amatistas, etc.?

La orfebrería y la joyería se separan completamente en Francia bajo el reinado de Luis XIV: hasta entonces la joyería no había sido considerada de derecho sino como auxiliar de la orfebrería, porque si bien desde los días de Enrique IV empezaba á prevalecer, como hemos dicho, la riqueza sobre el gusto, esto no constituía regla general. Pero en el reinado de Luis XIV se hizo exclusiva la adición á la pedrería, que en los reinados anteriores había empezado á manifestarse; de modo que cuando esto se verificó, los trabajos del escultor, antes aplicados en figurillas de oro y esmalte á las alhajas de mesa y de tocador, cayeron completamente en desuso; la pedrería vino á ser el objeto principal de la joyería, y el orífice, ocupado ya sólo en cincelar guirnaldas, florescillas y adornos de todo género, quedó relegado al empleo de auxiliar del joyero. Por esta sencilla razón, prosperando la joyería, decayó el arte del orífice y del platero; y aunque la platería floreció un momento en su decadencia, gracias á las elevadas miras del mismo Luis XIV y del cardenal Mazarino, produciendo artefactos tan eminentes como Claude Ballin, Nicolas Delaunay, Girard Debonnaire, Lesot, Cousinet, Texier de Montarín y los Villers, puede asegurarse que el arte escultórico llegó á los umbrales del siglo XVIII dando completamente al olvido la pureza del estilo. La joyería entre tanto, por la elegancia de las formas, la delicadeza de la ejecución y la riqueza de la materia, seguía aún produciendo obras fascinadoras á merced del capricho y de la moda, siendo la única que prosperaba entre todas las artes industriales; de suerte que los joyeros franceses, á despecho de la decadencia del estilo, ofrecían á aquella alucinada corte, ansiosa de refulbres, alhajas de dibujo gracioso y de maravillosa concepción, muy apreciadas hoy de los aficionados.

Esta rápida historia de la decadencia de la orfebrería en Francia, que acabamos de bosquejar, lleva en sí la respuesta á la pregunta que poco há nos hacíamos: la alhaja que hemos descrito en la presente monografía, contando haber sido admirada como lo es hoy por nosotros?—La habría, en efecto, contemplado con placer, y elogiado su bello estilo, los príncipes y artesanos de la elegante corte de Francisco I y sus sucesores hasta Enrique IV: acaso la bella Diana de Poitiers habrá puesto en ella con suavidad su aristocrática mano, más que para tomar la sal de su ancha taxa, para admirar de cerca la primorosa y microscópica joyería del adorno de la Sirena. Pero la hermosa Gabriela d'Estées la habrá despreciado como objeto pobre; y juzgo las altivas amigas de Luis XIV ni siquiera la habrán otorgado el honor de una pasajera mirada, porque los maestros de Palacio habrán tenido buen cuidado de no sacar nunca de los régios aparadores semejante antigüalla.

VI.

De los datos históricos que hemos apuntado y de las consideraciones que hemos expuesto, se desprende también que el salero descrito, procedente de la herencia del Delfín de Francia, hijo de Luis XIV, es una alhaja labrada en la primera mitad del siglo xvi. Sólo en aquella época, en efecto, se hacían piezas de vajilla de tan rara elegancia, subordinando á la pureza de la forma y del estilo la riqueza de la materia. Pero ¿porqué ha de ser obra de orífice francés, y no de mano italiana, esta linda pieza?

Esta cuestión sólo puede resolverse con reflexiones que son puramente del dominio de la estética. El arte de forjar estatuillas en plancha repujada á mano, el arte de esmaltarlas y de guarnecer de labores á cincel y con pedrería los vasos de mesa y tocador, era el mismo en Italia que en Francia en la venturosa época de los Caradosos, Cellinis, Mangot, Triboulet y Nicolas Malet. El Cellini estuvo en París varios años trabajando para Francisco I y su corte, y dejó allí todas las buenas prácticas que había aprendido en las obras del Pollajuolo, del Amerighi, del Tavoiccino y de Marco de Ravena. Pero la orfebrería francesa retuvo siempre algo del acento septentrional, especialmente del flamenco, propagado por toda Europa en el siglo xv con las producciones de los grandes orífices de la fastuosa corte de los Duques de Borgoña, y este hecho se comprende fácilmente si se considera que los instintos de raza contribuyen más que otra causa alguna al modo que tiene el artista de comprender la belleza. Los pintores y estatuarios franceses de ese mismo siglo xv ¿no se confundían del todo en sus obras con los flamencos y holandeses? Pues la misma propensión á conservar el acento de las antiguas escuelas de Brujas, Lieja, Tournai y Douai, existía durante el reinado de Luis XII y Francisco I, á pesar de los esfuerzos que los príncipes y la nobleza eclesiástica y secular hacían por acclimatar en Francia el gusto del renacimiento italiano. Así, por ejemplo, por muy bella que se considere la copa de oro de renacimiento francés que conserva el Museo del Louvre, que representa los trabajos de Vulcano, sostenida por un dios Baco, joven y desnudo, ¿podrá nunca compararse con el salero que labró el Cellini para Francisco I, con las estatuillas de Neptuno y Bercynthia? Verdadamente, la Sirena que sostiene la taza de la su! en nuestra alhaja, es más bella y graciosa que el Baco manco de la copa del Louvre; pero todavía no son del todo italianas sus formas: que harto revelan la exsuvia esbeltez de su tallo y la dulzura de sus manos, los tipos franceses de Bellegarde y de Jean Fouquet.

Pero ¿á cuál de los orífices franceses del tiempo de Francisco I deberemos atribuirlo? Florecían en París, además de los arriba nombrados, Louis Benoît, Jean Bénigne, Guillaume Castillon, Allard Plommier, Guillaume Hoisson. Una pléyade de eminentes plateros, cuyos nombres irán quizá lentamente saliendo del olvido, hormigueaba en las orillas del Sena por aquella época, capaces todos ellos de labrar piezas de vajilla esculturales y muy preciosas. No todos estarían tan familiarizados como el autor de nuestro salero con el dibujo y la gracia de las más bellas creaciones del arte de aquel siglo; pero en cambio, ¿cuántos astros dignos de brillar con luz propia no habrán sido sacrificados por la memoria olvidadiza de las generaciones á la gloria deslumbradora de los orífices? Por esta razón es hoy de todo punto imposible asociar nombres determinados á muchas joyas del arte de las grandes épocas que pasaron.

Otros saleros de la misma especie que el nuestro describe Laharte como inventariados entre las alhajas de Francisco II, procedentes del tesoro de Enrique II y Francisco I; uno de ellos tenía por sosten un Tritón de oro. ¿Quién sería capaz de asegurarnos que no formó juego con el nuestro, sostenido por una Sirena? Otro tenía en el pie un vendimiador camaleado de blanco. Sus autores son también desconocidos.





PLANTAS 117

PLAQUE EN TERRE CUIRANT DE SAN PEDRO DE CALLANUEVA (ASTURIAS)

que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional

La de J. M. Nieto Recobor +



PILA BAPTISMAL DEL SIGLO XII,

EXISTENTE

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

POR

DON JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO,

Indicista del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, y Asesorado correspondiente de la Historia.

I.

(1)



E mero sér humano se convierte el hombre en sér social, por virtud de un acto, que debe mirarse como su segundo nacimiento; que ha sido siempre, en todos los pueblos y en todas las religiones, tenido por grave y solemne; que se le ha revestido de ceremonias religiosas y fiestas profanas, y que ha dado motivo á disposiciones civiles y leyes políticas; siendo, por último, ensalzado más que en ningún tiempo ni en ninguna parte, por el cristianismo, al considerarlo en la institución del *Bautismo*, como la resurrección del alma muerta por efecto del fatal pecado de nuestro común Padre Adam. Así es que, la solemnidad de purificar los recién nacidos con el agua lustral al mismo tiempo que se les ponía nombre, fué practicada ya por egipcios, indios, persas, griegos y romanos, y hasta por los antiguos judíos.

nos; como también los judíos practicaron ciertas purificaciones legales despues de la circuncision, á las que designaban con la misma palabra *bautismo* empleada despues por los cristianos.

Viene esta palabra del griego *bapto* ó *baptizo* (*BAPTIZO*), yo lavo, yo tino ó yo meto en el agua, y significa lacion, ablucion y purificacion; con lo que se ve cuán feliz y en gran manera gráfica fué su aplicacion al *Bautismo*; porque este sacramento que recorda históricamente, como respetables escritores han reconocido (2), la costumbre de lavar los niños así que nacen, no es otra cosa que un lavatorio espiritual, efectuado por medio del lavatorio corpóreo en el agua natural de fuente, lluvia ó río, única materia con que válidamente puede admínis-

(1) De un códice del siglo XII perteneciente á la Academia de la Historia.

(2) D. Claudio de Vert, entre otros.

trame, según el universal sentir de los cristianos, y conforme á la determinación de Jesucristo: «Si alguno no ha sido regenerado por el agua y por el Espíritu Santo, no puede entrar en el reino de Dios (1).»

Será admisible que se despierten en su alimento dudas sobre la mayor ó menor antigüedad de algunos ritos y de algunas ceremonias, y hasta de ciertos sacramentos de la Iglesia; pero respecto del *Bautismo*, es incontestable que su origen es el mismo que el del Cristianismo, como instituido que fué por Jesucristo cuando dijo á los apóstoles: «Id á bautizar á todas las naciones, y bautizadlas en nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo (2).» A cuya ceremonia dió la virtud de borrar el pecado de que carecía la que se llamó del mismo modo, practicada por San Juan en el desierto, y que no fué sino una disposición de penitencia para preparar á la recepción del verdadero bautismo que debía instituir el Mesías; los cuales dos bautismos se diferenciaron, por consiguiente, uno de otro, en sentir de los teólogos y contra la opinión de luteranos y calvinistas, por su naturalidad, forma, eficacia y necesidad.

El Bautismo, como tantas otras instituciones, hasta de los de origen divino, ha sufrido, á través de los tiempos, profundas reformas y modificaciones en la manera de ser administrado. Dejaron, muy pronto, las fuentes, los ríos, los arroyos y los lagos de ser los parajes propios para la administración del Bautismo: poco despues, en los siglos IV y V, perdió su primitiva sencillez al recibir la adición de las bendiciones, los exorcismos, las unciones del santo crisma y otras ceremonias: por aquellos mismos tiempos se construyeron *baptisterios*, edificios independientes, y de ellos uno sólo en cada diócesis, que al cabo de algunos siglos desaparecen ya por completo (3): de dos días, los sábados vísperas de las Pascuas de Resurrección y Pentecostés, únicos hábiles en el año para administrarle, como aún lo eran en los siglos X y XI, siguióse á dársele este privilegio no se refería sino á la administración solemne (4), pasaron á serlo todos los del año: administrado, ya que no exclusiva generalmente, en un principio, nada más que á los adultos catagizantes en debida forma, lo es ahora á los recién nacidos; y, por último y transcribiendo una feliz expresión de D. Martene, los obispos, que en otro tiempo eran los únicos que le administraban, ya no le administran sino en circunstancias especialísimas.

Ha sido, no obstante, siempre y universalmente reconocida el agua natural como la materia propia de administrar el bautismo: pero no ha habido la misma conformidad respecto á la forma material de administrarle que abraza hasta tres marcadas variedades: la *immersio*, la *infusio* y la *aspersio*. Consiste la primera en dar al bautizado un verdadero baño, que en lo antiguo era triple, con arreglo al cánon 50 de los apóstoles, haciéndose tres sucesivas inmersiones, como ejecutaban todavía los orientales, y cuyo uso se hace durar en Occidente hasta el siglo XIII; pero los católicos españoles del siglo VI, no practicaban sino una, lo que aprobó San Gregorio Magno, por temor, decían, de que los arrianos visigodos pensasen que la triple inmersión dividía la Trinidad (5). La segunda, redu-

(1) *Respondeo Jero* (á Nicodemo) *Adm*, *causa duo abá*, *id est quod renatus fuerit in aqua et Spiritu Sancto, non potest habere in regnum Dei*. (San Juan, cap. III, vers. 5.)

(2) *Bautizo ergo debet esse quatuor*, legitimum nec in nomine Patris, et Filii, et Spiritu Sancti. (San Mateo, cap. XXVIII, vers. 19.)

(3) No ignora decir estos palabras que no se haya conservado ninguna antigua baptisteria. Léjos de ser, en Roma existe el templo de San Juan de Letrán ó de San Juan de Fuoco: en Italia, muchos, no me acuerdo todos los de Florencia y Pisa, son restos de la segunda mitad del siglo XII; y un fragmento de Frey, San Juan de Padua y Aviz, en la Francia.

(4) A veces consultó hebreos por el metropolitano de Tarraconense Himerio, Eusebio ó Comercio, al papa San Dioniso, en 884, respecto al exceso de ésta, San Beronio, en ciertos lugares, declarando desenfrentado lo que se debe hacer respecto de las novedades introducidas, afirmando que prohibía las yemas consuetas por la ignorancia precedente, pero que en adelante se debía, y consagrándole que consumiese una cantidad pacífica, no sólo á todos los clérigos de su jurisdicción, sino á todos los catagizantes, brutas, indios y paganos. Del momento del primero de dichos capítulos se infiere que en este tiempo decían considerablemente la heresia arriana se había con los firmes sucesores al catolicismo; y en el segundo, muy extenso, y cuyo texto es: *Et prout pariter et postquam non celebrato baptismo, deo el Papa terminantemente que se acerca del tiempo en que debe administrarse el bautismo, mandamos que no se continúe al saujo de cada uno, según severitas consuevit que testatualmente haen varías consuetudines, sin según es entendido, dividida con frecuencia en los bautismos de Crudo, en la Ammonacia y también en las batizaciones de los apóstoles y mártires, siendo así que semejante privilegio, hasta este momento como entre todas las iglesias, correspondía á la Pansa y Pentecostes, en cuyos días diez sacras en batizo (relativamente, estableció el tributo, cuando el texto no dice más que *quibus non per manus dicitur ad debet consuevit generaliter baptizantibus debet quatuor accipere*), no obstante, que los infantes que por su edad sólo no pueden hablar y los que se encuentran en alguna necesidad, peligro de naufragio, tormenta de enemigo, torra ó enfermedad corporal, sean sacrosantos sacramentalmente con el agua del bautismo, en sus que se debe un proficuo de suena elms, el segunda el sacramento á la que lo desea, usamos algunas particular el rito consuetud y la vicia eternas. (V. la *Graciosa de Obispo de Trujillo y Bando*, tomo II.)*

(5) Con tales razones se trató en el IV concilio Toletano que se celebró en 633, de la forma de la administración del bautismo, consiguéndonse en el óbito V, que *Deva per título: De trina et simple baptizantur modis, que el causa de que el sacramento del Bautismo es administrado por algunas sacerdotales espaldas con tres inmersiones, y por otra con una sola, y algunas vez en otro clima, todo vez que hasta aquí los hebreos dan el bautismo por la trina inmersión, y que se han de dar cuando por cualquier causas (alaba á San Gregorio el Magno, acordada por San León) respecto de la que se hace en el agua bautizada, declaró que antes como se usaba por rito á inmersión en la agua Tigris de Euse, á fin de evitar el acedido de cruz á de agua levante, un uso acedido de una inmersión, para que no parezca que separeta entre nosotros la división de los hebreos los que*

del modo simulado con que en ciertos países se administraba en los mismos tiempos en que esta pila fué construída, colocandole dentro de ella al que era bautizado, con la mitad superior del cuerpo fuera, y derramando agua sobre su cabeza (1).

II.

De historia incierta el monasterio de San Pedro de Villanueva, le han conquistado lugar de importancia entre los monumentos históricos más apreciables, ciertas esculturas que adornan la portada de su iglesia, tenidas por largo tiempo como representativas, sin género de duda, de la degradada muerte asociada al rey Favila, y miradas ya hoy con bastante desconfianza por lo que toca á que representen efectivamente tal suceso.

Senquiale suposición, unida á la libertad con que la falta de conocimientos histórico-artísticos permitía asignar, punto ménos que gratuitamente, cualquier edificio á la época que convenia para hacer las deducciones conducentes á afirmar un hecho y señalar un concepto determinado, dió motivo á que el buen obispo de Tuy, y después de Pamplona, D. Prudencio de Sandoval, apoyándose en el débil cimiento de la suposición de que esas alegóricas esculturas representaban con efecto las escenas ocurridas en la desdichada castría, causante de la muerte de Favila, no hallase inconveniente en escribir, en sus *Notaciones sacadas de escrituras, y memorias antiguas para exemplificado, y verificación de las Historias de los tres Reinos; y de la general, que dicen mandó hazer el Rey D. Alonso*, (página 94): «En este año (era 777, año de J. C. 739), murió don Favila, y su muerte fué la causa de la fundación de San Pedro de Villanueva, como se vea de una historia no escrita, sino labrada en piedra, en el arco de la puerta de la Iglesia deste Monasterio, que es el propio templo que el Rey D. Alonso el Católico, y su mujer la Reyna Hermenegenda edificaron,» añadiendo más adelante: «Dizen que le sepultaron en Couadonga, lo mas cierto es que en este Monasterio de San Pedro, pues se fundó por su ocasión.... Hermenegenda, hermana de » D. Favila.... pidió á su marido el Rey don Alonso, que se edificase un Monasterio dedicado al Príncipe de los » Apóstoles S. Pedro; escogieron el sitio donde dixes media legua de Santa Cruz, edificaron una muy hermosa » Iglesia de tres naves, y de tan linda cestería, y tambien labrada, que parece se acabó de hacer agora siendo » 869 años que se edificó.»

A pesar de haber tenido en cuenta el P. Risco la opinión de Ambrosio de Morales (2), de que en tal monasterio no habia ningun género de testimonio ni rastro de la antigüedad que se le señalaba, y que toda la fábrica de la casa parecia ser cosa mucho más nueva y no de aquellos tiempos; y conociendo, como él mismo lo consignó, que «no hay otra prueba que las piedras que se colocaron en la puerta de la Iglesia del Monasterio» en apoyo de la noticia del motivo de su fundación dada por Sandoval, aceptó, no obstante, en cierto modo el sentir de este laborioso prelado, desentendándose con que «los curiosos que han reconocido la entrada principal de la Iglesia de San » Pedro de Villanueva, los arcos dobles, de que ésta se compone, las columnas, capiteles, y las figuras que allí se » representan, y entre ellas la del Rey Don Favila en acción de traspasar al oco, y la de la Reyna Doña Froilinda » ha..... tienen por cierto, que la fábrica de la Iglesia es de antigüedad muy remota, y que no respalda á los » tiempos de Don Alonso el Católico, en cuya suposición no parece improbable lo que se cree en aquellos países » acerca del fundador del Monasterio de San Pedro (3).»

Ya el mismo P. Risco, en medio de todo, desconfió de las figuras talladas en las puertas de San Pedro de Villanueva

(1) En el tomo 7 de los *Anales Arqueológicos*, pág. 51, y acompañando el artículo *Los crismos en la fiesta de la pila*, por D. Dico, podrá verse reproducción de las historias que adornan la vidua pila bautizal de Lérez, construída en 1118, de cuyo tipo las figuras representan el bautismo administrado á dos personas distintas en la misma pila, colocadas dentro de la pila de modo como abajo se véian los derrames agua sobre la cabeza.

(2) «Media legua mas abajo de Couga a la ribera del rio Sella está un monasterio de señores Berites, llamado San Pedro de Villanueva. El Abad me dize, que se trata por cierto desde aquel monasterio este Rey (Alfonso II), y que entera allí enterrado. Mas si yo vi mones magros de tanta antigüedad como la casa, ni yo sé ningun género de testimonio, ni aun rastro de lo que dizen, antes en los cementerios y otras, que allí tiene hitórias de la casa, y en todo la fábrica de la casa parece ser cosa mucho mas nueva, y no de este tiempo. Y el monesterio dize en su principio el nombre y apellido de San Pedro.» (Ambrosio de Morales, *Comentarios generales de España*, lib. xxi, cap. 32.)

(3) *España Sagrada*, tomo xxxii, págs. 102 y 103.

por lo tocante a colegir de ellas el intento de Sandoval: «Siendo cierto, dice, que aquel lastimoso y memorable caso se representa en fábricas de otros pueblos muy distantes de Asturias, los cuales no se reputan por obras del referido príncipe» (aludiendo á la historia del infortunio de Don Favila). Sobre cuya desconfianza se ha llegado, por fin, á ir tan allá, que un autor contemporáneo ha escrito textualmente: «Dudábase si fué eventual capricho ó marcada intención la de representar en uno de los capiteles la desgracia de Favila de la manera arriba expresada; pose un» los que sostiene el elevado arco de la capilla mayor y los dos de comunicacion con las capillas laterales, véase así mismo reproducidas tremendas luchas de hombres con fieras y animales (1).» Haya sido, ó no, fundado efectivamente el monasterio de Villanueva por Alfonso el Católico y Doña Hermessenda, y dotado á virtud del privilegio que menciona Sandoval como expedido á 21 de Febrero de 746, en el cual se señaló al territorio del monasterio los términos que ese mismo autor enumera—y cuyo privilegio no debieron conservar los monjes cuando Ambrosio de Morales afirma terminantemente en su *Viaje* (2) que «los de ese Monasterio no tenían una sola letra de privilegios (3).» lo que resulta cierto es, que la Iglesia de San Pedro de Villanueva, según sus caracteres artísticos secan, corresponde al siglo XII, y por consiguiente que «sus actuales formas no son tan nuevas como indica Morales, ni tan antiguas como las creyó Sandoval suponiéndolas de aquel tiempo primitivo, si bien se nota muy posteriormente renovado el cuerpo de la que llamó Sandoval hermosa Iglesia de tres naves, de tan linda cuntería y tan bien labrada, que parece se acabó de hacer agora (4).»

Tiene esta Iglesia (por lo que de ella se dice, y revelan las láminas publicadas en una citada aquí repetidamente, de nuestras principales publicaciones artísticas) (5) tres ábsides en su cabecera, el mayor flanqueado de columnitas y con profuso ornato en sus ménsulas y cornisa, y portada, al pie de la torre, semicircular, con tres columnas en cada junta, abscos de *billetes* y archivolta *zigzagada*; detalles que, si nada tiene de sorprendente que permitieran al buen obispo Sandoval tomar esa portada como del octavo siglo, hacen disculpable, solamente ante el atroz en que los estudios históricos-artísticos han permanecido hasta época muy reciente, el que un P. Risco creyese que no desdeña de los tiempos de Alfonso el Católico, y que escritor como Ceán Bermúdez (6) adoptase esa opinión sin rectificación.

Aún cuando nos ha parecido oportuno detenernos un momento en dar algunas noticias sobre la *causa* é Iglesia á que perteneció el objeto sagrado que lo es de las presentes líneas, no hemos de descender al examen y descripción de las esculturas que la han dado fama y casi universal renombre, y mucho menos á hacer las investigaciones á que se prestan, sobre la verdadera representación que en ellas se encierra; ni tampoco á tratar de averiguar si otras esculturas de la misma Iglesia y portada aluden también al trágico suceso de la muerte de Favila, y si pudo hallar en ellas cimiento firme Sandoval para construir la detallada relación que de él nos ha dejado; limitándonos únicamente á reproducir las palabras del escritor ya tantas veces aludido (7): «Nosotros, á la verdad, no supimos descubrir en los demás capiteles sino los acostumbrados caprichos de la escultura de aquel tiempo. Si hubiesen desaparecido (constitúa), como indica Florez, se reconociera su sustitución por otros más modernos.»

Además de la Iglesia propiamente monástica, tenía este monasterio otra destinada á parroquia—lo mismo que otros monasterios que estaban encargados de la cura de almas—de la cual ninguna noticia dan los escritores modernos ni mayor podemos darla que la consignada por Sandoval, en la obra citada, con estas palabras: «Tiene este monasterio dentro de su cerca la Iglesia parrochial distinta de la del monasterio, como se halla en todos los monasterios antiguos; stréala un clérigo...» Fáltanos ahora saber cuál de esas dos Iglesias, la parroquial ó la monástica, es la que hoy se conserva; pero parece probable que sea la segunda. En la otra es donde debió estar colocada la pila bautismal de que nos ocupamos, y de la cual sería uno de los principales accesorios, por lo tocante al especial destino de tal Iglesia.

No se halla, sin embargo, ninguna noticia antigua de la existencia en ella de semejante pila, ni mereció la más

(1) D. José María Quinzada, en el tomo de Asturias de la obra publicada por Ferreras con el título de *Reservios y Dilemos de España*.

(2) Pág. 63 de la edición del P. Florez.

(3) El P. Risco dá á entender, en la obra citada, que no sabe del tal privilegio sino lo que Sandoval dice.

(4) Quinzada, obra citada, pág. 23 y 26.

(5) *Ibidem*.

(6) Nota en la pág. 2 del tomo 1 de las *Noticias de los arquitectos y arquitecturas en España, de Lángara y Anclón*.

(7) Quinzada, en la obra mencionada.

señalla mención de Ambrosio de Morales (1), ni del obispo Sandoval: bien es verdad que éste, atento sólo á buscar datos confirmatorios de que el monasterio hubiese sido fundado por Don Alonso I y Doña Hermesenda, con ocasión de la muerte de Pavila, pudo muy bien prescindir de todo lo que no condujese directamente al objeto que se proponía (2).

En la pila contemporánea de la Iglesia; ó mejor dicho: la Iglesia debe considerarse como del mismo tiempo de la pila, cuyo año de fabricación ella misma nos lo revela, así como los nombres de las personas, marido y mujer probablemente, que la hicieron, no con sus manos, sino costeándola, con arreglo al recto y propio sentido aquí de la palabra *fecerunt*: circunstancias ambas que constan en la inscripción que corre al rededor de toda ella, y dice:

IOANNES ET MARIA FECERUNT HOC OPUS IN ERA MCXJ (3).

Las dimensiones generales de ella son: 60 centímetros de altura total; 55 de diámetro en su boca, ó sea el vudido, y 10 de grueso las paredes. Pudo, pues, servir bien para la inmersión de un niño, pero de un año de muy poco tiempo solamente; y corresponde al género de pilas que debierser de transición, término medio entre los grandes recipientes colocados en el centro de los baptisterios, en que se sumergían por completo los catecúmenos, y las pilas actuales, cuyo destino es simplemente contener y recibir el agua derramada sobre la cabeza del bautizado.

La materia de que está hecha (4) es la preferida por la Iglesia para construir las pilas desde los primeros tiempos (5), y, así como su forma circular, la más común de las abundantes que se conservan del mismo siglo xv y del anterior, más estimables, en general, que las nuestras, por la ornamentación iconográfica de que suelen estar exornadas.

«Elegantes y bellísimas orlas de gusto bizantino» han sido llamadas (6) los faldjes serpenteos que la adornan en su parte superior y en la inferior, con las cuales y la inscripción viene á quedar dividida en cinco fajas: la central, de 8 centímetros, ocupada por la inscripción de letras monacales; las inmediatas, lisas enteramente de 10 centímetros; y las de los extremos, de 10 la inferior y de 14 la superior, ocupadas por los folios: á todo lo cual sirve de basamento un grueso toro, de otros 10 centímetros. En el borde se notan profundas relajas, que se causaron con haber servido largo tiempo para que uflasen en él las hoces los labradores cercanos á la casa del Sr. Cortes y Llanos donde se ha conservado en Cangas de Ons, hasta que, por liberal donación de ese señor, fué trasladada al Museo Arqueológico Nacional.

Si esta pila continúa, como es de suponer, sirviendo para la administración del bautismo hasta tiempos muy modernos, debió estar provista de su correspondiente tapa y cerrada con llave, y metida en una capilla particular, si la

(1) Todo lo que está escrito dice del Monasterio de San Pedro de Villanueva en su *Viage á las Iglesias de León y Galicia* (pág. 69 de la edición del P. Pizarra), se refiere á otra Iglesia: «Monasterio de Beizoso, media legua de esta Iglesia de Santa Cruz, á la ribera del río Sella. No tienen una sola letra en la Pila-Baptista; y dicen que lo fundó el Rey don Alonso el Celoso, y se venera allí, pues se veja y vejeta al Monasterio la Iglesia de Santa Cruz y de Oñda, y sacan la mitad de los diezmos de todo lo de Ovelonga. Dize. Anteriormente por el dicho Rey, como por se fundó, y yo tengo firme si á Belluga ni hay otra cosa que decir».

(2) «No ay otra cosa notable en esta casa, que es la casa antigua después que se perdió España, es muy pobre, y de las maneras de la Congregación del Sr. Bertrán. Múí era capado con una piedad ay en ella, sepultura, pueden, hasta las campanas, y sus letras: no hallé cosa que diese noticia de aquellos tiempos, que de lo que dice de la puerta de la Iglesia: así se explica también en la obra y lugar citados».

(3) Año de donación de 1114.

(4) De piedra, como queda dicho, y de clase serena.

(5) En el concilio celebrado en Édessa en el año xv del reinado de Teodoro (y no Teodoro ó Teoderado, como algunos han leído con multitud de variantes) que correspondió al 448 de J. C., se prohibieron diez y seis años, á las que están algunos cofrades otros ocho, de los cuales el xxii, tradúciendole el castellano según lo he traducido Teodoro y Basilio en su *Historia del Concilio de Édessa*, dice: «Toda prohibida que se pudiere hacer desde el presente, excepto un caso á propósito solamente para bautizar, el cual es el de ser de la Iglesia. En letra, significa: la prohibición de cualquier especie de agua, excepto en un mismo concilio. *Concilium. Moximo Concilium* (pág. 171 del tomo ii), así *Donna Picholo, qui factum baptizari debet, requirit, quo nomine submundo ad baptizandi officium habet, quod extra Ecclesiam non deponitur*».

(6) *Informe de Méis* (Ibid. loc. cit., lib. vi, art. 20), dice, después de insertar este texto del concilio Bertrán, que la fuente bautismal sólo se de piedra, porque el agua nace de la piedra, y Oñda, que es fuente viva, se puede seguir. (*Deiit ego fons cum lapidea cum et aliis que baptizant in presens concilio. Sed et ego qui est fons cum et lapideus et porus.*)

(7) En el 4.º del párrafo segundo de las citadas Constituciones eclesiales del obispo de Mérida, se consigna el precepto general de que «la Pila sea de piedra, y no de barro, y desde la que quedo alguna, se consagras dentro de dos meses, y se haga de piedra, y que está con cubierta, y cerrada con llave, y puesta en lugar elevado, y decente, cercado con una de hierro, ó madera, para que se prohíba la entrada á otra cosa que á la administración deste Sacramento: Mas lo añado que la agua que se emplea para bautizar á uno no sirve para bautizar á otro, y que lo bautizado de que voga meses para, y metido con alguna inmundicia, ó hancor de calaja del que se baptiza, y re el mismo aquecido, que voga otro Vaso que sea de plata con que recibir el agua al baptizado.»

(8) *Quodlibet, obra y lugar citados*

iglesia la tenia, con todo el decoro exigido por las disposiciones sinodales (1) de los tiempos de que data la reforma disciplinaria de la Iglesia para la guarda de las pilas bautismales.

La sencillez de la nuestra no nos autoriza para extendernos á examinar el esplendor que el arte cristiano ha desplegado en algunas ocasiones para la decoracion de estos importantes accesorios del templo, y de lo que es notable ejemplo la tan famosa pila de la catedral de Hildesheim. Por otra parte, su falta absoluta de ornamentacion iconografica nos evita el descender á las prolifas descripciones y entrar en las investigaciones extensas á que suelen arrastrar los asuntos esculpidos en los objetos historiadados; así como, su destino, perfectamente conocido, nos exime de cansarnos en investigar los usos que pudo y debió tener; y su fecha, consignada en ella misma con toda claridad, nos liberta de amontonar datos y de tratar de detenernos en deducir de sus caracteres intrinsecos y extrinsecos la época probable en que fué labrada.

(1) El precepto de que cubiertas las pilas se remonta al undécimo siglo, y sobre esta punto véase constitucion San Eduardo en 1286.

Que cubiertas las pilas se usa ogivas ó con una red al rededor armada con su llave; e las llaves cubiertas; y en las yglas que esto no se pueden hacer: que se cubran con capillas ó hagan descubiertas desde las tales redes se puedan hacer, que tengan sus cubiertas de azules puestas de manera que se puedan cerrar con llaves; y que aquesta llave tenga el vicio á su lugar tocando, y se dice en las *Constituciones eclesiales del obispo de Glouces*, publicadas en 1670 é impresas en el año siguiente en Sevilla por Jacobo Crenaberg. En las ya citadas de Orsado, tomo 14, *De la pila Baptismal*, del mismo libro y título, se dice que en cada Iglesia parroquial ha de ser pila de Baptismo y en la Iglesia anexa, como tenga quince vueltas, y estará en una Ogrila particular (donde pueden ser) muy limpia, y cubierta con su tapa, y armada con llaves; y donde no viere Ogrila, por lo menos estará cubierta con llave, porque tal guarda requiere el agua desde se administran los sacros Sacramento, y esta llave tendrá el Cruz, como ministro ordinario, que es, desta Sacramiento.





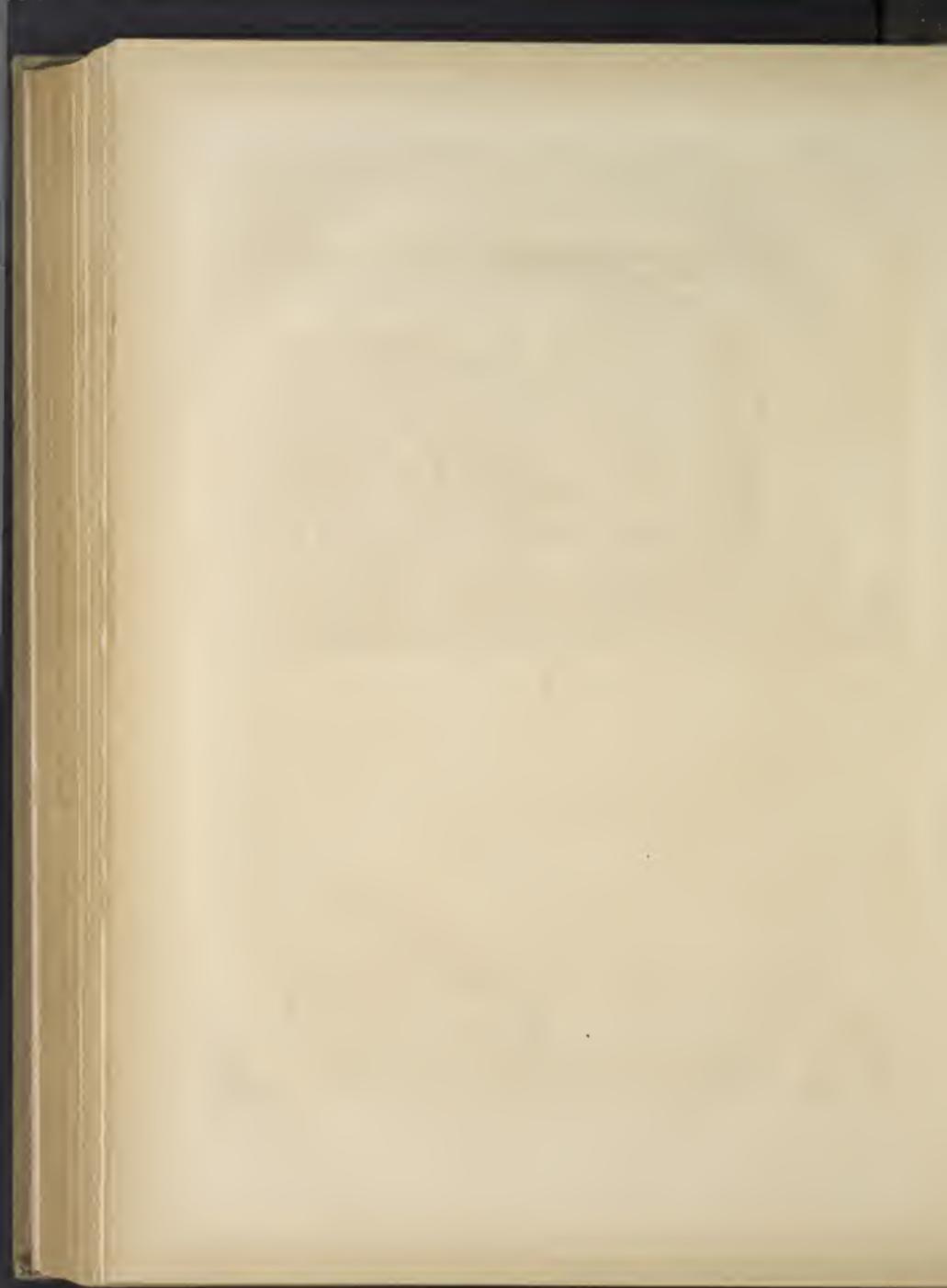
R. Sordani pintó y decoró*

v. H. Masu C^{ta} de Recoloma 4

FOLIO 24 VUELTO DEL APOCALIPSIS DE SAN JUAN

C. U. de Escorial

C. U. de Escorial, 1932, p. 14, n.º 1



E L

APOCALIPSIS DE SAN JUAN,

MANUSCRITO PRECIOSO DEL ESCORIAL,

POR

DON JOSÉ FERNANDEZ MONTAÑA,

PRESIDENTE, DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA.

I.



Vamos á dar á conocer uno de los excelentes monumentos que guarda la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial. La historia y las bellas artes han de darse mutuamente el parablen y congratularse una vez más cuando tengan á su alcance y vean con sus propios ojos la exposición y estudio minucioso que hemos de hacer de tan curioso documento. Porque el *Apocalipsis* manuscrito que se conserva y enseña en la Biblioteca escorialense es un verdadero tesoro de riqueza y utilidad suma para la ciencia y el arte: en él han de encontrar luz vivísima y frutos muy sazonados el teólogo y el historiador; el iluminador y el paleógrafo; el pintor y el arquitecto; el paisista y el músico, y en fin, todo hombre amante y estudioso de lo grande y de lo bello. Al dar principio á la descripción del códice apocalíptico, tendremos cuidado de dejar apuntadas cuantas noticias históricas del mismo podamos alcanzar. Por ahora solamente indicaremos que este códice ha sido juzgado digno de permanecer abierto y expuesto á la admiración de los sabios nacionales y extranjeros sobre muy rica mesa de mármol, y entre cristales en medio de la gran biblioteca del poderoso rey Don Felipe II.

Imperdonable sería y muy digno de censura quien intentando estudiar un monumento bíblico, y más aún el *Apocalipsis* del Águila de Palmos, no concellera lugar honroso, y aparte, á su contenido divino y á la historia del apóstol elogiado y señalado por el Espíritu Santo para escribirlo; y como carta inefable de Dios á los hombres, legado al mundo. Por eso, y porque quisá no sobre á algunos y lo necesitan muchos más, hemos de estampar en este escrito, aunque solamente sea á vuela-pluma, un compendio de la historia y biografía de San Juan apóstol, y un conocimiento claro, y en pocas palabras, de la doctrina sagrada que se contiene en el *Apocalipsis*, concluyendo, en fin, por la historia y descripción artístico-científica del códice precioso que vamos á examinar.

Hay en Oriente, en la region de Palestina, un territorio que los antiguos hebreos conocieron por el nombre de

(1) Cruz procesional del siglo xv.

Gallias: en su lengua *Galliah, Galil, Galil hagiova* (1). Los griegos le dieron casi el mismo apellido: *Gallieia, Gallieia tou etnos, Gallieia allofalon* (2). El nombre simplemente de este país unido por la Biblia, por los Talmudistas, así bautizábase como hierosolimitano, por Flavio Josefo y por otros escritores hebreos y gentiles, nos dan bastante a conocer que fué Gallias en lo antiguo morada de paganos. En las relaciones y contactos que en la antigüedad había entre gentiles y judíos; estudio importantísimo, y en nuestros tiempos favorito de muchas sabias, no debe pasar inadvertido un hecho que derrama luz muy clara sobre la magnitud é importancia de aquella tierra. Sabemos que David, profeta de Dios y rey de Judá, separó nada ménos que veinte pueblos galilesos para entregar á Hiram, rey de Tiro.

Los límites de Galilea, de la tribu de Neftali, no fueron unos mismos en todas las épocas ni para todos los autores: en la época de los reyes eran mayores que en los siglos sucesivos. En los días postreros del templo segundo de Jerusalem, si hemos de creer á Beland, la Palestina septentrional formaba la Galilea, y le servía de lindero el río Jordan (3). Eran fronteras de Galilea, según Flavio Josefo que lo debía saber, al Sudoeste el monte Carmelo; al Sudeste Scythopolis; al Norte las cercanías de Tiro, y al Este el río Jordan que la separaba de la Peres y Galonitide (4). La frontera del Sur del territorio galileo que se lee en los Talmudes es *Kefar Outkeni*, pueblo que el sabio orientalista alemán Neubauer, identifica con Kofr Koud (5).

No hace mucho tiempo que se imprimió, traducida en Alemania y Francia, la famosa carta oficial que R. Gandiel envió á los judíos de algunas provincias, escrita por su secretario Yohannan: pues bien, en esta carta, que viene á ser uno de los documentos talmúdicos más remotos, se puede ver la división que de la Galilea hizo la antigüedad hebreo. Al dirigirse á los moradores de aquella tierra, dice así: «Salud, hermanos de la *Galilea superior é inferior*.... (6).»

La misma división nos dá también el autor de las *Guerras judaicas*, y añade que la Galilea inferior se extendía longitudinalmente desde Tiberiades hasta Zabulon: su latitud comenzaba en *Keseth*, sobre las llanuras de *Ferret* y concluía en Berseba. La Galilea superior dilataba su territorio desde Berseba hasta Baca; y desde Thella sobre el Jordan hasta Meroth ó Meloth. Para muchos sabios orientalistas no existen ya la mayor parte de estos pueblos, aunque Schwarz pretende haberlos descubierto casi todos (7).

En la división talmúdica del país de Galilea es en parte diferente de las anteriores; así en el Talmud de Jerusalem como en el de Babilonia se cita: «La Galilea superior, país montañoso, más allá de *Kefar-Hananyah*, tierra que no produce siemprevivas; la Galilea inferior, país llano al lado de ant de *Kefar-Hananyah*, que no produce siemprevivas, y finalmente, los alrededores de Tiberiades, región de los valles (8).» Como se ve, la división de Galilea conservada en los Talmudes, que es religiosa y no política, tiene una tercera parte (la Galilea de los valles), de que carecen las demás.

Los mismos escritores y monumentos antiguos y modernos que nos enseñan la división geográfica y territorial de las regiones galilesas, nos alaban y engrandecen al propio tiempo los encantos, fertilidad y poesía de aquella tierra. El Talmud de Babilonia (9) á este propósito inserta estas palabras copiadas y traducidas por el diligente A. Neubauer: «El país de Neftalim por todas partes se ve sembrado de viñas y cubierto de campos fecundos....» «Más fácil es levantar un bosque de olivos en Galilea, que la educación de un joven de Palestina.» Salido es de todos los que están al corriente de los adelantos y progresos de la ciencia histórica y monumental de nuestros días, que la orfámica ha reconocido y examinado ya á estas horas los vasos famosos y peculiares del pueblo galileo, cuyo objeto principal era la conservación del aceite, artículo abundantísimo allí, según dan razón los documentos y autores que vamos consultando.

(1) *Galliah*, La *vachle*, la que se veía.

(2) Flavio Josefo, *Guerra* 2.^a, lib. 2. *Edicio II de los Reyes*, 15-21. *Idem*, cap. VII, 50.

(3) Beland, *Palästina*, t. 1, p. 151, citado por Neubauer: *Estudios Talmúdicos*.

(4) Flavio Josefo, *Guerra de los Judíos*, principalmente libros 1, 11 y 11.

(5) *Estudios Talmúdicos* de Adalfo Neubauer, cap. 77, pág. 178 de la 1.^a Parte.

(6) *Taludis*, *Ediccion*, cap. 11.

(7) Schwarz, *Das heilige Land*, pág. 44.

(8) *Mishna* *schébi*, 14, 2. Véase las conjeturas de la *Mishna*, principalmente *Mazonides*. *Talm. de Bab.*, Meguilá 6.

(9) *Talud. Talm.*, p. 180.

Y ahora para mayor abundamiento é idea de las tierras y gentes galillicas, hemos de transcribir aquí al pié de la letra lo que de este mismo dice Flavio Josefo en el tercer libro de las *Guerras de los Judios*, capítulo II: «Y siendo entrambas, las Galilias superior é inferior, tan grandes y rodeadas de tantas gentes extranjerias, siempre resistieron á todas las guerras y peligros; porque de su naturaleza son los gallicos gente de guerra, y en todo tiempo suelen ser muchos, y nunca mostravan miedo, ni faltaron jamás hombres: son muy buenas y muy fértiles, llenas de todo género de árboles, en tanta manera, que mueven con su fertilidad á la labranza á los que de ello no tienen ni voluntad ni costumbre. Por esta causa no hay lugar en todas ellas sin que sea labrado por los que allí habitan, ni hay parte alguna de tierra que esté ociosa. Hay tambien muchas ciudades, y por la fertilidad y hartura grande de esta tierra, están todos los lugares muy poblados, en tanto que el menor lugar de todas pasa de 15.000 vecinos, y aunque puedan decir que es la menor de todas las regiones que están de la otra parte del rio, pueden tambien decir que es la más fuerte y más atestada de toda cosa, porque toda ella se ara y se ejercita: es toda muy fértil de frutos, y aquella que está de la otra parte de la ribera, aunque sea mucho mayor, es empero, la mayor parte muy áspera y desierta é inhábil para frutos que dan mantenimibante (1).»

En las palabras anteriores y textuales del escritor judío, cuyo testimonio es de grande autoridad y peso en el mundo de la ciencia histórica, vemos admirablemente retratado el carácter y la vida de los gallicos, y tambien la fertilidad y hermosura de sus campos. Y aquí conviene añadir, que segun las tradiciones hebreicas y talmúdicas la vida de Galilea permanecia y continuaba en la casa despues de la muerte de su esposo; mientras que entre los judios podian los herederos del finado despoirla del hogar con sólo entregarla su dote correspondiente. En general, los matrimonios gallicos se celebraban con más decore y pompa que los judios: la austeridad religiosa de Galilea era más severa, por lo comun, que la de Judea: los tribunales de aquella region se componian de un solo juez; los de esta otra estaban presididos por tres: los pesos y las medidas no eran unos mismos en ambas tierras (2); otras muchas diferencias de costumbres y ceremonias religiosas de los pueblos judío y gallico pueden verse en los comentarios é intérpretes de los Talmudes hierosolimitano y babilónico.

Por más que algunos sabios pretendan lo contrario, parece indudable, que la ciencia talmúdica y tradicional no abundaba entre los gallicos; y sus conocimientos en esta parte eran, al parecer, harto confusos. Debemos sin embargo, recordar, que el Talmud de Jerusalem y la Mishna fueron redactados en Galilea, aunque por maestros antiguos de las escuelas del Sur. Croyó M. Geiger que la exégesis legendaria, que conocemos con el nombre de *Agadá*, es debida á Yosef rabino de Galilea, pero sabios de gran peso y autoridad en los estudios orientales se encargaron de hacer notar que B. Yosef era en efecto profundo *agadista*; mas que la ciencia del *Agadá* era muy anteriormente conocida. Los conocimientos puramente místicos no enseñaban tal vez tanto como los *agadistas*: antiguos documentos del Oriente nos enseñan, que en Babilonia se oía la expéccion del *Mesrabá* de boca de un gallico (3).

El defecto de la pronunciaci6n entre los gallicos era muy grande; les obligaba á ser descubiertos y conocidos en todas partes y hacia un papel desairado en las provincias vecinas sobre todo en Judea: los Evangelios mismos dan testimonio de esta verdad (4). No podian distinguir el sonido de las letras guturales, y por eso se hacian ininteligibles algunas voces. Sábese por los talmudes y comentarios rabínicos, que los moradores de Bethshean, de Hafia y de Tibson confundian el *Álef* con el *Álef*: que pidiendo en cierta ocasion un gallico un *Azer*, le respondieron: «Nocio; ¿qué es lo que pides? ¿Un azno (*Assor*) para montar? ¿Vino para beber, *jeser*? ¿O un vestido de lana para vestir, *amir*? (5) Con semejante pronunciaci6n los gallicos no se atrevian en general á recorrer y asistir á las escuelas bíblicas y talmúdicas de Judes, ni mucho ménos á mezclarse en las cuestiones y sutilezas de los rabínes, ni áun siquiera á tomar parte en las preeces y oraciones públicas recitadas en alta voz. Fuera de esto era grande el respeto que tenían á sus antepasados, á los usos y costumbres de los antiguos. Era máxima santa entre ellos no atadir, ni quitar á la Ley Mística ni sus *jetot* siquiera. Sin embargo, esta regla, como todas, ha tenido sus excepciones.

Muchos y muy notables fueron los pueblos de aquella region que los antiguos anales de la historia recuerdan como

(1) Flavio Josefo, *Guerras de los Judios*, traducción por Juan Martín Cortés, lib. III, cap. II.

(2) *Shiccho* hierosolimi, II, 16. Tivilla ib. *Geographie du Talmud*, par Neubauer.

(3) Artículos de M. Lenz sobre la Galilea, año 1864.

(4) *Levitas* de San Mateo.

(5) *Levitas* Talmúdicos de Neubauer, I.º Parte, pag. 181. *Comitas Levitas Hierosolimitanas et Chabibinas*, San Math., cap. V, v. 12.

famosos y dignos de perpétua memoria. No hemos de citar, sin embargo, ningún otro más, que los que cumplan á nuestro propósito, y éstos serán solamente los del país de los valles ó cerro de Tiberiadas. Merecen el primer lugar aquí algunos de los que el Libro de José llama sus ciudades más fuertes pertenecientes á Neftali en el reparto general de las Tribus: «Sus ciudades muy fuertes, Asedim, Sor y Emath, y Beozath y Cenereth....» (1) y sentadas en derredor del mar de Galilea, ó, Lago de Tiberiadas, cuyas aguas surcaban las barcas pescadoras de los hijos del Zebedeo, y cuyas márgenes bendijo y santificó la planta divina de Jesucristo, estaban (2) Genesareth, Tiberiadas así llamada para gloria de Tiberio, Scythopolis, Gadara, Gergesa, Bethsaida, cuna de los apóstoles San Juan, San Andrés, San Felipe y San Pedro; y finalmente, Corozain, tan célebre por las palabras amenazadoras que la dirigió el Redentor del mundo: «¡Ay de ti Corozain! ¡Ay de ti Bethsaida; porque si en Tiro y Sidón se hubieran hecho los milagros que entre vosotros se hicieron, desde mucho tiempo ya estarían haciendo penitencia en la ceniza y cilicio!»

Por los campos y valles de Galilea resonó en un tiempo la voz soberana del Hombre-Dios, y sobre aquella tierra felicísima cayó la semilla celestial del Evangelio para que brotando con abundancia, frondeidad y vida pasara de allí á las regiones todas del mundo; allí comenzó á sentirse el calor y los benéficos rayos de aquel sol de justicia que había de fundir las cadenas de esclavitud infernal abrumadoras del género humano; allí brilló por vez primera el resplandor divino de la libertad de los hombres; allí escuchó el mundo acobardado aquellas palabras que contienen la verdadera igualdad de los mortales ante Dios: «Padre Nuestro que estás en los cielos....» sobre las cimas de aquellas potéticas montañas y en la profundidad de sus valles resonó el eco divino, mágico y soberano de Jesús que repetía fidelísimo: «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos: Bienaventurados los mansos.... Bienaventurados los que lloran.... y los que padecen persecución.... Bienaventurados sois cuando os maldijeren, y os persiguieren, y dijeren todo mal contra vosotros mintiendo, por mi causa: gozados y alegros, porque vuestro galardón muy grande es en los cielos (3).»

II.

Caminaba Jesucristo Dios y Hombre verdadero por los campos y plazas que el lago de Tiberiadas baña, predicando al mundo penitencia, porque se acercaba el reino de los cielos, cuando con los ojos de su divinidad vió y penetró el corazón de un joven pescador, gallardo, inocente, laborioso, casto, lleno de sencillez y candor, que en compañía de su padre y de su hermano Santiago cumplía la ley del trabajo remendando las redes que tenían para pescar (4) A la voz de Jesús y á la fuerza irresistible de aquellas palabras: «Venid en pos de mí, que yo os haré pescadores de hombres» los dos hermanos Juan y Santiago abandonando al padre, los amigos, los parientes, las redes, las barcas, los afectos y los encaños de la cuna, del hogar y de la misma patria, y cuando más querían y adoraban en el mundo, siguieron á Cristo, dando con esta resolución misteriosa una prueba más de la divinidad de quien los llamaba y un ejemplo y modelo perpetuo de fidelidad á Dios inmutable y de desprecio á la nada de las cosas transitorias del mundo. Allí, pues, sobre las riberas del mar de Galilea se dió á conocer por vez primera á los siglos por venir, y dejó su nombre inmortalizado é la historia futura el apóstol San Juan.

Fueron sus padres pareja famosa, digna de que sus nombres Zebedeo y Salomé pasaran á las generaciones venideras y atravesaran volando en alas del Evangelio, de polo á polo, las cinco partes del mundo conocido. Era su cuna la célebre Bethsaida que dejaba caer la sombra de sus edificios sobre las márgenes y las aguas del Lago de Tiberiadas; patria, que merced á las miradas soberanas del Hombre-Dios, crió para gloria de los hombres y salvación del mundo á los apóstoles San Pedro, Santiago el Mayor y San Felipe, maravillosos obreros del Padre de familias,

(1) Libro de José, cap. xix, v. 35.

(2) Luky, *Apocrypha*, lib. ii, p. 108.

(3) San Mat., cap. v, 3 y siguientes.

(4) San Mat., cap. iv, 21 y 22.

pueblo en fin cuya ingratitude y dureza arrancó al Salvador aquellas estremecedoras palabras: « *Vae tibi* ¡Corozón! *Vae tibi* ¡Bethsaida!... »

En los antiguos monumentos y tradiciones de los griegos se recuerda la memoria de San Juan con el nombre de *el Teólogo* y el *Asclero* sin duda alguna por la doctrina profundamente teológica y misteriosa de sus escritos, y porque sobrevivió a los demás apóstoles para ser testimonio vivo y eloocuente de la Divinidad del Verbo y de la Humanidad de Cristo en los tiempos difíciles de la Iglesia naciente. Es común y universal sentir del catolicismo, y opinión muy fundada de San Jerónimo dada á conocer en el oficio divino de San Juan evangelista que este apóstol era virgen é inocentísimo en las costumbres (1). Así se explica la predilección manifiesta que Jesús le profesaba y el amor y la ternura con que el discípulo correspondía; que fuese el confidente de los secretos del Salvador, y que él mismo se apellidase *Discipulus quem diligebat Jesus*.

El cariño y el amor que Jesucristo tenía á nuestro Apóstol está bien claro en el hecho mismo de hacerlo presentiar las más estupendas y maravillosas de sus obras: entre éstas se deben recordar la curación de la suegra de San Pedro; la resurrección de la hija de Jairo, presidente de una sinagoga; la trasfiguración portentosa en el Tabor; el primer lugar en la cena é institución de la sagrada Eucaristía; los horrores del Huerto de Getsemani, de la noche tenebrosa de la Pasión y al pie de la cruz en la cima del Gólgota. Y cuando los samaritanos no quisieron recibir al dar alojamiento á Jesús, sintió tanto aquella afrenta y aquel desdoro inferido al divino Maestro, que reclamaba, cual otro Elías, fuego del cielo que los consumiera y vengara el desprecio infernal con que trataban á quien los venía á redimir con la sangre preciosa de sus venas. Digna de recordación eterna es la sentencia que en tal ocasión pronunció el Salvador: « El Hijo del hombre, dije, no ha venido á quitar, sino á dar la vida á todos. » Probablemente entonces les dió el apellido de *Bonaverjes*, hijos del Traeno, para significarles que su espíritu no era vengativo é irracundo y sí de dulzura, mansedumbre y misericordia.

Circunstancias y episodios hay en la vida y pasión del Hijo de Dios, que constituyen por sí solos el mejor panegírico del discípulo amado. La última cena de Jesucristo en el mundo ha sido en todos tiempos el tema favorito de la poesía y de la pintura cristianas; pero pintores y poetas antiguos y modernos, han colocado en la mesa divina á San Juan al lado de Jesús, dignándose el Maestro de la caridad permitir que reposara en su seno la cabeza del discípulo. Allí, según la expresión de San Agustín, bebió San Juan aquellos secretos, maravillas y misterios tan sublimes de la religión, que le merecieron para siempre el título de *Teólogo divino*. Allí le fué revelada é él en particular la traición y alrevoa de Judas; y cuando los Apóstoles llegaron á comprender tanta infamia, desearon de conocer al traidor, todos hacían señas al amado discípulo como el más querido del Señor, para que inquiriera pronto el nombre del malvado capaz de vender y entregar á la muerte nada menos que al Autor de la vida. Dando Jesús el bocado de pan al desventurado Judas Iscariote, reveló á los Apóstoles el nombre del reprobó y vendido al Infierno (2).

Tres fueron los Apóstoles predestinados á presenciar y ser testigos de las agonías mortales de Jesús en el huerto de Getsemani: San Pedro, San Juan y Santiago: cuando la turba infernal, capitaneada por el traidor Iscariote, se aproximó, arrojada y llenando de espanto aquella soledad, en medio de las tinieblas de la noche, los dos discípulos, Pedro y Santiago, despues de escusas pruebas de fidelidad, huyeron y abandonaron á su Maestro; pero San Juan lo acompañó hasta la misma cruz, porque el amor sabe despreciar el miedo, los peligros y hasta la muerte. Así dejó nuestro apóstol en el mundo, ejemplo raro de fidelidad á Jesucristo, que no debieran olvidar jamás los cristianos fiacos, y los que solamente tienen de católicos el nombre.

Su lealtad y amor al Cordero de Dios, que vino á quitar los pecados del mundo, degollado en el altar horroroso de la cruz, y la compañía que á Cristo hace al pie del santo madero, cuando era el desprecio y el escarnio de la plebe judía, y cuando sus mismos discípulos le habían abandonado, le valen y alcanzan del cielo la dignidad augusta de custodio de María Santísima Madre de Dios. En medio de un Océano de dolores y tormentos, y no teniendo en todo su cuerpo parte sana más que los ojos y la lengua, reveló Jesús al mundo el último testimonio de amor á su discípulo, dirigiéndole aquellas palabras: « *Vox Mater tua*, » y entregándole con ellas por vía de

(1) San Jerónimo, *De Script. ecclie. Oficio div. del Apóst. San Juan*.

(2) San Mat., cap. XXV. — San Marc., cap. XIV. — San Luc., cap. XXII. — San Juan, cap. XIII.

mandato el objeto más querido que dejaba en la tierra. Por eso el Beato Pedro Damiano repetía con mucha verdad, que nadie supera en méritos al que por el mismo Cristo fué hecho hermano de Cristo (1).

El amor tiernísimo que nos permitió á San Juan abandonar á su divino Maestro vivo, no le dejó tampoco apartarse de su lado despues de muerto. Había presenciado los horrores todos de la Pasión de Jesucristo, que borrando con su sangre preciosa la deuda contraída por el género humano muero, y con su misma muerte dá la vida á los hombres, destruye el imperio de las tinieblas y del infierno; y en las mismas redes y lazo de la cruz coge preso y cautivo al demonio tendido por tan perverso espíritu; y ahora el discípulo amado contempla el plan soberano de Dios á la vista de Jesús colgado de un madero, y de María inmaculada, sola, cubierta de luto y nadando su corazón en un Océano de amargura y pena. Hé aquí por qué San Juan Crisóstomo dijo con gran acierto, que siendo el tormento del amado el martirio más terrible del amante, tuvo que ser mártir más de una vez el discípulo á quien Jesús amaba.

Entre todos los apóstoles San Juan es de los primeros que por la Magdalena tiene noticia de la resurrección del Salvador: San Pedro y San Juan corrieron entrambos al sepulcro, y el Evangelio tiene buen cañido de advertirnos, que San Juan anduvo más aprisa: el amor no anda, sino que vuela. Y cuando á las orillas del mar de Galilea aparece á los apóstoles Jesús resucitado, el primero que lo reconoce es San Juan, que rebosando de júbilo le dice á San Pedro: *El Señor es*. Con este motivo escribió San Jerónimo aquella reflexión: *Sobez virgo virgines agnoscit*.

Los hechos de los apóstoles, cuya verdad históricos defienden los mismos racionalistas con Roman á la cabeza, nos presentan al amado Discípulo desempeñando siempre un gran papel en la predicación del Evangelio y en las obras estupendas y milagrosas de los pescadores de peces convertidos en pescadores de hombres. La sabiduría extraordinaria y el valor heroico que desplegaban en las calles y en las plazas, en los tribunales y en las cárceles hicieron comprender al mundo que tan sublime ciencia, intrepidez y desprecio del tormento y de la muerte en reos pescadores, antes cobardes é ignorantisimos, no podía provenir sino del cielo.

San Juan con San Pedro, al ver los progresos del cristianismo en Samaria, corrió allá, é invocando al Espíritu Santo sobre la nueva grey, les impuso las manos y los confirmó en la fe: sembró despues la semilla evangélica por los alrededores y contornos de aquella tierra, y volvió á Jerusalem, donde asistió al Concilio apóstólico de aquella ciudad. Fué tan grande el celo que tuvo por la conversión de los judíos, que es el último de los apóstoles que abandona aquella tierra, y en ella se esfuerza tanto en la demostración de la divinidad de Jesucristo, principalmente en Jerusalem, que San Pablo le apellidó *Cabeza de la Iglesia* (2).

Todo lo que de la Iglesia primitiva sabemos despues de la ruina de Jerusalem, desde el año 70 hasta fines del siglo primero, está estrechamente relacionado con el apóstol San Juan y sus escritos. La Providencia lo tenia destinado á sobrevivir largo tiempo á los demás apóstoles, para que la Iglesia naciente pudiese recurrir á la autoridad suprema de un apóstol y de un testigo ocular de las maravillas y prodigios del Redentor (3).

Los partes operen de viva voz las doctrinas evangélicas predicadas por San Juan; y es parecer de San Agustín, que dirigida á aquellas gentes, escribió su primera Epístola. La tierra, empero, que preferentemente cultivó fué el Asia Menor, cuyas regiones iluminó con la luz refulgente del Evangelio. El centro de sus operaciones divinas fué la ciudad de Efeso, que hizo mansion de la Madre de Dios. El mismo San Jerónimo en su famosa obra de *viris ecclesiasticis*, llegó á decir que las Iglesias todas del Asia Menor fueron fundadas y regidas por el hijo del Zebedeo y amado de Cristo. Las armas con que conquistaba almas para Dios, y pueblos para la Iglesia, eran la mansedumbre, la afabilidad, la modestia, la inocencia, la pureza, la humildad, y sobre todo la unión divina, que habla bebido en el seno de Jesucristo.

Era San Juan durante su permanencia en Efeso, el alma de las Iglesias de Asia: allí tenia su escuela teológico-dogmática, á la cual asistian; se formaban y agrupaban en derredor suyo gran número de discípulos, entre los cuales merecen recordarse los padres de la Iglesia, profundamente sabios y virtuosos, San Ignacio y San Policarpo. Con este motivo se propagaba la fe de Cristo hasta los últimos confines de Asia. No podían yocer con los pro-

(1) Véase el *Gran Diccionario Histórico*, t. 7, pág. 526.

(2) Véase *Act. Ap.* y *Carta de San Pablo*.

(3) *Dollinger, Los Cristianos*.

gestos y la celebridad de la doctrina cristiana; por eso, delatado á Domiciano en ocasión en que éste emperador perseguía cruelísimamente á los cristianos, fué conducido á Roda y condenado á ser consumido en una caldera de azufre hirviendo hacia el año 95 de la Era de Cristo. Cumpiéndose la órden inhumana del emperador; pero el apóstol, merced á la mano de Dios, salió del baño horrible tan ileso como había entrado (1). Lleno de ira el emperador lo desterró á la isla de Patmos.

Más de un escritor antiguo pretendió y quiso probar á su modo, que San Juan escribió en Patmos su Evangelio durante el destierro; pero es más general la opinión de los que lo creen escrito en Efeso, á cuya ciudad volvió el Santo Apóstol despues de la muerte del tirano perseguidor de Roma. En lo que todos convienen es, que lo escribió á petición de los obispos del Asia, en lengua griega, para probar la divinidad de Jesucristo; pulverizar las herejías racionalistas de los Ebonitas, Nicolaitas y Corintianos, y para mayor complemento, en fin, de los Evangelios de San Mateo, San Marcos y San Lucas (2).

Es, pues, el primero de sus escritos sagrados el Santo Evangelio, cuyo nombre lleva al frente: basta leerlo simplemente para ver en él la obra del Espíritu Santo: en todos sus capítulos, páginas y versículos, se ve arder el fuego vivísimo de la caridad y del amor divino. Para escribirlo se remontó cual Águila celestial, hasta el seno mismo de Dios, y comenzó diciendo aquellas profundísimas palabras llenas de misteriosa verdad: «*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum....*»

Cuando se ha dicho no hace mucho tiempo á la faz de Europa que el Verbo ó Logos de San Juan era el Logos de Filón, ó lo que es lo mismo, que el Apóstol era un mero plagio de aquel filósofo, no se tuvo en cuenta que el Verbo ó Logos de San Juan, así en el concepto como en la palabra, es de origen tradicional, y anterior á Filón y á todos los filósofos; que el Logos de San Juan es verdadero Dios *coexistencial al Padre*; mientras que el Logos de Filón no es el solo y verdadero Dios, sino que es un Dios segundo (*secundus*) ó uno de tantos como abusivamente llevan ese nombre; que un instrumento de Dios (*organum*) superior á los hombres, pero inferior á Dios; y por fin que el Logos del Evangelio, nada, absolutamente nada común tiene con el Logos de Filón, parto de sus abstracciones idealístico-panteístas del Oriente, y mucho ménos con el misticismo heético y absurdo de los gnósticos (3).

Rescribió tambien nuestro Apóstol tres epístolas: la una dirigida á los perjos y las dos restantes á las Iglesias particulares, segun opinión de varios Padres y escritores antiguos. La primera parece ser complemento del Evangelio, y cambia en ella San Juan á los gnósticos «doctores de la mentira, anticristos, desgarradores de la divina persona de Jesús,» ni más ni ménos que los racionalistas é incrédulos de nuestros días. Es importantísima la doctrina y teología de esta Epístola: ella nos señala con gran precisión el origen divino de la religion de Cristo; el fundamento y la belleza de la vida cristiana que se manifiesta siempre en amor activo. El tono general de esta carta es un espíritu muy contemplativo, y todas sus expresiones revelan la voz y el autor del cuarto Evangelio (4).

La segunda epístola del Evangelista San Juan, bujo el nombre de *Electos Domine et nativ ejus*, indica que va dirigida, segun opinión general, á una Cristiandad, ó varias iglesias de un país determinado. Si se tratara allí de una sola familia particular, no diría el Santo Apóstol que él y cuantos conocen la verdad aman los hijos de aquella *profecticia*, ó elegida. Le encarga que se defienda y aparta de los seductores y de los que no confiesan que el Verbo divino apareció en carne mortal en el mundo. En la tercera, lamenta la conducta hostil del obispo Diotrefes, que no sólo no admita los cristianos (*fratres*) que San Juan le enviaba recomendados, sino que intentaba arrojar de la Iglesia á quienes los recibían. Anuncia que pasará muy pronto á visitar aquellas Iglesias ó comunidad cristiana. El último de sus escritos es el *Apocalipsis* del que en seguida hablaremos.

Encasena entre los escritos de los primeros tiempos del cristianismo los hechos concernientes á los últimos años de la vida del Hijo del Trueno. Todos ellos pueden reducirse á tres principales: primero, un horror insuperable que sintió al hallarse en los baños frente á frente de Cerinto, cuyo nombre lleva su secta, combatida victoriosamente por el Santo Apóstol; segundo, el cariño singular y predilección suprema que tenía por aquellas palabras: «*Amas, hijos míos, los unos á los otros:*» palabras que llevadas al terreno de la práctica bastan por sí solas para gover-

(1) *Petrus. ep. Escab.*, v, 21. *Yves*, III, 2, 4. Lo mismo tradicen Tertuliano y San Jerónimo.

(2) *Juan*, cap. 17, 21. *Eváng.*, III, III, cap. xxiv. *Yves*, de *Serj.*, cetero.

(3) *Vive Le Fils de Dieu ó Gnostique Gnostique*, part. prima, pag. 200.

(4) *La Cristiandad et l'Église*, par le docteur Dollinger (de tres tomos), pag. 150.

nar y hacer felices á todos los reinos de la tierra y convertir el mundo en verdadero paraíso: y tercero, el celo admirable que desplegó en la conversión de un joven discípulo suyo, que habiendo caído en poder de unos ladrones de tal manera se corrompió en su compañía, que fué nombrado por sus excesos jefe de la partida. Volvió al fin al seno de la Iglesia, mereció á la ternura y á las palabras amorosísimas del Santo Evangelista. Murió San Juan á una edad muy avanzada, conteniendo, hacia los años 100 ó 101, bajo el imperio de Trajano (1). Sus reliquias y sepulchro se conservaron aún en Efeso por los años 431; por lo cual el Papa Celestino estimula á los PP. del Concilio que entonces se celebraba en aquella ciudad, á que imiten el ejemplo y la inocencia de costumbres del Santo Apóstol. La Iglesia de su sepultura estaba edificada sobre la roca *Líbano*, y se llamaba muy propiamente la Apotólíca (2).

III.

Decíamos anteriormente que muy pronto trataríamos de dar una idea, aunque sea imperfecta, del postor escrito de San Juan Evangelista, del último libro de la sagrada *Biblia*. El *Apocalipsis*, cuya palabra griega significa revelación, es una obra inspirada por Dios y redactada por el apóstol San Juan. El marqués de Valdegamas en su famoso discurso sobre la *Biblia*, hace el siguiente paralelo entre sus dos libros, primero y último: «En su primera página se cuenta el principio de los tiempos y el de las cosas; y en su última página el fin de las cosas y de los tiempos. Comienza con el Génesis, que es un idilio, y acaba con el *Apocalipsis* de San Juan, que es un himno fúnebre. El Génesis es bello como la primera brisa que refrescó á los mundos; como la primera aurora que se levantó en el cielo; como la primera flor que brotó en los campos; como la primera palabra amorosa que pronunciaron los hombres; como el primer sol que apareció en el Oriente: el *Apocalipsis* de San Juan es triste como la última palpación de la naturaleza; como el último rayo de luz; como la última mirada de un moribundo (3).»

La tradición más antigua de la Iglesia católica ha tenido siempre al apóstol San Juan por el autor del *Apocalipsis*. El mismo se llama en este libro profético Juan, discípulo del Salvador, y se presenta como ejerciendo una autoridad doctrinal y suprema sobre las Iglesias del Asia Menor. Atribuir, pues, el *Apocalipsis* al otro Juan de Efeso, contemporáneo y discípulo del Señor, sólo cuadra bien al interés y á las pasiones. Y si otros documentos no hubiera para mejor resolver esta cuestión, nos bastarían los antiquísimos testimonios de San Justino, de Meliton, de San Ireneo, del cónce de Muratori y otros muchos que en gracia de la brevedad omitimos. Y téngase muy en cuenta que unos cuarenta años después de la muerte del Discípulo amado en Efeso, allí mismo citaba ya San Justino el *Apocalipsis*, como obra inspirada por Dios y escrita por el Santo Apóstol. Lo cual viene á probar que en aquella ciudad, residencia de San Juan, donde primeramente apareció el libro sagrado, y de donde se extendió por todo el Oriente, era considerado el Apóstol como el verdadero autor (4). Ni tampoco hemos de olvidar que el testimonio de San Ireneo descansa en la autoridad de su maestro San Policarpo, que era discípulo del mismo San Juan (5).

Parece ya fuera de duda que el Hijo del Zebedeo compuso, ó á lo ménos dió principio á su libro profético en la Isla de Patmos, en los postreros años del reinado de Domiciano. El mismo nos lo dice cuando afirma que se encontraba entonces en aquella Isla que *appellatur Patmos propter Verbum Dei et testimonium Jesu: en seguida indica que oyó una voz grande como de trompeta que le mandó escribir en un libro lo que viese, y lo enviase á las siete Iglesias de Asia, Efeso, Smirna, Pergamo y á las demás.*

El *Apocalipsis* contiene veintidos capítulos llenos de profecías y visiones misteriosas desde la Asocion del Señor hasta el Juicio final. Sus ideas sublimes y profundas fueron siempre piedra durísima y laberinto Incomprendible en

(1) San Juan, *ev.*, 2. — San Jerón., *Com. de Galat.*, v. Cap., *Año*, *qué dices*, c. XIII.

(2) Véase el *Gran Diccionario Histórico*, t. v, palabra *Juan el Apóstol*, p. 277.

(3) Obra de Donoso Cortés; su discurso conclúese sobre la *Biblia*.

(4) *Esact.*, *ev.*, 18.

(5) *Ibid.*, v. 20. Véase además sobre esto *El Cristianismo*, de Hallberg.

que tropezó y se perdió el orgullo de los que se llaman sabios. Todos conocemos las extravagancias de Dabricio, José Mede, el ministro Juvien Grocio y otros muchos, entre los cuales caben también Newton y hasta el mismo Bossuet con su *Discours Augustus*, para explicar el número 666. Creemos, pues, que para comprender alguna cosa de tan misterioso libro, después de una humildad profunda, há menester quien lo haya de estudiar un conocimiento nada vulgar de la historia de la Iglesia primitiva en relación con las persecuciones, martirios, crueldades é idolatrías del Imperio de Roma. Así quizá se vean con más claridad aquellas almas de los confesores que fueron inmolados sobre el altar del cielo por la palabra y testimonio de Dios; aquellos decapitados con el hacha, según costumbre de romanos; aquella participación, del mismo Apóstol de la caridad, de las tribulaciones de la comunidad cristiana; aquel elogio de los ángeles de Pergamo y Filadelfia sobre todo, porque no renegaron de la fe de Cristo; aquella gran prostituta, Babilonia ó Roma, ébria ya y salpicada con la sangre de los justos y testigos de Jesús; y en fin, entre otras muchas maravillas, aquella bestia blasfemadora de Dios que se hace adorar por todos los habitantes de la tierra (1).

Nadie ignora las extravagancias y locuras de un Calígula; las persecuciones y crueldades de un Nerón; la rabia y el furor infernal de Domiciano contra los adoradores de Jesucristo; el orgullo satánico con que este príncipe bárbaro se denominaba á sí mismo Dios, por escrito y de viva voz, mandando, como otros emperadores, sacrificar víctimas sin cuento á sus estatuas y propia divinidad; la muchedumbre de mártires, hombres, mujeres y niños, sacrificados entre los más horribles tormentos: pues bien, todos estos datos y otros muchos de la historia primitiva de la Iglesia, no han de ser ignorados de aquel que con fruto quiera leer el sagrado libro de San Juan, que traemos entre manos.

El Águila de Patmos, iluminado por el Espíritu de Dios, escribe indudablemente bajo la impresión terrible de las persecuciones neronianas y de las iniquidades de la Babilonia de Occidente; pero además, la luz del cielo le hace ver nuevas y más horribles injusticias y crueldades en lo futuro: las profetiza y deja notadas en el sagrado escrito. Allí describe y pinta la serie de visiones que le fueron señaladas por el Ángel del Señor; levanta por un lado solamente el velo que no nos deja ver los profundísimos misterios de la sabiduría y providencia de Dios encerrados en un libro sellado; los actos de Cristo lleno de gloria, las penas y la amargura de los Seles, el poder de Satan y del infierno, el castigo tremendo que espera á los perseguidores de la Iglesia; enseña á confesar la fe del Salvador con fidelidad inquebrantable; señala con el dedo la Iglesia triunfante en el cielo; anuncia pruebas espantosísimas porque era de pasar los que combaten sobre la tierra; allí, en fin, estampa mil recuerdos y alusiones de varios libros del Antiguo Testamento y usa muchas imágenes de Daniel, Ezequiel y otros profetas (2).

El discípulo á quien Jesús amaba sabe levantar sus manos al cielo y ver en los secretos designios de la Providencia todo cuanto sucede sobre la tierra. Después de haber escrito en su *Apocalipsis* la situación, los defectos y peligros de las siete Iglesias de Asia y de los prelates que las regían; después de anunciar bajo símbolos ó imágenes atrevidísimas grandes catástrofes de la naturaleza y grandes revoluciones políticas, cuasiro de calamidades espantosas y aterradores azotes que han de venir sobre los habitantes del mundo; las guerras, el hambre, la peste, la desolación de la tierra, del mar, de los ríos, de las fuentes, y hasta de los mismos astros; los escorpiones venenosos, los escudrones, en fin, de los caballeros exterminadores de los hombres, el Santo Evangelista inclina su cabeza y piensa en los caminos misteriosos de la sabiduría infinita de Dios, en los acontecimientos del mundo invisible y en la Iglesia, que por un lado toca y goza triunfante en el cielo, y por el otro libre batallas y padece dolores en este valle de lágrimas (3).

No todo ha de ser etimidad y miseria lo que está revelado en el libro divino de Patmos: allí, después del llanto, aparece la alegría; después de la muerte, la resurrección; después del martirio, la palma y la corona: derramada ya la sangre de los inocentes y ahogada las persecuciones de Roma, se ve por fin á Salomón encadenado y la Iglesia de Jesucristo triunfante y gloriosa imperando en el corazón é inteligencia del género humano. Florece y brilla con divinos resplandores la Esposa de Jesucristo, y extiende la paz, la libertad y fraternidad verdadera entre los mortales; pero la escena se repite: los pecados del mundo y la justicia de Dios rompen las cadenas de Satan; éste se lanza al

(1) Véase *Apocalipsis*, caps. 1, 11, 13, 17 y siguientes.

(2) *Les Circonstances de l'Égypte*, par Deillingner, p. prem., pág. 153. *Geschichte der biblischen Offenbarung von David Emil Henschel, die Apokalypse des Johannes*, p. 717-18, 751-2.

(3) Consejo á Lupo y las insurrecciones sucesivas de los 85. Patmos que él cita en la exposición del *Apocalipsis*.

mundo, verdadero campo de batalla, declara guerra, venganza y discordia entre los hombres, y empieza de nuevo la amargura de Jetsucristi y la noche de la pasión; y cuando todo parece muerto bajo la losa del sepulcro, la Iglesia, representación de Jesucristo en la tierra, resucita nuevamente llena de esplendor y coronada de gloria.

Indudable parece á los expositores más juiciosos y á muchos Padres de la Iglesia, que la mayor parte de las visiones apocalípticas, representadas bajo mil emblemas é imágenes diversas, vienen siempre á significar la purificación de la Iglesia por medio del fuego de la persecución, aparte del sentido místico y piadoso que puedan envolver, ó que se las quiera dar. Allí después de tantos combates, sufrimientos y vicisitudes se describe también el desarrollo de la Iglesia, la propagación de la fe y el triunfo del cielo sobre el infierno; todo siempre bajo nuevas y muy variadas imágenes. Allí aparece por fin el Corbero de Dios, el león de Judá, innumerable muchedumbre de justos y de mártires, la medida del templo y del altar, la mujer vestida del sol, el dragon rojo, la bestia de las siete cabezas, los ejércitos, en fin, de Belial sucumbiendo á la fuerza irresistible de los ejércitos del Arcángel San Miguel; y todo ello revelando claramente la Iglesia de Dios victoriosa en el cielo, combatiendo y triunfando sobre la tierra (1).

No queremos dar á conocer ninguna de las muchas interpretaciones á que dió lugar el libro misterioso y profético del *Apocalipsis*; porque después de ser inoportuno en este breve escrito nos haríamos interminables: hemos querido solamente dejar aquí estampadas las ideas capitales en globo y á grandes rasgos que en aquel sagrado libro llegaron á aspechar los ingenios sublimes de los primeros Padres de la Iglesia, de los filósofos cristianos y de los talentos que gustaron y están gastando los días de su vida en inquirir las razones de providencia y justicia divinas en los acontecimientos é historia del género humano. Con esto hemos bosquejado los cuadros proféticos y maravillosos del *Apocalipsis* y señalado al propio tiempo lo que en ellos se pueda ver y hallar envuelto.

Bien pudiera creerse que el orden y estado actual de las cosas humanas signifique la realidad de alguna de las visiones celestiales de San Juan. El aumento cotidiano de la perversidad, la desmoralización de Europa y su ingratitude con el Evangelio, la propagación del error bajo mil formas, la persecucion y guerra sin tregua que las naciones todas declaran á la Iglesia católica, la iniquidad y tiranía de la fuerza brutal y desposedora sobre el inocente y el débil, las densísimas tinieblas que envuelven al mundo, el desconcierto general de las inteligencias, la resurrección de la idolatría y de costumbres paganas, la desverguenza y desenfreno de los hombres y de los espectáculos públicos, la sed de mundo, de dinero y de placeres inmundos, el materialismo y el racionalismo más grosero que todo lo va inundando, y finalmente, el error y la mentira triunfantes, la justicia y la verdad huyendo revela bien á las claras que la hora de las grandes pruebas y de las grandes expiaciones ha sonado; que la bestia del *Apocalipsis* al frente de las huestes satánicas está de nuevo sobre la tierra. Ha empezado nueva noche de la pasión para los hombres de buena voluntad: satisfecha la justicia inexorable de Dios, y despiertos los dormidos, resucitará el mundo de las almas sales, y se hundirá en sus abismos Luzbel y sus secuaces.

Hemos indicado arriba algunos documentos y tradiciones de grande autoridad y peso en favor de la autenticidad del *Apocalipsis*; y no quisieramos pasar de aquí sin decir siquiera una palabra en pro de su canonicidad. Parece fuera de toda duda que este libro no estuvo al principio admitido en el canon de los sagrados y que en algunos códices y autores griegos no se menciona: pero esto sucedió solamente en iglesias particulares, porque lo creyeron obra de Cerinto: la Iglesia en general, principalmente la latina, lo ha mirado siempre como libro canónico; ahí está sino la autoridad de Meliton, Apolinio, San Ireneo, Teófilo de Antioquia, Clemente de Alejandría y San Agustín. El Concilio tercero de Cartago celebrado en 397 lo insertó en el canon de las Sagradas Escrituras. Hemos hecho ya mención del canon de Muratori y debemos añadir ahora que Hegesipo, el historiador más antiguo de la Iglesia que floreció en el siglo II, es decir, poco después de la muerte de San Juan, compuso un escrito apologetico del Evangelio y *Apocalipsis* del Santo Apóstol (2).

Los incrédulos modernos siguiendo la rutina y huellas de todos los escarnecedores de la verdad y principalmente imitando los desprecios y burlas de los Alogos, herejes del siglo II, desechan y ridiculizan el *Apocalipsis*, sin llevar por delante que este libro no es una simple historia, sino más bien un escrito profético, y que por consiguiente debe aparecer compuesto en estilo figurado, como tantos otros libros del Antiguo Testamento (3). Como respuesta

(1) *Apocalipsis*, caps. XII y siguientes hasta el XX.

(2) Eusebio, L. VI, c. XXV, bibliot. de Nicea. Orig. Hom. 7 in Joas. Sobre todo Natal Alessand. *Hist. eccl.* tom. I, esp. XII.

(3) *Diccionario eccléj. hisjót.* de Bergier, t. I, pág. 523. Madrid, 1831.

inconscia a las burias y sarcasmos de la gente descreída reclama mención aparte la obra famosa del sabio Lardner *Credibility of the gospel history*. T. xvii, pág. 356.

Los herejes calvinistas rechazaron también la canonicidad del libro postrero de la Sagrada Escritura, porque los cuadros litúrgicos dibujados en él no les favorecen: en cambio los anglicanos lo cantaron en el número de los libros canónicos y divinamente inspirados, y reconocieron con imparcialidad que San Clemente Papa que se dá la mano con los apóstoles, cita, ó alude ya en sus escritos á varios pasajes del sagrado libro del *Apocalipsis*.

Muchos documentos de tiempos antiguos nos dan razon de varios *Apocalipsis* apócrifos: San Clemente habla del *Apocalipsis* de San Pedro; Socomano del de San Pablo, conservado por los Cophtos modernos: Ensebío hace mención del de Adán; San Epifanio de otro de Abraham, parte absurdo de los gnósticos: también en la historia de Niceforo se recuerda el *Apocalipsis* de Badras; y del de Moisés nos dan razon Graciano y Cedreno, é igualmente del de Santo Tomás y del de San Esteban; asimismo San Jerónimo menciona el *Apocalipsis* del profeta Elias; y Porfirio, en la vida de Plotino, cita un *Apocalipsis* de Zoroastro; otro de Zoroástris; otro de Nicetas, y por fin, el de Allogonos. De todos ellos apenas quedan más rastros que los títulos conservados en los historiadores y en las obras de los Santos Padres; y eran como facilmente se comprende, colecciones de fábulas, delirios y revelaciones fingidas, producto monstruoso de jefes de secta y de vendedores de la mentira, que por esfuerzos diabólicos abundaron siempre; pero con especialidad en los primeros siglos del Cristianismo. Todo el mundo conoce asimismo la multitud de Evangelios y Epístolas apócrifas que nacieron en la misma fuente y de los cuales se vale hoy los apologistas católicos como de documentos y testigos de las creencias y prácticas primitivas de la Iglesia contra los protestantes que las suprimen y rechazan (1).

IV.

Es en vano buscar noticias históricas del *Apocalipsis* preciosísimo que vamos á describir lo más minuciosamente que nos sea posible: los historiadores todos que nos refieren la vida y vicisitudes de este monasterio de San Lorenzo, desde el ilustre P. Sigüenza hasta el reverendo P. Quevedo que acaba de pasar á mejor morada; se contentan con escribir los elogios y belleza artística de tan excelente códice. Algunas memorias manuscritas de hombres eminentes que se conservan en esta régia librería apenas hacen más que citarlo con entusiasmo y ponderar su riqueza de adornos, miniaturas, orlas, hermosos y bien formados caracteres con la belleza de sus pinturas y letras capitales. Los catálogos antiguos y modernos existentes en esta biblioteca también carecen de datos históricos. Es, pues, forzoso quedarse únicamente con las conjeturas que podamos sacar de los orígenes y formación de la biblioteca riquísima de San Lorenzo y de la tradición respetable de esta casa religiosa en orden al códice manuscrito del *Apocalipsis* de San Juan.

Tenía el sabio y poderoso rey Don Felipe II en su palacio una librería magnífica para su uso: constaba de 2.000 volúmenes que guardaban conocimientos en todos los ramos de la ciencia y del saber: pues bien, tan rica y escogida librería fué el origen y primer cimiento de la biblioteca escorialense. Vino despues á enriquecer y acrecentar el nascente semillero de las letras la librería excelente y muy variada del Sr. D. Diego de Mendoza, que con carga de pagar las deudas y obligaciones de su testamento se la dejó al rey; y éste que la recibió gustosísimo, la envió en seguida al silencioso retiro del Escorial, lugar de sus complacencias. A ésta siguió la no ménos rica y apreciable biblioteca de D. Antonio Agustín con su precioso monetario lleno de medallas y monedas que la numismática sabe

(1) En el siglo xvi celebró esta librería Naxarós teólogo alemán. En 1703 Alberto Fabricio, productor de Ansburgo, publicó en dos tomos su *Codex apocryphus Zion Talmont*. En 1822, Cl. Thilo publicó á luz en Leipzig un tomo del *Codex apocryphus*, y la materia se le dejó dar el segundo: ésta que trató de su crítica el sabio Tischendorf y la dejó hasta su fin. Aunque por fragmentos hallados en muchos lugares, principalmente en los de los Santos Padres, se ve en consecuencia nada menos que de 40 de estos evangelios y legendas; pero hay sido su exactitud y autenticidad á la mano sale, que sea. *La Eliberación de José el carpintero, El evangelio de la Infancia, El Proto-evangelio de Santiago el varón, El evangelio de Tomás el Isariote, El de la Natividad de María, El de la Epifanía del Salvador y El evangelio de Nicodemo*. Estas además *El evangelio de Marcos, obra de un propio mano, y otros dos tratados libremente á San Juan, que resultan corruptos en tiempos muy posteriores y de los cuales se servían, al parecer, los Albigenses y los cátobres Transilvanos.*

debidamente apreciar. También al propio tiempo ofrecían códices griegos, hebreos, arábigos y latinos el nunca bastante alabado orientalista Arias Montano, el obispo D. Pedro Ponce de Leon, Ambrosio de Morales, cronista eruditísimo, Julio Claro, Juan Perez de Castro y otros muchos sabios, grandes y poderosos particulares, que desearon complacer al augusto monarca y enriquecer el augusto cenobio del Escorial.

También sabemos que mientras esto sucedía en territorio de España, recorrían los países extranjeros comisiones de personas muy entendidas que no llevaban más objeto que desplegar todo su celo en busca de códices, libros y documentos literarios, artísticos y religiosos para el fundador de la octava maravilla del mundo. Los que oigan llamar a este príncipe el enemigo de las luces, el tirano intencional de la inteligencia, el carcereiro ocuratista de las ciencias, letras y artes, echen una mirada imparcial y desapasionada sobre el origen y la historia de la biblioteca famosa del Escorial y sobre el tesoro inmenso de riqueza artística por él acumulada en esta fábrica gigantesca y admirable, y lo juzgarán de otra manera.

Teniendo, pues, en cuenta la procedencia de los libros de la real biblioteca de este Sitio y considerando con atención los caracteres intrínsecos del códice famoso de que tratamos, que así en la letra como en las orlas y pinturas es sin duda alguna alemana ó flamenco, podemos aproximadamente asegurar que lo hayan traído á esta casa religiosa alguna de las comisiones que Felipe II había mandado á los países extranjeros como Italia, Flandes y Alemania. Es además tradición constante y muy antigua en este monasterio que el manuscrito apocalíptico, cuya historia vamos dando á conocer fué regalo particular del monarca fundador á la biblioteca, lo cual parece corroborar la idea de que perteneció á su rica librería.

Y esta tradición, ya de siglos, no descansa en el aire: tiene en su favor la autoridad del muy erudito y delicado cronista P. Sigüenza; quien en la tercera parte de su historia de la Orden de San Jerónimo viene en apoyo de los que tan noble procedencia atribuyeron al manuscrito. Refiriendo el ilustre monje con su lenguaje clásico y dulcísimo la historia de los códices antiquísimos de San Agustín y San Juan Crisóstomo, conservados hasta hoy en el camarín-reclinatorio de esta santa casa, dice cómo el régulo fundador los había habido de su tía la reina Doña María, hermana del emperador¹ que los tenía como reliquias de los dos santos doctores en gran veneración y estima, y añade lo siguiente: «Con estos dos, está también un *Apocalipsis* de San Juan, escrito de mano, iluminado harto bien, con una glosa de letra colorada de la misma forma y á mi parecer no de más antigüedad que de doscientos años; *teniente el rey en gran estima*, no le pregunté la razón dello (1).» ¡Lástima grande que la curiosidad no haya podido en esta ocasión al benemérito monje!

Echándose á discurrir con estos datos, quizá no andaría muy errado quien estimase escrito nuestro precioso códice é iluminado por los monjes de los países del Norte, para príncipes de la casa imperial de Austria, y supueso que, viniendo á manos de la reina Doña María, hermana del emperador, lo regalase esta augusta señora, juntamente con los códices de San Agustín y San Juan Crisóstomo, á su sobrino el rey de España. Porque las palabras arriba escritas del monje ilustre de San Jerónimo parecen significar que el *Apocalipsis* manuscrito corria parejas en la veneración y aprecio de Felipe II, con los códices venerandos de entrambos doctores. Segue, pues, en limpio, y dejado á un lado toda conjetura, que el *Apocalipsis* de San Juan, que vamos á describir, es de origen y escuela alemana; que formó parte de la librería particular del augusto fundador del monasterio de San Lorenzo; y finalmente, que con los venerandos manuscritos de San Agustín y San Juan Crisóstomo, fué recibido por el P. Sigüenza de manos del rey, y colocado en lugar recogido de esta biblioteca, donde se conserva hasta el día de hoy.

El reverendo P. Quevedo, de la Orden de San Jerónimo y monje de esta casa, al dar razón en su *Historia del Escorial* de los códices más notables que se conservan en esta biblioteca, hace el siguiente elogio del manuscrito apocalíptico de que vamos tratando: «.....También hay dos *Apocalipsis* notabilísimos, el primero del siglo x, y adornado con pinturas de aquella época, y otro de últimos del siglo xii, escrito con un lujo, pintado y adornado con tanta profusión, que puede decirse que es una de las cosas más notables que encierra esta biblioteca (2).» En todo lo que dice de nuestro manuscrito damos la razón al monje historiador, ménos en la época á que lo atribuye; porque, ni el carácter de la letra, ni las iluminaciones, ni el dibujo, ni mucho ménos el estilo arquitectónico de los

(1) *Historia de la Orden de San Jerónimo*, por el P. Sigüenza, p. 111, l. 19.

(2) *Historia del Real Monasterio del Escorial*, por E. José Quevedo, pág. 336. Madrid, 1854.

edificios allí pintados pertenecen al siglo xiii, sino que todos y cada uno de los datos artísticos que en él pueden estudiarse reclaman unánimes el siglo xv.

V.

Dando ya comienzo á la descripción de tan precioso monumento, quedén ante todo apuntados en este lugar los caracteres generales y extrínsecos que en él pueden observarse. No se vaya á creer que nuestro códice contiene el texto completo del *Apocalipsis*, sino solamente aquel que describe y dá á conocer la visión divina que representa la viñeta que en la parte superior está pintada. Y hemos de advertir también que, comparado con el texto de la *Volgata*, ofrece no pequeñas diferencias y errores, que pueden atribuirse á descuidos involuntarios del amanuense.

La letra es muy hermosa y formada con mucho esmero; la del texto con tinta negra; la de los comentarios, de la propia mano, con tinta encarnada. Por más vueltas que hemos dado á sus 49 folios, no hemos podido encontrar el nombre del calígrafo que tantas pruebas allí dá de sus habilidades artísticas y naturales. Cada una de las páginas se halla hermoseada con finísimas viñetas, orlas y letras iniciales, pintadas y doradas con suma delicadeza, gusto y elegancia. El monograma del iluminador, formando parte de los adornos caprichosos de las orlas, aparece, unas veces claro y otras confuso, en varios folios; procuraremos darle á conocer cuando lo describamos. La magnitud ó tamaño del códice es el del folio mayor: está encuadernado en tustán rojo, con varios adornos dorados, cantoneras y broches de bronce muy brillante; tiene 49 folios en vitela; la letra, larga y estrecha, viene á constituir la que con el Padre Terreros llamamos comunmente alemana, por más que sea la monacal de todas las naciones; pero aquí con el estricte, abreviaturas y forma propia del siglo xv.

Abierto el códice por el folio primero, se lee en el un renglón de mano extraña del siglo xvi, que dice: *«Apocalipsis D. Joannis Apostoli cũ commentariis incerti et Agurii.»* Después sigue la denuncia que del apóstol hace el preconcional de Efezo al emperador Domitiano; la introducción es esta: *«Divinitus Casari et semper Augusto Domitiano procurant Ephesiorum salutem notificavimus,»* etc. Sigue refiriendo como cierto varón llamado Juan, de estirpe hebrea, predica por el Asia á Cristo crucificado como verdadero Dios, despreciando los dioses inmortales y sus templos; y así sucesivamente la historia del Santo Apóstol, su viaje á Roma cargado de cadenas, los tormentos y martirios que padece ante la puerta latina de aquella ciudad, el destierro á Patmos á que fué condenado, con algunos hechos más, como la muerte trágica del infame emperador.

Toda la margen de esta página se halla engalanada por una orla muy fina de vivísimos colores, formando mil figuras caprichosas é intercalando muy hermosos pajarillos y otras aves. En la parte superior hay una viñeta harto preciosa, á cuya derecha se ve sentado en rico sillón el emperador, rodeado de guardias y magnates; cubrenlo muy elegantes vestiduras, con el manto imperial sobre ellas; corona de oro en la cabeza, y en sus manos un cetro largo parecido al antiguo romano, aunque no tanto como el de la monarquía etrusco-primitiva; no tiene el Águila que adornaba la extremidad del triunfal que usaron los cónsules y los emperadores: reemplázase aquí por una especie de meza ó ramillete; el timón repende severamente al humilde apóstol que, de pie, vestido con túnica morada, manto verde, esteblo largo dividido al uso nazareno y adornado con nimbo de oro, dá testimonio de su fe con intrépida cristiana. A la izquierda se halla desnudo el santo mártir, metido en la caldera de aceite hirviendo: algunos esclavos y soldados, doblandose hacia la tierra, soplan y avivan el fuego. El dibujo de las figuras, en este lugar, como casi en todas las viñetas del manuscrito, carece de perfección y proporciones debidas: hay en cambio mucha sencillez en el aire de las figuras, mucha gracia en los trajes, mucha viveza en los colores y en el conjunto un tesoro de belleza artística.

Digna de toda atención y estudio es la orla que rodea y embellece la página siguiente: las hojas y ramajes muy variados; las mariposas bien pintadas y algunas avecillas que la forman, constituyen un adorno bellissimo. En la parte alta de la misma página se ve pintada Roma pagana, por entre cuyos edificios salen sus torres y el circo, con los campos y ganados á lo exterior de sus muros: abajo se presenta el mar y la embarcación que conduce á Patmos el Santo Apóstol: es una navicella con sólo un árbol y una sola verga, á la que con poco arte va amarrada la correspondiente vela. La tripulación se compone de soldados de la marina romana. A la izquierda de

la viñeta quiere representarse la isla de Patmos, por la cual se ve correr, abandonado el buque, al Discipulo amado de Jesús: delante de sí tiene el libro de las Santas Escrituras. La arquitectura de los edificios es de estilo dórico-romano.

De esta manera empieza ya el *Apocalipsis* en la página segunda: *Incipit visio beati Johannis apostoli et evangeliste: titulo formado con letra muy igual y roja. En seguida se lee la introducción de la Vulgata: Apocalypsis Iohannis quoniam dixit illi Deus palam facere servis suis....* Al principio de la página aparece un hermoso cuadro, cuyo fondo azul representa el mar y en medio de él se ve la isla de Patmos: sobre ella hay dos personajes: son el Apóstol que recostado con cierta gracia, apoya la cabeza sobre el manto verde y escucha estático al ángel del Señor, que cubierto con alba blanca, túnica azul abierta á manera de casulla, pone su mano derecha sobre el corazón de San Juan, y le dice estas palabras del texto (esp. 1 del *Apocalipsis*, v. 11:.) « Lo que vos escribido en un libro, y enviado á las siete Iglesias que hay en el Asia: á Efeso, y á Smirna, y á Pergamo, y á Thyatira, y á Sardis, y á Filadelfia, y á Laodicea..... »

Al lado de la isla de Patmos se ven Sardis y algunas otras más. La orla de esta página está también ejecutada con mucho gusto: con el vivo color de la viñeta, letras capitales y demás adornos, forma un conjunto muy agradable á la vista. Los comentarios de este texto, como los demás del código, son ortodoxos; y aunque no sean profundos, contienen, sin embargo, algunas sentencias verdaderas, agudas y provechosas; por lo cual, aunque de autor anónimo, las daremos á conocer en resumen, y en lo que nos parezca más interesante á la ciencia bíblica, teológica, histórica y filosófica. Fijase, pues, aquí el comentarista en las palabras *sci in spiritu.....* y dice que los grandes misterios apocalípticos no pueden ser vistos por ojos carnales, sino espirituales, según lo del apóstol San Pablo: « el hombre animal no percibe las cosas que son del espíritu de Dios..... »

A la viñeta de este folio sorprende la belleza artística: la orla que va rodeando la página es primerotina, salpicada toda de oro, formando muy esparcidos ramajes. A la orilla está San Juan, levantadas las manos en aptitud de hablar á los siete ángeles ó prelados de Asia, que aparecen vestidos con ropas sagradas y colocados de pie sobre la aguja de la torre de sus respectivas Iglesias: son éstas de estilo arquitectónico gótico del tercer período con tendencia al renacimiento y denotando la época, por consiguiente, de nuestro manuscrito. La variedad de los trajes y dalmáticas de los ángeles, los adornos de las fachadas de las catedrales, los colores varios y muy vivos de las pinturas, y en fin los pormenores todos del cuadro de esta página lo hacen vistosísimo.

El texto lo constituyen las palabras que de parte de Dios dirige San Juan á los prelados del Asia, y que pueden consultarse en el sagrado libro del *Apocalipsis*, cap. II, v. 2, 7, 8, 11, 12, 17, 18, 26; cap. III, v. 1, 5, 7, 12, 14 y 21, de modo que abraza dos capítulos, aunque saltados y truncados algunos versículos. El comentarista incógnito pretende sacar algunas consideraciones místicas, más bien hijas de su piedad, de los nombres de las Iglesias de Asia, etimológicamente consideradas: infiérese de ellas, no obstante, que el desconocido intérprete no carecía de conocimientos filológicos.

El folio tercero con su finísima orla, cuyos dibujos y ramajes parecen del siglo XVI, su preciosa viñeta, el texto y los comentarios con la variedad de colores, presenta un gran caudal artístico que merece estudiarse. En la parte más alta de la primera página aparece pintado el cuadro magnífico que describe el evangelista de Patmos en su *Apocalipsis*, diciendo: « Y me volví para ver la voz que hablaba conmigo. Y vi sobre vi siete candeleros de oro: y en medio de los siete candeleros de oro á uno semejante al Hijo del hombre vestido de una ropa talar, y ceñido por los pechos con una cinta de oro: Y su cabeza y sus cabellos eran blancos como lana blanca y como nieve y sus ojos como llama de fuego: y sus pies semejaban á latón fino, cuando está en un horno ardiendo, y su voz como ruido de muchas aguas: Y tenía en su derecha siete estrellas y salía de su boca una espada aguda de dos filos: y su rostro resplandecía como el sol en su fuerza. Y así que le vi, caí ante sus pies como muerto. Y puso su diestra sobre mí diciendo: no temas: Yo soy el primero y el postrero, y el que vivo y he sido muerto, y he aquí que vivo en los siglos de los siglos y tengo las llaves de la muerte y del infierno.... (1). »

Por nuestra parte, sólo tenemos que advertir que el pintor del código copió en este lugar fidelísimamente la idea ó visión apocalíptica. El Señor está sentado, riquísimamente vestido, en un trono muy elegante, formado y sostenido

(1) *Apocalyp.*, esp. I, v. 12 y siguientes.

por columnitas y pirámides góticas, dibujadas con gran primor y gusto. A sus piés se ve á San Juan, tendida la túnica y como volando el manto, y todo él muy conturbado por algo que lo confunde.

El texto en la descripción ántes copiada; los comentarios nos enseñan que los siete candeleros representan á la Iglesia católica, cuya sabiduría brilla como el oro, y su luz emanada de Jesucristo, que siempre está con ella, alumbrá las inteligencias y vivifica las generaciones. Explica despues los objetos que adornan al Salvador, y ve en cada uno de ellos una virtud y una regla de conducta.

A la vuelta del folio y dentro de muy preciosa orla, vése la habitación que San Juan tenía en Palmes, que viene á ser un templo ó casa santa de estilo antiguo muy sencillo; hay en su interior algunos objetos modestos: el libro del Apocalipsis y su autor, que de pié en el pavimento y desde una puerta, contempla arrobado la vision misteriosa que está pintada en la primera página del folio siguiente. De esta manera la describe el mismo: «..... Y vi una puerta abierta en el cielo..... y luego fui en espíritu: y hé aquí un trono que estaba puesto en el cielo, y sobre el trono estaba uno sentado: y el que estaba sentado era semejante á una piedra de jasper y de Sardia: y había al rededor del trono un iris de color de esmeralda. Y al rededor del trono veinte y cuatro sillars, y sobre las sillars 24 ancianos, sentados, vestidos de ropas blancas, y en sus cabezas coronas de oro: y del trono salían relampagos, y voces, y truenos: y delante del trono siete lámparas ardiendo, que son los siete espíritus de Dios. Y á la vista del trono habia como un mar transparente como el vidrio, semejante al cristal: y en medio del trono y al rededor del trono cuatro animales llenos de ojos delante y detrás. Y el primer animal semejante á un leon, y el segundo semejante á un becerro, y el tercero tenia cara como de hombre y el cuarto era semejante á un águila volando. Y los cuatro animales tenían cada uno seis alas; y al rededor y dentro estan llenos de ojos: y no cesaban dia y noche de decir: Santo, Santo, Santo el Señor Dios omnipotente, el que era, y el que es, y el que ha de venir..... (1).»

Toda esta vision maravillosa de San Juan se halla aquí fiel y minuciosamente copiada por el iluminador del códice. El Salvador lleva en la mano el globo con una cruz abanderada: en la sinistrea tiene abierto el Nuevo Testamento, en el cual se lee: *Ego sum lux mundi, qui sequitur me non ambulat in tenebris*..... En los trajes blancos y coronas de los ancianos debe estudiar la indumentaria, así como en la forma y variedad de sus instrumentos de cuerda y bronco el arte y la historia de la música.

No hay más texto en esta página que el que acabamos de escribir. Los comentarios nos advierten que aquella puerta que vió San Juan representa á Cristo, única puerta para entrar en el cielo y abierta siempre para todo el que lo quiera. El trono es el corazon de los justos, en el cual se sienta y reina Dios. Los ancianos representan los ministros del Señor, así del Antiguo como del Nuevo Testamento, que con milagros, rayos de luz y voces como de trueno esporen y predicán la doctrina ó la ley y voluntad de Dios. Las siete lámparas recuerdan los siete dones del Espíritu Santo, y los cuatro animales son emblema de los cuatro evangelistas. De modo que en este cuadro la ciencia divina y el arte alimentan de consuno la inteligencia y el corazon.

Mil y mil yerbas enmarañadas é imitando varios luz caprichosos, forman la orla delicadísima de la página siguiente, siendo dignos de mención los raros animales que sujetan con su boca las hermozas iniciales del texto y comentarios. En el márgen aparece llorando y enjugándose las lágrimas el Discipulo amado, con traje talar y las santas Escrituras en su mano izquierda. Lleno de panto y de dolor contempla aquella otra vision, aquí pintada con mucha verdad, que él mismo revela en el capítulo v, versículo 1.º y siguientes del Apocalipsis: «Y vi en la diestra del que se sentaba sobre el trono un libro escrito dentro y fuera sellado con siete sellos. Y vi un ángel fuerte que decía á grandes voces: ¿quién es digno de abrir el libro y desatar sus sellos? Y ninguno podia, ni en el cielo, ni en la tierra, ni debajo de la tierra abrir el libro, ni mirarlo. Y yo lloraba mucho, por que no fué hallado ninguno digno de abrir el libro, ni de mirarlo. Y uno de los ancianos me dijo: no llores: hé aquí el Leon de la Tribu de Judá, la rata de David que ha vencido para abrir el libro, y desatar sus siete sellos.»

El anciano consolador del Santo Apóstol, colgado de la diestra su instrumento, con alba y manto blanco, cedido con collar de oro, diadema en su cabeza, con la caballera y barba blanca, se presenta muy venerable y majestuoso: está señalando el Leon de Judá, que va adornado con bello amarillo, alas y muy hermoso nimbo en la cabeza: sujeta entre las garras el libro de los siete sellos. A la izquierda de la viñeta se descubre el Ángel fortaleza de Dios,

(1) Apocalipsis, cap. iv, v. 1 al 8.

vestido de guerrero, con sus alas y nimbo correspondiente. En la diestra sostiene la cruz de la Redención humana, y en la izquierda una banda blanca con esta inscripción: *Qui est dignus aperire librum et solvere signacula ejus?* Todos estos objetos se ven pintados en una habitación de fondo azul, cuyo pavimento está formado por jaspeo y mármoles muy vistosos.

El comentarista anónimo ve en aquel ángel a los antiguos Patriarcas, Santos y Profetas, que con fuerte voz anunciaron al Mesías y la redención del humano linaje. En el león á Cristo venciendo al infierno y franqueando las puertas del cielo, sellado con los siete sellos de la iniquidad de los hombres. En el anciano, los antiguos Profetas que señalaron con el dedo de sus profecias al Salvador del mundo. Y finalmente, San Juan aligido representa á los Heles del Antiguo Testamento, que llorando preguntaban sin cesar por el Desendo de las naciones.

Así nos describe el sagrado libro del *Apocalipsis* la viñeta preciosa que aparece en la página 1.ª del folio 5.ª: «Los veinticuatro ancianos se prosternaban delante del que estaba sentado en el Trono, y adoraban al que vive en los siglos de los siglos, y cobaban sus coronas ante el trono diciendo: «Digno eres, Señor Dios nuestro, de recibir gloria y honra y virtud, porque Tú has criado todas las cosas... (1)» El Salvador, rodeado de ángeles, aparece majestuosamente sentado en medio del tris, vestido con ropa talar, el globo cruzado en una mano y en la otra el libro santo de la Ley, abierto, y con esta verdad: *Ego sum rex regum...* Los veinticuatro ancianos, con sus largas y blancas cabelleras colgando por las espaldas, abandonados en el suelo los instrumentos musicales, se inclinan llenos de un santo pavor y presentan sus diademas de oro al Señor, repitiendo: «Digno eres, Señor Dios nuestro, de honra, virtud y gloria...»

Toda esta página, manuscrito y viñeta, está circundada por su correspondiente orla, ejecutada con mucha belleza y arte. A un lado se presenta el Apriotel del amor contemplando tan maravilloso cuadro. El texto es el mismo que dejamos traducido. El anónimo intérprete nos hace ver aquí en los veinticuatro ancianos á los Santos Padres, que con su talento gigante doblaron humildes, sin embargo, sus cabezas coronadas y llenas de sabiduría ante el Evangelio de Jesucristo; y presentándole sus buenas obras y conocimientos que de Él recibieron, lo glorificaron para recibir después con Él por los siglos de los siglos.

Bella y por demás hermosa es la orla que sirve de adorno á la última página de este folio. De pie el Águila de Palmos, en el márgen ostentando muy rico traje talar y los libros santos en la mano, observa con grande asombro lo que se describe y pinta en el capítulo v, versículo 6.ª del *Apocalipsis*: «Y miré y vi en medio del Trono, y de los cuatro animales, y en medio de los ancianos, un cordero en pie como muerto, que tenía siete cuernos, y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios enviados por toda la tierra...» Esta revelación apocalíptica está aquí perfectamente pintada. El cordero que descansa sobre el trono sujeta con la mano diestra un libro. Los ancianos formando coro y sentados dejan oír las armonías suavisimas de musicales instrumentos; algunos se entretienen en dulces coloquios, y otros, como arrobados, contemplan al cordero de Dios. Es muy grande la exultancia y la belleza de este cuadro.

Viene á indicar el comentarista de esta vision que el cordero como muerto significa á Jesucristo, que padeció á los ciegos venido y muerto para siempre en el Calvario, pero resucitó glorioso y triunfante á los tres días. Los siete cuernos y los siete ojos son las siete Iglesias del Asia y tambien los siete dones del Espíritu Santo. Omittimos otras muchas ideas que la piedad inspira al sagrado intérprete.

Cuadro sublime y vision divina es aquella que aparece pintada en la cara primera del folio 6.ª La idea fundamental está tomada del capítulo v del *Apocalipsis*, versículos 7 y siguientes. Dice allí San Juan, que tomando el cordero de la mano del que estaba en el Trono el libro de los siete sellos y abriéndolo, cayeron postados delante de Él los cuatro animales y los veinticuatro ancianos con los copes de oro llenos de perfumes, y que cantaban un cántico nuevo, diciendo: «Digno eres, Señor, de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste muerto y nos has resucitado para Dios con tu sangre... Y vi y vi muchos ángeles al rededor del Trono y de los animales y de los ancianos... que decían: «... digno es el cordero que fué muerto de recibir virtud, y divinidad, y sabiduría, y fortaleza, y honra, y gloria, y bendición... Y los cuatro animales decían. Amen: y los veinticuatro ancianos cayeron sobre sus rostros y adoraron al que vive en los siglos de los siglos.»

En el libro que el cordero recibe hay escritas estas palabras: *Ego sum laz mundi, eis et veritas*. El Señor en

(1) *Apocalip.*, cap. iv, v. 10 y 11.

medio del iris, los cuatro animales y grande mechedumbre de ángeles en derredor, los ancianos con sus largas y blancas vestiduras, hincados de rodillas y presentando sus instrumentos místicos y copas de oro llenas de perfume, forman un cuadro embalsador.

El Anciano que se sienta con majestad en el trono representa, según parece del comentarista, al Padre Eterno; el Cordero inmaculado, al Hombre-Dios refulgente de su Eterno Padre los misterios y saliduría divinos para enseñarlos á los hombres. Los Padres de la Iglesia simbolizados en los veinticuatro ancianos, caen prosternados y rendidos á tan profunda sábiduría. También el Evangelista del amor, pintado en el borde de esta página, inclina humilde su rodilla y se queda como extasiado ante tamaños misterios. La orla en este lugar es más sencilla, pero no ménos elegante que las demás.

Leyendo los versículos 1.º y 2.º del sexto capítulo del Apocalipsis, se descubre al momento lo que representan las finísimas pinturas del mismo folio vuelto: «Y vi que el cordero abrió uno de los siete sellos, y oí que uno de los cuatro animales decía con voz de trueno: Ven y vérs. Y miré: y vi un caballo blanco; y el que se sentaba sobre él tenía un arco, y le fué dada una corona, y salió victorioso para vencer.» El caballo que monta el personaje desconocido es blanquísimo y va perfectamente enjaezado. En jinete y caballo pueden estudiarse los arcos y vestiduras de guerra de la época de nuestro odio. Por la parte inferior de la viñeta se ve al animal con rostro humano, que tomando de la mano el amado Discípulo, le dice: «Ven y mira.» Le enseña el cordero, que rodeado de hermoso iris sostiene el libro con uno de los siete sellos abierto. Si bien incorrecto el dibujo, hay, sin embargo, en las figuras mucha belleza, gracia, colorido y riqueza artística.

Enseñan aquí los comentaristas que el primer sello abierto revela los misteriosos acontecimientos de la época anti-diluviana, convidándonos á todos á estudiarlos espiritualmente el animal con figura de hombre. El caballo blanco significa la inocencia blanquísima de los justos de entonces; y el caballero es el Señor creador de todas las cosas, que con las saetas de su divina justicia hiere y castiga á los delinquentes y malvados.

Vivimos son los colores y elegantes los caprichosos ramajes de la orla que va en derredor de la primera página del folio 7.º; casi todas las hojas y demás adornos están sulpicados de oro. La viñeta merece estado detenido; pero antes conviene oír á San Juan: «Y cuando abrió el segundo sello oí al segundo animal que decía: Ven y vérs. Y salió otro caballo bermejo; y fué dado poder al que estaba sentado sobre él para que quitase la paz de la tierra, y que se matasen los unos á los otros, y le fué dada una grande espada... (1)»

Los arcos de caballo y caballero en este lugar son de color verde, sin que se note la falta de frenos y estribos: el jinete va vestido de guerrero y gusta coña de malla y espuelas. El animal semejante al león, es ahora quien coge de la mano al autor del Apocalipsis y le enseña la visión misteriosa; cuadro sumamente bello y digno de la atención de artistas y anticuarios.

No me parece aún muy acertado por aquí el comentarista; creo var en la apertura del segundo sello el esclarecimiento de los hechos anteriores á la ley mosaica y posteriores al diluvio; en el caballo á los justos y en el jinete al Señor presidiéndolos. Mejor comentan los que señalan en el caballo bermejo á la Iglesia nascente, bermeja y colorante con la sangre de sus mártires; y en el jinete á Jesucristo reclamando paz y libertad para la misma Iglesia.

Nuevo espectáculo y nueva revelación presenta la página postrema de este folio. En términos sencillos y al propio tiempo sublimes lo describen los versículos 5 y 6 del mismo capítulo: «Y cuando abrió el tercer sello, oí al tercer animal que decía: ven y vérs. Y apareció un caballo negro; y el que estaba sentado sobre él tenía una balanza. Y oí como una voz en medio de los cuatro animales que decía... mas no hagáis daño el vino ni al aceite.»

Está el caballo aquí en posición artística atrevida, colocado de frente: son sus arcos de color rojo, tachonados de clavos de plata. El jinete gusta sombrero y gabán de invierno, forrado de piel y con bocamanga muy ancha: con la mano izquierda sostiene la balanza, y con la derecha las bridas del caballo. Se ve también aquí pintado al animal con figura de toro, llevando por la mano al Santo Apóstol, para que vea la apertura del tercer sello del libro misterioso. La orla de esta página es un verdadero alarde de belleza y arte. Observárase en ella algunas aves, insectos y otros animales paros que pudieran entretener provechosamente á los naturalistas.

Dicen, en resumen, los comentaristas á este lugar, que el caballo negro simboliza los doctores y ley del Viejo Tes-

(1) Apocalip., cap. vi, v. 5 y 6.

tamento, oscuro y confuso antes de la enseñanza y exposición del Mesías: el jinete habrá de ser el Señor, que con la balanza de su justicia revela la dureza de aquella ley que repeta: «ojo por ojo y diente por diente.» varias otras consideraciones añade el intérprete de muy oscura importancia.

«Y cuando abrió el cuarto sello, oyó la voz del cuarto animal... y apareció un caballo pálido; y el que cabalgaba sobre él tenía por nombre Muerte, y le seguía el Infierno: y le fué dado poder sobre las cuatro partes de la tierra para matar con espada, con hambre y con mortandad, y con bestias de la tierra.» Este es el cuadro imponente que aparece al principio del folio 8.º, copiado del capítulo vi, versículos 7 y 8 del *Apocalipsis*.

La figura de la muerte es feísima, escualida, con pocos y rales cabellos en la calva, los ojos hundidos, la boca desgarrada y cabalgando sobre pálido caballo, que arrastra en pos de sí al Infierno. Este se halla representado por la boca colosal de un monstruo horrible, dentro de la cual véase algunos reyes, eclesiásticos y otros personajes mordiendo y consumidos por el tormento; varios de ellos colocados también en tortura y posiciones tan forzadas, que horroriza verlos. A la mano izquierda de la viñeta se ve el animal águila, que agarrado con la boca el manto verde de San Juan, lo convida á entrar y ver tan misteriosas figuras; el Apóstol se resiste á causa del horror que le inspira la muerte y el Infierno. Y tiene razón, porque es cuadro verdaderamente pavoroso.

La época de los profetas anunciando la venida, pasión y muerte del Mesías y la vocación de los gentiles es para nuestro expositor el misterio que se encierra en el cuarto sello, abierto por el Cordero. Sobre los demás objetos de estas pinturas, emite ideas que nos parecen sueños de su imaginación. Quisá anden más acertadas las que ven en la muerte y el Infierno la época antrax de herejes, cismáticos y demás enemigos empujados del catolicismo que sucedió á los siglos de persecuciones y martirio.

Estudíemos ahora otra de las revelaciones que tuvo San Juan, y que él describe admirablemente en el mismo capítulo, versículos 9 hasta el 12 de su *Apocalipsis*. Hállase pintada á la vuelta del folio arriba dicho. «Y cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los que habían sido muertos por la palabra de Dios y por el testimonio que tenían; y clamaban con alta voz diciendo: ¿hasta cuándo, Señor, Santo y varadero no juzgas y no vengas nuestra sangre de los que moran sobre la tierra? Y les fueron dadas sendas vestiduras blancas, y les fué dicho que reposasen...»

Aparecen efectivamente debajo de hermoso altar las ánimas desnudas por completo y recubiertas las ropas blancas de mano de ángeles ricamente vestidos con alba, estola y capa pluvial unos, con excelentes dalmáticas otros. El estilo arquitectónico del templo en que está el altar y pasa la escena, es gótico del tercer periodo; sus columnitas, cornisamentos, pilastrillos y pavimento de muy varios y vivos colores; los preciosos adornos del altar, el aire inocente y carácter sencillo de las almas de los mártires; el Cordero immaculado en medio del iris y de los cuatro animales, emblema de los cuatro evangelistas; la orla, en fin, dibujada con mucho primor, que engalana esta página, y el hijo del trueno arrobado en sus contemplaciones divinas forman un conjunto que encanta y embalea.

Simbolizan los sellos 5.º, 6.º y 7.º del libro misterioso, á juicio del expositor andeino, la interpretación del Viejo Testamento por el Nuevo que predicó Jesucristo y enseñó á los hombres. Las demás consideraciones que hace, las dejamos á un lado, pareciéndonos más plañidas que verdaderas; no siendo tampoco difícil reconocer en las ánimas vestidas por los ángeles á los mártires cristianos vestidos y coronados de gloria por el Redentor del mundo que se ofreció voluntaria víctima al sacrificio para la salvación y libertad de los hombres.

La visión apocalíptica con que comienza el folio noveno de nuestro manuscrito es por demás aterradora: dejémosla describirla al autor del *Apocalipsis* en los versículos 12 y siguientes del exp. vi: «Y miré cuando abrió el 4.º sello: Y hé aquí que fué hecho un gran terremoto, y el sol se tornó negro como un saco de estío; y la luna se volvió como un sangre: Y oyeron sobre la tierra las estrellas del cielo, como la higuera deja caer sus higos cuando un gran viento la sacude. Y el cielo se recogió como un libro que se arrolla, y todo monte é isla se removieron de sus asientos. Y los reyes de la tierra, y los príncipes, y los tribunos, y los ricos, y los poderosos, y todos, siervos y libres, se escondieron en las cavernas y entre las peñas de los montes, diciendo á éstos y á aquellas: caed sobre nosotros y ocultadnos de la presencia del que está sentado sobre el trono y de la ira del Cordero. Porque ha llegado el día grande de su ira: ¿quién podrá sostenerse en pie?...»

Aquí está efectivamente retratado el trastorno general del universo. Apartóse el sol oscurecido, bañada en sangre la luna y discurricado por el firmamento, y cayendo en tropel cual abundante granizada, las estrellas del cielo; la tierra enmudecida y temblando de miedo; las gentes van corriendo á toda prisa á ocultarse entre los

peñascos y en el corazón de las montañas. Uno de los personajes que se esconden deja ver un pergamino largo y desarrollado que dice á las piedras y á los montes: *Cadite super nos et abscondite nos á facie sedentis super thronum et ab ira Agni*. También se ve en la parte superior de este cuadro al Cordero de Dios abriendo el sexto sello del libro. El colorido negro y pálido de estas pinturas, y el horror que inspira el desconcierto general del mundo, con la muerte y el terror de todos sus objetos, hacen que esta página se presente muy lúgubre y por demás sombría.

Advierte aquí el intérprete que este cuadro de horror y confusión universal significa la reprobación de los judíos y la vocación de los gentiles: el terremoto, la devastación de Judá por los romanos; el sol eclipsado es emblema de los judíos reprobados por Dios y despreciados del mundo; la luna viene á ser la sinagoga sobre cuya cabeza cae la sangre de Cristo y de los santos; y las estrellas cayendo sobre la tierra son el símbolo de los príncipes de los sacerdotes, escribas y fariseos caídos y desprestigiados por siempre.

En medio de la página que sigue, lo primero que se ve es la viñeta que sorprende y deleita á un mismo tiempo. La tierra, y á su alrededor el mar, surcado por varias embarcaciones, está en el centro. Girando también en derredor conforme al sistema de Tolomeo, se ven el Sol, Luna, Saturno, Venus, Marte, Júpiter y Mercurio. A los respectivos lados del polo Norte hay dos ángeles cubiertos con albas y capas pluviales, y levantadas en alto sus hermosas albas sostienen los vientos en la mano, representados por una cabeza de cuyo rostro sale por un carrillo el sordido que indica el elemento. Los ángeles del Sur tienen la misma aptitud, pero dirigen los vientos al espacio y no á la tierra como los anteriores. Otro ángel aparece volando y subiéndose á lo alto, y dando voces á sus compañeros para que no dañen: «ni á la tierra, ni á la mar, ni á los árboles, hasta que los siervos de Dios fueren señalados en sus frentes.» El Discípulo amado del Salvador, cruzado de brazos, de pie, y como estático, presencia toda esta escena desde el márgen. Dignísima de estudio detenida es también la orna magnífica de esta página, y la riqueza inmensa artística del cuadro. Puede éste consultarse en el capítulo vii del *Apocalipsis*, versículos 1 hasta el 4.

La idea que domina en los comentarios á este pasaje simbólico, viene á significar en los cuatro ángeles de ambos polos á los cuatro imperios asirio, persa y macedonio fundidos al fin en el romano, instrumento poderoso de la justicia divina para castigo de unos y civilización de otros. El otro ángel que va volando por encima del Sol representa á Jesucristo refrenando á Roma con el Evangelio é impidiéndole que dañe á los ciento cuarenta y cuatro mil señalados de todas las tribus de la tierra.

Verdadero alarde de belleza es lo que á la vista se presenta en el folio 7.º del manuscrito que damos á conocer. En el capítulo vii del *Apocalipsis*, versículo 9 y siguientes, se describe así: «Después de esto vi una grande muchedumbre que ninguno podía contar.... que estaban en pie ante el trono y delante del Cordero cubiertos de vestiduras blancas y palmas en sus manos.... Y todos los ángeles estaban en pie al redor del trono, y de los ancianos, y de los cuatro animales; y se dejaron caer ante el trono sobre sus rostros, y adoraron á Dios diciendo: Amen. La bendición, y la claridad, y la sabiduría, y la acción de gracias, y la honra, y la virtud, y la fortaleza á nuestro Dios en los siglos de los siglos: Amen. Y tomando la palabra uno de los ancianos me dijo.... Estos son los que vinieron de grande tribulación y lavaron sus ropas y las emblanquecieron en la sangre del Cordero.... no tendrán hambre ni sed nunca jamás, ni caerá sobre ellos el sol, ni ningún ardor....»

Esta escena magnífica aparece en el coro de una catedral gótica, cuyas columnas, frontispicios, adornos y ventanillas jivales de muy varios colores, la hacen bellísima. Están presidiendo el Salvador y el Cordero sentado en el interior del trío, rodeados de innumerables ángeles. La numerosa turba con sus largas albas y palmas en las manos dirigen con respeto y pavor santo sus miradas á la presidencia. Hacia otra parte se ve un anciano coronado, que cogiendo á San Juan de la mano le convida á penetrar en el templo, pero el humilde solitario de Patmos se resista y se muestra como indigno de entrar en la celestial morada. Esta preciosa viñeta, así como igualmente la orna sencilla pero elegante de esta página, merece la atención de los artistas.

Aquella turba magna, dice muy bien el intérprete, debe ser la multitud de los elegidos de Dios, ó los santos y justos de la Iglesia que supieron sacrificarlo todo por su fe y por su Dios. En sus blanquísimas albas van representadas sus virtudes; y en las palmas, las victorias preciosas que obtuvieron de sus perseguidores enemigos de la verdad. Lo demás del texto lo aclara el anciano que convida á San Juan; no hay, por consiguiente, necesidad de buscar misterio ni enigmas donde no existen.

Ya que sea corta, hemos de copiar aquí la pintura que el *Apocalipsis* hace de la visión dibujada á la vuelta del

mismo folio. Hala aquí: y cuando él abrió el séptimo sello fué hecho silencio en el cielo casi por media hora. Y vi siete ángeles que estaban en pie delante de Dios; y les fueron dadas siete trompetas (1).» El Padre Eterno y el Cordero inmaculado son las dos figuras que hay en medio del cuadro: el último sostiene abierto el libro de los siete sellos y en el interior de sus páginas puede leerse: *Ego sum via, veritas et vita*. A los respectivos lados se ven los siete ángeles vestidos con mucha elegancia de caballeros cruzados, recibiendo las trompetas de otros dos de mayor jerarquía, que gastan alba y dalmática riquísima uno, y alba y capa pluvial otro. Todos ellos presentan el aire de jóvenes gallardos que los hace respetables, simpáticos y verdaderamente celestiales. En todos y cada uno de los personajes y objetos de esta pintura tienen mucho que aprender los amantes de las antigüedades y de las artes.

Después de mil vueltas y rodeos con el Génesis y el séptimo de sus días viene a encontrar el expositor anónimo, a Jesucristo simbolizado en el séptimo sello abierto por el Cordero: en el silencio del cielo observa la paz octaviana universal, que reinaba en el mundo cuando nació el Mesías. Y finalmente, quiere que los siete ángeles con sus trompetas representen los profetas y demás oráculos antiguos anunciando la venida del Redentor.

No es ménos grandioso y excelente el cuadro que se halla pintado en la página primera del folio undécimo. Su idea fundamental está tomada del *Apocalipsis*, capítulo viii, versículos del 3 al 6. «Y vino otro ángel y se paró delante del altar, teniendo un incensario de oro: y le fueron dados muchos perfumes.... y subió el humo de las oraciones de los santos de mano del ángel delante de Dios. Y el ángel tomó el incensario y lo llenó del fuego del altar y lo echó en la tierra y fueron hechos truenos, y voces, y relámpagos, y terremoto grande....»

El Salvador del mundo en medio del tris y adornado con manto y tálamo azul, indica al ángel del incensario lo que debe hacer. Este se ve pintado tres veces ejecutando lo que en el texto se declara. Aparece primero vestido de alba y dalmática enarrazada recibiendo el incienso de mano de los veinticuatro ancianos: lo pone después sobre el altar de oro; y llamado, al fin, de fuego sagrado el incensario lo derrama sobre la tierra, dejándose ver en seguida bocas horribles que vomitan voces, truenos y relámpagos que áun pintados solamente hacen estremecer á quien los mira. Tan lindo cuadro revela la fluidez de los mortales ante el poder de Dios Omnipotente. Desde el márgen; adornado por muy primorosa orla, contempla San Juan lleno de espanto la terrible visión.

Significa esta escena en general, á juicio del intérprete, el Padre Eterno, representado en el ángel del incienso, enviando el Espíritu Santo á los apóstoles simbolizado por los truenos, fuego y relámpagos.

Del mismo modo, colocado en el márgen de la última página del folio anterior, observa San Juan la revelación que él describe en su *Apocalipsis* con estas palabras: «Y los siete ángeles que tenían las trompetas se aprestaron para tocarlas. Y el primer ángel tocó la trompeta y fué hecho granizo y fuego, mezclados con sangre, lo que cayó sobre la tierra, y fué abrasada su parte escasa, y fué abrasada la tercera parte de los árboles, y quemada toda la yerba verde (2).»

Vestidos de guerreros de la Cruz, y apoyando las trompetas en el suelo, aparecen los seis ángeles de pé, manvillados al oír porvoso sonido, como de trueno, y ver caer de las nubes del cielo el granizo mezclado con fuego y sangre sobre la mísera tierra que empieza ya á consumirse en llamas voraces. La orla del márgen que adorna esta página ofrece dibujos muy caprichosos y es muy vivo el colorido de sus pinturas. Pero mucho dejan que desear las líneas y proporciones de las figuras y áun también de los edificios que aquí se representan.

En resumen, los comentarios de esta visión misteriosa nos dicen que el sonido de la trompeta del séptimo ángel debe ser la voz de los sumos del tiempo pasado y porvenir, pero singularmente de los profetas del Antiguo Testamento, y mejor aún, de la ley natural. El fuego, la sangre y el granizo que cae sobre la tierra, puede representar el Santo Espíritu de Dios quemando y consumiendo los males del mundo. La generalidad de Santos Padres y expositores no lo entienden así.

(1) *Apocalip.*, cap. viii, v. 1 y 2.

(2) *Apocalip.*, cap. viii, v. 6 y 7.

VI.

Para estudiar cumplidamente las pinturas y doctrina del folio 12 debemos ante todo leer los versículos 8.º y 9.º del capítulo viii del *Apocalipsis*. Hélos aquí: «Y el segundo ángel tocó la trompeta y fué echado en el mar como un grande monte ardiendo en fuego y se tornó en sangre la tercera parte de la mar: y murió la tercera parte de las criaturas que habita animadas en la mar; y la tercera parte de los navios pereció.» Causa verdadero espanto ver aquí pintado con toda fidelidad un monte ardiendo á llama viva y desplomándose desde el espacio en medio del Océano. A su caída se revuelven y levantan las aguas hasta el cielo, se hacen trizas los barcos y las islas y quedan hundidos en los abismos del mar los hombres, animales y criaturas todas de la tercera parte de la tierra. Hasta los mismos ángeles vestidos de casacas y trajes de guerra aparecen á un lado de la viñeta llenos de terror. Al apóstol hijo del Zebudo se le ve recoger en la cintura sus vestidos y echar á correr.

El segundo ángel tocando su instrumento en opinión del intérprete, representa á Moisés bajando del Sinai y haciendo descender del cielo el monte de la ley antigua, llena de fuego y consumiéndola la tercera parte del pueblo hebreo infiel é idólatra simbolizado en el mar. Tiene poco valor semejante idea para la generalidad de los expositores sagrados; y solamente la mencionamos por el deber que nos obliga á dar cuenta de todo lo que nuestro códice contiene.

Hé aquí ahora lo que se ofrece á la vista en la página postera del mismo folio. Brillantísima y hecha fuego aparece precipitándose por el espacio azul una estrella misteriosa, que al fin se derrama toda sobre las fuentes y los rios. Es la estrella que el libro sagrado del *Apocalipsis* (1) llama con el nombre de Ajenjo, y que produjo la muerte á muchos hombres por la amargura que dejó en todas las aguas. Los ángeles, con sus trajes caballerescos á usanza de los tiempos medios, levantados en alto sus robustas y bien pintadas alas, miran con gran sorpresa el desdormimiento de la prodigiosa estrella. Los habitantes de la tierra, con sus tipos y vestiduras alemanas, dejan las faenas del campo, y llenos de pavor contemplan el portentoso. La cota de esta página es elegantísima, advirtiéndose que unas letras que adornan los ángulos de este cuadro, deben de ser el monograma del iluminador de nuestro manuscrito. Mas adelante quedará copiadas en esta monografía.

Los comentarios á este pasaje sagrado dicen en definitiva que el ángel y la estrella representan á los antiguos profetas, que descendiendo de los cielos sobre las doce tribus de Israel, y encendidos en el amor del prójimo por Dios, mueven á sus moradores al arrepentimiento; y amenazándoles á veces con la justicia inexorable del cielo, los llenan de dolor y de amargura. Volvemos á repetir que pocos siguen estas interpretaciones.

Con una mano en el rostro, y colocada graciosamente en la cintura la cota, recapucita el Ángel de Patmos aquella vision que él mismo describe en el capítulo viii del *Apocalipsis*, y con gran fidelidad copiada en el folio 13 de nuestro códice. En medio del cielo véase lleno de palidez y medio oscurecido el sol, la luna y las estrellas, que van discurriendo y navegando por el espacio inmenso. Algunos sabios y gentes de la tierra aparecen admirados, y como queriendo dar razon de tamaña oscuridad. Los ángeles, con los mismos trajes de campaña, miran á su compañero, que haciendo vibrar el aire en su trompeta, produce tan misteriosos tinieblas. La orla bellísima de esta página, el rojo del manuscrito, y el color morado y denegrido de todo el cuadro, forman un conjunto agradable y al propio tiempo sorprendente.

Al explicar este pasaje bíblico, el anónimo indica que el ángel tañedor de la trompeta es la figura de Jesucristo, oscureciendo la sinagoga y los antiguos sacerdotales, representados en el sol, luna y estrellas llenos de palidez. Algunas otras ideas deja apuntadas en esta página, que no nos parecen demasiado dignas de mención particular.

Si queremos comprender perfectamente las pinturas de la última página de este folio, hemos de leer ántes el versículo 13 del octavo capítulo del *Apocalipsis*, que dice: «Y vi en la voz de un ángula que volaba por medio del

(1) *Apocalip.*, cap. viii, v. 10 y 11.

cielo, que decía en alta voz: ¡Ay, ay, ay de los moradores de la tierra por las otras voces de los tres ángeles, que habían de tocar la trompeta! Y en efecto, en la viñeta aparecen volando por medio del cielo, y como si reptásemos los tres ayes lastimeros de que nos habla el texto. Tres ángeles, gallardísimas figuras de guerreros, con nímbos en la cabeza, levantadas las alas y sosteniendo las trompetas, se ven también a un lado. Asimismo, algunas señoras, doctores y otras gentes del mundo, escuchan atónitas los ayes amenazadores del águila misteriosa. Varias ciudades y monumentos rústicos: un fondo azul muy mareado, y el Apóstol virgen mirando de lejos tan sorprendente espectáculo, sin olvidar la orla preciosa de toda la página, vienen á realizar tan magnífico cuadro.

En el comentario, el anónimo dice que aquella águila que vuela por medio del cielo es la figura del Mesías predicando á los judíos, y por medio del apóstolado que el mismo dejó en el mundo á todas las gentes; que con aquellas tres exclamaciones: *Ve, ve, ve*, amenaza con los rigores de su justicia al pueblo hebreo, á los incrédulos, á los herejes, y á todos los perseguidores de la Iglesia católica, su esposa.

De los cuadros más aterradores del *Apocalipsis* es el que se halla pintado en el folio 14 del manuscrito que estudiamos. Véase allí, conforme á la descripción que de él se hace en el cap. ix, vers. del 1 al 12 del mismo libro sagrado, una nube espesa de humo salir del abismo á la voz de la trompeta del ángel quinto, esparsirse por el espacio y dejar oscurecido el sol. De en medio de las tinieblas salen después unas bestias horrendas, que el texto sagrado llama langostas, y á las cuales sólo se dió permiso para herir á los hombres que no tuviesen la señal de Dios en sus frentes... «Las figuras de las langostas eran parecidas á caballos aparejados para batalla, y sobre sus cabezas tenían coronas semejantes al oro. Y tenían cabellos como de mugeres y dientes como las de león. Vestían loriques como de hierro; y el estruendo de sus alas como el estruendo de carros de muchos caballos que corren al combate. Y tenían colas semejantes á las de los escorpiones y agujones en ellas...» Aquí el pintor se sujetó completamente á la letra, haciendo horribilísimos estos animales. El que delante lleva encima el ángel su rey, con alas, cuernas y armaduras de guerrero, con el cetro lo dá la señal de avanzar sobre los miseros mortales, que en tropel huyen aterrados. Algunos cogen á la Muerte para que los mate, pero ésta se resiste. El Evangelista, con rostro muy abigüado, contempla desde el márgen tanto horror. Es digna de mucho estudio la viñeta.

Si hemos de creer al comentarista, debemos ver simbolizados en el pozo del abismo todos los herejes, hipócritas é impíos, que abriendo sus bocas infernales vomitan la mentira, el error y la blasfemia que infesta y destruye la inteligencia y el corazón de los hombres.

Entre los versículos 12 y 16 del propio capítulo del *Apocalipsis*, puede leerse la visión misteriosa y admirable que vemos dibujada á la vuelta de este folio. En la parte superior está el Señor sobre un altar de oro con el libro de la ley en sus manos y rodeado de los cuatro animales emblemas de los evangelistas. Algunos personajes hincados de rodillas, cubiertos con mantos blancos, lo adoran y glorifican. El ángel sexto con la llave en la mano obedece las órdenes que le comunican el animal con figura humana y dá libertad á cuatro espíritus, que con espadas, lanzas y otras armas bellas salen de un río muy caudaloso que es el Eufrates. Al ver esto los habitantes de la tierra huyen á esconderse entre las rocas y montañas; y hasta el Santo Evangelista recoge sus vestidos tales y con el *Apocalipsis* debajo del brazo se dispone á echar á correr. La orla toda salpicada de oro que rodea esta página se halla trabajada con mucho gusto y primer. También en ella está el monograma del iluminador que luego daremos á conocer.

Cose el intérprete, que aquel trono de oro ha de ser la Iglesia católica; y el sexto ángel, los mártires testigos de la divina palabra y sellándola con su sangre. Los cuatro ángeles que vestidos de combatientes salen del Eufrates, representan los cuatro imperios de arios, persas, macedonios y romanos que han de ser providencialmente azote del género humano. Férvidos después en el romano han de deramar á torrentes la sangre de los cristianos y propagar la fé en Cristo sin que ellos se den cuenta del hecho.

Viene después el folio 15 que nos ofrece un espectáculo verdaderamente grande y pavoroso. Su descripción ha quedado escrita en el mismo capítulo del *Apocalipsis* desde el versículo 16 hasta el fin. Son cuatro los caballeros que aquí se ven. Visten como guerreros valentísimos con alfares en sus manos y escudo muy brillantes en la cabeza. Los caballos en que van montados son muy robustos y fogosos, cuyas cabezas parecen á las del león, y sus colas á serpientes entrecruzadas, muy espantosas. Van corriendo, atropellándolo todo, y dejando en pos de sí víctimas sin cuento. Los habitantes del mundo les salen al encuentro pidiendo indulgencia. Los mares y la tierra se muestran espantados ante tan horrible escena. El Apóstol harto meditando la observa desde el márgen hermoso por muy bonita orla. Llamán la atención la variedad y brillo de los colores y la mucha gracia con que están

colocados los peños y pliegues de los vestidos. Acaban de embellecer el cuadro la animación del Océano, el verdor de los valles, la negrura y grandera de las montañas.

Desee el comentarista en este lugar que los caballos representen á los pueblos rebeldes y crueles, arrojando por sus bocas de leon la injusticia y la perversidad. Los que sobre ellos van montados deben de ser los príncipes sus domadores que los entranan; pero que á veces soltándolos las riendas los dejan correr las vias de su instinto feroz, para que como látigo de Dios den su merecido á los traidores, malvados y perversos. Las demás representaciones que ve en cada uno de los otros objetos del cuadro parecen forzadas y no hay para qué escribíras en este lugar.

Es muy pequeño el espíritu humano para comprender la revelación que el Discípulo amado de Jesús dejó escrita en el capítulo x, versículo 1 hasta el 8, y que se halla pintada en la página postrera de este folio. El texto sagrado dice, que un ángel cubierto con una nube, un iris sobre su cabeza, su cara como el sol y sus pies como columnas de fuego... puso su pié derecho sobre la mar y el izquierdo sobre la tierra: y que clamó como con voz de leon cuando rugió, y que siete truenos hablaron sus voces: que el ángel levantó su mano al cielo y que juró por el que vive en los siglos de los siglos, que crió los cielos, la tierra y el mar y cuanto en ellos se contiene, que no habrá ya más tiempo... Esta figura sublime está aquí copiada con grande fidelidad. A sus lados respectivos salen de la nube y del iris que lo envuelve los siete truenos figurados por siete cabezas, de cuyas bocas, como ruidores de arcife sale su estampido aterrador. Tambien el evangelista San Juan sentado en el suelo con sencillez y gracia y la pluma del *Apocalipsis* atravesada en la boca, vuelve la cabeza para escuchar las palabras de otro ángel que le dice: « sella las cosas que han hablado los siete truenos y no las escribas. » Al lado izquierdo aparece el pueblo agrupado en derreior de un ministro de Dios que desde el palpito les explica la divina palabra. Los trajes y figuras de estas gentes son orientales, pero tan raras como las que se ven en los cuadros del Vaseo. El mérito artístico de la orla es imponderable y su ejecución delicadísima.

Diosos sencillamente el desconocido intérprete, que aquel ángel gigante representa á Jesucristo Dios y Hombre verdadero: el cual bajando de los cielos redimió á los hombres y dominó al universo entero, llevando en su cabeza la nube de su divinidad, el iris de su misericordia y á sus lados los truenos espantosos de su justicia: las demás ideas secundarias deben omitirse en beneficio de la brevedad.

Despues de esto viene el folio 16, que en su primera cara nos ofrece otra vision apocaliptica llena de misterios. Un ángel ricamente vestido de alta larga, tuniotes, nimbo y alas levantadas en alto coge de la mano á San Juan y le hace entrar en el lugar de las maravillas y acercarse al espíritu celestial, que tenia un pié en los abismos del mar y el otro en tierra; recibe de su mano un libro prodigioso que lo traga al instante, dejando su vientre lleno de amargor y de dulzura su boca (1). El carácter sencillo de los personajes, el color vivísimo de sus vestidos, el verde de los valles y de los campos y el azul de los cielos hacen de este cuadro un objeto tan provechoso al entendimiento como agradable al ojazano.

Los comentarios de esta página nos dan á entender que se representa en la vision que acabamos de escribir al Espíritu Santo morando sobre los apóstoles y mandándoles que vayan á Jesucristo, Subiduría del Padre, y reciban de su boca la doctrina del Evangelio, y que despues la siembren, cual otros divinos sembradores, en el corazón de todos los hombres.

Para bien y progreso de la indumentaria, de la arquitectura gótica, del dorado, de la pintura y del arte en general, merecen estudio serio la viñeta de la página siguiente. Describe San Juan en el capítulo xi, versículo 1 y 2 de su *Apocalipsis*. Al pié de un rico altar, cuyo estilo y profusion de adornos revelan el periodo tercero del arte arquitectónico ojival, hay un ángel cubierto con alba y cálzmatas muy elegantes dibujadas con adornos de oro. Este espíritu del cielo se acerca al amado Evangelista puesto á un lado de rodillas y le dice: « Levántate y mide el templo de Dios, y el altar y á los que adoran en él. » Algunas gentes, al parecer monacales, están adorando al Señor delante del altar. A la derecha vuelve á aparecer el autor de estas visiones sentado en tierra y en aptitud de levantarse ayudado del ángel para medir con la caña de oro el templo y el altar. Es cuadro riquísimo y magnífico.

Aquella caña de oro, dice el expositor, es la doctrina evangélica que saliendo del templo santo del otoliceismo,

(1) *Apocalip.* cap. x, v. 8 al 11.

se extiende por toda la redondez de la tierra. Infinita además otras consideraciones que no queremos dejar copiadas en este escrito.

Elías y Enoc son los dos personajes principales de la viñeta del folio 17. Los versículos 3 y siguientes hasta el 6 del mismo capítulo del *Apocalipsis*, nos pintan la verdad de cuanto hay aquí dibujado. Aparecen ambos profetas de pie, descalzos y cubiertos con unos mocos harto fúgubres y de color de ceniza. Llevan en sus manos candeleros con velas encendidas y un ramo de oliva. Elías parece estar predicando; y Enoc arroja como chipsos de fuego sobre las gentes que no le quieren oír. Denotan no poco conocimiento artístico, así el colorido como la colocación y gracia de las figuras de este cuadro, y también están muy claros los rasgos y caracteres de la escuela alemana.

Cifrándose completamente á la letra textual, el comentarista habla de los dos personajes del Testamento Viejo y los presenta como testigos proféticos del advenimiento del Mesías; añade que los candeleros y ramos de oliva que llevan en sus manos significan la sabiduría y el espíritu de Dios que recibieron y propagaron sobre la tierra.

Para la mayor claridad y conocimiento del cuadro que hay á la vuelta de este folio no se necesita más que leer los versículos 7 y 8 del capítulo xi del *Apocalipsis*. Los profetas Elías y Enoc envueltos en sus mantos negros con la barba larga y blanca, descalzos los pies y con un pergamino en la mano que dice: *dom. xps. israhel te....* aparecen aquí ante la bestia del Anticristo. La figura de éste es feísima, muy rara y repugnante: su cuerpo está cubierto de vello como de mono; sus alas son de murciélago; la cola de zorra; la cabeza se halla provista de un cuerno fuerte, largo y puntiagudo, mientras de la boca salen dos colmillos cual si fuera elefante; las cejas y bigotes son blancos y como espigas de erizo: sus ojos azules y rodeados de fuego. La misma bestia está nuevamente dibujada á un lado acercando con un alfiler la cabeza de los dos profetas del Señor. Y los muros de la ciudad decédica, llamada en este lugar Sodoma y Egipto, se ven también en la parte superior del cuadro. Su estilo arquitectónico es el sencillo de los tiempos primitivos y anteriores á Roma. Ofrece la viñeta, á pesar de la imperfección de los dibujos, gran riqueza de arte y colorido.

Dios el desconocido intérprete que Sodoma y Egipto no simbolizan á Jerezalen, sino á Babilonia, que ha de ser Roma pagana persiguiendo á la Iglesia y crucificando en sus mártires al mismo Jesucristo.

La cola que rodea el texto y las pinturas del folio 18 están todas salpicadas de oro y llenas de hojas y ramajes muy varios y bellísimos. En medio de ella está pintado el Discípulo á quien Jesús amaba contemplando la visión que él mismo dejó referida en los versículos 9, 10 y 11 del capítulo y libro antes citados. Tendidos en la plaza, ó campos extramuros de Sodoma y Egipto yacen aserrados los cadáveres de ambos profetas de los que vamos hablando. En derredor de sus cuerpos muertos saltan y danzan al son de alegres instrumentos, los habitantes de la ciudad. Muchas otras gentes presencian la fiesta y el escarnio desde las murallas. En el tipo y las figuras de este cuadro se ve también fácilmente la escuela alemana, si bien algunos trajes y los muros de la ciudad son orientales por recordar el autor los tiempos y costumbres que retrataba.

Hé aquí ahora el sentido que á este pasaje dá el comentarista: Los dos profetas, víctimas del Antecristo, son la figura del Redentor y de los santos, sucumbiendo al golpe bárbaro de la plebe judía y de los perseguidores sucesivos de la Iglesia católica; pero al propio tiempo viendo en la muerte de Cristo, de los santos y de los mártires el fundamento del reino de Dios y el triunfo del cielo sobre el infierno. Estas ideas aquí equívocas denotan que el anónimo no desconocía las obras del Águila de Hipona.

Las mismas consideraciones, es decir, la victoria de la verdad sobre la mentira, y de la justicia sobre la iniquidad, aparecen representadas en la revelación que el *Apocalipsis* describe, capítulo xi, versículos 11, 12 y 13, pintada fielmente en la última página del folio anterior. Porque allí se dice, que subidos al cielo los dos profetas Elías y Enoc, un terremoto espantoso hizo ruinas la décima parte de la ciudad de Sodoma y Egipto. Causa, en efecto, grande espanto ver aquí la ciudad del vicio y del cinismo desplomándose y aplastando entre los escombros á 7.000 personas, y llenando de *terrore* y *tribulación* á las demás gentes, obligándolas á glorificar á Dios é implorar misericordia. Los dos profetas muertos vénanse ascender á los cielos envueltos en una nube de gloria y respirando eterno. Es cuadro bellísimo y digno de atención.

El intérprete continúa y desarrolla la misma idea del pasaje anterior. Elías, para él, es la figura de los santos y justos de la Ley nueva, y Enoc, la de los santos y justos de la Ley antigua. En uno y otro ve á la justicia y á sus amigos triunfando; pero la perversidad y cuantos la siguen sucumbiendo y hechos pedruzcos entre las ruinas perdurables del infierno.

Para nosotros no es completamente nuevo el cuadro de la página primera del folio 19. Sentado en trís de vivísimos colores se ve al Salvador con el globo del mundo en una mano y levantada la otra como para bendecir la creación. Los coros de los ángeles y los cuatro animales le cantan gloria sempiterna. Delante del trono del Señor están los veinticuatro ancianos vestidos de blanco y con diademas de oro en la cabeza, tributándole adoración profunda. Al lado derecho de la viñeta se halla el séptimo ángel, que haciendo resonar el metal de su instrumento, produce aquellas voces que decían: «el reino de este mundo ha sido reducido á nuestro Señor.....» También San Juan en el márgen, cayendo sobre sus rodillas, mira con grande atención todos aquellos misterios que él escribió en su *Apocalipsis*, versículos 15 al 19 del propio capítulo. Merece toda nuestra admiración la orla excedente que adorna á esta página.

A ser verdadera la opinión del anónimo, el séptimo ángel es la figura de los predicadores de la Iglesia, anunciando la palabra de Dios hasta el fin de los siglos: el cielo es el catolicismo: las voces son los gritos santos de júbilo y alegría que darán los Justos eternamente en las moradas del cielo.

El libro sagrado del *Apocalipsis* dió tambien la idea fundamental del cuadro de la página postrera del mismo folio. En él hay mucha belleza y arte que aprender y que imitar. Aparece en medio del cielo (1) un templo que lo forman y sostienen multitud grande de columnitas y arcos ojivales muy hermosos: en el interior se ve el Arca Santa toda recubierta de oro muy resplandeciente. Dos ángeles vestidos de blanco y colocados á cada lado se encargan de sostener el templo. Unas bocas desgarradas y espantosísimas representan los truenos, cuyo estruendo hace temblar de miedo á la tierra y venirse al profundo de los valles los picos de las montañas, desmoronarse las empinadas torres y monumentos de las ciudades y llenar de pavor á los habitantes del mundo. Todo esto se ve pintado aquí con maravillosa verdad. La orla preciosa, imita las plantas más pintorescas y floridas de la naturaleza.

Parécete al comentarista que el templo debe ser símbolo de la Madre de Dios María Santísima; y el arca de Jesucristo Dios y Hombre verdadero. Tiene muy buen cuidado de advertir que la Virgen María parió á su Hijo Santísimo sin detrimento de su virginidad: así que, en tanto se la llama templo abierto de los hombres, en cuanto por ella se nos dió é hizo visible el Verbo eterno de Dios encarnado en sus purísimas entrañas. Asimismo los truenos son los milagros y profeciones del Mesías; y el terremoto es la conversión que hizo del mundo gentil y bárbaro en mundo cristiano y civilizado.

Si pasamos ahora al examen del folio 20 haremos de estudiar otro cuadro elegante y bello sobre toda idea. Es objeto misteriosamente profundo de esta pintura; el fondo azul en que está dibujado; los rayos de oro que navegan en el espacio; la perfección y hermosura de las iniciales del texto y de los comentarios; el color vario de sus tintas, y por último, la orla que engalana todo el márgen elevan y realzan hasta un grado muy alto el mérito artístico de la primera página. Cógamos el texto sagrado: «Y apareció en el cielo una grande señal: una mujer cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas... (2).» Esto ni más ni ménos y con suma fidelidad se halla pintado en la viñeta.

Aquella misteriosa mujer es para nuestro intérprete la Iglesia católica: el sol representa á Jesucristo, es decir, la Iglesia rodeada de los fieles vestidos de Cristo en el bautismo: la luna debajo de los pies, es el mundo colocado con sus faes, pompas y vanidades debajo de los de la Iglesia católica.

Mucho tienen tambien los artistas pintores que aprender en la escena apocalíptica de la página última de este folio. Dentro de una habitación muy elegante, de fondo azul y tachonado de estrellas destácase la misteriosa mujer del *Apocalipsis* arrodillada sobre la luna, envuelta en vestidos morados condensado sobre ellos su larga y rubia cabellera en el momento de dar á luz el Niño fruto de sus entrañas: recogido éste por un ángel lo lleva y entrega al Eterno Padre. Por debajo de la luna y á los pies de la mujer se presenta un dragon horribilísimo de color rojo y recubierto de escamas muy duras; su cola, cuya extremidad es la cabeza de una serpiente, llega al cielo y arrastra en pos de sí hasta la tierra la tercera parte de las estrellas: muestra siete cabezas coronadas con coronas de oro; abiertas sus bocas serpentina; levantados sus diez cuernos pantiaguados; tiene pies y garras de águila monstruosa: todo lo cual lo hace animal muy repugnante y espantoso. Desde la parte exterior de la viñeta observa San Juan tan raro especto-

(1) *Apocalipsis*, cap. 7, v. 19.

(2) *Apocalipsis*, cap. 12, v. 1 y 2.

tiempo por el mismo descrito en su *Apocalipsis* (1). La orla muy primorosa y bella del márgen, el resplandor del sol que circunda á la mujer, las estrellas cayendo de los cielos, el espantoso dragón, el color negro de la tierra, y en fin, las ideas profundas que inspiran los personajes y figuras de este cuadro merecen la consideración de los amigos del arte y de la ciencia.

Que el dragón simboliza al demonio queriendo devorar los frutos de nuestra Santa Madre la Iglesia; la gloria de Dios y la libertad de los hombres: hé aquí la idea capital de los comentarios de este lugar.

Sobrepuja á las demás en interés para la teología, para la historia, para la anticuaria y para el arte en general, la viñeta magnífica que nos presenta en su primera cara el folio 21. Con frases divinas expresó su idea capital el evangelista del Asia en su *Apocalipsis* capítulo XII, versículo 7 y 10. Un ángel figura muy gallarda, verdadera fortaleza de Dios, vestido de oro y armaduras muy elegantes preséntase á pelear, cual guerrero divino y con todos los aires de invencible. Abatido tiene ya á sus pies y clavada con su lanza á la serpiente infernal corrompadora del género humano: trabado el combate entre los ángeles buenos y malos es sublime verlo dilatado por los cielos, y por los aires, por la tierra llegando la línea de batalla hasta los abismos del infierno. Mil y mil espíritus desfigurados y pervertidos por la pomaña del orgullo sucumben al golpe irresistible de sus compañeros fieles á Dios y caen precipitados en la estrola perpétua del averno. Los colores azul y rojo vivísimos de este cuadro; la celestial hermosura de los ángeles amigos de Dios; las figuras y tipos feos, caprichosos y muy horribles de los demonios, y en resumen, todos y cada uno de los pormenores de esta pintura son objeto de mucho provecho al entendimiento y al corazón.

De esta manera se explica aquí el comentarista: el arcángel San Miguel es la figura de Cristo que con los demás ángeles y ministros de la Iglesia católica destruye y vence al infernal dragón y su reino fundiendo las cadenas de la esclavitud trinitaria en que tenía aquella bestia al humano linaje.

A la vuelta de este folio está pintada aquella revelación que San Juan describe en el versículo 12 del mismo capítulo con tales palabras: « ¡Ay de la tierra y de la mar porque descendió el diablo á vosotros con grande ira, sabiendo que tiene poco tiempo! » Y efectivamente; sentado en el suelo y desvainando un tocado alñaje se destaca entre las demás figuras el espíritu del mal. Son sus pies de vaca, sus cuernillos de elefante, sus orejas de toro, sus alas de mercurio, su boca muy grande, sus ojos de fuego, un cuerno agudo y largo dirigido hacia delante que le sirve como de gorro frigio; tiene el cuerpo remebuido de un vello ruro y negro y su nariz es tan distorfa que recuerda aquello de Quevedo: « Frase un hombre á una nariz pegado... » En fin, es un verdadero demonio. Muchas gentes de todas clases y condiciones con varios trajes y atavíos escuchan la voz del ángel que volando por los cielos repite aquellos ayes lastimeros: *ex terra...* La colocación de los pueblos y montañas indica que el autor de las viñetas de este libro no desconocía por completo la perspectiva. La historia de las artes no perdería tampoco el tiempo estudiando este cuadro.

Entiende el intérprete en este lugar aquellos ayes del ángel como dirigidos á los hombres inicuos é incrédulos reprobados por Dios, porque la ira del demonio su señor los ha de atormentar en el infierno por toda una eternidad.

Dentro de bien pintada y dibujada orla podemos estudiar el cuadro apocalíptico del folio 22. Redúcese á patentizar la persecución de la serpiente á la mujer misteriosa del *Apocalipsis* (2). En medio de la escena véese á la mujer que, valiéndose de ligeras alas, huye del dragón infernal. Va vestida de encarnado con manto azul, por encima del cual usa con gracia su cabellera de oro. Un ángel vestido de blanco le ordena que huya al desierto, respondiéndole ella con tierra y fascinadora mirada. Un poco atrás aparece el dragón de las siete cabezas, cuyos dientes, cuernos y garras, son aquí más acentuados que en las figuras anteriores.

Hé aquí la interpretación del comentarista: aquel dragón es el demonio, exultando la rabia y el furor de los empujadores romanos para que destruyan la Iglesia católica, representada en la mujer de las alas, símbolos del Antiguo y Nuevo Testamento; con ellos evade los tiros y persecución de los tiranos y de los hipócritas y huye corriendo por los desiertos de este mundo y creando la vida humana desde no existía.

El resumen de la visión que se halla dibujada en la última parte de este folio, viene á decir que la serpiente lanzó de su boca un río para ahogar á la mujer; pero que la tierra se abrió y bebió sus aguas (3). Así es: con gran esfuerzo

(1) *Apocalipsis*, cap. XII, v. 3 al 6.

(2) *Apocalipsis*, cap. XII, v. 12, 13 y 14.

(3) *Apocalipsis*, cap. XII, v. 15 y 16.

arreja de la boca un caudaloso río el dragón de las siete cabezas, y destruye cuanto se le presenta; pero la tierra se lo traga antes que pueda dañar a la mujer prodigiosa. Esta aparece huyendo hasta quedar oculta entre las nubes del cielo. Al exterior del cuadro mira con atención tan gran maravilla el apóstol hijo del trueno. La cruz, los dorados, y la variedad de colores de esta página, son muy notables.

Y notable es, asimismo, la interpretación del comentarista: Dios, pues, que Satanás, el dragón infernal, viéudo que no destruí, sino que por el contrario, aumentaba la Iglesia católica con la persecución y el martirio, arrojó por su boca un río inumando de vicios, errores y de impureza, para arrastrarla y abogarla entre sus olas; pero ella, inmensalada y pura como su divino Autor, huyó volando y presurosa de los halagos mentidos de la concupiscencia y malicia carnal, dejando tanta miseria para los hombres animales cuyo Dios es su vientre y cuya felicidad es la locura del mundo.

Lucha enconada y refidísima es la que se trava entre los espíritus celestes y los espíritus infernales. Se pinta en el folio 23. El dragón de las siete cabezas, con sus bocas de serpiente abiertas, acandilla numeroso ejército, cuyos rostros de renegados y réprobos son, por desgracia, de todos los siglos. Semblante muy noble y aire marcial presentan, por el contrario, las figuras de los que pelean bajo la bandera de Dios. Todos ellos van cruzados, vestidos de cota, y á punto de pelea. Con sus espadas, lanzas, arcabuces y ballestas, hieren de muerte á la serpiente y á sus aliados. El pendon de la Cruz ondea por los aires y parece oírse el sonido agudo de los clarines de guerra que allí se ven pintados. Ni la historia, ni la indumentaria, ni los pintores, ni los caricaturistas, perderían el tiempo estudiando con algun detenimiento este drama (1).

Cléndose al texto el intérprete, indica que esta lucha es el emblema de la que existe siempre entre el bien y el mal, entre el cielo y el infierno; que la bestia, como es claro, es el Anticristo á la cabeza de la iniquidad; la cual, añádiré yo aquí, está de enhorabuena en nuestros calamitosos tiempos en toda Europa.

«Y vi salir de la mar una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cuernos diez coronas, y sobre sus cabezas nombres de blasfemias, y la bestia que vi era semejante á un leopardo, y sus piés como piés de oso, y su boca como boca de león, y le dió el dragón su poder y grande fuerza (2).» He aquí lo que hay pintado á la vuelta del folio 23. El sagrado Evangelista, con el Apocalipsis abierto en las manos, aparece al mirárgen contemplando la bestia y el dragón aquí retratados como en el sagrado texto. Algunos personajes sospechosos, que pueden ser los partidarios del Anticristo, están repartiendo flores y regalos entre los grupos de gente. Aunque no con mucho arte, se ven colocados los objetos en esta viñeta según las reglas de la perspectiva. También la cebra merece notarse aparte.

Según la opinión del anónimo, la bestia representa el Anticristo que ha de salir del mar revoltoso y cenagoso de los hombres horribles y malvados y de las sociedades reprobadas, para perseguir la Iglesia y á los hijos de Dios.

Las pinturas del folio 24 son, en verdad, horrosas y extraordinarias, aunque de ellas pueden sacar gran partido las artes y la historia. Sobresalen entre todas las figuras de la bestia y del dragón que atrás dejamos descritas. Aquí el segundo entrega á la bestia la gran potestad, simbolizada en un otro largo con maza y ramillete en la punta, al uso de los tiempos medios. Algunos personajes con vestiduras sagradas, monacales y hasta cardenalicias, observan con estapor el apocalíptico misterio. El Apóstol que primero vió tan maravillosa escena, con tunúcia y manto y la Ley del Señor en sus manos, la contempla también con asombro desde los ramajes, flores, y demás adornos de la cria que rodea la página. Esta revelación divina quedó perpetuada en el Apocalipsis, capítulo 13, versículos 2 y 3.

La idea que domina en el comentario es que la potestad que el dragón entrega á la bestia significa la perversión, fealdad y malicia de los pecados capitales, simbolizados en las siete cabezas, para que, armadas con todos los poderes del infierno, haga guerra á la Santa Madre Iglesia.

Vuelto el folio, se nos presenta el dragón sobre un régio trono, sentado en riquísimo almohadon: gentes de ambos sexos, de todas edades y condiciones, lo adoran prosternados en tierra: visten muy ricos mantos, túnicas y trajes particulares y raros, de que deben sacar partido los anticuarios. Allí lejos se levantan varios montes: detrás de ellos hay una ciudad soberbia, sobre cuyos edificios está de centinela el Espíritu del mal. También se observa aquí perfectamente el buen progreso de la perspectiva. El autor de la visión, en la parte fuera del cuadro, está de pié, maravi-

(1) Apocalipsis, cap. XII, v. 17 y 18

(2) Apocalipsis, cap. XIII, v. 1 y 2

llándose de los ciegos que doblan la rodilla delante del dragón. Si hoy morara en este mundo, su admiración crecería indefinidamente.

Pregunta aquí el comentarista cómo el dragón, espíritu invisible, puede ser adorado de las gentes. Y responde que este monstruo del infierno se presenta y vive en el mundo en la persona de los poderosos, en las honras y riquezas falsas; y que así, no le faltan jamás adoradores, que son los hombres que no tienen ni fe, ni corazón, ni entendimiento.

VII.

En colores, dorados y demás adornos del arte, es sin duda una de las más ricas y abundantes de nuestro *Apocalipsis* manuscrito, la página primera del folio 25. Aparece en primer término la bestia, sentada en un trono de madera, elegantemente trabajado y adornado con variedad de colorido. En la diestra sostiene un tocó y grueso alfanje desvainado, y con la izquierda amenaza y declara guerra á los fieles hijos de Dios, que la miran con desden y con desprecio. Sobre ellos envía su gracia el Salvador, que aparece en medio del Iris formado por serafines abrazados en el amor divino. A la derecha del cuadro caen de rodillas y adoran la bestia los descreídos, los ignorantes y los trufados. La bestia infernal derrama su baba inmundada sobre tan infelices criaturas.

No queremos pasar de aquí sin dar á conocer una idea que se nos ocurre: en todos estos cuadros, en los que se presta adonación á la bestia, observáanse algunos magnates ó grandes personajes pintados constantemente de una misma manera, que bien podieran ser émulos del pintor ó del Señor, ó príncipes para quienes fué hecho el impo-dorable *Apocalipsis* del Escorial.

Aquella bestia, dice el intérprete, sentada en su trono, representa al Anticristo blasfemador de Dios y de todo lo sagrado, renegando de Jesucristo y de su divinidad, halagando con mentiras y aterrando con amenazas á los ciegos, á los locos y á los estófilos de solo nombre, que han de ser los súbditos y vasallos de su reino.

Causan espanto y novedad singular las figuras y representaciones todas que se ven á la vuelta del mismo folio. La bestia de las siete cabezas como de león y color de leopardo, así como también sus adoradores, son aquí los mismos que dejamos dibujados, y sobre los cuales acabamos de llamar la atención de que pudieran ser retratos particulares. Otra bestia que sube de la tierra, de la cual habla el *Apocalipsis*, cap. xii, versículos del 11 al 14, es repugnantísima. Su cuerpo tiene en parte figura de mono: la cara de viejo securron, y los cuernos de carnero. El fuego del cielo aparece bajando en chispas sobre la tierra.

La nueva bestia salida de la tierra representa, para el intérprete, uno ó más discípulos del Anticristo, que por escrito, palabra y obra lo han de predicar para extender así el reino de las tinieblas.

En el capítulo xiv, desde el versículo 15 al 18 del sagrado libro del *Apocalipsis*, está el relato de la vision del Discípulo amado, que se halla copiada en el folio 26 del libro precioso que damos á conocer. Sobre un fondo azul algo deteriorado destacanse tres grupos: el primero lo componen la horrible bestia de las siete cabezas y varios personajes seculares y eclesiásticos, que inclinados á sus pies le rinden adoracion. Sus trajes son notables por su rareza, diversidad y colorido. El segundo está formado por la bestia que salió de la tierra y varias gentes laicas y religiosas, á las cuales amenaza con la muerte, alfanje en mano, porque al parecer se resisten á adorar al Anticristo. En el tercero aparece pintada de nuevo la misma bestia de la tierra, con un vaso en la mano, y de cuyo contenido ó tinta negra forma la señal característico en la frente de una muchedumbre que tiene á sus pies. Sus trajes, y en particular los gorros rarísimos y puntiaguados que llevan en sus cabezas, pueden quizá dar á conocer mejor la escuela alemana é ilustrar los tiempos pasados. Las ropas cardenalicias, religiosas y episcopales se diferencian poco de las del día.

No es poco difícil comentar acertadamente este pasaje del *Apocalipsis*. Nuestro desconocido intérprete, para explicar la aptitud prodigiosa de la figura de la bestia, dice que se han visto, merced á la Nigromancia, estatuas que se movían y hablaban como cosas animadas; que el *Apocalipsis* se refiere aquí á las tribulaciones y persecucion que habla el Evangelio: *Quærit non sinit ab initio*. Y añade que, así como los fieles á Dios tienen el carácter y signo de la cruz, así también los descreídos y apóstatas llevan un carácter convencional para conocerse. ¿Si las sectas de hoy tendrán alguna relacion con la bestia del Anticristo?

Divino y por demás sublime es el espectáculo que ofrece á la vista la última cara del folio 26. El Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo, se ve pintado aquí sobre la montaña de Sion. Gentes á millares, vestidas de blanco con cabelleras largas y rubias como el oro, están postradas en derredor suyo, y con las manos á Dios le prestan adoración. El Santo Apóstol, favorecido con visión tan divina y celestrial, también se inclina; y unido en espíritu á la muchedumbre bienaventurada, adora con ella el Cordero immaculado (1). El dibujo de los rostros, de las manos y de las figuras en general, además de ser imperfecto, diríase que estaba todo hecho por un mismo modelo.

Cifrándose á la letra del texto, dice el comentarista que el Cordero sin mancha es nuestro Señor Jesucristo, Dios y Hombre verdadero: que la montaña de Sion es el cielo, y finalmente que los 144.000 cruzados de que habla el texto, son los elegidos de Dios en la tierra y los santos del cielo.

En los versículos 2, 3, 4 y 5 del capítulo y libro que acabamos de citar, puede leerse la idea fundamental del cuadro primero del folio 27. Para las nobles artes y la música no ha de pasar desapercibida esta lámina. Muchas personas vírgenes, vestidas de blanco y con diademas doradas en la cabeza, alaban y cantan al Señor el cántico nuevo y exclusivo de los que en el mundo no mancillaron su cuerpo. Están por coros muy regularmente dispuestos, y con instrumentos; entre éstos se distinguen harpas, trompetas, violines, sistrós y timbales, todos dignos de atención. El ademán de los que reinan con Cristo es sencillo y candoroso. Viene á realzar todo esto los colores azul, rojo, verde y amarillo, los dorados, el iris preciosísimo que allí se ve, juntamente con la orla primorosa que adorna todo el márgen de la página. Así que, cada uno de los detalles de esta viñeta convida al estudio.

Apenas hace otra cosa el comentarista en esta parte que sujetarse al espíritu del texto, que no está oscuro, y añade de suyo que la voz de los laudadores y de los que cantaban, es la figura de las Sagradas Escrituras, enseñadas y cantadas como se debe sólo por la Iglesia católica.

Dice el Discípulo á quien Jesús amaba (2), que vió un ángel volando por medio del cielo con el Evangelio eterno, para predicarlo á los moradores de la tierra, y que decía en alta voz: «Temed al Señor y dadle honra, porque vino la hora de su juicio...» Pues bien, esto mismo está pintado al fin del folio anterior. Multitud de gentes de todas edades y condiciones y de trajes diversos, aparecen también oyendo las exclamaciones del ángel. Un grupo de sacerdotes y religiosos, que inspiran veneración por su dignidad, yacen de rodillas al pie del Santuario, que es un templo gótico lindísimo y del tercer período ojival. Está bastante bien dibujado, y sus pirámides y agujas brillan por lo vivo de sus colores. Á un lado del templo se halla San Juan, de pie, meditando tan sublime visión.

También aquí se sujeta bastante á la letra el comentarista, diciendo que el ángel es Jesucristo y sus apóstoles predicando el Evangelio, que es eterno; porque eternamente viven quienes lo observan y practican. Y añade con mucha razón, que en el día del juicio serán condenados sin remedio aquellos que lo despreciaron.

Oigamos primero la frase divina con que el Apóstol de Asia explica la revelación que vemos pintada en el folio 28 del Apocalipsis del Escorial: «Y otro ángel le siguió diciendo: cayó, cayó aquella Babilonia la grande, que dió á beber á todas las gentes del vino de la ira de su fornicación (3).» La ciudad corrompida de Babilonia aparece en esta viñeta desmoronándose por varios lados, y viniéndose al suelo sus torres y murallas. Mas en la parte que queda en pie se ven las gentes enloquecidas con saras, danzas, banquetes y otras lúbricas escenas que la pluma cuesta no querer describir. Puede observarse muy bien en las arcadas, ventanas y profusión de adornos de los edificios de esta ciudad, la tendencia pagana al renacimiento. Y allá en los aires, entre nubes refulgentes, pasa volando el ángel del Señor, y repitiendo el grito: *Cayó, cayó*. En los trajes de las personas de este cuadro debe notarse alguna semejanza con las aberturas de las mangas y la sobrefalda que actualmente requiere la moda de las mujeres. Constatando, con las manos sobre el pecho, contempla San Juan, muy ricamente vestido, la locura de los hombres y las ruinas de Babilonia.

Los comentarios de este lugar nos enseñan que el ángel volando por el cielo representa á los Santos ó la Iglesia católica triunfando del mundo y del infierno, y señalando á los fieles que la Babilonia de la idolatría se había hundido con todos sus templos, aras, altares y sacrificios asequeros y fornicarios.

Á la vuelta de este mismo folio nos dejó el pintor del manuscrito aquella otra visión magna que el Apocalipsis

(1) Apocalipsis, esp. xiv, v. 1.

(2) Apocalipsis, esp. xiv, v. 6 y 7.

(3) Apocalipsis, esp. xv, v. 8.

refiere en el cap. xiv, versículos 9, 10, 11 y 12. Dice allí que otro ángel iba publicando que los adoradores de la bestia serían atormentados con fuego y azufre, y que no tendrán reposo día ni noche, subiendo el humo de sus tormentos por las siglas de los siglos. Vénganos presente los protestantes espiritistas. Volando por los espacios el ángel del Señor, vestido de blanco, deja oír las amenazas de Dios a los habitantes del mundo. Serán éstos a la voz del cielo, entre los que se ven reyes, magnates, damas y religiosas, reciben arrojados el signo de la bestia. Muchos se niegan, y corren a tributar adoración y gloria al Cordero inmaculado; pero otros, envueltos ya en los artificios de Satanás, penetran para siempre en los infiernos, figurados aquí por la boca gigantesca de un dragón muy disforme.

El otro de la bestia, el calix antiguo pintado debajo del Cordero, el globo del Salvador, sentado en medio del trío con gran majestad, las mitras de los prelados, las coronas de los príncipes, y para concluir, los objetos todos del cuadro, presentan particularidades curiosas y muy útiles para el mejor conocimiento de las edades medias a quienes la ignorancia llamó ignorantes.

El comentarista asegura que el ángel de este pasaje figura a la Iglesia católica predicando la verdad y amenazando con la condenación eterna a los adoradores de la bestia. En todo lo demás sigue el sentido natural de las palabras del texto.

En el monumento sagrado que nos presenta el folio 29 de nuestro códice, con el achatamiento de los arcos y la profusión de adornos y follajes de los cornisamentos y columnas, se nos revela bien a las claras el periodo último de la arquitectura gótica, y por consiguiente la edad aproximada del *Apocalipsis*, manuscrito que tenemos a la vista. En medio del templo y en la catedral del Espíritu Santo se ve un religioso de hábito negro que dirige al pueblo la palabra de Dios. A la izquierda está representada la vida del hombre pacífico, honrado y virtuoso, que recibiendo los Sacramentos y demás consejos de la Iglesia católica, entrega su alma en manos del Criador. Al lado opuesto se halla pintado el hombre gloton, carnal, ambicioso y trasteroado de los pueblos, que acaba su vida licenciosa asesinada entre los gozos, orgías y banquetes escandalosos. El texto bíblico de donde está copiado puede consultarse en el capítulo xiv, versículo 13 del *Apocalipsis*.

Las explicaciones del comentarista a este pasaje, vienen a ser las mismas que de sí propias arrojan las escenas tan diferentes que se hallan pintadas a uno y otro lado del templo: es decir, que nos predicar estas pinturas aquella verdad: *Qualis vita, flavis ita*.

Leyendo el capítulo xiv, versículos 14, 15 y 16 del mismo libro sagrado, podemos darnos cuenta de las pinturas de este folio vuelto: «y miré y he aquí una nube blanca; y sobre la nube sentado uno, semejante al Hijo del hombre con corona de oro en la cabeza, y en su mano una hoz aguda:» y añade que otro ángel le dijo: «Echa tu hoz y siega: porque es venida la hora de segar, por estar ya seca la mies de la tierra.» Véase, en efecto, saliendo de un templo gótico muy hermoso un Ángel vestido con mucha elegancia, que dirigiéndose al Salvador, sentado majestuosamente y con la segur en la mano, le dice que siegue la tierra. Y en actitud de cumplir el mandato angelical, aparece más abajo segando la sazónada mies que tiene delante. Los vivos colores de la violeta y los adornos de la tela son notables.

El resultado ó compendio de los comentarios de esta página, viene á hacernos comprender que el sagrado Segador del texto es la figura de Cristo Nuestro Señor, segando con fuego del cielo al universo al fin del mundo.

Y pasando al folio 30 de nuestro manuscrito, podemos ver dibujada la vision de los versículos 17 al 20 del capítulo xiv del *Apocalipsis*. El contenido de aquel pasaje es éste: un ángel que sale del templo ordena á otro espíritu del cielo que vendimie los racimos de la vinya de la tierra. Éste obedece y arroja la vendimia en el grande lago de la ira de Dios. En medio de los espacios hay un templo de oro no mal dibujado, de estilo gótico, por cuyas puertas sale el ángel del Señor con la hoz aguda en sus manos: dirígese á su compañero, que vestido de blanco está de pie delante del altar de fuego y le dá la orden de vendimiar. Al lado opuesto salen de una ciudad muchos guerreros y gentes de á caballo, que pisotean el lago de la ira de Dios, y sale la sangre hasta los frenos de los caballos. Los aficionados pudieran muy bien estudiar aquí varios trajes y armaduras propias de la guerra, así como tambien la transformación del arte cristiano y el progreso de la perspectiva.

Nuevamente insiste el intérprete en esta ocasión en que las bocas de los ángeles representan el fuego abrasador que ha de consumir el mundo cuando llegue la hora de su fin.

Siete ángeles del cielo con siete plagas en las manos, representadas por siete jarrones de oro muy brillantes; un paisaje vistosísimo y por demás pintoresco; varios islotes y algunas embarcaciones sacando los mares; algunos fase-

tes y castillos de la Edad media sentados en brazos de tierra firme que penetran en el Océano; valles y praderas muy floridas; San Juan Evangelista lleno de admiración; una orla dibujada con mucha delicadeza, y la bestia de las siete cabezas muy aguda y amonadora, forman el asunto de esta página. Así los describe en globo el *Apocalipsis* en el versículo 1.º del capítulo xv: «Y vi otra señal en el cielo grande y maravillosa, siete ángeles que tenían las siete plagas posturas; porque en ellas es consumada la ira de Dios.» Los naturalistas, pintores y los amantes del estudio de la marina antigua han de encontrar aquí, sin duda, satisfacción á su curiosidad natural.

Contentas ahora el desconocido intérprete con asegurar que en aquellos siete ángeles y siete plagas hay encerrados grandes misterios, que se cula, y de los cuales dará cuenta más adelante.

Al contemplar el Águila de Patmos en sus arrobamientos divinos la escena inefable que se halla dibujada en el folio 31 del *Apocalipsis* escorialense, se expresó en estos términos: «Y vi así como un mar de vídrío (1) revuelto con fuego, y á los que venieron la bestia y su figura, y el número de su nombre que estaban sobre la mar de vídrío tañendo las harpas de Dios: y que cantaban el cántico de Moisés, siervo de Dios, y el cántico del Cordero, diciendo: grandes y maravillosas son tus obras, Señor Dios Todopoderoso, y verdaderos son tus caminos, Rey de los siglos.» Es bellísimo sobre todo enardecimiento, el grupo de los tañedores de cítara formado por personajes vestidos de túnicas azules y ceñidas, mantos dorados y cubiertas sus cabezas por diademas muy resplandecientes. El arbolado, las plantas y flores muy variadas, y la naturaleza toda que rodea el mar de vídrío, constituye una vista muy agradable. El artífice se extremó en la orla que avalora esta página. Las cítaras de los que se sientan sobre el mar mezclado con fuego parecen á nuestras bandurrias, y los colores azul, verde y amarillo de las pinturas, están lindamente combinados.

Que el mar de vídrío representa las divinas Escrituras, non cuyas doctrinas supieron vencer á la bestia infernal los doctores de la Iglesia católica simbolizada en los tañedores de harpa: hé aquí la idea que predomina en los comentarios de esta escena apocalíptica.

Elemente, y por demás sublime descripción, nos hace San Juan de la visión misteriosa que hallamos pintada á la vuelta del folio anterior: dice que se abrió en el cielo el templo del tabernáculo del testimonio; que de él salieron siete ángeles con siete plagas, vestidos de blanco y ceñidos por el pecho con bandas de oro; que uno de los cuatro animales dió á los ángeles siete copas de oro llenas de ira de Dios; y que el templo se hinchó de humo por la majestad de Dios y su virtud... (2). El templo vestido de oro que aquí se pinta es gótico: por su puerta principal salen los ángeles cubiertos con mucha elegancia á recoger las siete copas de la ira de Dios, que los presenta el animal en figura de hombre. En la parte baja de la viñeta y por medio de una naturaleza virgen llena de frescura corren y se esparcen algunos señores que montan briosos caballos muy enjanzados. Los monumentos y torres empinadas de varios pueblos rivalizan aquí con la naturaleza. El autor del *Apocalipsis* sentado, con un pergamino escrito sobre las rodillas, aparece á un lado en profunda meditación. Todo el cuadro es digno de un estudio no superficial.

Aquellas copas de oro, como observa el comentarista, simbolizan los corazones de los santos; en tanto llevan dentro la ira de Dios, en cuanto fueron testigos de la dura y crímenes de los malvados: como aquellos quisieran, no se aprovecharon estos de la doctrina y libertad del Evangelio.

El folio 32 nos presenta un cuadro sumamente aterrador y espantoso. Pero la riqueza de colores, dorados y pinturas que nos ofrece es sobre toda ponderación. Desde las alturas de los aires se ve bajar uno de los siete espíritus que derraman en copa y con llamaradas de fuego hieren de muerte á los habitantes de la tierra, señalados por la bestia, devorando al propio tiempo gran número de pueblos y ciudades. El cuadro bello y horrible al propio tiempo: sus fines dorados y colores, su orla primorosa, la figura de San Juan en ademán de huir lleno de miedo, el muchedumbre de cadáveres tendidos en el suelo y otras mil particularidades que omitimos por no ser largas, lo hacen indudablemente uno de los más bellos que guarda el código apocalíptico del Escorial (3).

Es de parecer el comentarista sin nombre, que aquel ángel que derramó su copa, representa á los predadores y santos que fueron ántes de la ley escrita; los cuales derramando su copa hirieron con llaga mortal á los despreciadores de la voluntad divina. Omittimos otras ideas largas y difíciles de enumerar.

(1) *Apocalip.*, cap. xv, v. 2, 3 y 4.

(2) *Apocalip.*, cap. xv, v. 6, 7 y 8.

(3) *Apocalip.*, cap. xvii, v. 1 y 2.

Semejante al que dejamos descrito es el cuadro de la página última del mismo folio. El segundo ángel, vestido de blanco, levantadas sus alas y rasgando los espacios (1) detiene su vuelo sobre el mar, y en él derrama su copa, lo convierte todo en sangre y mata á los seres vivientes encerrados en sus entrañas. Algunas embarcaciones, inundadas con la plaga y abandonadas al azar que van surcando el misterioso mar de sangre, pueden dar idea de la marinería de los siglos medios. Las riberas del mar engulvanadas con varias plantas, flores y otros vegetales; las montañas y los valles pintados de azul muy claro; el color rojo de la sangre que cae sobre las aguas; el apóstol amado de Dios admirado con su visión, y la orla, en fin, delicadísima que adorna toda la página, forman un conjunto verdaderamente encantador.

Los comentarios que vamos extractando nos incitan á considerar en el ángel segundo, que arroja la ira del Señor en el mar, á los doctores de la ley divina, quienes sembrándola por todas partes la hacen caer también entre los réprobos, quienes al rechazarla libremente quedan convertidos en sangre mortífera y dañina.

Tampoco difiere en el fondo, pero sí en los pormenores de las dos vistas últimas, la que aparece en el folio 33. El tercer ángel volando por el espacio derrama su copa sobre las fuentes y los ríos; los cuales de repente se convierten en sangre; y así transformados, corren por entre riscos y montañas aquí pintados, aunque no muy bien dispuestos; pero así y todo nos hacen comprender nuevamente que el autor de estas vistas no ignoraba la perspectiva. Por la izquierda del cuadro asoma otro ángel vestido de blanco y repitiendo (2) las palabras: «Ciertamente, Señor Dios Todopoderoso, verdaderos y justos son tus juicios.» Al márgen véase dibujada una hermosa capilla de arquitectura ojival, y dentro de ella al apóstol de estas revelaciones con un atril precioso delante de sí para colocar las Sagradas Escrituras, al cual sirven de pú cuatro leones. La celda de la página no cede en hermosura á las pasadas.

En aquellos ríos y fuentes convertidos en sangre crece el intérprete figuradas las tribus de Israel infieles y descreídas: en los ángeles, los profetas y los santos de la nueva alianza: pero así éstos como aquellos, fueron despreciados, perseguidos y muertos por los israelitas y cristianos ruines y prevaricadores, quienes despreciando y dando muerte á los enviados del Señor, se mataron á sí propios y quedaron envueltos en su misma sangre. Debemos recordar que esta doctrina es del talento gigante de Hipona, desarrollada en época muy posterior por el insigne Boetio.

En seguida, vuelto el folio 33, podemos contemplar el cuarto ángel del Señor (3), que derrama su copa de ira, no en la tierra, ni en el mar, ni en los ríos y fuentes, sino sobre el globo del sol, del cual saltan chispas de fuego que producen estragos á los moradores del mundo. Estos en grandes masas como ejércitos y dentro de hermosas tiendas ó pabellones, aparecen firmados á extramuros de una ciudad muy fortificada que pudiera muy bien ser Roma antigua. No muy lejos se descubre el mar y algunas embarcaciones de tres palos, que con sus correspondientes vergas y velas, cruzan las olas. Tan hermoso cuadro tan poco carece de interés.

Si queremos dar gusto al comentador, hemos de ver en el cuarto ángel al Mesías y á los apóstoles derramando la ira de Dios sobre el sol que figura al pueblo romano: éste la recibe, no para tormento propio, sino para destruir á la nación judía y vengar de este modo la sangre preciosa de Jesucristo, derramada inicuamente por el pueblo decidido.

Los objetos y figuras que forman el cuadro del folio 34, pueden verse retratados en los versos 10 y 11 del capítulo xvi del *Apocalipsis*. La bestia de las siete cabezas y cuernos de león aparece aquí sentada en un trono de arquitectura gótica, trabajado con mucho gusto y elegancia. El ángel cuarto del Señor arroja sobre el trono infernal su copa de oro (4), dejando el reino de la bestia convertido en tinieblas. En el pórtico de un templo del mismo estilo arquitectónico, se ven tras de largos atriles, como de música, varios personajes, cuyos rostros harto repugnantes, indican la rabia y las blasfemias que salen de sus bocas. En el trono de la bestia y en las arcadas, bóvedas, ventanas y adornos del templo puede estudiarse también aquí el declinamiento del arte ojival.

Vamos ahora la idea de los comentarios á esta visión: el ángel quinto derramando la ira de Dios, representa los Padres y Doctores de la Iglesia, que derramando las doctrinas evangélicas en el mundo, lo llenan de luz; convirtiendo al propio tiempo en tinieblas el reino de la mentira y del error.

(1) *Apocalyp.*, cap. xvi, v. 3.

(2) *Apocalyp.*, cap. xvi, v. 4, 5, 6 y 7.

(3) *Apocalyp.*, cap. xvi, v. 8 y 9.

(4) *Apocalyp.*, cap. xvi, v. 10 y 11.

Necesarios serían ahora los resortes todos de la elocuencia para encajonar cual se merece la riqueza y excelencia del último cuadro ó viñeta de este folio. La visión que la inspiró consistió en un ángel, que con la ira de su copa seca las aguas del Eufrates y prepara así entrada á los reyes del Oriente (1). Un templo bellissimo por sus torres y pirámides, contrafuertes y ventanas ojivales, todo recubierto de planchas de oro y profusion de adornos, es lo primero que se ofrece á la vista. Aparecen después los reyes lujosísimamente vestidos de guerreros, montados en brucos caballos perfectamente ensillados. Véase, al fin, al ángel sexto derramando su copa sobre el caudaloso Eufrates, cuyas aguas nacen en el templo. La escolta de lanceros que sigue á los príncipes de Oriente; el verdor de los campos y praderas tapizadas de flores blancas, rojas y amarillas; el vivo azul de los cielos; el ángel de Efezo apoyado en un báculo mirando tan soberanos misterios, y en resumen, las minuciosidades todas de esta visión, constituyen un verdadero embalse del espíritu.

Ensena el intérprete de la revelación descrita de San Juan, que el sexto ángel debe ser la figura de los mártires, que derramando su sangre por Dios y por su Cristo, secaron las aguas del Eufrates, esto es, agotaron sufriendo las persecuciones y crueldad de Roma, y prepararon de esta suerte el camino á los reyes y á todas las gentes para que libremente, y á pié conjunto, pudiesen penetrar en el templo anarquicísimo de la Iglesia católica.

VIII.

La idea fundamental del cuadro excelente del folio 35 de nuestro manuscrito, es la misma que escribió San Juan en los versículos 13 al 16, capítulo xvi de su *Apocalipsis*: «Y vi salir de la boca del dragón y de la boca de la bestia, y de la boca del falso profeta, tres espíritus inmundos á manera de ranas...» Añade que estas ranas, espíritus de demonios, hacen prodigios y juntan á los reyes en batalla. Las gentes del cuadro se ven peleando con sus armas y trajes de campaña, montados en caballos muy fogosos; ostentan estribos, bridas, frenos y demás arcos, que bien estudiados, pudieran derramar alguna luz más sobre la historia general y doméstica de la Edad-media. El espíritu del mal bajo la figura de monstruo feísimo, aparece en medio de los guerreros sembrando entre ellos la discordia. Tampoco faltan de aquí los falsos profetas y las tres ranas dibujadas con bastante fidelidad. La disposición de las montañas, de arboledas y sembrados, de los hombres y de los pueblos, revela muy buen gusto. La orla de esta página es también muy hermosa.

Observa el desconocido comentarista, que las ranas, espíritus de demonios, representan al Anticristo engañando y produciendo la manita á los hombres; envolviéndolos en guerras fratricidas y en vicios tan asquerosos como el fango en que viven y se revuelcan las ranas y los repiles.

Espero causa ver las pinturas que tiene este folio en la portezuela de sus páginas. Representan una catástrofe universal (2), que puede leerse elocuentísimamente descrita en el sagrado libro del *Apocalipsis*. En la región de las alturas, y dominando la tempestad, se ve al Salvador en medio de iris muy resplandeciente. A su lado aparece el séptimo ángel vestido de blanco, dividida en dos mitades su rubia y larga cabellera. Derramando su copa por el aire produce truenos, rayos, granizo y terremotos que destruyen las ciudades y acaban con las mercedas de los hombres; los cuales, ¡infelices! véanse muertos entre las ruinas y los escombros. Muy espantado y lleno de pavor véase también el discípulo amado presenciando la centurión universal. Gran interés tiene para las artes tan espantosa viñeta.

Oigamos ahora la significación de la escena apocalíptica de boca del ánima. Para él, los Santos Padres y predicadores del Evangelio están simbolizados en el ángel séptimo, que derramando las divinas enseñanzas de Jesús en el mundo, destruyeron la idolatría, combatieron al gentilismo y siguen desmenuzando á los hipócritas, á los traidores á Dios, y á los que cual viles sanguijuelas chupan la sangre de los pueblos.

(1) *Apocalipsis*, cap. xvi, v. 12.(2) *Apocalipsis*, cap. xvi, v. 17, 18, 19, 20 y 21.

La desvergüenza y el cinismo llevado en aras de la concupiscencia, hé ahí los objetos que más resaltan en la viñeta del folio 96. Algunos pueblos y ciudades, algunas fuentes y ríos, algunas piceas y montañas, algunos prados y arboledas, algunos pastos y rebaños, algunas aves y reptiles, el ángel del Señor hablando con San Juan; y en medio de todos estos objetos cuatro monarcas lúbricos, con una prostituta y en aptitudes que no se deben decir: hé aquí el conjunto de las pinturas de esta primera página. Abundantísima de frutas suzadas y flores muy vistosas es la orla que corre por todo el márgen, y desde cuyo centro hincado de redillas oye el apóstol las palabras del ángel, que él mismo consignó (1) en su *Apocalipsis*.

Bajo la figura de aquella meretriz de que habla el texto, al decir del comentarista, se debe considerar á Roma pagana, con la cual se unieron y marcharon los emperadores para perseguir ciegramente á la Iglesia de Jesucristo. Añade además que bien puede verse de paso en aquella mujer sin pudor la ciudad de Sotánas, en la cual se revuelcan y embriagan con todo género de vicios é inmundicias los perseguidores de la Iglesia católica de todos tiempos y países.

Sentada sobre la bestia de las siete cabezas, véase á la vuelta de este folio la mujer prostituta del cuadro anterior. Lleva vestido escotado; como quien es, bastante largo y de mucho lujo: demada la cabeza, deja caer sobre las espaldas su larga cabellera que amorosamente le suspenden dos de los cuatro principes sin vergüenza que la van escoltando. En sus manos tiene una copa de oro cerrada y llena de las inmundicias y abominaciones de su formación (2). A lo lejos, sobre la cima de una montaña cubierta de plantas y yerbor, descúbranse los edificios y torres de un pueblo, á cuya mano derecha descendiendo el ángel del Señor y lo enseña á San Juan tan maravillosa vision. Tambien aquí merece particular atención la orla Enísima del márgen.

Es el desierto, en que tuvo San Juan esta vision, á juicio del comentarista, la tierra de los ímpios y de los hombres que viven sin Dios y sin conciencia: ellos componen el reino de Sotánas; y en él se esconden los reyes ímpios, la mujer prostituta y el diablo que los lleva en coche á todos, como suele decirse. Otras consideraciones á lo menos ingeniosas nos callamos.

Y sigue la historia representativa de la prostituta y sus iniquidades y desvergüenzas en el folio 97 de nuestro *Apocalipsis* manuscrito. Sentada y ébria esta mujer impúdica en verde pradera y á las márgenes de un río, aparece vestida de púrpura y con el collar de sus fornicaciones y carnalidades. Delante de ella y como de guardia está de pié la bestia bernaña de las siete cabezas. La colocacion de los campos floridos, valles, pueblos y montañas es aquí bastante regular y dá como en otras partes, idea de la perspectiva usada en aquellos siglos. El autor del *Apocalipsis* dejó pintado el mismo cuadro en el capítulo xvii, versículos 6 y 7 del mismo libro. La orla que hermosea esta página es muy profusa en adornos. Tambien excita la curiosidad como mueble rústico del siglo xv una mesa con su atrilillo que el apóstol del Asia tiene delante para colocar los libros sagrados.

Para dar gusto al comentarista hay que contemplar en aquella meretriz la Babilonia de Occidente, fornicaria y matadora de los santos de Dios; y tambien á los infieles y descreídos de todos tiempos, quienes ébricos y privados de toda razon, á causa del vino ajeno de sus carnalidades persiguen de muerte á la verdad y la justicia.

La página postrera de este folio nos ofrece objetos por demás tristes y obscuros. Babilonia, ó el reino de las tinieblas, se desmorona y viene al suelo hecho ruinas. Sabandijas, avos y reptiles sumamente raras é inmundas van corriendo á esconderse entre los escombros. La mujer pública, muy ataviada, se presenta tambien aquí en aptitud nada edificante y en coloquios impuros con uno de los cuatro principes de iniquidad. Un ángel del cielo, muy hermoso y vestido de blanco, aparece hablando al apóstol del pié de la cruz. Sus palabras son aquellas que él mismo nos legó en su *Apocalipsis*... «Y exclamó fuertemente diciendo: Cayó, cayó Babilonia la grande y se convirtió en morada de demonios y en guarida de todo espíritu inmundado y en albergue de toda ave sucia y abominable: porque todas las gentes han bebido del vino de la ira de su fornicacion, y los reyes de la tierra han fornicado con ella...» (3). No debe pasarse en silencio la belleza y hermosura de la orla que corre al rededor de la página.

Hace notar el comentarista de este pasaje, que el ángel vestido de blanco representa al Verbo divino, que bajando á

(1) *Apocalipsis*, cap. xvii, v. 1 y 2.

(2) *Apocalipsis*, cap. xvii, v. 2, 4 y 5.

(3) *Apocalipsis*, cap. xviii, v. 1, 3 y 8.

la tierra y vistiéndola nuestra carne, comunicó nueva luz y nueva vida al género humano y destruyó al propio tiempo á Babilonia, reino de la idolatría, con todos sus dioses, sacrificios é iniquidades.

El cuadro del folio 38 es tambien muy elegante y encantador. El historiador y el arquitecto, el pintor y el anticuario pueden sacar partido del estudio formal de la viñeta. Hay en ella una ciudad lindísima con torres y murallas, monumentos y posesos, plazas y edificios muy variados, y al fin un templo magnífico y grandioso de estilo arquitectónico gijal, donde se puede contemplar el arte cristiano, el estilo de la idea y del espíritu dándose la mano con la arquitectura gentílica que le ha de reemplazar. La orla del márgen es igualmente aquí de gran valor artístico, así como tambien las letras capitales del texto y de los comentarios. El autor del cuadro se inspiró en el sagrado libro del *Apocalipsis* (1).

El ángel y la voz maravillosa que el texto nos dice haber oído San Juan, si merecen fé las explicaciones del intérprete, es la doctrina y voz angusta de la Iglesia católica que bajada de los cielos inclina y persuade á los hombres á que huyan de los vicios y de la perversión.

Desde el márgen de la página postrera del mismo folio contempla San Juan de rodillas al ángel fuerte que echó en el mar la piedra de molino diciendo (2): Con tanto ímpetu será arrojada Babilonia la grande ciudad y ya no será hallada jamás... porque tus mercaderes eran los príncipes de la tierra y en tus hechicerías erraron todas las gentes: y en ella se halló la sangre de los profetas y de los santos...» El rostro airado del ángel denota las palabras amenazadoras que dirige á la ciudad populosa que delante de él está dibujada. Los aficionados al estudio de la marina y de su historia pueden hallar entretenimiento útil en algunos buques que surcan el mar en derredor de la reprobanda ciudad.

El sentido, en compendio, de los comentarios es el siguiente: aquel ángel con la rueda de molino en la mano es la figura de Jesucristo Dios y Hombre, que con su virtud y fuerza sin límites mete en un puñó, cuando quiere, á todo el universo y precipita, como á piedra de molino, en los abismos del infierno á todos sus enemigos y perseguidores, aun cuando parezcan poderosos é invencibles.

Para nosotros no es ya nuevo el cuadro lindísimo que vemos copiado en el folio 39 de este manuscrito. Sus principales objetos son el divino Salvador vestido de alba y capa pluvial y adornada la cabeza con un nimbo de oro: en su mano izquierda tiene colocado el globo del mundo con la cruz y la diestra levantada como para bendecir á los hombres: está sentado en medio de un iris precioso formado por espíritus celestes, y acompañándole los cuatro animales que ya conocemos. Colocados á su alrededor y formando coro se ven los veinticuatro ancianos: llevan adorning sus sienes con diademas de oro, y vestidos de blanco le rinden adoración. El apóstol del amor con las manos cruzadas delante del pecho é hincado de rodillas adora y admira tanta gloria y majestad. La orla de esta página es divina, artísticamente hablando. El sagrado libro del *Apocalipsis*, capítulo XIX, versículos 1, 2, 3, 4 y 5. Se encarga de dar vida y colorido al cuadro que dejamos aquí bosquejado.

El comentarista andalino interpreta muy bien, filológicamente hablando, la palabra hebrea *Alleuya*: y añade que las voces suavísimas y alabanzas que en el texto se consiguen significan la gloria sempiterna y la adoración profunda que á Dios tributan los santos del cielo y los justos de la tierra.

La orla preciosa del folio anterior hallase repetida en su postrera página. El cuadro sublime que en ella vemos dibujado nos hace ver las bodas celestiales de la Esposa y del Cordero sin mancha. Ambos á dos van acompañados de cardenales, obispos y otras dignidades elevadas de la Iglesia. Estas bodas místicas (3) se celebran ante el Salvador del mundo que se sienta lleno de gloria y majestad dentro del iris muy resplandeciente, y al rededor del cual forman coro los veinticuatro ancianos vestidos de blanco y coronadas sus cabezas con diademas muy brillantes, que llenan los aires con las armonías dulcísimas de músicos instrumentos. Tan sublime escena está pintada sobre un fondo azul muy fino y tachonado de estrellas. La indumentaria, el arte y la historia pueden recibir grande luz y claridad en el estudio de estas pinturas.

Vamos ahora el resumen de las ideas del intérprete comentando esta revelación del apóstol virgen. El ruido de las muchas voces de que habla el texto, es el de las muchedumbres que abrazaron el Evangelio: el grito de la turba

(1) *Apocalyp.*, cap. XIII, v. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11.

(2) *Apocalyp.*, cap. XVII, v. 21, 22, 23 y 24.

(3) *Apocalyp.*, cap. XIX, v. 6, 7 y 8.

magna procede de Jesucristo, anunciando la buena nueva del renacimiento para los mortales: los tres ángeles simbolizan la Beatísima Trinidad, conocida y honrada hoy por todo el mundo.

La primera página del folio 40 se halla igualmente enriquecida con un paisaje tan hermoso, que embelosa a la vista, sumamente elegante, está ejecutada con gran maestría. Una ciudad populosa, fuertemente amurallada, con sus torres y fortalezas, con un puente de muchos arcos sobre el río navegable que lame sus corrientes; verdos praderas llanas de flores; el cielo azul; el mar con varios islotes, y destacándose entre todos estos objetos el ángel del Señor que toca con la mano la frente de San Juan y le revela misterios soberanos que fueron materia de su *Apocalipsis*; hé aquí los objetos que forman la viñeta de la página presente. La visión que ella encierra, describe el santo evangelista con frase divina, en el capítulo 19, versículos 9 y 10 del *Apocalipsis*. Está reducida á un ángel que llama bienaventurados los que fueron convidadas á las bodas del Coricero; al escudero San Juan lo quiere adorar y el ministro de Dios se lo impide.

Siguendo al expositor anónimo, debemos ver en aquellas bodas celestiales el alimento y doctrina vivificadora del Evangelio que se regala á todos los hombres. También pueden significar la cena perdurable de la gloria y bienaventuranza del cielo.

«Y vi el cielo abierto y pareció un caballo blanco, y el que catalgaba sobre él era llamado Fiel y Veraz... y sus ojos eran como llama de fuego, y en su cabeza muchas coronas y tenía su nombre escrito que ninguno conoció sino él mismo. Y vestía una ropa teñida en sangre, y su nombre el Verbo de Dios: y le seguían huérfanos celestiales en caballos blancos... y salía de su boca una espada de dos filos para herir con ella á las gentes (1).» Con esto damos por descrito el cuadro misterioso que hay á la vuelta de este folio. Hemos de advertir, sin embargo, que las coronas del Verbo de Dios van sobrepuestas unas á otras, y disminuyendo hasta terminar en cruz ó punta. Que los que le siguen llevan en la cabeza sombreros negros, redonde y bajitos, como los marinos de nuestras costas, y en la mano varas de autoridad.

Dice sencillamente el comentarador, que el héroe de la escena divina representa á Jesucristo, quien un poco antes del fin del mundo vendrá á combatir al Anticristo para liberar de su furor á los escogidos de Dios. Los caballeros que lo siguen son los santos, mártires y doctores que lo vendrán escoltando con gloria y honor.

En el folio 41 del *Apocalipsis* invaluable que estamos estudiando, como parte de los adornos preciosos que forman la orla del márgen, aparece el monograma del iluminador, que aquí legó á los siglos por venir la riqueza de su ingenio artístico: hé ahí las letras que constituyen su nombre: *Fert*. Como es claro, puede ser su nombre y apellido juntamente, ó bien uno sólo de ellos. El texto apocalíptico que inspiró esta página Dios, capítulo XIX, versículos 17 y 18, que un ángel desde el globo del sol con voz fuerte llamó á todas las aves del cielo á la cena grande de Dios, para comer carne de reyes, de tribunos, de poderosos, de caballos y caballeros, y de todos, grandes y pequeños. Véase, en efecto, al ángel arrojado en medio del sol, y á muchas clases de aves, que obedeciendo la órden angelical, van á la cena de Dios. Algunos ríos y cascadas, árboles y praderas muy floridas forman el hermoso paisaje del cuadro.

Hé aquí la idea fundamental de los comentarios de esta parte: El ángel representa á los predadores y santos de la nueva alianza, quienes apoyados en el Soberano Sol de justicia Cristo nuestro Señor, llaman y convidan á las almas fieles y sencillas, las cuales presurosas acuden á guzar en esta vida de la cena evangélica, y después de la cena eterna del cielo.

Dos ejércitos formidables y muy numerosos aparecen á la vuelta del mismo folio. Al frente de los buenos va el que tiene por nombre Fiel. La bestia de las siete cabezas (2) acudilla los malvados. Ambos á dos salen de sus respectivas ciudades: el primero de la Jerusalem celestial; el segundo de Babilonia la del infierno. Los unos y otros montan muy bríosos caballos, ricamente enjaezados y dispuestos: llavan sendas lanzas y piques muy largos en las manos. El candidato de los justos va coronado de diademas y vestido con túnicas blancas salpicadas de sangre. En ambos ejércitos deben hallar recuerdos y curiosidades históricas los amigos de la anticuaría.

Aquí, como anteriormente, sigue su idea el intérprete: cree que estos dos ejércitos tan opuestos son Jesucristo Dios

(1) *Apocalyp.*, cap. XIX, v. 11, 12, 13, 14, 15 y 16.

(2) *Apocalyp.*, cap. XIV, v. 10.

con los buenos, que ha de venir ántes del juicio universal á destruir y acabar con el Anticristo, y Satanás con los malos, el cual entonces congregará á todos los impíos para aumentar su reino de tinieblas, y al propio tiempo arrancar la fé á los elegidos.

Las pinturas del folio 42 nos ofrecen la lucha reñidísima entre los dos ejércitos. La bestia infernal se ve ya con todos sus adeptos desventurados tendida en el suelo; sus cadáveres son pisoteados por los caballos blancos que montan los soldados de Cristo. Varias aves nocturnas y de rapina acuden á aquella carnicería para saciar su voracidad. El amante apóstol de Jesús, que al márgen se ve dibujado, está significando con ademán expresivo, que no otro puede ser jamás el resultado final de una lucha entre el cielo y el infierno. Esta victoria del bien sobre el mal está perfectamente retratada en el capítulo XIX, versículos 20 y 21 de las *Revelaciones de San Juan*.

Después de hacer notar lo que claramente arroja de sí el texto sagrado de esta visión, el intérprete se entretiene en considerar con mucha razón los planes y juicios descabellados y necios de los hombres que sólo respetan y veneran al rico y al poderoso, aunque sea inicuo y depravado, sin tener en cuenta que al fin vuelve Dios por la justicia; aplasta é imposible al soberbio y llena de consuelo el corazón del pobre.

Dice el texto que dió origen al cuadro de la página postrera de este folio, que descendiendo del cielo un ángel con la llave del abismo y una cadena en la mano prendió á la serpiente antigua, que es el diablo, y lo metió en el abismo cerrado con un sello por espacio de mil años, al cabo de los cuales conviene que sea desatado. Véase, pues, aquí en las entrañas de la tierra la cárcel perpetua del infierno: entre las llamas voraces de aquel fuego que jamás se extingue, aparecen penando horriblemente las almas de los condenados: á la cabeza figura la bestia del *Apocalipsis*, á quien acompañan fieras y animales muy repugnantes. Por entre el humo negro y fétido de aquel horno eterno desciende el ángel de Dios con las llaves del abismo y una gran cadena en sus manos (1). Es cuadro que verdaderamente impone y conmueve sin causar de un gran caudal artístico para la imaginación creadora de los pintores.

Los comentarios de esta página nos incitan á que veamos en aquel ángel que baja de lo alto la figura de Jesucristo; tiene las llaves del cielo y del infierno para abrir las puertas y permitir justísimamente la entrada en él, á quienes libremente lo buscan y lo quieren; al mismo tiempo para franquear á los humildes los palacios de la gloria.

El cuadro magnífico del folio 43 del *Apocalipsis* manuscrito del Escorial, viene á significar el juicio y el tribunal en que fueron sentenciadas las almas de los degollados por el testimonio de Dios (2). Aparece en el un escudo sencillo, aunque trabajado con esmero: en él se sientan cuatro personajes, que tienen aire de jueces supremos. Por encima de sus cabezas revolotea la justicia figurada por un ángel que lleva en la mano la espada y la balanza, símbolos de aquella virtud. A sus pies yacen muertos y tendidos en tierra los mártires de la Iglesia católica testimonios del Señor. Unos y otros ostentan muy preciosas tunelotas de color azul y amarillo. Las flores y frutas de vivísimo color y los dorados que se conservan brillantes como el día que se hicieron, abundan sobremanera en la obra y densa pinturas.

Este viene á ser el sentido de los comentarios á la presente visión del *Apocalipsis*: los asientos representan la patria del cielo: los que descansan en ellos son los santos á quienes se dá potestad para juzgar y retribuir á cada uno lo que merezca; finalmente, los muertos degollados son los mártires.

«Y cuando fueren acabados los mil años será desatado Satanás y saldrá de la cárcel y engañará á las gentes de los cuatro ángulos de la tierra, á Gog y á Magog, y los congregará á la batalla y su número como la arena del mar: y subieron sobre la tierra y corrieron los reales de los santos y la ciudad amada. Y Dios hizo bajar fuego del cielo y los tragó. Y el diablo... fué metido en el estanque de fuego y de azufre: en donde también la bestia y el falso profeta serán atormentados día y noche en los siglos de los siglos (3).

(1) *Apocalyp.*, cap. XX, v. 1, 2 y 3.

(2) *Apocalyp.*, cap. XX, v. 4 y 5.

(3) *Apocalyp.*, cap. XX, v. 7, 8 y 9.

IX.

Hé ahí las palabras con que el apóstol San Juan divinamente inspirado, retrató en su *Apocalipsis* los dos cuadros que siguen al anterior en el códice de que tratamos. En el otro cuadro que vemos á la vuelta del folio 42 hay sin duda alguna mucha luz histórica y no poca riqueza artística. Porque está pintada allí la ciudad de los buenos, cuyo estilo arquitectónico, y cuyos torreones y edificios góticos llaman en gran manera la atención. Y no ménos estudio reclaman las armas y el uniforme del ejército numeroso, que con Satanás, monstruo ínfimo, á la cabeza pone sitio á aquel pueblo celestial. Y vése, al fin, bajar fuego del cielo y sepultar por siempre en los abismos al ejército satánico. Grandemente impresionado por la misteriosa escena, aparece también el Discípulo amado en medio de la orla que hace muy hermoso el márgen. Debemos considerar, por indicaciones del comentarista, al Anticristo anaulillando el ejército de los impíos, que están figurados en el monstruo y en las turmas infernales que le siguen: estos, empuerzados con las doctrinas falsas, anticristianas y perseverando en ellas son convictos de obstinada rebeldía á su Criador y al fin lanzados y consumidos en el tormento eterno.

También en el folio 44 de este manuscrito, nunca bastante ponderado, se presenta de nuevo aquel lugar que el autor de la *Divina Comedia* apellidó ciudad del eterno dolor y de la gente perdida. Hállase colocado en el centro de la tierra, bajo la pintura de un estanque muy ancho y profundo de azufre y fuego, á cuyas llamas se ve descender, precipitado de cabeza, el diablo. Se figura es horribleísima: tiene la cara de gato monstruoso; orejas y cuernos de toro; garras de león y brazas de cigarra. Es tan feo el espíritu del mal, que hasta el Hijo del trueno le tomo, y entre su rostro con ambas manos por no ver tal monstruosidad. De esta suerte está dibujado al márgen del mismo folio.

Escena tan tremenda, dice el intérprete, se cumplirá enteramente y para siempre en el terrible día del juicio, cuando el soberano Juez de vivos y muertos profiera aquella sentencia: *Ite, maledicti, in ignem eternum, del cual sáfide y con razón, nos libre la misericordia de Dios.*

No son ménos aterradoras que las anteriores las pinturas que nos presenta á la vista la cara última del mismo folio. Representase en ellas el juicio universal. Aquel que juzgará un día á las mismas justicias, abiere el libro de la cuenta en una mano y la espada de su justicia en la otra, aparece sentado lleno de gloria y majestad en un trono gótico de gran magnificencia y resplandeciente como el oro. Ses ángeles á los respectivos lados del trono de Dios, hacen resonar por las regiones de la muerte sendas trompetas y clarines, algunos de éstos de tres tubos. La tierra y el mar huyen espantados: dejan completamente desnudos y en descubierta, á la vista del Supremo Juez, los muertos que dormían en su seno. Así en los cuerpos que resucitan, como en las demás figuras de este cuadro, el dibujo es bastante imperfecto y atrasado. San Juan evangelista, puesto de rodillas, con su traje talar, mira con grande asombro el espectáculo que todos hemos de ver. La orla bellísima que adorna el márgen de la página puede ser modelo de iluminadores. Tan sublime cuadro, que llena de pavor aun á los buenos, puede leerse en el capítulo XX, versículos 20 hasta el fin; dá principio además al capítulo XXI del libro sagrado de Pastos. La significación de este pasaje bíblico está demasiado clara á todo el mundo; por lo mismo, no nos detenemos á dar el compendio de sus comentarios no muy interesantes.

El cuadro que hay dibujado en la parte primera del folio 55 produce espanto y alegría á un mismo tiempo. «Y yo Juan vi la ciudad santa, la Jerusalem nueva, que de parte de Dios descendía del cielo, y estaba aderezada, como una esposa ataviada para su esposo.» Y añade el texto que de los escogidos limpiará Dios toda lágrima, y que no habrá ya más muerte, ni llanto, ni clamor, ni dolor, y que al que viniere dará el Señor todas estas cosas, emas á los cobardes, é incrédulos, y malditos, y homicidas, y fornicarios, y hechiceros, y á los idólatras, y á todos los mentirosos; (1.) Hé aquí la descripción que el *Apocalipsis* hace de esta villieta.

(1) *Apocalyp.*, cap. XXI, v. 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8.

Aparece efectivamente en el centro de las pinturas el lago péripeto del infierno, entre cuyas llamas de fuego y azufre se halla la bestia, ministro de las siete cabezas, acompañada de las víctimas innumerables del pecado. En la parte superior véase sentado con mucha gravedad al Salvador del mundo, y á su diestra los muros de la ciudad santa de Jerusalem; es toda hermosa, y está enriquecida con planchas de oro y piedras finas muy brillantes. Arrobaado en éxtasis divino el hijo del Zebedo, contempla desde el margen aquellas dos mansiones del tormento y de la gloria, ambas eternas pero infinitamente apartadas y distintas una de otra.

Quisere el ánimo en este lugar que la ciudad santa de Jerusalem signifique, además del cielo, la Iglesia católica, y en especial los santos y elegidos del Señor, con el cual han de venir vestidos de gloria y de poder á juzgar al mundo.

Grande presunción habría en quien intentase describir el cuadro excelente de este folio vuelto, habiéndolo hecho con frases tan divinas el pescador de Bethesda. Oigámoles atentos: «Que tenía (la ciudad santa) la claridad de Dios; y la lumbré de ella era semejante á una piedra preciosa, á manera de cristal. Y tenía un muro grande y alto con doce puertas; y en las puertas doce ángeles.... Por el Oriente tenía tres puertas; tres por el Setentrion; tres por el Mediodia y tres por Occidente. Y el muro de la ciudad tenía doce fundamentos, y en ellos los nombres de los doce apóstoles del Cordero.... Y la ciudad es cuadrada, tan larga como ancha.... tenía 12,000 estadios, y la largura, y la altura y la anchura de ella son iguales.... y el material del muro era de piedra jaspe; mas la ciudad era de oro puro.... Y el primer fundamento (de la ciudad) era jaspe: el 2.º sufre: el 3.º calcodonis: el 4.º esmeralda: el 5.º sardonias: el 6.º sardo: el 7.º crisolito: el 8.º beril: el 9.º topacio: el 10.º crisopaso: el 11.º jacinto: el 12.º ametisto. Y las 12 puertas son 12 margaritas.... y la plaza de la ciudad era puro como vidrio trasparente (1).» El autor del cuadro se aproximó cuanto pudo á la idea apocalíptica. El estilo arquitectónico de los muros y edificios de la ciudad es ojival. Los comentarios aquí no dicen nada nuevo que no se halle en el texto. La orla, hecha con delicadeza, es copia de la anterior, pero tan fina y elegante como ella.

Tampoco cabe aquí más descripción del cuadro embalsador del folio 46, que la escrita por el autor del *Apocalipsis*. Héla ahí: «Y me mostró (el ángel) un río de agua de vida resplandeciente como cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero. Y en medio de su plaza, de una y otra parte del río, el árbol de la vida que dá doce frutos, una cada mes, y las hojas del árbol para salud de las gentes. Y no habrá allí jamás maldición, sino que los troncos de Dios y del Cordero estarán en ella.... Y allí no habrá jamás noche, y no necesitarán lumbré de antorcha ni de sol, porque el Señor Dios los alumbrará y reinarán en los siglos de los siglos (2).» La pintura de esta descripción del *Apocalipsis* es de lo más sublime y encantador que se halla en este códice. El río de agua viva que procede del trono de Dios parece correr tendido por la plaza de la ciudad. A sus márgenes crecen frondosísimos los árboles de la vida, que se corresponden muy bellamente con las puertas pintadas y ojivales de la Jerusalem celestial. La mano que dibujó tanta sublimidad, supo también probar aquí que progresaban no poco entonces las reglas de la perspectiva.

Como este pasaje apocalíptico es bastante claro en sí mismo, no necesita comentarios; por eso el intérprete crece suficiente advertir que aquel río prodigioso simboliza la gloria de los santos del cielo, que procede del trono de Dios y del trono del Cordero que quita los pecados del mundo.

Y pasando ya á la página siguiente, estudiemos los objetos que forman el cuadro magnífico que en ella está pintado. Un ángel de plú, figurando un joven arrogante y muy gallardo, vestido de blanco, con la cabellera de oro dividida en dos mitades á lo Nazareno; el Hijo del trono, postrado, ó mejor tendido en tierra, con cierto desdén gracioso y bello; algunos campos llenos de flores y de verdor; varios árboles muy frondosos; pueblo y montañas allá en lejananza, sentados ó la orilla de las rías, que van en descenso hácia la mar; un cielo azul bellísimo; la orla del margen toda llena de primor, y finalmente, San Juan en contemplación profunda: tales son las figuras y portadores de la visión presente. El fondo ideal está tomado del *Apocalipsis*, donde se dice (3) entre otras palabras: «Y yo Juan soy quien he oído y visto estas cosas. Y después que las oí y vi me posté á los pies del Ángel para adorarle: Y me dijo guárdate no lo hagas.... Yo soy el Alpha y Omega, el primero y el postrero, principio y fin.»

(1) *Apocalyp.*, cap. XXI, v. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21.

(2) *Apocalyp.*, cap. XXII, v. 1, 2, 3, 4, 5 y 6.

(3) *Apocalyp.*, cap. XXII, v. 8 al 15.

Nada de particular ni de interés podemos sacar de los comentarios á este lugar sagrado. El autor de todos ellos se sujeta al texto y discurso sencillamente, cosas piadosas que pocos ignoran.

Vuelve á presentarse en el folio 47 el ángel del Señor en medio de un grandioso templo, bajo cuyas bóvedas hay un religioso, que desde la catedral del Espíritu Santo expone quizá aquellas palabras del *Apocalipsis*, capítulo xxii, desde el versículo 16 al 21, y que vienen á constituir el fundamento y explicación de este cuadro: «Yo Jesús, dico, he enviado mi ángel para daros testimonio de estas cosas en las yglesias. Yo soy la raíz, y el linaje de David, la estrella resplandeciente, y de la mañana.... Y el que tiene sed venga: y el que quiere tome del agua de la vida de valde....» La arquitectura del templo aquí pintado es gótica; revela ya una decadencia muy grande en el estilo cristiano. Casi todos los personajes que en derredor del púlpito oyen al orador sagrado, llevan cubiertas sus cabezas con gorros azules bastante raras: las mujeres con velos blancos. El santo evangelista se ve también con las vestiduras balares, y oyendo desde el márgen con gran cuidado la divina palabra. Tampoco podemos pasar adelante sin recomendar la orca que aquí se ve.

Entreténgase aquí nuestro desconocido intérprete en explicar la genealogía de Jesucristo en cuanto hombre y la descendencia de David, de cuya stirpe real nace el Señor según los antiguos profetas y oráculos divinos.

X.

Aquí concluyen las visiones de San Juan, que forman el fondo ideal de las pinturas, y de la ostentación maravillosa del arte que nos ofrece el códice admirable que venimos estudiando. Pero faltan aún algunos otros cuadros que no deben permanecer ocultos ni olvidados.

A la vuelta, pues, del folio 47, se halla pintado uno de los hechos milagrosos verificados por el Santo Apóstol. Consiste en la resurrección de un muerto. Una mujer, por nombre Drusiana, acababa de morir, y con su inesperado fallecimiento conmovió el corazón de las personas que la amaban. Estas suplicaron al Santo Evangelista consuelo para sus almas afligidas: el apóstol del amor levanta los ojos al cielo, hace oración, y alido por el Señor de la vida y de la muerte, permite que la finada vuelva á esta vida. El cadáver iba ya en andas, según aquí se ve, llevado por gente religiosa, ó de alguna hermandad de ánimas, á juzgar por los trajes que visten. El acompañamiento de eclesiásticos y seglares que forman el cortejo fúnebre se muestran llenos de admiración. Hay también en esta página engalanada con una orla de gran primor, varios edificios que dan idea de la arquitectura civil de aquella época. El texto en este lugar es la narración sencilla del hecho milagroso obrado por San Juan.

En el folio 48 refiere el texto varios otros prodigios que pueden ser verdaderos, pero que más bien se atribuyen pindosamente al Discipulo á quien Jesús amaba. De pié en medio de una pradera florida y con abundancia de árboles muy frondosos, se ve al hijo del Zebeder tocando con una vara, cual otro Moisés, algunas plantas del campo que se convierten de repente en ramas de oro muy fino: varios peñascos á la vez se transforman maravillosamente en piedras preciosas. Algunos personajes religiosos y seculares que son testigos de tales prodigios, se llenan de admiración. Hay también aquí una población amuralhada que puede ser objeto de entretenimiento provechoso para los arquitectos. Varios ríos y montañas escarpadas, y un cielo azul muy claro, son las pinturas que completan el cuadro. Tampoco carece de gusto y de primor la orla que se halla al márgen.

Hé aquí ahora lo que representa la viñeta del mismo folio vuelto. Tondidas y extánimes yacen en el suelo algunas personas víctimas de una beldad emponzoñada. El Santo Apóstol la bebe también y no solamente no muere, sino que vuelve la vida á los infelices que no la tenían ya merced al líquido venenoso. Tal es el hecho estupefeco de que habla el texto en este lugar, y tales son los objetos que constituyen el fondo ideal del cuadro presente. Si añadimos además varios árboles muy frondosos, algunas sierras y montañas y una población bastante rústica tendremos el cuadro perfecto. Tampoco falta de la viñeta el correspondiente número de curiosos que desempeñan el papel de admiradores. La orla del márgen es la descrita en la página anterior.

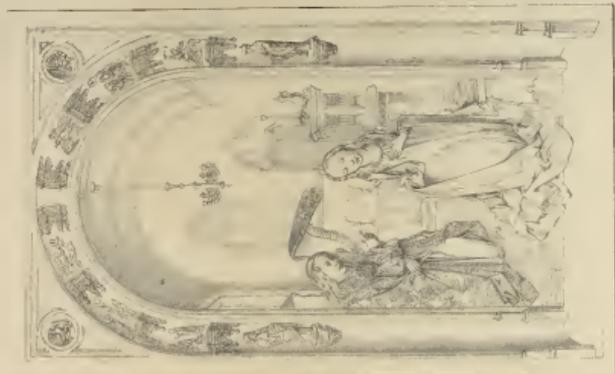
El folio 49 y último de nuestro códice nos pone de relieve, como materia del texto y fondo de las pinturas, la muerte y el sepulcro del Santo Apóstol de Asia. Bajo bóvedas de un templo que sirve de cementerio aparece el mismo

Santo bajando á la sepultura que á sus piés se ve abierta. A su alrededor halláanse pintados todos los discípulos llorando amargamente y despidiéndose de tan celestial Maestro hasta la eternidad. El texto refiere este hecho como sucedido el año 67 de la pasión del Salvador bajo el emperador Trajano.

Hemos empezado el exámen descriptivo del manuscrito apocalíptico de la biblioteca de San Lorenzo, afirmando que las ciencias y el arte se hallaban de enhorabuena. Concluido ahora, y después de haber apuntado mil notabilidades artísticas que han de ser otros tantos focos luminosos, esclarecedores de la verdad histórica, parecemos que aquella afirmación estaba en su lugar. Seguimos creyendo que el hombre estudioso y amante de las tradiciones gloriosas y de los hechos pasados, debe inquirir también el fundamento de ellos en los rastros y señales que nuestros profesores más cuidadosos y atentos que nosotros, dejaron escrito y estampados en muchedumbre de códices antiguos que se hallan intactos y sin estudiar.

Y tenemos que añadir también en esta ocasión, que nada pierden con tales estudios los intereses religiosos; por el contrario, ganan mucho. La religión católica tiene un gran enemigo, que se llama la ignorancia, y ésta desaparece tan pronto como la verdad esclarece y pone los hechos en su lugar. Los códices y monumentos de la antigüedad son testimonios vivos que enseñan y muestran con evidencia los beneficios sin cuenta que el catolicismo derramó sobre la humanidad. Ellos desmienten y reducen á la nada las calumnias y los dictados de tinieblas, ignorancia y fanatismo que oscan inicuamente y sin cesar sobre la Iglesia. Ellos, en fin, evidencian hasta la sociedad la protección y amparo paternal que la Iglesia católica supo dispensar en todos tiempos á las ciencias y á las letras. Interesa, pues, descifrar y examinar los documentos de nuestros archivos y bibliotecas, no solamente á las ciencias profanas, sino también á las sagradas y divinas.





K. Valtersky.

J. Brancaccio.

Fig. 11. Museo Español de Antiquedades.

TABLAS DE PIETER CRISTHUS
dipinto conservado en el Museo de Orléans.



PINTURA LITÚRGICA.

EL RETABLO DE PIETER CRISTUS

EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

TABLAS AL ÓLEO

CON LA ANUNCIACION, LA VISITACION, EL NACIMIENTO DE CRISTO Y LA ADORACION DE LOS MAGOS.

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO

POR DON FRANCISCO M. TUBINO.

I.



(1)

Con ánimo sereno, suficiente doctrina, criterio imparcial y anhelo generoso, apreciamos la historia una y sintética de la cultura europea, fijando sus comienzos, para los fines de nuestra indagación, en la caída del romano cesarismo, indudable parece que la hemos de hallar elaborada, vigorizada y á términos halagüeños conducida, por las fuerzas convergentes de dos grupos de pueblos ó nacionalidades, cuyo actual y floreciente estado entraña méritos bastantes para mejorar y encausar sus respectivos timbres y blasones. Prosiguiendo de accidentes más ó ménos subalternos y transitorios, y estimando y evaluando sólo aquello que con caracteres de permanencia y de más alta legitimidad se nos ofrece, llegaremos á convenir en que la presente civilización europea obra es y consecuencia del combinado esfuerzo de germanos y latinos.

Ni la oposición secular que los divide, ni el perdurable y mútuo empeño de señorearse del contrario, ni las luchas con que ambos enajenaron campos y ciudades durante siglos, han de contener, como fundamentos de juicio, virtud suficiente para contradecir una doctrina que los hechos apoyan y que el raciocinio justifica. Dijo un ilustrado crítico que en los pueblos occidentales la vida procedía de dos fuentes, y resultaba de la combinación de los mismos elementos donde nosotros fijamos su asiento, nervio y esplendores, y hasta el más sencillo examen de la complejidad social contemporánea, en una sola de sus instituciones fundamentales, para conocer la perfecta exactitud de la observación con que encabezamos nuestro estudio.

La familia; el derecho; la propiedad en sus innumeras formas; la aristocracia en su principio generador y en sus sentimientos, organismo, costumbres é influencia; la misma constitución política y hasta el arte bello, quizá con

(1) Esta letra está copiada de un códice del siglo XIV, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

antecedentes más visibles y seguros, mostrámonos la íntima, la inevitable, la fatal y á veces dicha combinación y armonía de los rasgos peculiares al carácter latino, con los que responden decididamente al temperamento germánico. Ni pudieron evitar los hombres con sus pasiones, no siempre llevadas por la senda que la conciencia trazó con señales indelebles, que las al parecer enemigas tendencias se acorazaran y compensaran, hasta tejer la urdimbre de un estado social científico y artístico, donde actualmente libran descomunal batalla los mismos principios que concuerdan á organizarlo. Regiones existen que, dominadas por rectas influencias, ó mediante causas que no nos incumbe desentrañar, no han participado en la proporción que las otras de los inconvenientes ó ventajas que apuntamos; pero no podrá nunca demostrarse con buenos argumentos que hay un pueblo cristiano en Europa, exento en totalidad de aquello que parece común en la cultura que á los demás señala y clasifica. Ni Italia, con ser el núcleo del latinitismo, mostrámonos libre en absoluto del influjo germánico, ni en la Escandinavia, á pesar de la distancia que la separa del mundo romano, escusase los testimonios propios de las orillas del Tirreno y del Adriático.

Aun procediendo los pueblos europeos, salvo muy subalternas excepciones, de un mismo centro, aun siendo ramas divergentes de un tronco único, no pudieron hurtarse, en su desarrollo individual é histórico, á la presión de ideas poderosas, origen seguro entre ellos de funestas é invariables contrariedades. Pero si reconocemos el hecho como auténtico, y si no intentamos aquí amenguar ni contrariar en lo más mínimo la peculiar dirección que cada uno sigue, siquiera deploramos en ocasiones sus resultados, y no desentramos la justicia ni aun la oportunidad y conveniencia de todos los acuerdos, no hemos de apartarnos de lo que forma la sustancia de nuestra doctrina, creyendo hondamente que, sin su ministerio y auxilio, quedarán sin recibir satisfactoria y cumplida explicación hechos muy significativos, que puntualizados y aclarados, han de contribuir con beneficio de todos al predominio de las luces.

Sin penetrar en la investigación propuesta, más allá del límite reclamado por el interés del tema concreto que debemos ilustrar, la exactitud de nuestro aserto resulta manifiesta y comprobada. Puesto que de nos tratamos, nos reduciremos á su propia esfera, y una vez en ella no es difícil darse razón del espectáculo que se ofrece en los anales de la vieja Europa. Trufándose de exteriorizar el sentimiento estético, dos grupos etnológicos comparecen ante el tribunal de la crítica. Álzase aquí los latinos ó romanizados, con su característica floesomia, allí los que se conservaron más apegados á la tradición ario-indica, que forma, puede decirse, como el alma de su existencia colectiva. De una parte el concepto de lo general absoluto y socialista; de la otra, el concepto particular relativo é individualista. En el Medievo la reflexión filosófica, elevando el Estado á una idea panteística, que intenta adaptar á su norma derechos é instituciones; en el Norte y el Occidente, el sentimiento innato de independencia, repeliendo la persistente invasión de las ideas extrañas, para empujar la persona humana hasta la exagerada meta del feudalismo.

De un lado, según escribe cierto filósofo, italianos, franceses, españoles y portugueses; del otro, belgas, holandeses, alemanes, escandinavos y anglo-sajones, y dentro de esta doble serie, Italia, ocupando entre los latinos y respecto del arte, el puesto más avanzado y culminante; Flandes y Holanda, llevando á su vez el estandarte de los germánicos. Y como de las varias manifestaciones históricas no hay ninguna tan espontánea, subjetiva y elocvente como la artística, síguese que Italia representa el símbolo verdadero, bajo la relación de la vida histórica, de la total sociedad latina en su actividad estética; del mismo modo que, en idénticas condiciones, Flandes con Holanda resumen la pasada cultura occidental en el pueblo y determinado sentido.

Ni con esto queda maltrata la legítima representación de cada nacionalidad. Incluida aparece la España, por ejemplo, en el crenlo de las latinizadas, y sin embargo, con peculiar semblante se señala en lo que atañe al modo de ser que ahora consideramos. Medra grandemente en su territorio el Renacimiento, que es esencialmente greco-romano y latino; mas ni le avasalla, ni turba las fuerzas locales hasta cercenarlas toda particularidad distintiva, ni borra en absoluto lo indígena y castizo, pero suplantarle con lo exótico y pegadizo. Resisten los pueblos ibéricos la atracción pujante que hacia el Tiber los arrastra, y sin renegar de las doctrinas que más encumbradas se ostentan sobre aquella orilla, quieren realizar su escuela, no prescindiendo de lo que en ella responde á otros antecedentes é ideales. De la misma manera los Páisos-Bajos sendan á la península que de los Alpes se desprende, para suavizar y embellecer sus creaciones artísticas, sin despojarlas del tono naturalista que del idealismo italiano las separa.

Conjunción es esta que entraña noble y viril enseñanza. Bajo distinto sentido España y Flandes con Holanda, diosa en qué dichoso grado puede ser favorable á la manifestación bella el discreto marriage del realismo occidental con la exhuberante idealidad del Medievo, Rembrandt y Murillo, cada uno en su línea, encarnan y resumen los

resultados felices de este doble proceso, operado por la raza, el clima y la historia; el pintor de las Concepciones y del éxtasis místico es la grey española concertando los elementos latinos y germánicos, en ella potentes, sin prescindir del medio donde el consorcio se verifica, ni de las circunstancias que lo rigen; el autor egregio de la «Ronda nocturna», es en Alemania entera, severamente aferrada al dogma individualista, que baja hasta las espléndidas llanuras del Lacio para escoger los progresos técnicos, los medios expresivos, la poesía de la forma originaria de Grecia, que la sequedad germánica no era apta para producir. Exáltase en Murillo el sentimiento de lo absoluto, apoyándose en una realidad terrena, en Rembrandt desciende lo ideal hasta embellecer con amoroso anhelo las más vulgares escenas de la burguesía, ó los más positivos episodios del progreso científico.

II.

Desde el momento en que la doctrina, tan breve y acorramente expuesta, es reconocida como justa y legítima, el arte de la Baja Alemania, que con este nombre se conocieron, durante la Edad-media, los territorios denominados luego Países-Bajos (*Low Land, Nieder Land*, tierras bajas, de donde Holanda) adquiere una importancia excepcional y manifiesta, que no puede ocultarse á la crítica más apartada y exigente. Y si á esto se agrega—en cuanto á nosotros afecta de una manera concreta—que ese arte ha ejercido positivo influjo sobre nuestras facultades estéticas, concentrando á fijarlas y dilatarlas, si se tiene presente que llega un día en la historia internacional, donde España y los Países-Bajos, Flandes, Bélgica y Holanda, aparecen unidas por grandes intereses y fuertes relaciones, no habrán de extrañarse el ahínco que hemos de poner en estudiar las joyas pictóricas de las escuelas neorromanas, conservadas en la primera y más rica de nuestras Pinacotecas nacionales. Hasta acontece, que con el tiempo, la expansión del arte flamenco parece como que se verifica al contacto con la poderosa hegemonía castellana. No pasó sobre aquellos territorios el aliento poderoso de los monarcas españoles de la dinastía austríaca, como pasa el ambiente sobre la movable superficie de las aguas, sin dejar permanentes señales de su tránsito; antes bien la administración de los Carlos y Felipes marcó sus huellas en la tierra donde la pujanza española haría prodigios, aunque no siempre favorables á la verdadera cultura nacional. Pero hurtándonos á toda consideración de carácter político, por impropio de este sitio, forzoso es reconocer los aumentos parciales que alcanzó nuestro estado social, cuando por virtud del sistema planteado por aquellos soberanos, se colocó España en el puesto difícil y peligroso, por lo olvidado y comprometido, de la más alta preponderancia. Modo particular hubo de ser de esta situación brillante y presumiente el ocaso de obtener y reunir inmensos testimonios del talento artístico para engalanar templos y palacios: bajo esta relación, justo es declarar que sin las acciones egregias de los citados soberanos, no se habrían conocido en la Península, en la medida que las gozamos, las peregrinas muestras del génio pictórico occidental, como no hubieran llegado hasta nosotros sin el celo, los gustos y las prácticas que ellos protegieron y enervurizaron, las abundantes prenas artísticas que esparcidas antes por claustros, iglesias y mansiones palatinas enriquecen ahora los Museos nacionales.

Ni reconociendo las ventajas de estos establecimientos, desconocemos la razón que en parte asiste á los que deplozan la dislocación experimentada por los cuadros y esculturas que, arrancados del sitio para que fueran labradas, carecen ahora del propio y local ambiente que debía realizar su mérito y hacer su significación más ostensible. Acertado piensan quien quisiera ver á la obra artística conservando la personalidad que no le consiente su presencia entre tantas como se la disputan, empero esta circunstancia no amengua el mérito constante é interno de que puede aquella hallarse dotada. Es cierto que la mayoría de las producciones bellas, en los pasados siglos, respondían á necesidades y fines puramente litúrgicos.

Fueron tablas y lienzos modestos que para exteriorizarse exigían la piedad y la producción, antes que para engendrar del talento laico, y como tal, apreciable; estimábanse cual divino simulacro, cuyo más recóndito génesis comprendía al sacerdocio. El aprecio en que entonces se tenía al cuadro, no derivaba precisamente de sus bondades intrínsecas, mas de circunstancias extrañas y ocasionales. Siempre ocupaba superior altura el parto valentísimo del pintor de más nota; pero lo que mayormente atraía y fijaba á las muchedumbres era el episodio devoto, la imagen mística figurada con

el pincel y los colores, llegando hasta rodar de idólatras culto lo que merecía respeto sólo, cual resorte adecuado para suscitar en el alma determinados movimientos, y en el corazón especiales afectos.

Pasó el tiempo, y no en valde, por la sociedad y sus inteligencias. Trocadas las costumbres, sin antiguo vigor las poderosas corrientes de las prácticas piadosas, hizo el vaso en torno de venerandos santuarios. Cuando la savia de la actividad social no huyó de sus raíces, dejándolas languidecer, concitáronse en su dafío aquí la ignorancia devota, que no por inspirarse en tiernos afectos fué ménos deplorable; allí la codicia del mercader, la soberbia del mesadiero, la rapacidad funesta del colocolonista ó el ciego furor de la turba ignorante y mal aconsejada, y siempre el Saturno inflexible de la naturaleza, esgrimiendo su guadaña inexorable sobre todo lo presente, para hacerlo servir de palestra donde triunfe constantemente lo porvenir. ¡Cuál sería la suerte de esos lienzos meritísimos, perdidos en la oscuridad de capillas casi abandonadas ó colgados en la deteriorada superficie de húmedos y grieteados muros? ¿Dónde estarían á esta fecha la mayoría de los cuadros que custodia con tanto esmero el Museo del Prado, á no haberse acordado á reunirlos bajo su elegante techumbre? Ni es culpa humana que las generaciones muden de afectos como muda de vestimenta el suelo con las estaciones. En la eterna economía del universo nada ocurre al acaso, ni hay fenómeno que no se coordine con las leyes en aquella constantes y manifiestas; y hoy el Museo, sin derecho á la superior categoría del santuario, desempeña, no obstante, noble y levantado papel en la vida colectiva, siendo reflejo exacto de estados anteriores, cuyo cabal estudio y conocimiento reclama la sed de perfección que interior é insensiblemente experimentamos.

Exhíbese el cuadro actualmente con un valor interno, que le es propio y sin desprenderse de su lección litúrgica, suministra otras de índole puramente artística ó histórica, donde la legitimidad ó conveniencia resultan indiscutibles.

III.

El retablo de Pieter Christus que nos proponemos estudiar, colócanos frente á la antigua escuela pictórica de Flandes, cuyas tablas son uno de los más magnícos y bellos adornos del Museo madrileño. Con nueva vida detá el crítico, ante ellas, la época que las reclamó, los elementos que se concertaron para producirías, el géneo que hubo de traspararles originalidad y unidad bastantes á evitar toda confusión con los productos de otros pueblos y de otros tiempos. Ni puede exccusarse de pensar en la España antigua, cuando inquiriendo la historia de cada uno de esos simulacros, averigua ya la ocasión con que vinieron á la Península, y la voluntad que ordenó su adquisición ó labra, ora los dueños á quienes pertenecieron ó los edificios donde se albergaron.

Para gloria de todos y guía de la juventud que anhela nobles bauros, guarda el Museo páginas elocuentes, por extremo, de la mencionada escuela. Osténtanse en sus ámbitos desde Jan van Eyck hasta Roger van der Weiden; desde Memling, Matsys, Coreyon y Otto Vassius, hasta Breughel de Velours, Rubens, van Dick y Teniers, hallándose por tal modo, representados los ciclos más brillantes en que aquella se subdivide, sin que falten al observador atento á examinarlos y conocer los motivos amplos de enseñanza ó meditacion reflexiva; y cuando no hablan á la vista los puros procedimientos del tecnicismo, cuando la pintura no dice los trancos porque pasó el divino arte, encubre otra suerte de lección y ejemplaridad, quizá más importante que la primera, con no ser ésta mediocre ni pura desdada.

Así se justifica esta monografía. No intentamos simplemente dar á conocer una joya más del arte pictórico; no hacer notoria la existencia de otra peregrina antigalla en la serie de las ya examinadas y ofrecidas, mas relacionar la apreciacion del producto artístico con ideas y observaciones de más amplo sentido y constante interés, ganamos de allegar por tal modo materiales utilizables en el conocimiento puntual de nuestro pasado. El retablo de Pieter Christus no decae bajo la débil relacion, cuando se le acerca al *Trisafío de la Iglesia sobre la Sinagoga* de Jan van Eyck ó al *Descendimiento* de Roger van der Weiden. Gallardamente resiste á la comparacion, y como las pinturas en segundo término citadas, es señal legítima de las ventajas con que desde sus comienzos se distingue la escuela que fija nuestro entendimiento. Juntamente con esta importancia ostenta la iconística y litúrgica, y ambas se entrelazan con los recuerdos de otro orden que su origen, posesion y disfrute, escita inevitablemente en nosotros.

Pero una vez anticipada la afirmación de ser el cuadro hijo del pincel flamenco, procede ampliar con oportunos aunque sobrias aclaraciones lo que en favor del último hubo anteriormente de indicarse. Ni de otra suerte haríamos proceder el examen concreto del retablo que nos ocupa, de las advertencias más apropiadas para entender su valía y apropiarse su enseñanza.

Justifíen la antigua escuela flamenga nuestra doctrina en lo perteneciente al nexo que concierne la obra de arte con el principio ético, la influencia social y el medio físico donde se produce. La pintura en los maestros ántes enumerados, es vivo testimonio de la nacionalidad y del panteo geográfico donde la manifestación estética se realiza. Van Eyck, van der Weyden, con sus discípulos son la expresión más pura del romanticismo, aun no modificado por el contacto con el mundo neo-clásico del Renacimiento. Intuición naturalista, manera de expresarse, detalles complementarios, color, equilibrio de la composición, firmezas y bellezas, todo es en sus creaciones germánico y occidental. Conciben la vida besta como el misticismo la figura en los recónditos claustros de las mansiones cenobíticas, dibujan el busto de las personas oscilando entre la realidad tangible y el cánón iconológico, y si el ritmo hiéttico no les encadena pugnan por afirmar el naturalismo donde impera la fantasía más extremada: indumentaria, detalles arquitectónicos, mobiliario, paisajes y perspectivas, todo declara el campo donde el artista colocó su caballete, todo revela la prosapia del engendro que se valora.

Opuesta á la pintura latina más excolta, fija los máximos polos sobre que gira todo el trabajo pictórico de tres siglos: humana, con un positivismo que no hiere las conveniencias de lo bello ni de la moral, atrae con sus ingeniosas libertades, seduce con su serenidad equilibrada, encanta con la expresión modesta de los afectos y la no violenta pintura de las más dramáticas situaciones, y hurtándose á la ostentación hinchada y al delirio sensual, refrena todo ímpetu immoderado, circunscribiéndose á lo que piden las necesidades más nobles de la grey cristiana. Nada tan delicadamente suave como la manera de concebir el rostro de la Virgen inmaculada; nada tan puro como la inocencia que brota de la paleta flamenga; nada que á tal union levante el ánimo como las escenas de la tragedia heleno-romana, donde la profana mano se atreve á expresar con medios materiales las angustias del que, siendo hombre, no se ha despojado de su naturaleza sobrenatural y celeste.

Nunca el Renacimiento con sus génius inmortales, con Rafael ó Buonarroti, para citar sus colosos, llegó á la tierra pesada de los maestros de Occidente: nunca la estética greco-romana supo ó quiso labrar un simulacro donde tan viva apareciera la imagen de la Edad-media cristiana, como en esos plácidos ó tiosos episodios dibujados por los hijos del Moza, del Rhin y del Sena. Ni el mismo Beato Angelico, con sus Madonas de altísima y convencional belleza, no humanamente realizable, penetró en el sentido íntimo de la estética durante los siglos medios, tan adentro como Jan van Eyck, sus predecesores útiles ó sus sucesores inmediatos, verdaderos intérpretes de la iconística cristiana.

Una esencial condición divide la pintura clásica de la romántica en esas edades: en aquella se cumple ante todo el principio del arte por el arte, á pesar de su idealismo ardiente y á veces desbocado; en ésta confirmase la cláusula del arte por la idea y el pensamiento, dentro de la verdad naturalista. Prescindiendo de todo lo que á la hechura se refiere, resulta que el artista flamenco de la escuela antigua, única que estudiamos, entiende la religión como un sentimiento delicado que, arrancando de la tierra, suspira por ascender hasta las más puras regiones de lo sobrenatural y divino, mientras los maestros italianos, por lo común, toman el concepto religioso cual *occurrentum* favorable para dilatar y exponer las excelencias de la forma, vista casi siempre con la medida convencional que la reflexión científica ha consagrado. En Flandes el arte es sencillo y severo, tocando en los límites de la vulgaridad y la dureza; en Italia el arte es pretencioso, soario, y aun en el cuadro más dramático y doloroso procura templar la impresión ingrata con accesorios prominentes, que distraen al espectador en sus congojas. En el Occidente, la religión como el culto son mayormente íntimos: redócese el alma en sí misma, y una voz interior entona el sublime *Servus servus cordis*, que nadie escucha, pero que asciende en invisibles giros hasta los ámbitos del cielo. Rómpele la bóveda plomiza que cubre y estrecha los horizontes, y hundiendo el éter trasparente, la devoción no se detiene hasta tocar en las regiones ideales de lo infinito, donde, entre esbozos de guinda, púrpura y oro, coloca las coros de querubines, entonando delicados y suaves cánticos, cuya inflexible ternura no supo declarar la lengua humana. Por el contrario, en los pueblos latinos la religión y el culto son principalmente objetivos y externos: las pompas egriégas, con amplitud, majestad ó inteligencia organizadas; las minuciosidades rituales; el simbolismo imaginativo ó parlante; la concurrencia de cuantos medios pueden mover el sentimiento; coros, músicas, ceremonias, pláticas, repiques,

representaciones litúrgicas, todo determina una distinta manera de sentir y obrar respecto de las gentes del Norte. Entona el latino sus plagarias, no en la soledad de la conciencia, mas en la comunión de los fieles; y cuando rinde holocausto á la Divinidad en solemnes manifestaciones, desea que su acento se asocie al acento universal, que juntos establecen la ostentosa y conmovedora fortaleza del *Dies Ire*, y que entre nubes de incienso y oleadas sonoras, donde los sonidos del címbalo se confunden con las armonías del órgano, suba hasta perderse en los senos de las altísimas bóvedas, donde misteriosas resonancias repitan y dilatan la plagaría.

Buena el hombre de Occidente las emociones íntimas del corazón sensible; necesita el del Mediodía que sus gozos se hagan notorios, y su amor no se satisfice si no participan los demás hombres del contentamiento que en él produce la visión de lo divino. Y si una personificación poética es permitida, diríamos que la religión en el Norte y Occidente es como ternísima y delicada doncella de blondos cabellos, ojos azules y albas vestiduras, que en el silencioso retiro de la más secreta estancia junta sus ebúrneas manos, y cruzándolas sobre el virgíneo seno, busca en sí misma la ida donde el ánimo anhela reposarse; mientras entre los latinos la hallamos retratada en aquella excepcional ceremonia de la liturgia apostólica romana, realizada en la ancha plaza frontera al Vaticano, ceremonia donde el Pontífice, desde lo alto de San Pedro, extiende su diestra para bendecir al Orbe católico, ante él arrodillado, á compás con las cantigas de la Capilla Sixtina y el estampido de los bronces de San Angelo.

IV.

Clasifica la crítica la total historia del arte pictórico en los Países-Bajos en cuatro épocas principales.

Comienza la primera con el siglo xiv, y llega hasta el primer tercio del xv. Abarca la pintura anónima, las producciones de Huberto van Eyck y de su escuela, hasta Quintín Matsys.

Extiéndese la segunda por el siglo xvi. Destácanse en ella las figuras de Otto Venius, van Balen y Broughel de Velours.

Comprende la tercera la formación de la nacionalidad belga. Es el ciclo de Rubens, y alcanza hasta el siglo xvii.

Por último, la cuarta se relaciona con la constitución de la Holanda republicana y protestante, y recibe su vigor del inmortal Rembrandt. Prolóngase hasta los comienzos del siglo xviii.

No puede entenderse que estas épocas se suceden siempre con rigurosa progresión cronológica; antes bien se compenetran y en parte son sincrónicas, determinando florecimientos más ó menos paralelos. Limitando nuestro estudio á la primera, que no pasa de 1530, vemos que entraña los fastos de la escuela creada y sostenida por los hermanos Huberto y Jan van Eyck, y en la cual, no sin fundamento, se incluye á nuestro Pieter Christus ó Christophaan.

Durante ese período, las ciudades flamencas no hallan quien con ellas rivalice en actividad industrial y artística, si se exceptúan algunas de Italia. Malinas, Brujas, Gante y Amberes dilatan su fama, como centros comerciales, hasta los últimos términos de la tierra conocida. Hay en todas ellas exhuberancia de fuerzas productoras, exceso de bienestar, plétera de ingenio y de preponderancia. A los triunfos políticos y militares suceden los más hermosos de las artes y la paz. Desalientan sus especuladores á los más afortunados, con su osadía, cuando se presentan en los mercados europeos, y no hay quien les iguale en opulencia y fausto. Organizados los gremios en poderosas confederaciones, se reúnen más que sociedades de tímidos artesanos, pujantes menadas de aguerridos deboladores, y alguno de ellos llega á reunir bajo sus banderos un contingente de 18.000 hombres.

Nada halla que envidiar la corte burgoñosa, bajo ciertos respetos, á la florentina: torneos y saras, partidas de caza y representaciones fantásticas, ceremonias palacianas y fiestas populares, lujo arquitectónico e indumentario, pompas, banquetes, modas que arruinan; cuantos caprichos puede suscitar la abundancia del numerario, realizarse y modran á su amparo, fomentando enérgicamente las artes sueltas. Llega el arte textil, por tanto, á una perfección insigne; la fantasía, el sentimiento estético, la habilidad de la mano, la flora y la fauna, la historia y la heráldica, pónense á sus órdenes para facilitarle elementos decorativos, modos de expresión ó temas que desenvolver. Asociase los esfuerzos, compenetráanse las tendencias, crecen con belgura las actitudes, y todo se concierta para facilitar la

palacio donde los hermanos van Eyck conquistaron los triunfos que como inventores de la pintura al óleo les correspondía.

Ni es su aparición arbitraria é inexplicable. Sobre ser la escuela bruñense un progreso del orden estético, es demás de esto un suceso de la esfera puramente moral. La pintura al óleo, como los flamencos la conciben, simboliza al genio de los pueblos de Occidente, asociado á la tendencia humana, en ellos más ingenua, la doctrina sobrenatural que acredita el cristianismo, para encarnarse en una raza de artistas que dentro de ciertos límites serán su más legítima y elocente representación. Huberto y Jan van Eyck, nacen, como artistas, en el instante preciso que marca el progreso de la idea estética en la civilización moderna.

Antes, sus esfuerzos habíanselo malogrado por prematuras é incomprendibles; después alteradas las costumbres, quebrantada la unidad religiosa, exagerado el realismo y la burguesía harto preponderante, sus intentos hubieran parecido extraños y sin atmósfera moral donde realizarse. Vista en su conjunto, la escuela representa con efecto un renacimiento puramente flamenco dentro de la idea esencialmente cristiana (1). Pujan los artistas en la vida real con no menguado celo, reproducen en sus menores detalles, en sus esplendores legítimos; sus figuras no son simbólicas ni convencionales, pero á la vez, sienten la religión con tanta energía que nunca olvidan sus exigencias.

Atentos á restaurar los maltratados derechos de la naturaleza, fijanse en la anatomía, cuidan del modelado, respetan la perspectiva, conquistan las tonananzas, animan con el color los paisajes, decoran las cismaras, visten las figuras con telas suministradas por las lonjas, reproducen el mobiliario y pugnan por reflejar en la tabla el carácter histórico del momento y la suma expresión del pueblo que recompensa sus afanes (2).

Para descifrarlos cualquiera de los cuadros de este período, es de todo punto necesario considerar el medio donde se producen. Hecho esto, lo oscuro, lo raro, lo que nos parece ahora un tanto misterioso, obtiene satisfacción y definitiva explicación. Respecto á los asuntos inspirados el pintor en los sentimientos más generales de sus conciudadanos, y en cuanto á los elementos estéticos utiliza los ejemplos que en su alrededor encuentra en abundante copia. Virgenes y bienaventurados, mártires y devotos, monjas y burgueses, benefactores y abadesas, todos estos simulacros responden á cristuras reales, idealizadas únicamente si se trata de tipos imaginarios consagrados por la iconología. Esta es la escuela de los van Eyck, estas las antecedentes de sus obras. Flamencos ante todo, no reniegan jamás de su origen. Con minuciosa puntualidad atiéndese al realismo naturalista, y copian con la exactitud de la placa fotográfica, los arabescos de una armadura, el cambiante de una vidriera, el laberinto de un tapiz, la palma de un uñaño, las formas demudas de Eva, el rostro enorme y la resplandeciente color de la abadesa, el modificado semblante, la barba prominente, la nariz repulsiva del bello ó del soldado, las piearas atrofiadas del vestido, la cabeza enorme y los miembros relativamente flacos y débiles del niño, los trajes de moda y el mobiliario que encuentran en las mansiones palatinas ó en el apartado suburbio del proletario (3). Ni por un momento ponen en olvido la realidad: su obra es una glorificación de la vida contemporánea, é la vez que una glorificación del cristianismo más ingenuo; pero siempre la inspiración es religiosa.

En el primer período flamenco, antes que páginas de la historia sagrada labra simulacros dirigidos á explicar los conceptos de la fé y las cláusulas teológicas. Sus pinturas no son cuadros móviles y fácilmente adaptables, mas retablos; esto es, obras destinadas á oratorios y capillas, obras pedicadas por las necesidades fervorosas de la piedad. Dipticos y trípticos; hé aquí su empeño. Y las escenas figuradas, además de cuanto hemos dicho, contienen otra circunstancia que corrobora los juicios emitidos. Con frecuencia descúbrese en la pintura una amalgama elocente de lo mundano y de lo divino: en la parte superior ó en el centro del retablo el Cristo ó la Virgen, á los pies ó en los costados el príncipe, la monja ó el menseder que realiza la donación.

Raro es que la pintura no sea votiva ó ofrendada, y por tal modo no descubre la clave de los corrientes más recios de la devoción. No pertenecen los cuadros á la categoría de los que en la edad siguiente habrán de engendrarse. Son piezas de oratorio, testimonios de una piedad acendrada, no incentivos del deleite en las suntuosas galerías de magnates descreídos.

(1) Febus.

(2) Idem.

(3) Idem.

V.

Hace pocos años la antigua escuela flamenco permanecía en la sombra. Gozaban algunas noticias sobre ella pero sobre ser defectuosas é incompletas, entrañaban más errores que verdades. A la crítica contemporánea debemos la luz que actualmente ilumina sus annales. Diligentes investigadores han penetrado con resuelta decisión en el recinto tenebroso de los archivos, recogiendo en ellos preciosos materiales con que reconstruir la historia auténtica de tan alto florecimiento artístico. Passavant y Forster, Crowe y Cavalcaselle, Waagen, Wawters, Alfredo Michiels, con otros no ménos diligentes, fueron los restauradores de estas glorias, fijando con sus escritos el punto de partida de indagaciones que habrán de utilizarse, por cuantos aspiren á un conocimiento íntero y científico de la verdadera pintura romántico-cristiana.

Demás de los autores citados nos guiaron en nuestros estudios la ocular inspeccion de muchas de las tablas que describen, juntamente con la residencia temporal en el medio geográfico que sustentó á los autores. Y si la rica coleccion de prestas asegurada en nuestro Museo Nacional habia movido nuestra simpatía, fijando la propia atencion hasta espaciarla en filosóficos razonamientos, nuestros viajes por el país que un día señorearon los tercios españoles, robusticieron inclinaciones y juicios hoy poderosamente arraigados en nuestro pecho ó en nuestra inteligencia. Hubimos de explicarnos por tal modo, lógicamente lo que ántes existia cual mera intuicion de la fantasia creadora; y visitando los monumentos que aún quedan de aquella edad, hojeando los historjados códices y sus miniaturas, palpando los recuerdos de *Gildas* y corporaciones agremuladas, recorriendo estancias patricias ó conoçibles, asistiendo á las *herminas*, tomando en nuestras manos escudos, tapices, espadas y capacetes, sitials y púrgos, vajijas y brocados, miniaturas y retratos, concluimos por forjarnos la imágen adecuada del cielo que tan eficaz influencia debió ejercer sobre el desarrollo ulterior de la pintura moderna.

Y de este exámen perfilje y á la vez sintético, obteníamnos, no ya el convencimiento de los méritos que avaloran las creaciones pictóricas del talento neerlandés, mas la rectificacion de nociones defectuosas tocante á la naturaleza de los dos sistemas que se reparten el dominio de las artes bellas. Allí comprendíamnos claramente lo que por realismo debe entenderse en la esfera estética, y hurtándonos á la intolerancia adquirida al calor de los maestros del Renacimiento neo-clásico, nos colocábamnos en una situacion imparcial, dispuestos á hacer justicia, libres del anterior exclusivismo, á cuanto con méritos reales solidara nuestro fallo. Imaginamos la pintura neerlandesa como una de las señales precursoras del monumento que acompaña á la vida moderna, y en este concepto, hallámosla muy oportuno conocierla, si no en la totalidad de sus autores, á lo ménos en alguno de los que con más derecho la representan.

No habéis nunca motivo bastante para enclaustr á un artista cuya biografía hemos de trazar en cuanto nos sea permitido. Pudo la lógica del sistema obligar á alguno á ofrecer con los más tristes rasgos la fisonomía de Pieter Christus como artista inteligente y sensible á lo bello, si bien, meritisimo en cuanto á las partes materiales de su profesión. Libres nosotros de prejuicios que á determinados partidos nos arrastran, hemos de esclarecer la verdad en cuanto nos sea dable, y á él se refiera, huyendo lo mismo de las hipótesis arbitrarias que de las deducciones forzadas, en que tratándose de sus obras, incidieron otras. Oscura y llena de parentesis mostráramos la historia del arte flamenco en cuanto atañe á Pieter Christus: apesadumada escribí sobre él la crítica en ocasiones, y nadie tomó hasta ahora á pecho, realzar sus verdaderos é indiscutibles méritos, dándole la personalidad y la importancia que piden los testimonios que de su talento llegaron hasta nosotros.

Con decir que el cuadro el dico más antiguo de que hasta hoy se tiene noticia lleva su firma, y averiguado el hecho de haber sido Christus el primero entre los discípulos conocidos de los van Eyck, alcázanse en vano; y sean discutibles las ventajas é grandes las flaquezas de sus tablas, no es dudoso que entrañarán siempre sobrado interés, como documentos históricos, para que á su descripcion se conceda preferente sitio en nuestra Galateia.

Pieter Christus, que parece ser el verdadero nombre del que llamaron Vasari Pietro Crista y Christophsen los

modernas, nació en las sillas de Buerle, enclavada en territorio alemán. Así lo demostró el diligente M. Weale (1), sin haber conseguido señalar con firmeza la fecha del nacimiento. Imaginan unos que se verificó en 1393, mientras otros fijan el hecho en 1416 ó 1417; pero á lo último se opone el existir una tabla que se le adjudica con sólidos fundamentos, y que aparece datada precisamente en el último de los años citados. Punto es este sin dilucidar para algunos, de una manera satisfactoria, pues se sospecha si el cuadro del Museo Stadel, que á él nos referimos, pertenece con efecto á la época marcada en la inscripción, ó al año de 1457, según opina M. Wauter, calculando que el 1 se ha cambiado en 5; mas M. Princhart, anelador de la obra publicada por los Sres. Crowe y Cavalcaselle sobre los antiguos pintores flamencos, sostiene, tras un examen detenido y concienzudo de la anti-gualla, la autenticidad perfecta de la primera de las fechas mencionadas (2).

Siendo esto así, aparece que Cristus manejaba el óleo con entero conocimiento de sus medios y secretos cuando hacía muy pocos años que los hermanos van Eyck lo usaban sin haber vulgarizado sus procedimientos. Aseveran Crowe y Cavalcaselle que Cristus fué el discípulo á quien favorecieron los inventores dándole participación en su fortuna, pero esto mismo que debía ser un título honroso para nuestro artista, conviértese en su daño, si hemos de sentir á lo que M. Alfredo Michiels ha escrito á este propósito.

VI.

Segun el autor de la *Histoire de la peinture flamande*, el invento de la pintura al óleo excitó por sí mismo la admiración de los contemporáneos de los van Eyck y la aplicación que en sus manos recibía, movió el entusiasmo hasta en los más tímidos. Sustituyéronse los fondos enbriados de oro con perspectivas llenas de ilusión, donde la naturaleza se reflejaba con vigor sorprendente, ó interiores magníficos, que enriquecían detalles admirables. De este modo la pintura conquistaba la extensión, siendo ya posible figurar los espacios imaginarios junto á las proporciones reales, lanzando la fantasía por los límites de lo no incommensurable. Creaban, por tal manera el paisaje que por una asociación de ideas fatalmente necesarias, traía la reproducción exacta y variada de la flora y la fauna, de los accidentes topográficos, de los cambios atmosféricos, de la magia, en fin, que acompaña á la mayor parte de los fenómenos meteorológicos. Y era de presumir, que tan luego como la reforma entrase en el dominio de lo real ahuyentando lo hipotético de la naturaleza, aplicarías sus estímulos á la entidad humana: entónces descendió de la abstracción á lo individual. El hombre ó la mujer trasados sobre la superficie aderezada no fueron seres imaginarios, dando la fluidez del dibujo y la indeterminación del modelado denunciaban el arbitrio idealismo á que respondían, mas simultáneos inspirados por la contemplación atenta de los individuos á quienes se tomaba por modelo.

Partidpe, fué pues, de estos aumentos Pieter Cristus, ¿pero á qué precio? M. Alfredo Michiels lo ha descubierto, no en algun empolvado códice ó tradición acreditada, mas en los libros de su fantasía auxiliada por las tablas de Cristus, una de ellas dudosa, que se encierran en el Museo de Berlin. Datan éstas de 1452, y bastan para probar que si el autor fué buen colorista, hábil en el manejo del pincel y en la reproducción de los accesorios, la naturaleza le había negado todo otro mérito. Nunca, añade dicho escritor, se compuso de una manera tan deplorable, nunca se pintó la especie humana con mayor vulgaridad. Los tipos de sus rostros apenas si son verdaderos, en tal grado carecen de detalles, y sin embargo, la observación era el campo donde únicamente lo fué permitido espigar algunos recursos, pues en lo propio al ideal le estaban interdictos sus dominios, siendo evidente que su anhelo le llevaba á reproducir la naturaleza. « ¡Pero qué naturaleza, en lo tanto, dice textualmente M. Alfredo Michiels! ¡Qué modelos! Todos sus personajes son la imbecilidad personificada. ¡Jamás tropecó con facciones tan vulgares, expresion más trivial ó barba, miradas más flojas y prosaicas! » Y como sino fuera bastante lo dicho para explicar la triste confianza

(1) Este autor ha publicado un documento que acredita el nombre de Pieter Cristus, atribuido á nuestro artista.

(2) Nos referen algunas veces al cuadro en cuestión el que inscripcionó el y a bien 1417, mas estas datos posibles; mas n'avaun pas des plus tard les autres sans d'ailleurs de chiffres: l'inscripcion sera à pare metre, d'après l'écrit. *Notes et Additions*, pág. cxxv.

que de Cristo hicieran los van Eyck, afirma cual cosa indudable que aquel fué un ente vulgar, una especie de hortera, una naturaleza común, que desentendía su espíritu de trastienda ó lanja en las imágenes que labraba. En manos de Cristo los bienaventurados convertíanse en idiotas, San Miguel en tipo de la más insignificante ineptitud, el Mesías en un imbécil; y nada de esto debe extrañarnos, pues, dada la baja estofa del maestro y su evidente propósito de copiar la escoria de la humanidad. Tales defectos debían esperarse en quien con habilidad manual carecía en absoluto de imaginación y fantasía. Vive y justo es el color en la otra tabla de Christophsen que representa el retrato de la nieta del famoso Jabot, y se halla usado con mucho esmero, pero la figura expresa la misma imbecilidad.

No se necesita más para explicarse la predilección de los van Eyck. Atentos éstos á utilizar los servicios de quien no pudien hacerles sombra, eligieron á aquel jóven hábil como manipulador de los colores, mas rematadamente inepto en el concepto de verdadero artista. En una palabra, los inventores de la pintura con un egoísmo que no tiene ejemplo, propuséronse explotar las facultades de aquel artista que dibujaba y extendía el color sin darse cuenta, en su vulgar naturaleza de hortera, de lo que ejecutaba. Y como M. Alfredo Michiels posee el secreto de la verdad en lo tocante á las relaciones de maestros y operario, que no discípulo, sabe que aquellos emplearon á éste en la ejecución de algunos accesorios de las tablas, segun que lo prueba perentoriamente la joya que custodia el Museo de Dresde. De maravillosa belleza son las imágenes interiores del tríptico en cuestión. Círranse las puertas y la sorpresa habrá de desconcertarnos: sobre el doble tablero ofrécese la escena de la *Asunción*, pintada al óleo oscuro,—con personajes estúpidos que imitan las estatuas. ¿Quién es el autor de esta pintura?

Indudablemente Pierre Christophsen, sin que lo impida el que las figuras se hallen ejecutadas con esmero, ni el que como procedimiento material no sean indignos de los mismos van Eyck: su fealdad es una firma, que denuncia la mano de Cristo ó Christophsen. Y con esta y con haber descubierto asimismo que aquellos abandonaron á su famulo la parte externa del tríptico, por ser la más expuesta á las inclemencias de la atmósfera y á los ataques del tiempo, queda probado segun Michiels la necesidad de nuestro artista, colocarlo, como hemos visto, sin más fundamento que la fantasía de un escritor, en la picota de la mediocidad más ruin y deshonrosa.

No fué, dice en otra parte M. Alfredo Michiels, su mérito, más su estulticia la que le valió el ser incluido en el secreto de la pintura al óleo. Un entendimiento tan remiso y moroso no podía inquietar á los inventores. Y sin embargo, Christophsen, vulgar, inepto, incapaz de todo pensamiento elevado, insensible á las bellezas naturales, asociaba probablemente, segun su detractor, á condiciones tan ingratas, actos, cualidades morales: Christophsen debió ser un excelente muchacho, modesto, paciente, celoso, ávido en el trabajo, lleno de admiración y de abnegación para con sus listos favorecedores: su habilidad práctica rendiales copiosos servicios menores. Aceptaba el hortera la ejecución de los accesorios más fastidiosos de sus cuadros, y demás de esto molía los colores ayudándose á preparar sus mixturas, y llegaba á tal extremo la bondad de sus cualidades para tan inferior empleo, que M. Alfredo Michiels no vacila en declarar, por constarle á ciencia cierta, que en él hallaron los van Eyck el tipo ideal del famulo, mitad doméstico, mitad discípulo, hombre incapaz de hacerles traición, inaccesible á todo empuje de gloria, corazón fiel, amigo subalterno, uno de esos entes indispensables á los hombres de privilegiadas facultades, afectuosos, dóciles y fieles á prueba de toda suerte de desprecios y ambiciones.

No estimamos necesario detenernos á refutar los asertos que preceden, que más que juicios nivelados con la moderación reclamada por la crítica, parecen alardes humorísticos de una pluma fantástica y señadora. Ni basta ahora se ha descubierto documento alguno que autorice á M. Alfredo Michiels á discursar como se permite hacerlo, ni basta el exámen de un solo cuadro auténtico de un autor y de otro que se le atribuye sin derecho, para jugar todas sus otras, de la manera que se hace en la *Histoire de la peinture flamande*. Y aparte de esto, aparte de que se conocen cuadros de Pieter Christus donde los personajes ni denuncian esa suma imbecilidad y embruteamiento, ni justifican el deso de reproducir sólo la escoria del género humano, toda la triste novela imaginada por M. Alfredo Michiels desocupa sobre un supuesto falso, cual es el hecho de que los hermanos van Eyck rodearan su invento del mas impenetrable y profundo secreto, y de que necesitando, no obstante, un operario que les ayudasen materialmente en el desempeño de sus obras, eligieron á Cristo, entidad grosera, incapaz de todo sentimiento generoso y levantado, hombre tardío y de corazón ruin, quien, á pesar de todo esto, gustaba el lápiz y los colores con habilidad no inferior á la de sus maestros y señores.

El mismo autor que así se explica facilitanos razones valiosas para prescindir por ligeros, gratuitas y arbitrarias de sus opiniones. ¿Cuándo comenzaron los hermanos van Eyck á pintar al óleo? Ignórase precisamente la fecha

auténtica en que esto se verificó, aunque se señala como probable una coreana á 1410 (1). Algunos años después, 1419, tan conocido era el procedimiento que había llegado á vulgarizarse en tal grado, cuanto en un contrato que celebraron el municipio de Gante y los franco-pintores (*vrie schilders*) Guillermo van Axprele y Juan Marleus, se establece que estos han de restaurar algunas pinturas de la casa de la Villa, empleando *buenas colores al óleo sin mezcla de sustancias corrosivas* (2). Es decir, que el invento no permanecía secreto; y que esto había de suceder no podía dudarse. Ni hay fundamentos sólidos para presumir que los hermanos van Eyck pretendieran monopolizar el hecho, cuando consta que sus discípulos, sucesores ó comensales labraban pinturas con arreglo al nuevo sistema, al mismo tiempo que ellos trabajaban en las suyas propias. De Pieter Cristus construyese un retablo con la fecha de 1417, cuando el cuadro más antiguo de Jan van Eyck data de 1420, donde no sólo se presenta el primero hábil en cuanto á la hechura, mas comprendiendo y realizando todas las ventajas y recursos de la nueva manera. Porque se debe recordar que la escuela brujense no se limitó á cambiar la preparación de los materiales de que la pintura se servía; puede decirse que este fué un detalle, según importantísimo de la reforma, encaminada á trastornarlo todo comenzando por la manera de concebir los asuntos y concluyendo por la dición de los accesorios esenciales que debían acrecentar los méritos reales de las pinturas. Dicen los Sees. Crowe y Cavaloselle, críticos por lo ménos tan competentes como M. Alfredo Michiels, que el retablo de 1417, representando la Virgen con el niño, rivaliza en cuanto á la gracia con los de Jan van Eyck, y en lo tocante al vigor con los de Huberto; asimilando este cuadro á los que contiene el tríptico que estudiamos, de donde se desprende que Pieter Cristus no se limitó á seguir á los inventores del óleo en cuanto al procedimiento material, sino que también hubo de sentirse con facultades y génio para emularlos en otras innovaciones de más alto sentido.

Ni hay texto alguno flamenco ni documento histórico, ni aun tradición legítima, que acredite lo del secreto con que los van Eyck rodearon su invento. Sólo de un pasaje del extranjero, Vasari, que publicó su libro en 1550, parece deducirse que Jan van Eyck no divulgó el procedimiento sino cuando ya era viejo. Por el contrario, los documentos y autores contemporáneos ó inmediatamente posteriores nos hacen sospechar, no sólo que tanto Huberto como Jan van Eyck lo que hicieron fué mejorar y ampliar el uso del óleo en la pintura, mas que esta mejora conidió entre los maestros neerlandeses, señalándose entre ellos los van Eyck. Todo, criado del duque Alfonso de Nápoles, y por tanto, contemporáneo de los van Eyck, elogió á Juan, «como descubridor de muchas cosas relativas á la propiedad de los colores (3);» Giovanni Santi, padre de Rafael Sanzio, también contemporáneo de los hermanos flamencos, escribía:

*A Braggia fu o tra gli altriò più lodato
Il gran J. Lucas, e el discepolo Rogero (4).*

sin decir que fuese inventor exclusivo del nuevo proceso; Filareto, arquitecto del duque de Florencia, que escribía con conocimiento del asunto, decía entre 1400 y 1464 (5): «Pueden emplearse todos estos colores al óleo, pero esta es una práctica y métodos distintos, muy bella para quien sabe usarla. En Alemania (nella magna) se pinta muy bien de esta manera, y sobre todos los maestros Juan de Brujas y Roger han sabido trabajar muy bien con estos colores al óleo (6).» Pasajes como que sobre permitirnos poner en duda que Jan van Eyck fuera el absoluto inventor de un procedimiento que en concepto de muchos sólo mejoró y amplió, (7) demuestran lo infundado del concepto sobre que M. Alfredo Michiels sienta su leyenda tocante á Pieter Cristus.

(1) No hay otro fundamento para ello que el siguiente pasaje de Guicciardini en su *Descrizione de los Países Bajos*, donde se lee:

«I principali e più accenti di quelli che più modernamente hanno cominciata questa vha sono stati Giovanni d'ERK, quello di quale (come narra Giorgio Vasari) avrebbe talia una bellissima opera de Pintura esaudita; fu inventore del nuovo modo di colorire al olio...» (pág. 87).

(2) Archivo de Gante, Registros del año de 1419, citado por Michiels. El documento ha sido reproducido textualmente por el caballero Huetel. (*Memorie sur la Ville de Gand*); también se inserta el *Messenger des sciences et des arts*, marzo 1824.

(3) FALDI (BART), De Fecibus Sclabibus, Florenti, 1746.

(4) OTTONIO, IS su Valtellina, en FERRARIANO, Elogio storico di Gio. Santi Urbino, 1822.

(5) V. Crowe y Cavaloselle, t. 1, pág. 48, nota 1.

(6) Filareto, *Tratado de Arquitectura*, edición de la Biblioteca Magliabechi, en Florencia, publicada por la primera vez por el P. Marchese.

(7) M. Bouché, en su obra *Les Peintres peints*, cita numerosas veces idénticas en los Museos de Gante, que bastan este punto. Es aquí lo que resumidamente escribía: «Le color à l'huile, s'employait à Gand, en couleur ou sans plus, dès 1328, et peut être bien avant; mais elle s'y consistait en plusieurs pratiques, en 1328, 1334, 1355, et avec plus d'ingéranco en 1411, 1415, 1420, 1434, etc., par d'autres peintres que les frères van Eyck...» Esto puede justificarse con una sospecha.

Hasta las mismas palabras de Vasari, único fundamento en que podría apoyarse, dejan amplio hueco á la duda. Refiere Vasari, como Antonello de Messina, se trasladó á Brujas á fin de estudiar el nuevo sistema en el taller de Jan van Eyck. Y dice luego: «Talmente, che perquisito; per l'osservanza d'Antonello é per trovar esso Giovanni gli vecchio si contestò che Antonello vedesse l'ordine del suo colorire á óleo (1).» ¿Puede inferirse de estas palabras, que Jan van Eyck no revelase su secreto á nadie hasta ya muy entrado en años ó próximo á la sepultura? ¿No sabemos segun el testimonio de M. Busecker que en 1411 (2), esto es, un año despues de 1410, fecha aproximada que se designa á la invención, había pintores que usaban el óleo sin ser los van Eyck? Ni queremos profundizar el tema ventilando el con efecto Jan van Eyck fué el primero en distinguirse en este género de pintura, ó si su papel se refujo á seguir las huellas de su hermano, en cuanto al tecnicismo, excediéndolo y oscureciéndolo en lo tocante á la estética, porque entónces quizá resultaría que cuando Cristus labraba su obra de 1417, el menor de los van Eyck si no tenía solos diez y siete ó ocho años, era por lo ménos harto mozo para que se le considere como jefe de una escuela y exclusivo generador de la revolucion que en el arte pictórico se operaba.

En ninguna parte consta nada de lo que afirma Michiels como indubitabile, perentorio é indiscutible; ni podemos alcanzar en qué se funda para sostener que Cristus fué una especie de «criado infante», de cuya mano se valian los maestros por el desempeño de una parte de sus obras. Lijos de esto, la misma confianza que de él hicieron en su caso, los dos hermanos, y las cualidades morales que le conceden, hablan, con el conjunto de sus tablas, en favor de los méritos que hubiéran de adscribirle. El que labraba cuadros donde la composición, el dibujo, los colores y la manera de usarlos, con la vigorosa entonación y el discreto método en el empleo de los detalles, no desdecian de las obras producidas por los van Eyck, el que merecía que el duque de Etampes le confiasa la reproduccion de una veneranda imagen ofrecida á la catedral de Cambrai, el que luego, á ser exacto lo que se dice, fundaba escuela en Castilla y en Flandes, y figuraba al frente del gremio de los pintores, no era, no podía ser, no fué un artista tan baldío como se pretende, cuando se quiere explicar por qué ha llegado hasta nosotros la firma de Cristus como la primera que autoriza un cuadro al óleo.

Y no se olvide que precisamente esta joya, *La Virgen del Museo Stadel*, se estima por la mayoría de los críticos como muy semejante á la célebre *Madonna di Lucca*, y digna del génio de los van Eyck, declarándolo así los señores Crowe y Cavalcaselle, y añadiendo M. Princhart que indudablemente salió del taller de aquellos, engendrándose bajo la misma inspiración y con el mismo ambiente (3).

VII.

Las dificultades con que hasta ahora hemos tropezado al intentar esclarecer la biografía de nuestro artista, no disminuyen, ni con mucho, en lo sucesivo. Sospechan los Sres. Crowe y Cavalcaselle que Pieter Cristus residió en Colonia durante algun tiempo, y hasta parece que han recogido testimonios de su estancia en aquella ciudad por los años de 1438. Tambien entienden que llevó á aquel centro, donde la pintura decia de una manera lastimosa, los progresos con que se distinguía la escuela brujense. Otros autores piensan lo contrario, calculando que el viaje se verificó durante los dias de la juventud.

En la necesidad de elegir entre ambas opiniones, aleznasemos que la segunda reúne mayores visos de probabilidad, y en este concepto, ha de sernos lícito detenernos un instante á condennar el estado del arte en la ciudad agripina. Cuantos como nosotros hayan visitado su catedral famosa, sus iglesias y su Museo Wulfaef, han de convenir en que no asiste la razon al citado M. Alfredo Michiels, cuando con una virulencia descomodada truenca contra los que pretenden probar el influjo de la escuela riniana sobre la flamenco. Para este autor, bárbaro en el arte ger-

(1) Vasari, tomo IV, pág. 78.

(2) Véase la nota anterior.

(3) *Notes et Additions*, pág. 27.

mánico en aquellas centurias, y la barbarie de la raza á que pertenecían sus maestros, á un apuro imborrable (1). Piensa en otros de muy distinta manera, y fundándose en lo que enseñan las tablas á que antes nos hemos referido, sostiene que no ya la manera de concebir los asuntos, ni los medios técnicos empleados para esteriorizarlos, más coincidentes acaesores, hurtó significativas, concurren á demostrar que los artistas germánicos fueron los iniciadores del movimiento naturalista tan brillantemente dilatao por los neerlandeses. Hizo notar M. Destun (2) el hecho de figurar en las tablas flamencas de los más antiguos maestros, perspectivas arquitectónicas copiadas de las iglesias de Colonia, mientras los artistas de esta metrópoli nunca copian los templos neerlandeses.

Circunstancias especiales traspasan á la pintura riniana caracteres singularísimos, que asimismo enriquecen á la flamenco. Refiriéndose á la primera, dice Goethe, que á partir del siglo xiii, la oscuridad bizantina, que reinaba como señores en las orillas del Rin, desaparece, empujada por el sentimiento de la naturaleza, que riente y fresco pugna por manifestarse y se desarrolla sin copiar servilmente lo individual del realismo. Sucede si, añade, que los encuentros de que el ojo puede gozar se extienden y dilatan por el mundo de lo sensible. De animar el cuadro jóvenes manecitas ó tiernas doncellas, dibujará el pincel cabezas modeladas con gracia inimitable; distinguiendo al adulto por el rostro ovalado; los viejos por su apostura particular y la barba rizada ó en ondas simétricas repartida, y la raza, donde el artista elige sus tipos, se señalará con peculiares caracteres, mostrando la salud de que goza y los sentimientos piadosos y de bondad que completan sus ventajas. En cuanto á los colores, nótese allí idéntico sistema: serenidad, calma, claridad, hasta cierto vigor; hé aquí lo que en las tablas domina, sin armonía, pero sin barroquismo, ocasionando gratas sensaciones al órgano de la vista.

Demás de esto halla el ilustre autor de *Fresco* que la escuela de Colonia se afirma con otra particularidad. Independientemente del atractivo de las formas y de la belleza, con que la naturaleza animada é inanimada se engalana en las orillas del Rin, observa Goethe que los principales santos de aquellas comarcas son vírgenes ó adolescentes, dotados de púdica nobleza en el carácter, sin que su trágico fin participe de las repugnantes circunstancias con que en otras regiones lucha el arte. Ni hay modo de negar el contraste si se comparan la suerte de Santa Úrsula, su guerrero San Gereon ó de la legión Tebana, con esas historias absurdas que nos dicen como seres humanos, distinguidos por su delicadeza, su inocencia y su elevada cultura, fueron martirizados y aniquilados por verdagos y flores en esa Roma brutal, para servir de espectáculo á un público donde todas las clases rivalizaban en abyección (3).

Abundando en parecidas opiniones, piensa el baron de Keverberg que estos antecedentes y particularidades, ejercieron grande influjo sobre los medios de la escuela germánica, no siendo, por tanto extraño, que sus temas pintorescos huyan de lo repugnante y monstruoso, y que las pinturas respaldaran con la nobleza y la dulzura, mientras el colorido participa de la semejanza naturalista, y la composición se distingue por la riqueza y el aparato que los acompañan. Hasta siente Keverberg, que la dureza de la simetría está dulcificada con simpáticos acaesores, que muy luego desaparece, y que en muchas tablas la severidad del sistema domina sin acribia ni pedantismo (4).

También Federico Schlegel sostiene sin atenuación en el pensamiento, que los cuadros antiguos de Colonia prueban la existencia de una escuela pictórica, la más pujante de la Alemania meridional, y la correspondencia é identidad de su estilo con la más arcaica de los Países-Bajos. Aserto confirmado por Fiorillo, quien hace proceder la escuela riniana en doscientos años á la brujense. Pretenden otros autores que los hermanos van Eyck fueron los que en Colonia restauraron las leyes del buen gusto, sin tomando algo á los germanos; y aunque este temperamento parece ser el más en armonía con la justicia y la verdad histórica, revuélvese contra los que tal opinan, y niega en absoluto que los flamencos deban nada á los alemanes, declarando la prioridad de aquellas escuelas y asertando que nunca los últimos conseguirán despojarse de la rudeza de ellos, indeleble y característico. Entre unos y otros medió un abismo en concepto de este crítico; á pesar de ser tan corta la distancia que los

(1) La raison (allant) est bien écartée, elle met à ce que la nature Terrestre fait, une non barbare. Oel barbare, et tout écho elle, jusqu'à ses yeux, par sa couleur. (*Histoire de la peinture flamande*, vol. II. Paris, 1856, p. 55.)

(2) La Signale de Saint Ursule.

(3) *Geschichte der Kunst und Alterthum des Rhein und Hagen Gegenens*. Stuttgart, in den Cotta'schen Buchhandlung.

(4) *Kunstgeschichte*, Dresden, prozesse bildende, S'après la peinture d'Heidelberg, Grel, 1818.

separan, uno el origen único de ambos pueblos, y muy semejantes las lenguas que hablan, las creencias que siguen, y hasta los intereses que por tiempo han sostenido. Ni aun quiere considerar, para introducir alguna atenuación en sus descompensados juicios, el hecho de incluirse á los pintores de Maestricht (1), por completo flamencos, en la misma clase que á los germánicos, lo que claramente dice que existían lazos comunes que estaban á los artistas de ambas regiones.

VIII.

Apartándonos de esta controversia, que nos llevaría demasiado lejos, y fuera en su juventud ó en la edad viril cuando Cristo visitó á Colonia, lo que nadie puede negar es que dominaba en ella entonces el talento privilegiado de Stephan Lockner, ilustre discípulo y continuador de Wilhem van Hele, cuya existencia, por los años de 1378, está fuera de todo debate (2).

Habrá Lockner en la ciudad insigne desde 1402 á 1451, resultando, por tanto, exacta nuestra deducción. De su manera y ventajas gozamos peregrino é insuperable testimonio en el retablo del altar mayor en la catedral de aquel pueblo. Representa la *Adoración de los reyes, San Gerona y Santa Úrsula*, repartido el conjunto en cinco cuadros, de los cuales dos ocupan las puertas del tríptico, y en la parte externa osténtase el mismo asunto, figurado en uno de los cuadros del retablo que estudiamos: la *Asunción*.

Resume la obra de Lockner las partes que distinguen á su escuela. Afánase el artista por encarnar en su composición el sentimiento místico, expresándolo en toda su ingenua pureza, bajo el ritmo de una cuidadosa ejecución, cifrando demás sus omatos en perfeccionar los tonos claros y luminosos. Cristo, debió comprender las ventajas de esta manera, empero dominado por otras condiciones, apartase de los germanos en un superior amor de lo real, fenómeno que festifica, entre otras cosas, el goce de propias y originales actitudes y facultades, sin las cuales no se habría levantado el arte á la perfección en que la escuela flamenga hubo de colocarla.

Regresó Cristo á su patria, habitando alternativamente en Amberes y Brujas, aunque la última fué su domicilio habitual. Segun Waagen, Cristo alcanzó el derecho de ciudadanía en la corte borgoñesa en 6 de Julio de 1444, cuatro años despues del obito de Jan van Eyck. Acreditado en aquel centro hállasele en 1449, pintando para la corporación de los Orfebres de Amberes su *Sus Eloy, que vende su carpintero á dos desposados* (3), pintura que, segun Waagen, pertenece á su última manera, siendo entre las suyas de las más débiles. Sostienen MM. Crowe y Cavalonello que Cristo figura en la confraternidad de San Lucas de Brujas en 1450, y M. Puvion, que en 1453 vino á España y se estableció en Salamanca, fundando la escuela de donde saldría Fernando Gallego.

Opcúrase á esto aserto, el saberse que entre 1451 y 1454 recibió el encargo del duque de Etampes para pintar varios retratos de la Virgen con destino á la ciudad de Cambrai, de los cuales uno se conserva hoy mismo en el Hospital de dicho pueblo (4); de suerte que, si con efecto vino á la Península, debió ser antes ó despues de aquella fecha. Quiere M. Alfredo Michiels que esto se verificase en compañía de Jan Eyck, quien, como es sabido, hubo de personarse en la corte portuguesa con una misión del duque.

Añade M. Waagen á los hechos apuntados, que en 1462 Cristo y su mujer fueron admitidos en la Cofradía de Nuestra Señora del Árbol Seco de Brujas, y que en 1463 ejecutaba una gran representación del árbol de Jesús para

(1) V. 4. Detour.

(2) M. Alfredo Michiels saca todo mérito á los trabajos de este maestro, y con tal casualidad saca epítetos que justifican la firma ejercida con que mira á los *Adoradores del Norte*.

(3) Hállase este cuadro en la Galería de M. Oppenheim en Colonia.

(4) Concluíronse demás imágenes sobre Virgenes queon separó Mgr. Puvion de Bruselas, archidiacono Valenciannés y holandés, en la capilla Santa Virgínia. (Actas episcopales de Ganden. 31 Agosto 1411.)

Ad regiditorem (Basilis) Societas civitatis de Bompas, Petrus Christus, pictor, irena Brugensis, Turcomanus florentis, depinxit tres imagines ad similitudinem Illius imaginis beate Marie et Sancte Virgíniae que in capella est Virgíniae civitatis. (Actas capitulares de Cambrai 24 Abril 1454. V. De Lambert, tomo 1, pág. 136.)

la misma ciudad. Sábese asimismo que en 1468 compareció ante los magistrados del Conmun con otros notables, y que en 1471 formaba parte de la representación o síndico de la Confraternidad de pintores brujenses (1).

Suponen, por último, los citados Crove y Cavalzelle que Cristus volvió á Colonia en sus postrimerías, dándose á imitar servilmente la escuela del Rhin, y aseverando que su nombre se encuentra citado en la *Cronica de Middel Morkous*, quien menciona un cuadro de la capilla de los Angeles del convento de los Cartujos, que terminó en 1471 un pintor llamado *Christophorus* (2). Opónese la crítica más seguida á esta atribución, creyendo que este Christophorus es algún pintor germánico desconocido, y sólo admite con M. Weale que Cristus vivía en 1471, y que figuraba entre los maestros más señalados de la escuela brujense (3).

Hasta aquí los datos conocidos de la oscura é incompleta biografía del maestro que nos ocupa.

IX.

Antes de proceder al estudio concreto del retablo de nuestro Museo, conviene hacer el inventario de las obras atribuidas á Cristus, ó cuya autenticidad nadie desconoce. En España han figurado como tales, hasta ahora:

La Visitación.

La Prisión de San Juan Bautista.

Su Nacimiento.

Su Predicación.

El Bautismo de Cristo por el mismo.

Su Degollación.

Estas tablas, registradas en el *Catálogo* del Museo de la Trinidad con los números 975, 1684, 1683, 1716, 1717 y 963, figuran ahora en el Museo Nacional como de Fernando Gallegos (?), y llevan los números 2156 al 2159 en el *Catálogo* del Sr. Madrazo.

En el extranjero:

1.° MUSEO STADEL DE FRANCFORT. — Tabla con *La Virgen con el niño, San Jerónimo y San Francisco*, con esta inscripción: ✠ PETRUS. XRR. ME. PECTIT. 1417.

2.° GALERÍA DE M. OPPEHEIMS EN COLONIA. — *San Eloy, que evade su cordero á dos desposadas*, fechado en 1449.

3.° MUSEO DE BERLIN. — Tabla núm. 529 a. — *La Asociación, La Natividad*; firmado *Petrus Xpi*.
IDEM IDEM. — Tabla núm. 5296. — *El Juicio final*, fechado *anno domini MCCCCLII*; compañera de la anterior.

4.° IDEM IDEM. — Tabla núm. 532. — *Retrato de una joven de la familia inglesa de Tabbot*.

5.° MUSEO DE AMBERES. — *San Jerónimo* (dudoso).

6.° GALERÍA QUE FUÉ DEL PRÍNCIPE ALBERTO EN LONDRES. — *San Pedro y Santa Dorotea*.

7.° MUSEO DE PETERSBURGO (Hermitage). — *La Crucifixión y El Juicio final*.

M. Alfredo Michiels le atribuye además gratuitamente *La Asociación* del cuadro de los van Eyck de Dresde, y algún otro trabajo en *Corderos místicos* de Gante.

De estas pinturas conviene estudiar sólo la que forma el asunto de nuestra monografía, pero recordando los

(1) Quiere M. Alfredo Michiels que en dicho año ocupase el cargo de deacono de los gilestros; pero en el documento á que se refiere sólo se lee: *Jan van d'hey, die secretaris der de maet de maer, die wil quaten eens sikkente el cece, parlevaen met den Jahan Vincent, peyost de Conin, et Richard de la chapelie, obente et obente de Fygher, Raict, Douze, consaillen de non tre redout de gence, Messingue le die de Brugges, et maestre des Bouteilles de son local, consailliers de par Indri Selgauer en ceste parlie, covegnens ledien van Cluente, diegen die janssen, Cluente, Jahan Yahan et Pierre Caraband, terre et accouit d'ant maestre der peesters de la Valle de Bruges, seguntes et compligentes... etc.* (*Journal des Beaux arts, publié par M. A. Siret, samedi 31 Décembre 1860. Citado por el mismo M. Alfredo Michiels, tomo II, pág. 309 de su estudio obra.*)

(2) «Ficta es hoc anno 1471 (sic) scilicet scilicet 88 Angulterum a Magistro Christophoro.» (PARMANT. *Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*, pág. 412.)

(3) WEALE. *Journal of Beaux arts*, 1860.

caracteres comunes á la mayoría de ellas, en cuanto acuden á nuestra memoria, y lo dicho por los críticos, parecen fuera de duda lo antes manifestado respecto á la inclusión de Cristus en la antigua escuela brujense. Punto esencialísimo es éste, que aumenta los méritos del tríptico madrileño; pues dejando á un lado su puro valor artístico, cualquiera que pueda ser, ofrécele cual un documento peregrino en los anales históricos de la pintura occidental.

Como los van Eyck, como Memling, Henrique de Bles, van der Meire, Quintin Matsys, y demás maestros del ciclo antiguo del arte flamenco, Cristus refleja en sus tablas el color y el ambiente local; y si en sus paisajes no se aparta del tipo fijado por sus colegas, también los sigue, generalmente, en cuanto á la elección de los asuntos y la manera de concebir la figura humana.

Pero una coincidencia particular, advertida por M. Prinschart (1), cierra la puerta á la duda en cuanto á si Cristus siguió ó no á los primeros artistas brujenses. En el cuadro que se conserva en Francfort, hallase representada, como hemos visto, la Virgen María, que sentada bajo rico dosel, sostiene al niño Jesús sobre sus rodillas, mientras le ofrece una rosa. Prosciadiendo de toda analogía en el estilo, nótese que sobre la parte anterior del trono figuran *Adam* y *Eve*, que de no ser copias exactas de las que contiene el *Agnes Dei* de Gante, labrado por Jan van Eyck, son imitaciones manifiestas de ambos simulacros. Demás de esto, Cristus hubo de pintar su retablo en el taller de van Eyck, como lo declara el verso copiado en su fondo el tapiz que existía en el segundo, y que el insigne maestro había ya reproducido en su *Madonna de Luces* (2).

Ateniéndose á lo que las pinturas enseñan, opinan unos que Cristus siguió más de cerca á Huberto que á Jan van Eyck, aunque en algunos de aquellas asóciase las cualidades en ambos más prominentes. Y llega á tal punto en consideren la identidad ó semejanza entre las obras de Cristus y las de sus guías ó preceptores, cuanto personas tan peritas como los Sres. Crowe ó Cavalcaselle no vacilan en creer obra de sus manos la tabla de nuestro Museo conocida por el *Eclesiástico de Colonia*, que muchos consideran como trabajo del mismo Jan van Eyck (3).—«La forma ovalada de la cabeza, según la manera de los pintores de Colonia, dicen los Sres. Crowe y Cavalcaselle, testifica el estudio hecho de esta escuela, mientras las extremidades pedunculadas acusan la escuela de Jan van Eyck. Hallanse las piernas de San Juan Bautista—figurado en el cuadro detrás del eclesiástico en oración—dibujadas con verdad, si bien parecen demasiado delgadas. Otro rasgo que recuerda la escuela de van Eyck es el espejo convexo, el candelabro y el mobiliario de la estancia, cuyo carácter flamenco es indubitable.»

Comparando nosotros esta antigua y su hermana gemela números 1401 y 1403 del Museo, con el retablo objeto de la presente monografía, encontramos que una y otra entrañan los caracteres comunes en la antigua escuela brujense, no siendo difícil, por otra parte, descubrir rasgos de la obra señalada de Pieter Cristus. Sin embargo, no nos atrevemos á decidir en esta contienda. Eso de resolver de plano si un cuadro fué labrado por esta ó aquella mano, fundándose sólo en razones de analogía ó semejanza, puede ser fácil empresa para otros, no para nosotros que alocionados por la experiencia hallamos muy aventurado y peligroso este sistema. Y crecen las dificultades cuando, como sucede en la ocasión presente, el exámen comparativo más detenido señala en la obra antigua cualidades propias de una escuela no singular en las producciones de un maestro.

Puede, pues, el *Eclesiástico de Colonia*, y su compañero haber brotado de la paleta de Pieter Cristus, pero no siendo, ni con mucho, indignos de la de van Eyck, el juicio del crítico queda vacilante mientras alguna coincidencia fortuita no venga á hacer la luz donde ahora reinan el misterio y las tinieblas.

No pensamos así con respecto á las tablas que el Sr. Cruzada Villamil clasifica resultantemente como de nuestro artista, y que el Sr. Madrazo, adscribe hipotéticamente á Fernando Gallego. Podrá esto último discutirse, pero lo que quizá no admite controversia es que las susodichas pinturas correspondan á Pieter Cristus. Visible resulta en ellas el influjo flamenco, y sin embargo, á poco que se molde, se siente que no corresponden á la escuela neerlandesa.

(1) *Nota et Adición* á la obra de los Sres. Crowe y Cavalcaselle.

(2) *Nota et Adición*.

(3) *Relato del cuadro 1403* en el catálogo (compendio) del Sr. Madrazo figura con el n.º. 1523 y como ocupatore del n.º. 1535. Ambas visiones al Museo del Prado desde Aranjuez en 1827. Constituyeran visiblemente las partes laterales de un tríptico.

X.

Conocidos ya los antecedentes que se necesitaban en nuestro juicio para que fuese tan fecundo como su importancia requiere el estudio del retablo del Museo madrileño, señalado con el número antiguo 454 y 1291 del último catálogo, proceda su descripción y examen artístico y científico.

Compónese el tríptico de una tabla central y dos laterales que miden en conjunto 0,80 de alto por 1,07 de ancho.

La tabla de la derecha representa la *Anunciación*. Ha figurado el pintor una estancia sencillamente aderezada pero de elegante aspecto. En el muro de la derecha del cuadro ábrese un vano por donde penetra el celeste mensajero. Rompen el fondo una ventana ojival y una puerta rectangular inscrita en un arco también apuntado. Debajo de la ventana aparece un banco cubierto de paños y con cojines rojos, admirablemente figurados. Adosado al muro de la izquierda hay un pequeño armario que corresponde por su aderezo á la época ojival, y sobre él se descubren algunas vasijas de bronce y una naranja. Más adelante, en la continuación del muro, hállese un escabel, donde está abierto un cojín. Encuéntrase la hija de David arrollada en el primer plano sobre la izquierda. Envuélvenla ropas de oscuro azul, con la cabeza descubierta y el pelo suelto en doradas ondas. La mano derecha levantada á la altura del talle, y la izquierda extendida sobre el pecho, contribuyen con el rostro, un tanto inclinado hácia la derecha, y los ojos bajos, á fijar la expresión de inocencia y humilde resignación que el artista quiso comunicar á la figura.

También de rodillas y de perfil aparece el divino mensajero. Viste túnicas de blanco color y rica dalmática de bronce, con la cenefa historiada y hermoso becho de pedrería que la une sobre el pecho. Extendida la mano derecha, figura la acción de transmitir á María el precepto del Altísimo, y con el mismo brazo sujeta contra el cuerpo el oestro, de que sólo se disfruta la parte superior. Trae suelto el cabello y en parte reunido mediante una doble fila de perlas que á manera de diadema la ciñe la cabeza, y á sus espaldas aparecen unidas vistosas alas de varios colores. De la bóveda artesonada pende una sencilla lámpara gótica, y el pavimento está formado con losetas rectangulares negras y oscuras.

Cierra la escena un arco de medio punto con estatuillas colocadas sobre ménsulas del gusto ojival. En la parte inferior y como á la mitad de la total elevación hállese dos doctores de la antigua ley ó profetas, y luego comenzando por la derecha, en el arranque del arco y siguiendo hasta descender al punto simétrico opuesto, seis grupos que figuran desde la creación de Adam hasta el fratricidio de Cain. Ocupan los óvalos que contienen respectivamente un guerrero á pie en actitud de lanzarse contra su contrario.

En la tabla del centro se contienen dos asuntos. El compartimento de la derecha figura la *Visitación*, el de la izquierda el *Nacimiento de Cristo*. En cuanto á la primera verifíquese el acto al aire libre, en una llanada que se extiende á los pies, de suave eminencia que va levantándose, luego, hasta formar un risco. Sobre éste aséntase un edificio suntuoso que tiene delante un pequeño jardín donde está sentado un anciano. En el primer plano María y la venerable Ana en actitud de abrazarse. Aquella reproduce exactamente el tipo del cuadro anterior; ésta viste túnicas y manto de hermoso color rojo y tocas blancas. El paisaje es interesante como perspectiva aérea y detalles. Al pié del risco, que sólo ocupa una parte del fondo, extiéndese una huerta con estanques y arboledas, y luego por entre una quebrada del terreno, espáciase la vista por una tendida campiña, que un río recorre y donde se destacan los campanarios de las aldeas y las masas apretadas del arbolado ó la vegetación. Recórtase el horizonte sobre un cielo vivamente iluminado que insensiblemente se oscurece hasta ofrecer en el zénit la intensidad del azul, cual la naturaleza nos lo presenta.

El arco exterior está decorado asimismo con otros dos profetas, escenas bíblicas, y dos guerreros á caballo en las esjutas luchando lanza en ristre.

Verifíquese el *Nacimiento* bajo un cobertizo. María conservando el tipo ya conocido, hállese arrollada en el centro del cuadro: el recién nacido está sobre el suelo, completamente dormido. Contemplado la Virgen con las manos juntas, como si orase. En la parte derecha tres ángeles, asimismo de rodillas, rindiendo homenaje. Más al fondo San José, de rodillas, contemplativo, con el rostro venerable y la expresión basta, envuelto en rojo trujo. Ocupa, en parte, el fondo

de la piza un muro quebrantado, que no obstante mantiene enhiesto un extremo donde lo horada un vacío con sus peraltes del gusto románico. A la ventana aparecen asomados de fuera adentro tres labriegos ó pastores. Sigue el paisaje con bella realidad trazado. En el centro ábrese el terreno y déjase ver en lontananza, por entre los flancos de una cañada, la perspectiva de Bethlem. Extiéndese la ciudad, que está murada y torreada por lo llano, y la domina, sobre un montículo, fuerte castillo. Más allá espácese la comarca hasta perderse en un lejano y claro horizonte. Interrumpen la monotomía del suelo grupos de árboles con detalles muy bellos.

En el arco se continuaron las escenas bíblicas hasta la resurrección, no faltando otros dos profetas, apóstoles ó doctores, ni en los óvalos los guerreros; uno á pié disparaba su flecha, mientras el otro á caballo, huía cubriéndose con el escudo.

El último episodio, la *Adoración*, llena la tabla lateral de la izquierda. María está en primer término, sobre la derecha, sentada, conservando su tipo, con la única diferencia de tener ahora cubierta la cabeza con tocás blancas. El Niño está sentado sobre su rodilla izquierda. Es la Virgen una criatura real, distinguida y embellecida con las ventajas morales de la divina gracia. Enfrente un rey de rodillas adorando al infante: el bonete con la corona en el suelo. Cábese el soberano con un manto purpúreo que enriquece azulífera franja en todos sus extremos. Viste túnica de fino brocado, y adornan el paludamento joyas y perlerinas.

En segundo término, una mesa ovalada. San José á la derecha, en pié, recibiendo la ofrenda que le entrega otro monarca, coronado, de rodillas y vistiendo ricos tejas. Sobre la mesa el objeto ofrecido por el primer personaje. En tercer término y en el centro, un rey etíopeo, de pié y destacado. Repítase el personaje del cuadro anterior, solo que esta última figura oculta la vista de la ciudad. Hay más luz en el horizonte. Llegan las historias del arco á la Epifanía. Repítase asimismo los profetas, y en las esjutas un anciano caballero sobre un león paguando por rasgarle las faldas, y un guerrero con escudo sometiendo á un vestigio.

Si esta somera descripción es bastante para que se forme idea de la sobriedad que ha presidido á la composición de los episodios, no puede satisfacer tratándose de inquirir el mérito que bajo la relación puramente técnica ó artística, entrañe la obra en su conjunto. Más que nuestras palabras, enseñará la contemplación de la lámina que acompaña á nuestro ensayo, y sin embargo, no han de faltar en este sitio algunas advertencias que guíen el juicio del lector.

No justifica, ciertamente, el retablo el duro fallo que tocante á las facultades de Christus ha pronunciado M. Alfredo Michiels. Sin abandonar la escuela realista, Christus, concebido con dignidad sus figuras y las trabaja con delicado sentimiento de lo bello. Sencillo en la concepción del asunto, justo en la represión de los sentimientos, ábriose en los detalles decorativos, dirígese á fijar el simulacro, de acuerdo con los principios que dominan en la escuela brujense, de manera que sin rebajarlo, sea comprensible á la muchedumbre de los espectadores devotos. Si se exceptúan los ángeles, nada acusa en las tablas la presencia de lo sobrenatural. Ni las figuras de los tipos consagrados por la fe y la liturgia aparecen rodeados del nimbo con que otras escuelas los adoresan, ni hay resplandores artificiales, ni tratándose de la *Asunción*, descéntrase el rayo misterioso, donde bajo la forma de una palomilla se contiene el dios divino que debe fecundar á la *Virginidad*. El establo carece asimismo de cuantos accesorios acumuló en otros la fantasía ó la ingenuidad devota del artista y sus favorecedores. Ni la estrella consagrada brilla sobre el tugurio, ni extraño resplandor rodea al infante, ni el reino animal ha acrecentado en torno suyo con varios de sus representantes el interés de la escena, que se recomienda por su sencillez, no menesterosa de atractivos. Y acontece lo propio con la *Adoración*. Verifícase el hecho en la tierra, y personajes humanos lo realizan. Nada recuerda lo sobrenatural, aunque el rostro de María indica, gracias á la manera como está trazado y á la expresión distinguida y particular que lo caracterizan, una criatura superior, distinta de las pecadoras.

Cuando se acercan estas composiciones á otras parecidas, producto de las llamadas escuelas idealistas, resulta con vigorosa energía, la superioridad de la flamenco. Podrá decirse que Christus no detalló los rostros como acostumbraron á hacerlo Jan van Eyck, Rogier van der Weiden y otros maestros, más sobre que el tiempo ha perjudicado no poco á las encarnaciones, justo es reconocer que no carecen aquellos de los caracteres propios de la escuela. Los extremos que se gozan están bien dibujados, las ropas fueron pliegadas con bastante inteligencia, y en cuanto al color, no le falta verdad, ni métese brío y armonía. Denuncian las pinturas el magistral conocimiento de ambas perspectivas; la aérea, en particular, recrea el ojo del espectador con sus admirables ilusiones. Nada tan bello como el paisaje del *Nacimiento*, nada que tanto levante el concepto de la pintura realista en su contradicción de las fantasías artificiales por otros materialistas. Contienen estos cuadros un rasgo característico de la mencionada escuela, que bien merece

señalarse: « Antes de que el sol aparezca, escribe Michiels, antes de que el alba hermosa el Oriente con sus arreboles, una línea blanca borda el horizonte, mientras el cielo se cubre con azules tintas. » Este aspecto matinal del firmamento, añade, había indudablemente impresionado á los van Eyck y á sus discípulos, pues lo han reproducido en sus tablas. Exacta es la observación que confirman tres de las que estudiamos: en ellas la imitación de la naturaleza y de las cosas reales alcanza alto grado de perfección y esmero, y el novísimo sistema realista anónicase con señales que prelucian hermosas y no disidentes tríunfos.

Quizá carecen alguna vez los rostros trazados por Cristus de la superior idealidad que Jan van Eyck puso en los suyos, empero no por esto habrán de tildarse de vulgares ni desgraciados. María es bella, con hermosura honesta y reposada; San José digno; los reyes están en carácter; en cuanto al Niño, Cristus pintó al hombre, no la deidad. Alguna durezza advertimos en el pliegado de las vestimentas. También quisiéramos mayor suavidad en la degradación de los tonos, que suelen continuarse sin la apetecida armonía: esto en cuanto á las personas, pues en lo tocante al paisaje, Cristus se revela con superioridad y medios envidiables.

De cualquier modo su obra es un bello ejemplo de la pintura flamenco. Hé aquí un realismo que nada tiene de vulgar ni de grosero. No excluyó lo real en pintura la presencia y disfrute de la belleza, lo que el excluye es el artificio mentido y engañoso, la fantasía descocada, el engendro arbitrario de la imaginación que se extravía, trayendo al ánimo del espectador conceptos falsos ó impropios que concluyen por malear y pervertir su criterio. Precisamente no léjos de la *Asunción* de Cristus, en la pared frontera, pende del muro una *Asunción* permanentemente idealista, figurada por el pincel de Giovanni de Pisolo. Joya inspreciable es esta como documento histórico, empero, si se la equipara á la creación neerlandesa, ¡cuan prominentes no resultaría sus faquezas! Compárense también las escenas que contiene su *predella* con las equivalentes de nuestro retablo, y el estudio dirá lo que en pintura debe entenderse por idealismo y por realismo. Imaginar que con el uno está lo hermoso, lo delicado, lo noble y digno, y con el otro lo feo, lo grosero, lo vulgar y estrambótico, podrá permitirse á los que se ocupan de las artes bellas siguiendo el ajeno patron de una doctrina metafísica, sin realidad fuera del entendimiento, no á los que asientan sus juicios en la experiencia más delicada, regida por un criterio ilustrado, imparcial y tolerante. Peregrina es la creación del insigne pintor toscano, no lo negamos, pero en la gamma de lo bello, alcanza más alto nivel la hermosura del retablo de Pieter Cristus. Podrá en la primera respirarse la fe ardiente del precito, en el segundo descansará la razón y el tierno afecto que la piedad inspira. Labra Pisolo un simulacro místico, y es su cuadro una concepción hierática, que explica la iconología: Cristus sin contradecir el canon litúrgico, huye de lo alegórico para hacer comprensible una página de la historia evangélica, que como representación, sólo en algun detalle contraria la realidad. Suprimiose el ángel de la *Asunción* y los que adoran al Redentor, luego de nacer; y no habrá en las tablas ni un accidente de que no se den cuenta los sentidos auxiliados por el entendimiento. Las criaturas de Pisolo son imposibles: representan ideas místicas envueltas en el ropaje de un símbolo, que pide sus elementos á la realidad para hacerse sensible, pero sin respetarla. Palpa en Cristus la vida como la sentimos y comprendemos. Sin dejar de hablarnos al alma, hablanos á los sentidos: los edificios y sus adornos no son fantásticos, antes son copias de cuya exactitud estamos satisfechos: las criaturas en su complexión, en sus actitudes, en sus trajes, en sus gestos, identifican con el género humano, son bellos testimonios de nuestra naturaleza realzada por la armonía de una superioridad moral no indescifrable. Dominado se ve el espacio con precisión que admira, y la naturaleza se muestra con toda la frescura, con todo el encanto, con la variedad espléndida que constituye su más secreto atractivo. ¡Qué sería del paisaje sin el realismo! ¡Qué la personalidad humana, en la palestra artística, sin la nota realista!

Al mismo cielo pertenecían Pisolo y Cristus; el primero muere en 1455; algunos lustros despues fallece el segundo: quizá el italiano disfruta de una fantasía más acalorada tal vez, para expresarnos en los términos consagrados, mas fué sensible á la belleza ideal; pero comparada una y otra, ¿quién vacilará en reconocer la superior estima del Retablo flamenco, no tan solo como tecnicismo, que esto no admite la menor duda, mas en el concepto de pensamiento y composición? ¿Cuándo la manera idealista pura concibió y pintó un panorama como el del *Nacimiento*? ¿Cuándo un rostro tan humano como el de María en la *Adoración*, ni bultos tan gallardos y bellos con la belleza de la verdad discreta, como los de la régia compañía que adora al tierno Niño?

XI.

Probada la importancia intrínseca del retablo flamenco en el precedente capítulo, parecemos que implícitamente queda justificando su valor, como testimonio auténtico y peregrino de la reforma operada en los dominios del arte por la escuela brujense. No remataríamos de una manera satisfactoria el presente estudio, dejando de apreciar la eficacia que esta pintura, con otras, pudo tener en el desarrollo de las escuelas primitivas españolas. Seméjante investigación habrá de acrecentar la importancia de las tablas neerlandesas conservadas en nuestros Museos, demostrando á la vez el interés y celo con que debemos conservar y conocer, de una manera satisfactoria, las muchas que aún se encuentran esparcidas por los conventos, iglesias y capillas de la Península.

Sabido que Jan van Eyck visitó en 1428 el Portugal y una parte de las Castillas, y que á la Península ibérica le trajo el encargo de pintar el retrato de la infanta doña Isabel de Portugal; no parece excesivo el pensar que su ejemplo ejerció alguna suerte de influencia sobre nuestras incipientes escuelas. Grande favor alcanzaban por aquel entonces las Artes Bellas en la corte castellana, donde don Juan II no había vacilado en armar caballeros al pintor florentino Bello, y si á esto se agrega que desde antes de 1454 aparece en España el *Trinaco de la Iglesia sobre la Sinagoga*, atribuido al mismo van Eyck, cuadro que en dicha fecha se coloca en la sacristía del monasterio del Puzos, no ha de tildarse de arbitraria é infundada nuestra sospecha (1). Antes bien acrecientase su verosimilitud recordando el sinnúmero de tablas afectando la manera gótica, que desde entonces figuran en nuestros templos (2).

De Petrus Christus existían en la Cartuja de Miraflores, junto á Búrgos, las dos que hemos citado como conservadas hoy en el Museo de Berlín, *La Asociación* y *La Natividad: El Juicio final*; y en Segovia *La Crucifixión* y otro *Juicio final*, que enriquecen hoy L'Hermilage de Petersburgo (3). El retablo del Museo procede, segun el Sr. Madrazo, del Escorial, donde decoraba la capilla del Santo Cristo del Noviciado.

Fundándose en estos hechos, afirmó el primero M. Passavant en su *Christliche Kunst in Spanien*, que Christus hubo de residir en la Península por los años de 1452, fecha de los cuadros de Berlín, fundando escuela y creando discípulos. «Entre todos los españoles, escribe, Fernando Callegos, de Salamanca, fué el que más se acercó al estilo de los van Eyck. Hasta parece ser que invó á Pedro Cristóphos por maestro, pues su *Virgen sentada* de la catedral de Salamanca ofrece una semejanza exacta, en las partes esenciales, con la Madona del artista brujense conservada en Francfort sobre el Mein.» Ocúpanse Indgo M. de Passavant de los mencionados cuadros, y y añade como consecuencia: «Segun una persona perita, también deben atribuirse á Cristóphos tres pinturas colocadas en la capilla de los Reyes en Granada, que ofrecen los caracteres del estilo de van Eyck, y que representan la *Crucifixión*, el *Descendimiento* y la *Resurrección de Cristo*. La Virgen de Gallegos, que adorna la capilla de San Clemente, forma parte de un retablo é poliptico, del cual se han reunido algunos pedacos con aquella en un cuadro moderno. La hija de Sion, de medio tamaño, sientase en un trono gótico, y tiene sobre la rodilla izquierda el niño Jesús, de pié, desnudo é apenas envuelto en ligerísimo velo; ofrecele la Virgen una rosa blanca, con el mismo gesto que en el cuadro de Francfort, y el Niño extiende su manita para tomarla. Al pié se lee FERDINANDUS GALLEGUS. Recuerda el estilo exactamente la manera de los van Eyck. Inclinando al color castaño claro las sombras de las encarnaciones y la purpura del manto, como el azul de la túnica, no son muy vivas.» A esto tener continúa Passavant su estudio

(1) V. la *Messagiero* del Sr. Madrazo sobre esta tabla en este mismo volumen.

(2) Los Reos. Cuervo y Carvajallos (enlace). «El arte belga, después de haberse difundido lentamente, como con una regularidad nunca interrumpida, en todas las partes de Alemania, invadió también la España, donde los siglos de pastores, escultores y arquitectos usaban para explicar á los indígenas é civilizados sus ideas. Juan van Eyck en dicho siglo habia contribuido á introducir los colores de sus compatriotas.» TOME II, pág. 106.

(3) Estas tablas son hoy sólo averiguadas, como otras otras, gracias á la ignorancia, oculto é falta de patriotismo de muchos españoles. Los *Reinos* pasaron á manos del embajador ruso en Madrid durante la estancia absoluta de 1814 á 1820, príncipe Felixévich, quien se los llevó con otros á Petersburgo, figurando luego entre los tesoros del imperio. Tratamiento celebre este personaje en nuestra historia, tanto por lo que influyó en la política europea planteada en aquel período, cuanto por haber sido el alma del orgullo de los navios políticos que España envió á Brasil, México á recibir que el despojo de los tesoros de la Península se hizo exclusivamente de los períodos en que han destruido los partidos liberales. Los cuadros de Berlín pertenecieron antes de figurar en Museo á M. Fournelle, quien parece los adquirió en Bayona.

comparativo, afirmándose en la creencia de haber sido Cristus quien inició á Gallegos en los secretos de la pintura al óleo. Opina M. Alfredo Michiels en el mismo sentido diciendo, que los detalles acumulados por Passavant, no permiten dudar de que el pintor español fué discípulo de Cristus, así como las obras de éste justifican su residencia en la Península. «Su colorido sombrío y duro muestra, añade, la influencia del sol meridional sobre su imaginación.» Sonos los contornos, ausencia de medias tintas, falta de transiciones, algo árido como la contras abrasada desde no flota el más leve vapor, donde el calor excesivo achicarra los tonos, dando la transparencia del aire dibuja solamente los objetos; hé aquí lo que se halla en Cristus, según Michiels, como en muchos lienzos españoles, mientras no se los descubre en los flamencos. Hasta se inclina á creer no sólo que Cristus habitó durante largo tiempo la Península, sino que acompañó á Jan van Eyck á Lisboa en 1428 (1).

Interesamos añadir á esto lo que dicen los Sres. Crowe y Cavalosella. «Es seguro que las obras de van Eyck, Cristus, Juan de Flandes, Juan Flamenco y Juan de Borgoña tuvieron en España admiradores y curiosos; pero sólo más adelante los españoles cultivaron por sí mismos la pintura, y áun entonces sus esfuerzos fueron muy débiles (2).» Y más adelante: «Gallegos es otro artista español (había citado ántes al catalán Luis Dalman, del que se goza una tabla pintada en 1445, trabajada, al parecer, en el taller de van Eyck) que imitó más bien á Wander Weyden y á Mambay que á van Eyck. Su Madonna de Salamanca como otros cuadros suyos, pertenecen por completo al estilo flamenco (3).» Pedro de Córdoba ejecutó para la catedral de Córdoba en 1475 un retablo, cuyo donador fué el conde D. Diego Sanchez de Castro. Contiene la *Asunción* y *muchos santos*, y la manera y la idea han sido imitadas de Petrus Cristus (4).»

«La influencia de la escuela belga también alcanzó al Portugal, donde encontramos en el siglo xv los siguientes pintores flamencos: el maestro Hans, en 1430; Guillermo Belies, en 1448; Juan Anne, en 1454; Gil Enanes, en 1465; Juan, 1485; Cristóbal de Utrech, en 1492; Antonio de Holanda, en 1496, y Oliverio de Gante, en 1496 (5).»

De los textos que anteceden, si bien no se desprende la certidumbre de que Pieter Cristus residió, con efecto, en Castilla, dedúscense argumentos favorables á esta idea. Lo que no admito duda es, que sus tablas con las de otros maestros flamencos fueron la norma que siguieron los primeros artistas clásicos en los siglos xv y áun xvi, cuando luchaban entre las tendencias románticas por los flamencos representadas, y las clásicas que los latinos resumían. Bajo esta relación descúbrese la alta valía de semejantes antiguallas, testimonios de una reforma mancomunada en la manera de sentir la belleza y de figurar los tipos fijados por la iconística.

(1) *Tezze n.*, pág. 812 y siguientes.

(2) *Tezze n.*, pág. 107.

(3) Pág. 108.

(4) Pág. 109.

(5) Pág. 110.





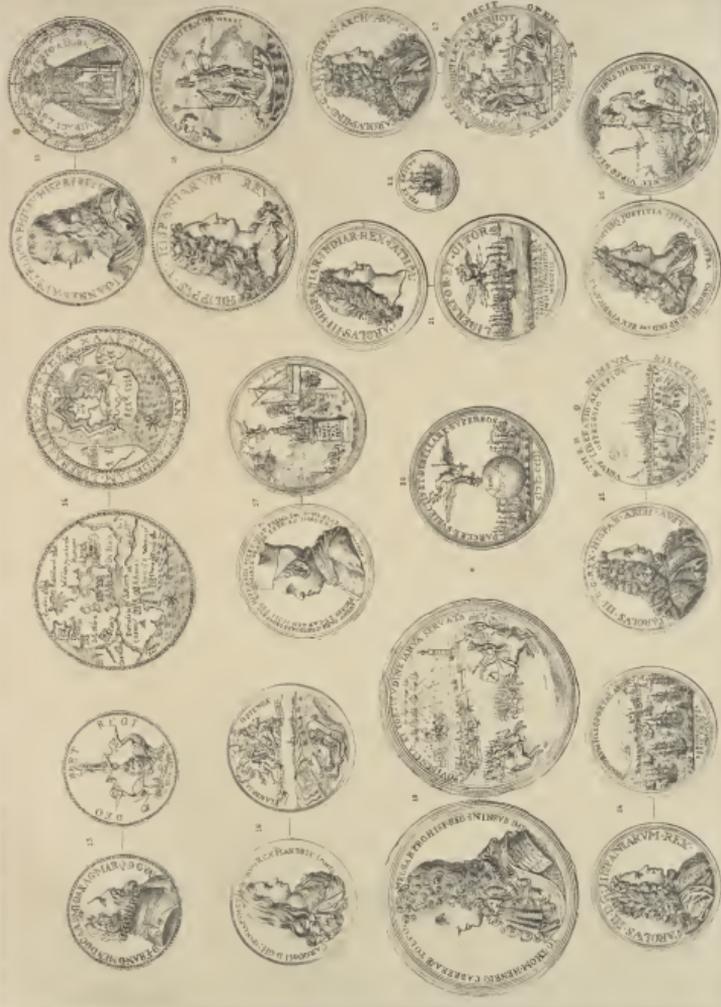
Voirquet dib.

MEDALLAS NAVALES ESPAÑOLAS

(Líneas 14)

1500000 40





A. Piquero 117

J. Diezcanal 11

Dr. J. de Mazarin. Cofre de medallas. 4

MEDALLAS NAVALES ESPAÑOLAS
(Lamina 2ª)





MEDALLAS NAVALES ESPAÑOLAS
(Lamina 3ª)



MEDALLAS NAVALES ESPAÑOLAS

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Y EN OTRAS COLECCIONES;

POR EL ILMO SEÑOR

DON CESÁREO FERNANDEZ DURO,

CAPTAN DE FUERZA, CORONEL DE INFANTERÍA, CORRESPONDIENTE DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA, ETC.



ERECEDORA en verdad la Numismática, entre los ramos de la Arqueología, de la preferencia que se le ha dispensado desde muy antiguo, es el que más despertó en todos tiempos la afición de los españoles, así por el interés que en sí misma encierra el arte bello del grabado en hueso, y la mayor facilidad de reunir en poco espacio monedas y medallas, como por la importancia y autoridad que éstas tienen como documentos de la Historia compendiada, fijando la cronología de los reyes y dando á conocer sucesos importantes y retratos de personajes célebres.

Las colecciones formadas en nuestro país han sido por lo mismo muchas y buenas en el doble concepto del número de sus ejemplares y de la clasificación inteligente de estos, señalándose, entre las oficiales, la del Museo Arqueológico Nacional y la de la Academia de la Historia, y entre las privadas ó de particulares aficionados, la de D. José García de la Torre, ministro que fué de Gracia y Justicia,

que en cincuenta años de constante diligencia llegó á poseer treinta mil numismas relacionadas con la historia de España, de que nos queda notable catálogo digno de la mayor estima (1).

También son de importancia, entre otras varias, las colecciones formadas por los Sres. Duques de Osuna, el teniente coronel D. Remundo Nogués y Milagro, D. Valentín Cardenera, D. Alejandro Rivadeneyra, y el Sr. Nava y Cavada en Madrid; las de D. Manuel Vidal Ramon, D. Juan Prat y Sancho, D. Victor Balaguer en Barcelona; la del Sr. Cená, en Valencia; la de los Sres. Alava y Delgado, en Sevilla, etc.

No corresponde á esta afición tan ilustrada en España, el número de obras ó publicaciones especiales que de Numismática se han impreso: las más se refieren á descubrimientos locales de la mayor antigüedad, ó sea á monedas fenicias, celtiberas, ó municipales y coloniales de la dominación romana, descollando la del P. Florez, la de don

(1) Descripción des monnaies espagnoles et des monnaies étrangeres qui ont eu cours en Espagne, depuis les temps les plus recules jusqu'à nos jours, composées par le cabinet numéraire de D. José García de la Torre, ancien Ministre de la Justice, membre de la Junta centrale en 1808, conseiller d'Etat, membre du Conseil de Castille, docteur en Jurisprudence et droit canonique, bibliothécaire de la Real Academia de la Historia. Par Joseph Guillard, antiquaire français. Madrid, 1837, Etablissement lithographique de D. Nicolás Castro Palentino. En 4°, xvi-516-90 pag. y 80 láminas.

Guillermo Lopez Bastamante, así como las más generales de D. Antonio Agustín (1) y D. Luis Velázquez (2), y en el último año la muy importante del celebre D. Antonio Delgado, autor del más acertado sistema de interpretación de las monedas eclesiásticas, de donde han visto la luz pública, a cuyos trabajos sólo hay que agregar algunas monografías (3) sueltas y noticias de periódicos ó revistas ya especiales ó ya de carácter general.

La recepción pública en la Academia de Nobles Artes de San Fernando del malogrado artista D. Edoardo Fernandez Penedor, en 1869, dió lugar á los discursos reglamentarios, que esta vez versaron naturalmente sobre la historia é importancia del arte del grabado en hueco, acompañando á la erudita costestacion del Sr. D. Valentin Cardenera un curiosísimo apéndice descriptivo de algunas medallas dedicadas á los españoles ilustres en virtudes cívicas, valor y ciencia, cuya memoria mereció transmitirse á la posteridad, así como de las que se labraron á personajes extranjeros que hicieron grandes servicios á España (4); y de este trabajo académico he de valerme en mucho para la difícil tarea de arrimar mi pequeña piedra á la construcción numismática nacional, con la enumeracion en este artículo de las medallas navales existentes en alguna de las colecciones citadas, ó descritas en obras especiales, pero referentes todas á perpetuar sucesos marítimos ó hechos y méritos de personajes que figuran en la historia de la marina española.

Los romanos, cortando las proas de las galeras para adornar con ellas como trofeo de gloria la tribuna de las arengas en el foro romano, de donde tomó el nombre de *rustra*, despues de la derrota de los Anacites en el Tiber; ideando despues la corona *rustrata* para premiar al vencedor de Antonio y Cleopetra en Actium, llegaron á determinar estos signos especiales para distinguir de otras medallas honoríficas las que llamaron *Victoriae navales* (5), imitándoles las naciones que, admitiendo como axioma ser el Tridente de Neptuno el centro del globo terráqueo, han procurado figurar en primera línea por su poder marítimo, principalmente las antiguas repúblicas de Venecia y Génova y despues Holanda é Inglaterra.

España, por su mal, no ha concedido á la mar tanta importancia, con dominar en tiempos el mundo oceánico, y en ninguno se ha singularizado por exceso de monumentos dedicados á la heroicidad de sus hijos predilectos; con todo, no faltan broncos que conmemoren lauros de navegantes guerreros ó descubridores desde el siglo XV, época del renacimiento del grabado de las medallas, como en general de las artes todas.

1449.

Las expediciones y batallas navales que en persona dirigió el rey Alfonso V, apodidado el *Magnánimo* y el *Sabio*, despues de llenar gloriosas páginas de las crónicas contemporáneas y de la historia general de las Coronas de Aragón y de Sicilia, han de avvalorar las de la historia especial de la marina española, entre cuyas más eminentes figuras colocoan unánimes los escritores á un monarca tan avezado á la vida estrecha y azarosa de las galeras.

Con armada de veinticinco de éstas y seis galeotas inauguró sus empresas, saliendo del puerto de los Alfaques á 7 de Mayo de 1420, despues de encomendar el gobierno del reino á su esposa Doña María. La isla de Cerdeña, objeto principal del armamento por las inocentes revueltas que promovía el vizconde de Narbona, quedó muy pronto sometida y pacificada. El rey tomó despues la fuerte plaza de Calvi, en Córcega, puso sitio á la de Bonifacio y se proponía pasar á Sicilia, cuando recibió de Nápoles un inesperado mensaje de perspectiva deslumbrante para la Corona de Aragón. La reina Juana, puesta en gran conflicto por Luis de Anjou, ofrecía á don Alfonso la posesion inmediata del ducado de Calabria y la sucesion al trono de Nápoles despues de sus días, como si fuera su legítimo hijo. Consecuencias de la aceptación debían ser la guerra con Francia y Génova, auxiliadas por los napolitanos des-

(1) Antonio Agustín, *Archidiotus Turcoman. Antiquitates renumarum Imperatorum in numis veterum dialogi XI*. Linceo raskitii ab Andro Schotto, Antuerpiæ, 1611. Edición en castellano, *Discurso de medallas, numismáticas y otras antigüedades*. En: *Instituto Anon Agustín Archidiotus Turcoman*. Madrid, 1744.

(2) *Ensayo sobre las siglas de las letras ilustres que se encuentran en las más antiguas medallas y monedas de España*, por D. Luis Joseph Velázquez. Madrid, impreso de Antonio Soto, 1732. En 4.º, con láminas.

(3) En este concepto, se de citaron con agrado el *Ensayo de un catálogo descriptivo de las medallas de premonstrados de los reyes de España*, por don Hipólito Pérez Vazco. Habana, imprenta nacional y extranjera, 1848. En 4.º, 119 págs. y el *folleto alfabético cronológico de las medallas de premonstrados, del mismo autor*.

(4) *Discursos leídos en la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Edoardo Fernandez Penedor el día 18 de Abril de 1869*. Madrid, imprenta de M. Tello, 1868. En 4.º mayor, 64 págs.

(5) D. Antonio Agustín, *Discurso de medallas*, 1744, págs. 53.

contentos, y la mala voluntad del Papa, adicto al de Anjou; con todo no vaciló en aceptarla don Alfonso, presentándose seguidamente con su armada en el golfo de Nápoles, cuya ciudad le abrió las puertas con júbilo y entusiasmo, viendo levantado el cerco que los franceses habían puesto. Los genoveses quedaron igualmente vencidos en refuño combato naval, siendo la fortuna propicia á las armas de Aragón en muchas otras ocasiones, pero volvióles la espalda en el año siguiente de 1432 reduciendo al monarca á situación tan crítica, que hubo de regresar á Barcelona en busca de refuerzos.

Aprestada otra armada de diez y ocho galeras y doce naos, la estrenó don Alfonso, camino de Nápoles, tomando por asalto la plaza de Marsella, que entregó al saqueo, ventaja compensada con la pérdida de Gaeta y la del mismo Nápoles, salvo los castillos Nuevo y del Ovo. La guerra se encendió más y más declarándose contra Aragón, Milan y Génova, cansando á los combatientes con las alternativas de triunfos y derrotas, que hubo de hacerles convenir en una tregua el año 1430.

Parece que para don Alfonso eran pocos todavía aquellos enemigos: el 23 de Mayo de 1432 salió de Barcelona con veintiseis galeras y nueve gruesas naos; permaneció algunos días en Cerdeña, sometió en la baja Calabria la ciudad de Tropea que le había revelado y cayó de improviso sobre la isla de Gerbes, en Berbería, obligando á suscribir su cesión á la Corona aragonesa á Abu-Jarris despues de derrotarle. Volvió entonces á Sicilia, valiéndose de la diplomacia para destruir las alianzas contrarias.

La concordia no fué tampoco duradera esta vez. En 1435 juntáronse las flotas de genoveses con las de Milan, y en las aguas de Ponza trabaron combate, tan desdichado para Aragón, que de catorce galeras que llevaban la bandera de las barras, trece fueron tomadas, quedando prisioneros don Alfonso, el rey de Navarra, el infante D. Enrique y los principales caballeros de la corte de estos.

No tuvo, sin embargo, la catástrofe los fatales resultados que era de suponerse, gracias á la diversidad de los intereses y á la rivalidad que impulsaba á los soberanos de Italia. El duque de Milan puso en libertad á don Alfonso en 1436, celebrando pacto de confederación para ayudarle en la conquista del reino: pronto estuvo dispuesta nueva armada en Portovenere; pronto volvió á tomar ciudades y lugares, adquirió alianzas, castigó al enemigo, aunque con el pesar de que no aceptase el duque de Anjou el reto personal que le había dirigido. Ocho meses de sitio por mar y tierra resistió Nápoles hasta el momento del asalto, y desde su conquista, una serie continuada de triunfos acabó con la resistencia en los Abruzzos, Calabria y Pulla.

Alfonso V pudo considerarse pacífico poseedor del Estado que tan larga y desastrosa guerra le costara. El 26 de Febrero de 1443 hizo su entrada triunfal en su nuevo reino con un aparato y pompa hasta entonces desconocido. Fueron sus primeros actos publicar un indulto general para todos sus enemigos, y recompensar espléndidamente á sus leales servidores (1).

El más célebre de los artistas de su siglo, Víctor Pisano, verdadero génio del arte del grabado en hueco, grabó apoteosis de don Alfonso V de Aragón, reproduciendo su noble semblante, ora con el busto armado y la leyenda: *Triunfator et Pacificus*, y el reverso con la de *Liberaltatis Augusta*, y el águila en medio de varias aves rapaces, representando su liberalidad y desprendimiento generoso; ora en bello medallón con la leyenda: *Fortitudo sua et lena mos Domineus*; ya vestido con ámplio ropaje en el anverso y desnudo en el reverso, acostumbrado á un jabalí, con la inscripción *Venator intrepidus*.

Pablo Raguso grabó otro medallón muy notable con el busto de don Alfonso, y por reverso una matrona que en su mano izquierda tiene una bolsa, y en la otra el asta con la serpiente enroscada; alegoría que reúne los atributos de Higiya y de Annona, ó de la salubridad y mantenimiento que los buenos príncipes procuran siempre á sus pueblos (2).

En otros muy notables firmados con la leyenda tan buscada por los numismáticos *Opus Pisani Pictoris*, se le presenta como duque de Calabria; pero de todos, el que más directamente alude á la conquista de Nápoles y á las expediciones y combates navales que la originaron, y el que debe, por tanto, ocupar el primer puesto de la presente sección, fué grabado por Cristóbal Hierimia, mide 78 milímetros de diámetro, presenta á Alfonso con arma-

(1) Ferraz Ferraz de Guzman, *Cronica de don Juan II de Castilla*—Zarza. *Anales de Aragón*, libo. III al XVI.—Rodríguez, *Obispos varoniles de España*, tomo I.—Vergaz Ferraz, *Colec. de obispos*—Españ. tomo I.—Lomas de la Vega, *Anales de la guerra militar*, págs. 64 á 67.—Salvati, *Colec. de obispos*, tomo XIII.—Lafuente, *Historia general de España*, tomo VIII, lib. XXVIII.

(2) D. Valente Calderón, *Discurso citado*, págs. 48.

dura cincelada, y en el reverso se halla con globo y espada, sentado, mientras Marte y Boloña le coronan. Su leyenda, VICTOREM ERUNT MARS ET BELLONA CORONANT (1). (Véase en las adjuntas láminas la *figura 1.* que lo copia.)

1535.

Con la fecha del advenimiento al trono de España del emperador Carlos V, vino á coincidir la aparición de un azote para la cristiandad, que más duramente sufrían los pueblos situados en las costas de España, Francia é Italia. El osado Barbarroja, que había empezado su carrera de pirata con un mal buque, vió crecer como la espuma el número de los que obedecían sus delicias, explotando el lucrativo tráfico de *Blancos*. Almirante y conquistador, no tardó en declararse rey de Argel y de Tremecón, y también de Túnez, aunque sagazmente ofreció el último título al emperador Soliman, á cambio de la protección y fuerzas auxiliares de éste.

Europa consternada con las invasiones en Hungría y con el crecimiento del poder de la media luna en el Mediterráneo, puso su esperanza en el emperador, desembarazado de otras atenciones con la paz de Cambray, y no en vano, pues ansioso de gloria y comprendiendo el peligro que amagaba á sus estados si llegara á consolidarse en África la influencia de Constantinopla, determinó destruir el nido de los piratas, calmando así el espanto de las naciones cristianas.

Reunió al efecto todas las fuerzas de sus estados, exhortando á otros príncipes á que enviaran las suyas, como lo hicieron, con excepción del de Francia, que prefirió ponerse de parte de Barbarroja, y el 14 de Mayo de 1535 hizo alarde de su huete en el puerto de Baresbóna, contando más de cuatrocientas naves, entre ellas ciento cuarenta galeras. Andrea Doria, D. Alvaro de Bazán, el marqués del Vasto, Berongero de Roquesens, D. García de Toledo, D. Bernardino de Mendoza, dirigían las armadas españolas, y el infante D. Luis de Portugal, Aurelio Botiguella, el comendador de Pías, Antonio Deris, los contingentes auxiliares extranjeros. El emperador iba en la galera de Andrés Doria, *Real* de cuatro lanceros, casi toda dorada y revestida de damasco y otras ricas telas de seda. Las tropas embarcadas pasaban de veinticinco mil infantes y dos mil caballos.

El 18 de Junio llegó felizmente la armada á Puerto-Farina, donde estuvo situada la antigua Utica; se verificó el desembarco de las tropas, que acamparon sobre las ruinas de Cartago, y empezaron á expugnar á la Goleta. Llave del arsenal de Barbarroja, guarnecida con las mejores tropas turcas. Tomóse por asalto el 14 de Julio, después de infinitos trabajos que tuvieron compensación en la presa de trescientos cañones de bronce, sin contar los de hierro, noventa buques, de ellos cuarenta y dos galeras, con la capitana de Barbarroja, y gran cantidad de municiones y pertrechos.

Después de esta victoria continuó el emperador hacia Túnez, sin arredrarle las penalidades de la marcha por un arenal sin agua, ni el ejército de Barbarroja que excedía de cien mil infantes y treinta mil caballos. Al verlos con espanto muchos de nuestros soldados, pronunció el marqués de Aguilar aquella frase que ha venido á ser proverbial, *á más guerra, más ganancia*. Y así sucedió: deshechos en una hora, al querer penetrar en desorden en la plaza encontraron que los cañones de ésta se volvían contra ellos, manejados por los cautivos cristianos que habían roto las cadenas, y en la espantosa confusión de la huida pereció gran número. Sólo en la ciudad fueron pasados á cuchillo unos treinta mil, haciéndose otros diez y ocho mil prisioneros, y en cambio fueron libertados veinte mil cautivos, que vueltos á su patria á expensas del emperador, hicieron que Europa entera bendijese el augusto nombre de Carlos V. Su fama eclipsó entonces la de los demás monarcas del mundo.

Recuerdo de esta importante expedición es una medalla de la época, de 41 milímetros, con el busto laureado del emperador á la izquierda (2), en traje romano. Su leyenda: CAROLUS V. IMP. AVG. AFRICANUS. En el reverso, el emperador, en el mismo traje ordena á sus soldados que rompan las ligaduras de los cautivos (3). (*Figura 2.*)

El marqués del Vasto, general de la Armada de Nápoles, fué uno de los que más se distinguieron en la jornada, mandando la vanguardia en la batalla de Túnez. Aun tuvo la fortuna de hallar en una cisterna del castillo treinta

(1) En el Museo Arqueológico hay un pequeño ejemplar de esta medalla y de otras varias de Alfonso V.

(2) Al lado izquierdo y derecho, se entornan las del busto de la medalla.

(3) *LesAlí*, *Sp'hoje* santionemas ekspozitsiony, 1820, pág. 84.

mil escudos de oro, con parte de los cuales le recompensó el emperador, y otro galardón público recibió en una medalla de 38 milímetros, con su busto á la izquierda y la inscripción ALFON. AVUL. MARQ. VAS. CAP. GEN. CAR. V. —En el reverso se ve una palmera, una esclava al pie, barca y otros despojos, y un guerrero sobre trufos militares. Arriba el lema: AFRICA CAPTA: en el exergo, C. C. (1). (Figura 2.)

«Antonio de Leiva, gobernador primero de Milan, y después capitán general de la Armada y ejército de Emperador, estando muy enfermo era llevado en una silla alrededor de su campo, varon muy industrioso, y en las cosas de guerra entendía maravillosamente cuanto se hacía y debía hacer. Murió de dolor que tuvo de vez que no le habían sucedido en Marsella las cosas como él confiaba, habiéndolo llamado de Italia, adonde estaba el príncipe de Melpha (*sic*), presentándole de entregársela, y esto con astucia, por quitarle de Turín, el cual él había crecido, ó estaba para ello, 1535 años después de nacido Cristo (2).»

Juan Martín Cordero, autor de esta noticia, acompaña con grabado al anverso de la medalla con el busto á la izquierda y la leyenda ANTONES DE LEVA (3).

1544.

A pesar del escarmiento recibido, don Pedro Barbaroja de Argel, continuaba las depredaciones con más saña, si cabe, que antes de la expedición de Túnez. El emperador decidió repetirla en el mes de Octubre de 1541, desoyendo los consejos de Andrea Doria y del marqués del Vasto, que consideraban la estación muy adelantada é impropia para las operaciones. Esta vez fué Mallorca el punto de reunión á que acudieron más de doscientas naves, veinte mil hombres de infantería y dos mil caballos.

La travesía y el desembarco ofrecieron graves dificultades, según había previsto la experiencia de los marines: con todo, se estableció el cerco de la plaza de Argel, rechazando fácilmente las salidas de los sitiados, pero un furioso temporal del Nordeste, que sobrevino, no sólo arrancó las tiendas del campamento y dejó al ejército en un fangal, perdidos los viveres y repuestos, sino que estrelló en la costa, en pocas horas, á ciento cuarenta de los buques del convoy, pereciendo los naufragos que escapaban de las olas, á manos de los moros que cubrían la playa.

Nunca, dicen los historiadores, fué personalmente más grande el emperador ni se acreditó tanto de heroico en el combate, de imperturbable en el peligro, de fuerte en la fatiga, de sufrido en las privaciones y de magnánimo en la adversidad. Recibiendo aviso de que Doria, con parte de la escuadra desmantelada había ganado el cabo de Metafus y siguiendo el puzec del almirante, contrarió al del conquistador de Méjico, que acompañaba al emperador y quería asaltar desde luego la plaza, se alzó el campo emprendiendo una fatigosa retirada de tres días, incesantemente hostiliados y sin viveres. Todavía en el cabo Metafus, un tanto repuestas las tropas con los recursos de la escuadra, insistió Hernán-Cortés para volver contra Argel, mas el consejo de los más prudentes prevaleció, haciéndose el remezque y siendo el emperador el último en abandonar la playa, contentando al enemigo.

Un segundo temporal aumentó las proporciones del desastre perdiendo algunas naves en la costa y dispersando las otras que arribaron á distintos puntos anunciando el mal éxito de la expedición. La galera del emperador, después de tocar en Baja y en Mallorca le desembarcó en Cartagena en muy distinta disposición de ánimo que cuando regresaba de Túnez.

La medalla grabada con este motivo presenta el busto á la izquierda con sombrero, tocón y ropa talar con la leyenda CAROL. V. ROM. IMP. AEG. HISP. HEX. CATHOL. DEX. AUST., ETC. En el reverso las columnas de Hércules

(1) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico.

(2) Juan Martín Cordero. *Procurador de las medallas de todo lo más antiguo coonocido que ha habido desde el principio del mundo, con sus órdenes coonocido brevemente, etc.* En Leon, 1643, páq. 236.

(3) El busto de esta medalla en muy estatu.

dentro de un mar embavecido y la sentencia Quid. IN. CALDS. SOL. NOC. IN. TERRA. CESAR. EST. MIXLI. Diámetro 48 milímetros (1). (Figura 4.)

1550.

Andros Doria, príncipe de Meliù, está reputado por el primer marino de su tiempo. Tomó á su servicio el emperador Carlos V en 1528, con título de almirante general, como el único capaz de contrarrestar las correrías de Barbarroja, y en el mismo año obligó con su armada á los franceses á levantar el sitio de Nápoles y libertó á Génova, su patria, de la dominación de Francisco I. Ofrecióle el emperador el principado de la ciudad, que rehusó, prefiriendo que se erigiera otra vez en república, sin más recompensa para él que la gloria de haber restablecido su libertad, mas sus compatriotas, sin perjuicio de tratar de asesinarle mas adelante, le otorgaron la de una medalla en que se ve al almirante junto á la estena de su galera, en figura de Neptuno y por reverso la rosa de los vientos con las palabras VIVS. TVRIS. DOMINE. DEMOSTRA. MIHI (2).

Dicho queda anteriormente la parte principal que tuvo en las expediciones de Túnez y Argel con el emperador, al cual condejo en los viajes á Italia, que hizo en 1531, 1533 y 1543, así como también al príncipe D. Felipe en 1548. En el constante ejercicio de su profesión se señaló además singularmente en 1532 apoderándose de Coron, de Patris y de los castillos que dominan al golfo de Lepanto, donde dejó guarniciones españolas; en 1537 y 1539 derrotando de nuevo á los turcos en Tarenlo y en Larin y obligando á las fuernnas coligadas de los franceses y de Barbarroja á levantar el cerco de Niza; por último, muerto aqual famoso pirata, deshaciendo en 1550 el nido que Dragut, sucesor de la ossida de aquel, habin formado en la ciudad mahometana de África, á 28 leguas de Túnez.

Para esta empresa fué designado Doria por el emperador, llevando con las galeras de España las de Toscana, del Pontífice, de Nápoles y de Malta. Sitiada la ciudad, despues de batalla campal en que Dragut quedó derrotado, se dió el asalto en 10 de Setiembre, ganando la plaza los españoles con mucha mortandad de una y otra parte y haciendo prisioneros á mas de siete mil mores.

Otra medalla se grabó entónces en honor del almirante, presentando su busto á la izquierda en traje romano, á la espalda el tridente y su nombre ANDRVS. AVRIA.—P. P. En el reverso una galera al remo con el mote NON NOBIS. QVI. CAESIVD. Diámetro 42 milímetros (3). (Figura 4 bis.)

1565.

Don Perafan de Rivera y Partocarrero, marqués de Tarifa, conde de los Molinos, sétimo Adelantado de Andalucía, gozó de predicamento en el reinado de Felipe II como cumplido caballero y desodado capitán que era. En 1558 fué agraciado con el título de duque de Alcala á raíz de los servicios que como virrey de Nápoles prestó, abuyentando de aquellas costas las galeras turcas del comercio Fialí. En 1563 organizó la armada del reino de Nápoles y con tropas de desembarco la envió á formar parte de la gran expedicion que bajo el mando de D. Francisco de Mendoza libró á las plazas de Orán y Misalquivir. Como lugarteniente y enjén general del Principado de Cataluña se distinguió igualmente, haciéndose digno de las dos medallas que han llegado hasta nosotros (4). La una de 38 milímetros, tiene su busto á la derecha con la leyenda PERAFANES RIVERA III. VII. REVIC. PARAF. 1565. En el reverso una ciudad con armada de galeras en el puerto y la leyenda PARVENT VICTO. REX.

La otra, con idéntico anverso, presenta en el reverso un ángel con espada en mano volando sobre una ciudad, y el mote TERRAS REVIVIT (5). (Figura 5.)

(1) Leclli, *Sylloge numismatum alipantiorum*, pág. 96.

(2) Oñais D. Agustín Costerres en su *Discurso* leído en la recepción de D. Eduardo Ferrnandez Pinobale en la Academia de San Fernando en 1863, pág. 58.

(3) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico. Leclli, *Sylloge numismatum alipantiorum*, pág. 120. Para los textos de este insigne marino véase á Carolo Sigault, *Vite y hechos de Andros Doria*, y á Sanchez, *Historia del emperador Carlos V*.

(4) Bignon, *Museo de España*, tomo 1, pág. 158.—Farriso, *Tratado arcaico e politico al general di vicere di Napoli*, tomo 1.

(5) Ejemplar de bronce de bronce en el Museo Arqueológico.

1571.

Al llegar á Roma la noticia de la victoria de Lepanto, el anciano Pontífice Pío V pronunció llamando las palabras del Evangelio: *Post haec misera à Deo cui naves erant Iosanas*. En Venecia se ordenó celebrar anualmente el 7 de Octubre como fiesta nacional. Madrid se iluminó espléndidamente y extendiéndose luego el entusiasmo por la nación entera, las artes y las letras se dedicaron á porfía á perpetuar el recuerdo del glorioso acontecimiento (1).

Docedias diez galeras, veinticinco mil muertos y cinco mil prisioneros perdieron los turcos, recobrando la libertad más de doce mil cautivos que llevaban al remo: abordo de las naves mahometanas se halló inmenso botín de oro, joyas y brocado, y dícese que la galera capitana, rendida por D. Juan de Austria con muerte de Ali Bajá (2), contenía la considerable suma de sesenta mil zequies de oro.

Razon había, pues, para festejar un triunfo que causó profunda sensación en toda la cristiandad, seriamente amenazada por el sucesor de Soliman el Magna, y pocas medallas con más justicia se habría grabado que la dedicada á D. Juan de Austria, generalísimo de la Armada de la Liga, depositario de su estandarte y decidido campeón, que con su propia sangre dió testimonio del cumplimiento de su empeño.

Dicha medalla de bronce, de 40 milímetros, trae en el anverso el busto de D. Juan, á la derecha, con gorrión, armadura y tocino; leyenda: IOANIS AVSTRIAE—CAROLI V—FIL—ET—SV—ANN—XXIII. En el reverso su estatua sobre una columna rostral, coronada por la Victoria, y en el fondo las dos armadas en actitud de embestirse. La leyenda: CLASSE TVRCA AD NAVACTVM BELETA (3). (Figura 6.)

Galliard (4), describe una medalla distinta en la inscripción del reverso: VERA ET VIVA, pero como esta es la de la que se grabó en memoria de la rendición de Támes, de que en breve hablaré, es posible la confundiera el anticuario francés.

Otra de 45 milímetros dedicó la ciudad de Utrecht al católico Rey Felipe II, poniendo á un lado la figura de éste, armado de todas armas, galopando hácia la derecha en un caballo fogoso, con la leyenda, DIVO PHILIPPO TRIVMFI. MSP: REGI: D: TRAECT (5), y en el reverso el rey igualmente armado, montando un delfín que nada rodeado de otros más pequeños. El rey sostiene una cruz con la mano derecha para indicar que el único objeto de su armamento había sido la defensa de la religión. La leyenda es: OTTOMANICA CLASSE BELETA.—1571 (6). (Figura 7.)

La gratitud pública concedió la distinción de un monumento parecido á D. Luis de Requesens, conde de mayor de Castilla, que tras muchos servicios en mar y tierra, fué consejero de D. Juan de Austria en la guerra de Granada y en Lepanto, mereciendo posteriormente ser nombrado sucesor del duque de Alba en el gobierno de los Países-Bajos, donde murió en 1576.

La medalla de 58 milímetros tiene su busto modelado grandiosamente, mirando á la derecha, con detalles cincelados con elegancia: en la circunferencia se lee: LEOVICIVS RICASSENTIVS MAYOR CASTILLAE COMENDATARIIVS. EN

(1) La bibliografía del combate de Lepanto es muy abundante, y se aumentó modernamente con el certamen alitero en 1853 por la Academia de la Historia, que pensó la Memoria escrita por D. Céspedes Bassil.

(2) El caso de este cautivo, notable cosa de arte, se conserva en la Armada nacional, en Madrid.

(3) Museo Arqueológico Nacional.

(4) Description des monnaies espagnoles, etc., composée le cabinet numéraire de D. José García de la Torre, par Joseph Galliard, antiquaire français. Madrid, 1822, pág. 412.

(5) A Felipe, conde de el séñor de las Ducas, arcañofob de sus reinos, rey de las Españas, señor de Utrecht.

(6) Van Loon, Hist. numélique, tomo 1, pág. 140.

el reverso, la mar levantada por un temporal pone en peligro a una armada de galeras, algunas de las cuales zozobran: á la izquierda hay un puerto en que otras se refugian: á la derecha, en la parte superior un ángel con espada en la mano, contemplando las naves. El mote es: FORTITUDINE AC CONSILIO—Exergo—*Avictus f.* (1). (Figura 6.)

De un oscuro soldado de marina (2), que se halló en aquella «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» contribuyendo «al desengaño del mundo y de todas las naciones del error en que estaban creyendo que los Turcos eran invencibles por la mar,» de este pobre soldado, que recibió tres arcabuzazos, perdiendo

«..... el movimiento de la mano
Izquierda, para gloria de la diestra.»

no se ocuparon sus contemporáneos siquiera para indicarnos el lugar donde reposan sus cenizas, y sin embargo, ha pregonado la Fama su nombre por encima de los ilustres caudillos que lo guaban en la batalla. Por esto, cuantos escritores han tratado del gran acontecimiento de Lepanto, han rendido tributo de admiración al humilde milite, citando sus propias palabras:

«Arrojé mi vista á la campaña
mas del mar, que traje á mi memoria
del héroe Don Juan la heróica hazaña.
Desde con alta de soldados gloria,
y con propio valor, y airado pecho,
tuve, aunque humilde, parte en la victoria (3).

Justo será, siquiera no la hayan acuñado españoles, que entre las medallas navales se incluya la de este soldado de Lepanto y las *Terceras*, autor de *Periles* y *La Española inglesa*. Grabada en París, en la serie de hombres célebres de todos los países, es de bronce, de 40 milímetros. El busto de Cervantes, mirando á la derecha, está tomado del retrato que pasa por más auténtico: su nombre escrito MICHAEL CERVANTES SAAVEDRA. El reverso está completamente ocupado por la siguiente inscripción: NATVS—COMPLUTI—IN HISPANIA—AN. M.D.XLVII—OBIT—AN. M.DC.XVI—SIGILLVS NUMISMÁTICA—UNIVERSALIS VIREMVS ILLUSTRVM—MDCCLXVIII—Exergo—*Parisiis Durand editit* (4).

1573.

Disuelta que fué la Liga contra el gran turco, por conveniencia egoísta de los venecianos, determinó Felipe II enviar una expedición á las costas de Berbería para expugnar á Túnez. Don Juan de Austria, en quien se suponían ambiciosos proyectos en aquella parte de África, salió de Sicilia el 1.º de Octubre de 1573, con una armada de ciento cuatros galeras é igual número de buques de transporte que llevaban veinte mil hombres de tropa. A su vista huyeron los tunecinos de la ciudad sin ofrecer resistencia, tanto que el príncipe entró con sus fuerzas sin disparar un tiro, se apoderó de cincuenta cañones, gran cantidad de pertrechos, trigo y mercancías de mucho valor, é hizo res-

(1) D. Valentin Cordero, *Discursos hechos ante la Academia de San Fernando en la recepción pública de D. Eduardo Fernando Pascual*, Madrid, 1895, asegura que esta reverso para un episodio de la batalla de Lepanto. Mr. Van Loze, *Essai métaphysique de Font-Sec*, tomo 1, pag. 513, opina que hace referencia á la tripulación que en 1589 se salvó de la ruina del naufragio de su armada, entrando en el puerto de Malines, y se refiere, no su sólo rescate de Bequesen en Sicilia, de órden del rey, valiéndose galeras, y embalsamando cadáveres compatriotas del sereno de Nápoles, luego rumbo á las costas de España, llegando sin accidente hasta Mallorca, mas aquí sufrió un furioso temporal que dispersó la armada, perdiendo cuatro galeras con toda su gente. Otras fueron á parar á Ceceleda con D. Álvaro de Bazan, y Bajocosa salvó el temporal con nave que llevó á los lacs de Pélago con granas yerbas.

(2) *Orlando marino*, epíteto del autor.

(3) *Fuige al Paraiso*, cap. 1.

(4) Museo Numismático de Madrid.

taurar á gran costo los muros de la Goleta, donde dejó á D. Pedro Purlocarrero por gobernador, con ocho mil soldados.

Las ciudades de Sicilia obsequiaron al triunfador á su regreso con brillantes fiestas, y aunque, como hecho de armas no hubiera parangón entre Lepanto y Túnez, se grabó en España otra medalla con idéntico anverso, poniendo en el otro lado á Neptuno, que llevando en el tridente las armas de España, hunde en el mar algunos barcos, mientras otros huyen hacia la izquierda. A la derecha se descubre la armada y la ciudad de Túnez. Leyenda: VENI ET VIXI; autor, Juan V. Milo (1). (Figura 9.)

1577.

El grabador flamenco Juan Milon nos ha dejado un retrato de D. Eligo Lopez de Mendoza, tercer marqués de Mondéjar, y general de las galeras de España, con las cuales hizo varias presas á los berberiscos y guardó la costa de sus depresiones (1556) (2). Se distinguió siendo virey de Nápoles, pero mucho más como encargado de la ejecución de las órdenes represivas dictadas por Felipe II contra los moriscos de Granada (1567), y dirigiendo la guerra cuando éstos se rebelaron hasta el punto de tenerlos sometidos cuando se designó á D. Juan de Austria para sucederle en el mando de las huestes.

La medalla es de 50 milímetros, señalando el busto varonil del marqués con la inscripción *INCUS LOEVS MEXICOITA MARC. MONN. EXERGO. Jo. V. Milon. f. 1577*. El reverse dibuja una batalla sobre un puente cortado, sin más indicación que las iniciales I. P. en la parte superior (3). (Figura 10.)

1584.

Una hermosa medalla dedicada á Felipe II, de que existe ejemplar de plata de 37 milímetros en el Museo Arqueológico de Madrid, ha puesto á prueba la buena voluntad de averiguar su origen. En el anverso está el busto del rey, á la derecha, con la inscripción: *PHILIPPUS II ET NOVI OMNIS OCCIDENT. REG.* En el reverso, una mujer extraordinariamente vestida, que parece representar la América, juzgando por la flama enlazada que tiene á su lado, se acerca á orilla del mar seguida de indígenas, y ofrece á las navas españolas el globo, en que está señalado el hemisferio superior. La leyenda dice: *RELINQUV. NATURA*, y en el exergo *INDIA*. (Figura 11.)

Durante el reinado de Felipe II (1556 á 1598), se descubrió la isla de Juan Fernandez (1574), encontrando los vientos variables en el Pacífico; Lopez de Mendaña reconoció varias otras que forman el archipiélago de Salomon (1567); Sarmiento (1579), y después Flores Valdés (1581), trataron de poblar y fortificar el Estrecho de Magallanes; las Marquesas y las Marianas fueron halladas en otro viaje de Mendaña (1595); por último, Sebastian Vizcaino se remontó al Norte en 1596 y extendió más que ninguno anterior el reconocimiento de la costa de California.

¿A cuál de estas empresas se refiere la dicha medalla? La leyenda pudiera aplicarse á todas ó á cualquiera, como comprendidas en el hemisferio occidental, y en la palabra India; más es de presumir, sin embargo, que hace relación directa al Continente americano, y admitida la hipótesis, pudiera haberse grabado en memoria de la fundación de la ciudad de *San Felipe ó de San Felipe* en el Estrecho de Magallanes en 1584.

La entrada del corsario Drake en el Pacífico dió lugar á la opinión de que peligraban las ricas posesiones del Perú si no se aseguraba el paso único que se conocía para aquella navegación, y tanta importancia se concedió á la empresa, que á pesar de los trabajos y dificultades de la primera expedición de Sarmiento, se dispuso otra de veintidós buques al mando de D. Diego Flores Valdés, declarándose el rey protector del proyecto, y ordenando que se facilitasen cuantos recursos habrían de ser necesarios para lograrlo.

(1) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico.

(2) Casa de Barroil, Colec. de libros. de Zaragoza, art. 4, números 215, 216 y 218.

(3) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico.

No contento con esto, despachó en seguimiento de la armada al almirante D. Diego de Alvega con cuatro naves que llevaban refuerzo de bastimentos, pobladores, artesanos y frailes.

La ciudad del *Rey Felipe* se fundó por el mismo Sarmiento con gran solemnidad, dándole forma regular, con cerco y dos puertas, una al mar y la otra á tierra, defendidas ambas con piezas de artillería.

Curta y desastrosa fué la historia de este pueblo; pero si defraudó las esperanzas de sus iniciadores, no obeta el éxito para que aquellas fueran halagüeñas.

1598.

Cansados de disturbios y guerras los habitantes de los Países-Bajos, creyeron que de su soberanía hizo el rey Felipe II en favor de su hija Isabel Clara y del archiduque Alberto, seria fin de los males de la patria. Así, con motivo de las bodas de la infanta, celebradas en Ferrara por mandato del Pontífice con gran solemnidad, el mismo año de la proclamación de Enrique III, acuñaron una medalla de 52 milímetros con el busto del rey casi de frente, con gran gollilla de encaje y toison y su nombre PHILIPPUS III REX HISPANIARUM. En el reverso su esposa con corona de laurel y el mote: SRS FUTURA (1). (Figura 12.)

Las esperanzas de los flamencos en el nuevo rey debían ser comunes á otros pueblos, pues en un retrato que por entonces se hizo en Nápoles, se grabó el propio simbolo y mote, como si lo tomaran del dibujo de la medalla (2).

Después de la muerte de Felipe II, mandaba el ejército de Flandes, por el archiduque Alberto, D. Francisco de Mendoza, marqués de Guadalupe y almirante de Aragón, hombre de gran energía y aun de crueldad, si ha de creerse á la calificación de sus contrarios. Estos le acababan, entre otras cosas, de haber mandado asosinar al conde Ulrico de Valkenstein á seguida de la capitulación de su castillo.

Los diputados de Westfalia le dirigieron en 1598 un capítulo de quejas á que contestó: «que siendo oneroso jurado de los intereses, tenía intención de ejecutar en ellos las órdenes de su Señor, creyendo obrar como ministro del cielo para la propagación de la verdadera fe, y que ni los intereses de su propia gloria ni pretexto alguno de equidad, le apartarían de este designio.»

A esta respuesta alude una medalla de 39 milímetros, grabada en Flandes, que presenta el busto severo del almirante, mirando á la izquierda, con la inscripción: D. FRAN. D. MENDOZA, ADM. ARAG. MARQ. D. GVAR. El reverso, el mismo que se ve en medallas del duque de Albe, presenta un león acostado y dos grullas, sosteniendo como tripode una luz, y la leyenda: VITAE TANTO DDO ET REDD (3). (Figura 13.)

Los rebeldes habían acuñado cinco medallas pequeñas para exagerar la crueldad del almirante.

En la misma época vivió otro D. Francisco de Mendoza, que reuniendo con el nombre de la circunstancia de ser general de mar, pudiera confundirse con el primero. Este último fué hermano de D. Juan de Mendoza, el que pereció en el naufragio de la Herradura; salvó á las plazas de Orán y Maraquivir, que estaban en grave espíritu cercadas por el rey Hassan, y murió en 1563, cuando preparaba una expedición contra el Peñon de la Guayana.

1604.

El almirante D. Ambrosio Espinola, marqués de Espinola, se distinguió en las guerras de Flandes, mandando catorce galeras que llevó de España, y con las cuales batió frecuentemente las fuerzas navales de Holanda y Zelanda, auxiliares de los rebeldes de Ostende. La escuadrilla era insuficiente, sin embargo, para oponerse al poder

(1) Ejemplar de plomo en el Museo Arqueológico. Le describe Van Loon, *Hist. numismat.*, tomo 1, pág. 569.

(2) Describen Antonio Erasmus, *Tratado sobre el gobierno del reino de Nápoles*, año 1600, tomo 1.

(3) Van Loon, *Hist. numismat.*, tomo 1, pág. 569. Museo Arqueológico de Madrid, ejemplar de bronce sin reverso.

marítimo de aquellas naciones, y para otorgar á Espinola los recursos que su génio, desseo de grandes acciones, necesitaba. Como el rey Felipe se viera en la imposibilidad de enviar los buques que el almirante pedía, y la muerte de su hermano Federico, en combate con fuerzas superiores, legrara á desesperarse, abandonó el servicio de mar, y presentándose al archiduque Alberto, por su buena fama fué designado para dirigir las operaciones del sitio de Ortonde, que llevaba tres años de duración sin resultado.

Espinola, que había de alcanzar reputación de capitán el más ilustre de su siglo, emprendió un sistema distinto del de sus antecesoros: fué reduciendo palmo á palmo á los cerros, y al fin los obligó á rendirse el 20 de Setiembre de 1604, concediéndole la guarnición los honores que por su valor había merecido.

Cerca de cuatro años de asedio había costado esta plaza, calculándose la pérdida de los españoles en cuarenta mil hombres, de ellos seis mil personas de guerra, y la de los enemigos en más de sesenta mil. Por estas cifras puede calcularse la importancia de la victoria, y el efecto moral que en los rebeldes había de producir (1). Así, procuraron ellos rebajar las proporciones del suceso, y utilizando el de haber ganado á su vez la plaza de la Escusa, echaron mano al recurso, que con tanta frecuencia empleaban, de acuñar una medalla que hiciera entender al pueblo haber cambiado los españoles *oro por cobre*.

Esta medalla, de 55 milímetros, es por el anverso un plano de la ciudad de la Escusa, con todo el territorio, ciudades, fortalezas y canales vecinos, orientados con rosa náutica. En el reverso está el plano de la ciudad de Ortonde, orientado del mismo modo. Sale de aquella la guarnición de los Estados, con los honores de la guerra, y entran las tropas españolas. En caracteres griegos, inscripción tomada de la *Escusa*: *Opto non curare*; y á continuación: *ITANE FLANDRIAM LIBERAS IBER?* (2). (Figura 14.)

1654 (?).

Amigo de parodia el rey Felipe IV, habiéndose apellidado *Don Juan de Austria* el hijo que hubo de la *Cataluña*, y quiso que como el primero de este nombre fuera generalísimo por mar (3). Ya que no existiera entonces Liga Santa contra los turcos, aprovechó la ocasión del alzamiento de Masaniello, para equipar una armada que lo llevara á Nápoles con cuatro mil hombres de tropas de desembarco, y que prestó en verdad buenos servicios intimidando y venciendo á la escuadra francesa, apoderándose de la isla Nisida, de las plazas de Piombino y Peroleogone, cañoneando al mismo Nápoles, y contribuyendo, en fin, eficazmente á que volviera á establecerse la quietud en el Virreinato. D. Juan, como su homónimo, sufrió una oscura, halagado por los descontentos que conspiraban contra el conde de Oñate, suizo pasajero que no acalló su clemente interés por salvar la vida á Enrique de Lorena, duque de Guisa, pretendiente veneciano.

Otra rebelión poderosamente auxiliada por los franceses en Cataluña llevó al Generalísimo al sitio de Barcelona, en 1651. La experiencia del mariscal La Motte, nombrado virey por los enemigos de España, el incansable esfuerzo que atravesaba los Pirineos, y el ardor con que los catalanes rechazaban con los castellanos, hacían recios los combates que continuamente se libraban en expugnación y defensa de la plaza. Ésta cedió al fin mediante honrosas condiciones, cuya concesión acrecentó la fama de D. Juan de Austria.

Nombrado virey del Principado, siguió luciendo su buena estrella, pues que á la rendición de Barcelona siguió por de pronto la de las otras plazas, á excepción de Rossa, acabando el alzamiento catalán que había durado trece años, siendo una de las causas principales de los desastres de la monarquía; y aunque en los años siguientes de 1653 y 54 quicieron reavivirlo los franceses entrando por el Perús con catorce mil infantes y cuatro mil caballos, ni el mariscal Hocquincour, ni el príncipe de Conti, ni el conde de Meriville consiguieron ventajas contra las tropas de D. Juan, hasta el momento de ser nombrado gobernador de los Países-Bajos en 1656 (4).

(1) Orta de la Vega, *Cronica de las batallas navieras y terrestres*, lib. II, cap. IV.—Lafuente, *Historia general de España*, tomo IX, pág. 321.—Bass de Burell, *Colec. de obras de Bayona*, tomo I, act. 3, año 174.—Oleto de Juanes *id.*, tomo XIII.

(2) *El sol, espejo, mano libro de Filadelfia*.—Gerard Van Loon, *Historia maritima del XVII por el caso de País Bas. La Haya*, 1728, tomo II, pág. 15.

(3) Vargas Ponce libro el período de las dos batallas en su *discurso sobre el Imperio de la mar de la mar*, pág. 34.

(4) Alcañ, *Núñez de Rivera y obispo de la sede del Sr. Juan de Austria*, Pamplona, 1707.—Giles, *Relacion de la orden de D. Juan de Austria y otros felices gobernadores generales de todas las reinos maritimas de España*.—Félix Bertrán, *Historia de los reinos de D. Juan de Austria en el principado de Cataluña*, Barcelona, 1675.—El duque de Rivas, *Historia de la coronación de Nicolás*, Madrid, 1848.

Como virrey de Aragón está representado en una medalla con gracioso busto, á los treinta años de edad (1); como gobernador de los Países-Bajos tuvo otra igualmente con el busto, y la leyenda JOHANNES AUSTRIACUS. PHILIP. IV. REX. IBER. F. BELG. GER. En el reverso tres Hostias expuestas en una magnífica hornadina, y encima tres coronas, las dos más bajas abiertas y la tercera cerrada. Leyenda: MIRACULOSO FERRO ADORER. Fué grabada en 1656 por Antonio Waterloo (2). (Figura 15.)

1671.

Siendo evidentes los propósitos de Luis XIV de Francia de acabar con la dominación de España en los Países-Bajos, se pasó el año de 1671 en preparativos de guerra, enviando tropas y dineros á Flandes. Considerábase entonces á Ostende como el puerto de mar más importante, y como estuviera abandonada una escusa por medio de la cual se incomunicaba el canal de Brujas, se procedió á la obra costosa de restablecerla y fortificarla, construyéndola por el lado del Oeste, sobre el Zwanshoek, un fuerte regular con cuatro bastiones, y por el Este del foso de Blankenberg otro, coronado con cambrío cubierto. Con esto se guardó la escusa de un golpe de mano, y quedó en disposición de incendiar las tierras bajas inmediatas, haciéndolas impracticables al enemigo.

Al final de la obra se grabó por Roet una medalla de 44 milímetros, con el busto del rey CAROLVS II D. G. HISPANIARVM ET INDIARVM REX FLANDRIÆ COMES. En el reverso las fortificaciones á uno y otro lado de la escusa; en lo alto la ciudad de Ostende, y en la parte superior tres amercillos con palmas y coronas, apoyándose en una cinta flotante que dice: NESTVRO ID FRENVM CAROLVS APPROBIT. Arriba: FLANDRIA. OSTENDE (3). (Figura 16.)

1676.

Se había sublevado la ciudad de Mesina al grito de *Morra Española*, reconociendo y jurando como virrey, por Luis XIV de Francia, al duque de Vivane. El estado á que nuestra marina había descendido, no consentía disponer de las fuerzas necesarias para expugnar la plaza, por lo que hubo que pedir auxilio á la república de Holanda, nuestra aliada, que envió á seguida una buena escuadra mandada por el famoso Ruyster. Incorporándose la española de diez navios, dirigida por el príncipe de Montsarchio, encontraron en aguas de Sicilia á la de Francia, que aproximadamente era de la misma fuerza, el día 21 de Abril, trabándose entre aquellos sesenta navios un combate mortífero, en que jugaban los cruceros, muy usados por aquel tiempo. Una bala de cañon rompió ambas piezras al almirante holandés, que fué además herido en la cabeza: las pérdidas fueron considerables; quedaron los buques muy malparados, y sin decidirse la acción, adjudicándose ambos contendientes la victoria, como en semejantes casos sucede; pero como los franceses abandonaron el campo, adjudicaron los contrarios esta prueba, y en Holanda se grabó una medalla que, por unos referencias también á la escuadra española, se incluye en esta colección.

Tiene 68 milímetros, presentando de frente el busto de Ruyster, con la inscripción: MICHAEL DE RUYTER PROVINCIARVM CONFEDERAT: BELGICÆ — VINCITUR — LÆVVS DUX ET EQVVS. En el reverso el combate, con la sola inscripción en el exergo: PVSIVANDU (4).

1678.

El cardenal D. Luis de Portocarrero, que andando los tiempos había de decidir la sucesión de la Corona de España á favor de la casa de Borbon, y de alcanzar para su persona los cargos de primer ministro y de gobernador del reino en ausencia del monarca con todas las más altas dignidades de la nación, era ya, en el último tercio del siglo XVII, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, y gobernaba el reino de Nápoles con los títulos de virrey y capitán

(1) En cita D. Valentin Córdoba en la *Crónica del Sr. Ferrnber*, pág. 54.

(2) *Monnaes nummiferae et Episcopi et consules des medailles modernes qui composent le cabinet de feu M. Poulletier*. Liso, 1757, pág. 78.

(3) *Museo Arqueológico Nacional, ejemplar de plata*. — *Van Loon, Hist. nummifera*, tomo III, pág. 42.

(4) *Van Loon, Hist. nummifera*, tomo III, pág. 174.

general de Sicilia y *Teniente general de la mar* (1). En la guerra que entonces sosteníamos con Francia, consiguió, á pesar de la escasez de nuestras fuerzas navales, mantener expeditas las comunicaciones por mar, y hostigar al enemigo, que se había posesionado de Mesina, hasta que en 1678 evasó precipitadamente esta plaza.

Este mismo año se firmó la paz en Nimega, y bien fuese en albricias de uno ó otro suceso, si no de ambos, se grabó al cardenal una medalla de 44 milímetros, con su busto á la derecha y la siguiente enumeración de calidades: LUDOV. CARD. PORTUCCARERO PROT. HISP. ARCH. TOLST. HISP. PRIMAS. A. CONS. SVAT. PRO REX ET CAP. GEN. SICIL. TEN. GEN. MARIS. ORATOR EXT. AD INSOC. XI.—Biergo: Jo. HAMERANUS F. A. MDCLXXVIII.

En el reverso se ve una columna á orillas del mar, con los cuatro Virtudes en el pedestal y sobre ellas la estatua de la Victoria. Á la izquierda una fortaleza con las armas del cardenal, una galera empavesada á su lado y dos cañones en la playa. Á la derecha, en la parte superior, vuelan varios géminos, llevando el birrete y el báculo. No hay inscripción (2). (Figura 17.)

1702.

Al advenimiento de Felipe V, en Nápoles, como en todos los otros dominios de España, fermentaron los espíritus mal preparados con los sucesos del último reinado. El emperador Leopoldo había enviado emisarios que conspiraban para que las Sicilias se declararan en favor del archiduque, y parecía que allí había de prender la primera chispa de la guerra; así que Felipe determinó visitar los Estados de Italia y calmar con su presencia la tempestad. Embarcó en Barcelona en la escuadra de galeras que mandaba el duque de Turis, dándole escolta otra escuadra francesa regida por el conde de Estrees, y con feliz navegación llegó á Nápoles, verificando solemne entrada el 16 de Abril entre las aclamaciones de las tropas españolas y mucholumbre que llenaba las calles. Hubo grandes fiestas, y la ciudad mandó grabar para su recuerdo una medalla de 49 milímetros, con el busto del rey á la derecha y la inscripción PHILIPPUS. V. HISPANICARUM REX. En el reverso Neptuno sobre una concha en medio del mar que rodean los reinos de Nápoles y Sicilia, arrojando á los vientos y tempestades y estableciendo el reinado de la calma. La leyenda, tomada de Virgilio, dice: SIC CUNCTUS PELAGI CREDIT FRAGOR (*así cesó el ruido de las olas*) (3). (Figura 18.)

1703.

Don Juan Tomás Enriquez de Cabrera, octavo duque de Medina de Rioseco, conde de Módica, Ossona, Melgar y Colle, visconde de Cabrera y Bos, undécimo y último almirante de Castilla, uno de los más poderosos magnates del reino, fué hombre de ingenio, traviesa y expedición. Durante el reinado de Carlos II, del que era caballero mayor, hizo gran papel en la corte, sosteniendo en los últimos años la causa del partido austriaco, á que la reina naturalmente se inclinaba, y tomando activa parte en las intrigas que se pusieron en juego al extenderse el testamento de aquel desdichado monarca.

Así que Felipe V de Borbon tomó posesión de la corona, el cardenal Portocarrero, émulo del almirante, hizo destituirle de los cargos que servía en palacio, con lo cual creció su encono y abiertamente empezó á trabajar por el archiduque de Austria, instándole á invadir la Andalucía, como lo intentó la escuadra anglo-holandesa.

Por apartarlo de Madrid sin dar á conocer la desconfianza que inspiraba, se le nombró embajador en París, cargo que aceptó disminuyendo su intención de no servirlo. Salió de la corte camino de Bayona, hecha su despedida oficial; pero á los dos días torció hacia Zamora y entró en Portugal con todo su séquito de 300 personas y 150 carrozajes, publicando á seguida un manifiesto en que explicaba las razones de tal determinación.

La corte se impresionó profundamente con la defección de un personaje cuya influencia había de armar y armar efectivamente á otros muchos, siendo poderosa para inclinar al rey don Pedro de Portugal á declararse en favor del archiduque, que hizo solemne entrada en Lisboa, como soberano de España, con el nombre de Carlos III.

(1) Vargas Ponce, *Reportorio de la Mar de la mar*, pág. 83.

(2) *Figuras de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.*

(3) Van Loon, *Historia universal*, tomo IV, pág. 373.

Enriquez de Cabrera fué de su Consejo y le instó constantemente para que, con preferencia á Cataluña, operase en Andalucía, estableciendo su corte en Sevilla, pero habiendo muerto repentinamente en 1705, no se siguió su aviso, que tal vez hubiera cambiado el sesgo de los sucesos.

Habió sido virey de Cataluña en 1688, calmando la excitación de los ánimos con acertadas disposiciones, como hombre conciliador y prudente, y en 1697 gobernó las Andalucías y Canarias con poderes superiores á los de virey. Fué tambien gobernador de Milan, vicario general de Castilla la Vieja, y capitán general de las costas del mar Océano. En su memoria se grabó una hermosa medalla de bronce, de 60 milímetros, apareciendo jóven en el busto, adornado con gran peluca rizada y rica armadura. La inscripción dice: IO. THOM. HENRIQ. CABRERA ET TOL. CO. MELGAR. PBO. HISP. REG. IN SVSVE. IMP.—ENRIGO, G. F., iniciales que probablemente, como en otras medallas, son las del grabador.—El reverso representa una plaza bombardeada desde el mar por la escuadra, mientras por la parte de tierra están dos ejércitos á punto de combatir. La leyenda es: PROVIDENTIA ET FORTITUDINE LANVA SERVATA (1). (Figura 19.)

Al embarcarse el Pretendiente en Holanda grabáronse allí las siguientes medallas alusivas á su empresa.

Una de 47 milímetros, con esta larga inscripción: FELIX ADVENTUS.—CAROLI III.—HISPANARUM REGIS.—QUUM PROPELITIONE MARITIMAM.—E. BATAVIAE. OBIS. DBO. AUSPIC.—ET. VENTIS. SECUNDIS. SUSCIPERET. IN.—LUSITANIAM. UT. DENTUM. REX.—SOLIM. HISPANIAE. FÖDERATORUM.—ARMIS. AC. CONSILII. ADJUTUS.—VIRTUTE. DUCE. AC. VICTORIS.—JUSTITIA. REDI. VINCIBAT.—ATQUE. PROFLIGATO. HOSTE.—BONIS. AVIBUS. CONCINGERET. (*A la feliz llegada de Carlos III, rey de las Españas, embarcado en Holanda para Portugal bajo la protección de Dios y con un viento favorable, para hacerse dueño del trono de España, que le corresponde, auxiliado con las armas y los consejos de los aliados, y conducido por el valor y por la justicia victoriosa para sentarse en ese trono bajo felices auspicios, después de haber vencido á sus enemigos*). En el reverso numerosa escuadra en el fondo, y en primer término águila imperial con rama de olivo en el pico, en la garra derecha la espada y en la otra el cetro de la abundancia, que decrma sobre España y Portugal, señalados en el globo. La leyenda está tomada de Virgilio: PARCERE SUBIECTIS ET DEBELLARE SUPERBOS CIOLOCCH. (Figura 20.)

Otra de 44 milímetros, con el busto á la izquierda: CAROLUS III. HISPANAR. INDIAR. REX CATHOL. En el reverso la escuadra navegando, y sobre ella el águila imperial con la rama de olivo en el pico y el rayo en las garras, con el mote: LIBERATOR ET VLTOR (*Libertador y vengador*). En el exergo, CAROLUS III HISPAN. REX. BEITAN. BASTIVO. CLAR. RUMI. PROFICIS.—M. DCCIII. (Figura 21.)

Otra de 20 milímetros, con la inscripción CAROLUS—TERTIUS—AUSTRIACUS—IN REGEM—HISPANAR—XII SEPT. M. DCCIII—PROCLAMATUS—AVIA REGINA—FELICITER INGRESSATUS—OCCUPAT—TENEBAT (*Cárlos de Austria tercero de este nombre proclamado rey de España el 12 de Setiembre de 1705. Así arribó felicemente á las reinos de sus antepasados, tuvo posesivos y se mantenga*). En el reverso un navío navegando y el mote: FELIX EXITUS (2). (Figura 22.)

1704.

Reducidas así á la nulidad nuestras fuerzas navales en el desastroso reinado de Carlos II, era poco el auxilio de las de Francia para luchar con Inglaterra y Holanda, las dos potencias marítimas más fuertes del mundo en la

(1) Museo Arqueológico Nacional.

(2) Van Loon, tomo 1^o, pág. 496, las cinco medallas

guerra de Suecía, originada por el testamento de aquel monarca. Muy luego se sintieron los golpes de los aliados en la bahía de Cádiz, en el puerto de Vigo y en la importante plaza de Gibraltar, capturada en nombre del archiduque Carlos y retenida hasta hoy bajo bandera extraña, viéndose bloqueada y en aprieto otras plazas del Mediterráneo.

Urgia socorrerla y reconstruir la llave del Estrecho, á juicio de los consejeros de Felipe V, conformes con los de su abuelo, y por éste se ordenó un armamento extraordinario en el arsenal y puerto de Tolón, aumentándolo el conde de Fuencalada y el duque de Turis, jefes de las reliquias de la marina española, para formar la escuadra que se puso á las órdenes del conde de Tolosa, hijo natural de Luis XIV. El 24 de Agosto de 1704, navegando hacia el Estrecho, avistó sobre las aguas de Málaga á la anglo-holandesa, empeñándose el combate con obstinación. Perdieron los últimos dos navios y mil cuatrocientos hombres y los españoles y franceses tuvieron mil quinientas bajas, quedando muy mal parados los buques, de modo que ambas partes se atribuyeron la victoria de una batalla que ningun resultado produjo. Si en tierra firme no hubieran sido más afortunadas las armas de Felipe V, decidiendo la contienda en las llanuras de Almansa y en la batalla de Villavieja, es muy dudoso que la armada consiguiera reponerse de los descalabros sufridos, pero el tratado de Utrecht puso término á la guerra, y el combate de Málaga (1), como el más honroso de la campaña, fué ensalzado por los franceses, grabando en su memoria una medalla de bronce de 42 milímetros.

Presenta el anverso el busto de Luis XIV mirando á la izquierda, con la leyenda LVDOVICVS MAGNVS REX CHRISTIANISSIMVS. En el reverso una matrona, que representa á Francia, se apoya en una columna á orillas del mar, teniendo la mano derecha sobre el escudo nacional: la Victoria vuela sobre su cabeza: á la izquierda navega á toda vela un navio, mientras huyendo se pierden en el horizonte, por la derecha, otros dos. Leyenda: ORAE HISPANICAE SECURITAS.—Ergo—ANGLORVM ET BATAVORVM CLASSE FVGATA AD MALACAM XXIV AVGVSTI MDCCIV. Está firmada F. B. (2).

1705.

Tomada la ciudad de Barcelona, grabaron los partidarios del archiduque otras dos medallas. Una, de 42 milímetros, con el busto á la izquierda y la inscripción CAROLVS III D. G. HISPAN. ARCH. AVST. En el reverso la ciudad de Barcelona, que se ve en lozananza, representada además por una mujer que se postra ante el nuevo señor, á quien corona la Victoria, y le ofrece una corona mural. Leyenda: ESPANIÆ VINCI LIBTA SE SERVICIT BARCELONA IX 14 OCT. 1705. (Figura 23.)

Otra de igual diámetro, con el busto semejante: CAROLVS III D. G. HISPANARVM REX. En el reverso, en escuadra en primer término con las bombardas avizoradas lanzando proyectiles sobre la ciudad que está en lozananza, MAGNORVM HARC FORTA LABORVM.—Ergo, BARCINO CAPTA PER. SEP. OCT. CIOCCCV (3). (Figura 24.)

1706.

Proclamado el archiduque de Austria en todo el reino de Aragón con el nombre de Carlos III, y habiéndolo prestado juramento de sostener las leyes y los fueros como conde de Barcelona, en 1805, determinó su émulo Felipe de Bar-

(1) En este combate perdió la guerra la ciudad de E. Rios de Luna, que no volvió á ser más alzada.

(2) Musée Archéologique National. En el mismo hay otro ejemplar, de 73 milímetros, grabado por La Hays, con busto semejante de Luis XIV, y en el reverso la ciudad edificada de nuevo. Quasi succubitas bello felleo confecto Hispaniarum regem Philippo Nepoti coronari et totius Europae triumphat. (3) *Monetae* de Madrid, tomo I, pág. 170, en el que con más extensión trata de la batalla de Málaga.

(4) *Amias et Ver* Loza, *Not. numismat.*, tomo V, pág. 19.

ben atacarle en aquella plaza con veinte mil hombres, mientras el conde de Tolosa con la escuadra francesa de veintiséis buques bloqueaba el puerto y lo batía por la parte del mar. La rendición del castillo de Monjuich, que tuvo efecto el 28 de Abril de 1806, despues de veintidos dias de cañoneo y numerosos asaltos, estimulé á los castellanos y franceses á redoblar el esfuerzo y la maniobra de la artillería de sitio. Pronto se hallaron practicables las brechas y dispuesto todo para el asalto, batidosos franceses, ingleses y holandeses con ardor, aunque no tanto como el de los españoles que contra españoles esgrimían las armas. Los de Felipe V creían haber ganado la partida, y áun esperaban acabar la lucha haciendo prisionero al arcañoque, más el hombre propone... El día señalado para el asalto apareció sobre el puerto la armada anglo-holandesa, llevando fuerzas de desembarco, y en un momento cambió la escena. Los buques franceses huyeron á Tolon sin intentar el combate, y Felipe V levantó precipitadamente el campamento, abandonando artillería, bagajes, municiones y víveres en abundancia (1).

Habia acuñado el Pretendiente moneda, que aún circula, y quilo que este moeda, tan próximo para su conun, llegara también á la posteridad en cinco metalías grabadas con esmero. Una de éstas tiene 43 milímetros, con su busto, mirando á la izquierda y la leyenda CAROLUS III D. G. REX HISPAN. ARCH. AVST.—Exergo, P. H. M. En el reverso se ve el sol eclipsado, la ciudad de Barcelona con el castillo de Monjuich á la derecha, el puerto con faro en el extremo y la escuadra aliada, campamento y baterías de morteros y cañones abandonada. En la parte superior, en semicírculo, la leyenda VNIVS LIBERATIO ALTERNVS OPPRESSIO.—Exergo. PVGA GALL. ET ECLIPSE. BOD. DIE 12 MAI 1706 (2). (Figura 25.)

Otra de 45 milímetros tiene busto laureado á la izquierda, CAROL. III HISP. IND. ETC. REX VENEDICATAE A REO SOCIOR. JUSTITIA ERECTA MONSTRUA. (Despues de haber defendido la justicia de sus derechos, con la ayuda de Dios y de sus aliados, arroja á los monstruos.) En el reverso el Pretendiente, en la figura de Jason bajo un granado, pisa un dragon, teniendo la espada en la diestra y el tison ó vellotino en la izquierda. En lontananza la ciudad de Barcelona y la escuadra. Leyenda: NEC VIRIS NEC VIRUS HALENT. MDCCVI. (No tienen fuerza ni respeto.) (Figura 26.)

Otra de 47 milímetros, con busto laureado á la izquierda, CAROLUS III HISPANICAR. ET INDAR. REX CATHOL. En el reverso, Carlos armado de todas armas embrazando escudo con las armas de Austria, con el que cubre á sus matrona abrazada á sus rodillas, que es la ciudad de Barcelona, y amenazando con la espada al rey Felipe V, fugitivo, que arroja sus armas. El mote: TUTORI AC CONSERVATORI SEO ARIBI, y en el exergo BARCELONA AB OBSESI BAST DUCIS ANDE GAV LIBERATA 12 MAI 1706. (Figura 27.)

Otra de 81 milímetros, con busto á la izquierda, CAROLUS III D. G. HISP. ET IND. REX; y en el reverso la ciudad y puerto de Barcelona, con el castillo de Monjuich y el sol eclipsado. UNI NUNC IMPAR CUI MILITAT ARMER.—Exergo, BARCELONA LIBERATA DIE XII MAI MDCCVI. (Figura 28.)

Otra de 26 milímetros, con el busto á la izquierda, CAROLUS III D. G. HISP. ET INDAR. REX. REVERSO, la ciudad de Barcelona con la leyenda, BARCELONA GALL. ERECTA 1706, que continúa en el exergo, FORTITER CONTRA BOG. REPENSA 1706 (3). (Figura 29.)

(1) Mazarin, *Diario de lo sucedido en el sitio de Barcelona*.—El marqués de San Felipe, *Comentarios de la guerra de España*, tomo 1.

(2) Museo Arqueológico Nacional; ejemplar de plomo.

(3) Van Loon, *Hist. numismat.*, tomo 7, pág. 28, describe las cinco medallas.

1720.

El archiduque Carlos, pretendiente al trono de España, tuvo gusto, según vamos viendo, en multiplicar las medallas que corresponden á esta serie. En 1720 grabó todavía otra, que es curiosa, por faltar en ella á las cláusulas de un tratado que acababa de celebrar. Siendo emperador, había conservado el título de rey de España, y mantenía en Viena un consejo, compuesto de sus principales partidarios, bajo la presidencia del arzobispo de Viena; más al firmar el tratado de la Cuádruple alianza, consintió en reconocer á Felipe V y á sus sucesores por reyes legítimos á cambio de la transmisión de Sicilia á su dominio.

La medalla, de 43 milímetros, tiene su busto laureado á la izquierda, con la inscripción CAROLO VI IMP. RIB. SCILLAR ET MSP. ABRU III. — EXERGO. S. P. C. P. — A. 776. En el reverso Eolo lleva las velas de un navio impulsándole al puerto, en cuyo extremo se levanta un faro con el águila imperial en la base. Leyenda: AUSTRO PROSPERITAS ET FELICITAS 1720 (1). (Figura 30.)

1741.

En las guerras que hemos sostenido contra los ingleses, al ataque de nuestras plazas peninsulares han preferido siempre las de Ultramar, ya porque el abandono en que se tenía la fortificación, recursos y guarnición de las más, facilitaba la empresa, ya también porque cogiendo las fuentes del comercio colonial que tan pingües rendimientos daba al Erario, había de ser más profunda la herida que nos infirieran y más fructuosa el botín que alcanzaran.

En 1739, como comprobación de este aserto, á raíz de la declaración de guerra empezaron á reunirse en Jamaica fuerzas de mucha consideración con que hostiliaron sucesivamente á Portovelo, Rio Chagros y la Habana, si bien tenían la vista fija en Cartagena, proponiéndose su posesión á cualquier costa. Ocho buques mayores, dos brulotes, dos bombardas y un paquebot se presentaron ante la ciudad el 13 de Marzo de 1740, empezando por estrechar el bloqueo, y arrojando después bombas cargadas de combustibles, con que lograron incendiar varios edificios.

Mandaba nuestras fuerzas navales el teniente general D. Blas de Lezo, marino de concepto y de energía que había ilustrado su carrera con insignes hechos de armas. Los medios de defensa con que contaba eran exigüos, pero grande su inteligencia en emplearlos como se acreditó con la retirada de la escuadra Inglesa esta vez y el 3 de Mayo, en que repitieron el ataque con 13 navios y una bombardas.

Conclúese cuál sería el despacho de los británicos, acostumbrados á considerar como aliada á la Victoria. Los descalabros encendieron más su deseo de apoderarse de aquella plaza: pidieron refuerzos á Inglaterra y un año después, el 15 de Marzo de 1741 reaparecieron en la boca del puerto con 135 buques, llevando morteros en abundancia y tropas de desembarco que simultáneamente atacaron por tierra.

La hicieron el día 20, situándose los navios Ingleses á medio tiro de fusil de las baterías de Santiago y San Felipe, que destruyeron en pocas horas, y las de San Luis y San José, que por su posición resistían mejor causando gran destrozo en los buques. Las bombardas no cesaban el fuego día y noche correspondiendo con una batería de doce morteros y otras de brecha que montaron las tropas desembarcadas.

El castillo de San Luis, llave del puerto, fué naturalmente blanco principal del enemigo y no pudo resistir más que hasta el día 5 de Abril en que fué evacuado, retirándose la guarnición á la plaza en desorden, y como alguno prendiera fuego á un buque mercante que tenía 60 barriles de pólvora, se comunicó á los navios *San Carlos*, *Africa* y *San Felipe* y se volaron los dos últimos, de modo que de cinco con que contaba Lezo no quedaron sino el *Dragon* y el *Conquistador*, á tiempo que se había franqueado á los Ingleses el acceso del puerto. El castillo grande y la batería del Mamanillo, que con estos dos navios protegieron la defensa de la Angostura, cedieron también, echando á pique los últimos y marchando las tripulaciones con el general Lezo, herido en una pierna y un muslo, á reforzar la guarnición de la plaza.

(1) Museo Arqueológico Nacional; ejemplar de bronce.

El 20 de Abril, á los treinta días de empezado el ataque, dióse el asalto al castillo de San Lázaro, que ocupaban doscientos cincuenta soldados de marina y de los regimientos de España y de Aragón, acercándose al muro antes de amanecer, pero recibidos con certero fuego y llegando á los defensores un refuerzo de marineros, cesaron, abandonando escaldas, fusiles y efectos y dejando el campo sembrado de heridos y muertos. En tal ocasión la guarnición de la plaza hizo una salida que decidió la jornada. Los ingleses pidieron paramento para recoger sus heridos, de los cuales se habían llevado á la ciudad mas de mil; abandonaron los puntos ocupados, volando los castillos y se reembarcaron, marchando oscuramente por tercera vez á Jamaica.

Segun el diario del general Lezo, dispararon los ingleses durante el sitio 6.068 bombas y más de 18.000 cañonazos y por datos posteriormente adquiridos se sabe que perdieron nueve mil hombres de tropa y marina y veinte navíos. La guarnición de la plaza constaba de mil cien hombres de tropas regulares y trescientos de milicias; dos compañías de negros libres y seiscientos indios. Tuvo doscientos muertos. La escuadra inglesa compuesta de treinta y seis navíos, de ellos ocho de tres puentes, doce fragatas, dos bombardas y ciento treinta buques de transporte con más de diez mil hombres de desembarco, era el más poderoso armamento visto en aquellos mares.

Tanto consideraban suya la plaza los usulantes, que por adelantado habían hecho sonar en Inglaterra medallas distintas para conmemorar el suceso y exaltar el heroísmo de los marinos británicos, llegando á ser en nuestra edad otros tantos testimonios de su arrogancia.

El Museo Naval de Madrid tiene un ejemplar de bronce, de 36 milímetros de diámetro cuyo anverso presenta de rodillas á D. Blas ofreciendo su espada al almirante Vernon, que la recibe con la mano izquierda, esgrimiendo en la diestra una especie de Campilan malayo, con actitud más propia de un verdugo en el ejercicio de sus funciones que de un conquistador satisfecho. Entre ambas figuras, en dos líneas, se lee DON BLASS (sic) y al rededor THE SPANISH PRIDE PULD DOWN BY ADMIRAL VERNON (1). En el reverso, repetido el nombre Don Blas se ve la ciudad y puerto de Cartagena de Indias, cuya boca cierra una cadena, y navíos ingleses que se disponen á romperla. En la orla la leyenda THEY BARRISH HEROES TOOK CARTAGENA (2) En el exergo, APRIL 1741.

En mi pequeña colección hay otro ejemplar del mismo diámetro con ligeros diferencias, siendo la más esencial la de no tener el nombre DON BLASS en el reverso.

Don Martín Fernandez de Navarrete cita en su biografía de Lezo un tercero en que, traducida, la leyenda del reverso, dice: QUEEN TOMÉ A PORTOVELLO CON SÓLO SES NAVIOS. NOVEMBER 22 DEL 1739.

En el Museo Arqueológico Nacional, existen los siguientes:

Bronce de 38 milímetros. El almirante Vernon, en pie y cubierto á la derecha, recibe de manos de D. Blas la espada que le ofrece éste hincando la rodilla izquierda (que no tenía) y con el sombrero en la mano. A la izquierda alarga también su espada, en pie y descubierta, otro personaje que debe suponerse el gobernador de la plaza. Las palabras DON BLASS, sobre la cabeza de éste: Leyenda THE PRIDE OF SPAIN HUMBLED BY AD. VERNON. (3) El reverso es semejante al de las otras, con el nombre DON BLASS y por leyenda THEY TOOK CARTAGENA APRIL 1741 (4).

Medalla de bronce de 38 milímetros. Figura del almirante Vernon de medio cuerpo: Leyenda: 1. CANE. 1. SAW. 1. CONQUERED (5).—EXERGO, CARTAGENA. El reverso es casi igual á los anteriores: DON BLASS, en dos líneas. Leyenda: NONE. MORE. READY. MORE. BRAVE (6).

Medalla de bronce de 37 milímetros, probablemente grabada con posterioridad al suceso por mano más hábil que las otras. Figura entera del almirante Vernon con el bastón de mando: en segundo término la ciudad de Cartagena y la escuadra.—EXERGO, 1740: 1. La ciudad, destacándose los castillos que defendían la entrada del puerto, dos navíos y dos embarcaciones. Leyenda: THE PORTS OF CARTAGENA RESTRICTED BY AD. VERNON, 1741, diciendo la del anverso: ADMIRAL: VERNON: VICTIMS: THE: TOWN: OF: CARTAGENA (sic).

Medalla de bronce de 38 milímetros. Dos figuras en pé cuyos nombres explica la leyenda ADMIRAL. VERNON. AND.

(1) El sello sepalet abetido por el almirante Vernon.
 (2) Verdaderos heroes ingleses tomaron á Cartagena.
 (3) El sello de España humillado por el almirante Vernon.
 (4) Ellos tomaron á Cartagena.
 (5) Vinió el conquistador.
 (6) No más listo el más bravo.

s.º CHALONER. OGLI. El reverso es el del puerto de Cartagena con la inscripción: TRUE. BRITISH. HEROES. TOGE. CARTHAGENA, 1741 (1). (Figura 31.)

D. Blas de Lezo, que murió en Cartagena el mismo año de 1741, á consecuencia de las heridas y sufrimientos, tiene en estas medallas un monumento levantado por sus enemigos (2).

1757.

La *Gaceta de Madrid* de 12 de Julio de este año, publicó la noticia siguiente:

«El día 25 de Junio entró en el puerto de Barcelona, viniendo del de Marsella, cargado de mercancías, el pínque nombrado *San Antonio*, su patron Juan Belansó, natural de Mataró, su porte de 100 toneladas, con cuatro cañones de calibre de 4 cañero, los tres montados, quince hombres de tripulación y dos pasajeros, uno de ellos D. Angel de la Fontana, ayudante mayor del regimiento de infantería de Castilla, y el otro el P. Fr. Gaspar de San Onofre, carmelita descalzo. Este pínque en su viaje, y hallándose el día 22 á las cinco de la mañana en la costa de Gerona, entre Palamós y cabo de San Sebastian, se vió cargado á vela y remo de la caba de Bagnin por una media galera, que al principio discurrieron ser algun armador francés, pero entrando luego en recodo de que fuese argelino, el patron consultó con los pasajeros y tripulación sobre el partido que debían tomar, y habiendo abrazado todos el valeroso de sacrificarse ó vencer, sin embargo de que podían haberse abrigado de la tierra, de que no distaban una milla, se dispusieron al combate, y recibieron el que les libró la media galera con tan buena disposición y constancia, que manteniéndose obstinadamente de una y otra parte por espacio de dos horas, lograron por fin dar un cañanazo en el depósito de la pólvora de la media galera, que hizo volar su popa, y que se fuese á pique, salvándose sólo los moros, que nadando, pudieron llegar á tierra; pues el catalan con cauta prevención, y por el riesgo de Sanidad, no quiso recogerlos, bien que por no faltar á la caridad, se arrojó á la costa, y avisó para que saliesen á recibirlos, como con efecto los regidores de Palafargell y Palamós recogieron hasta cuarenta y tres, que han pasado en cuarentena. La media galera era tripulada con más de cien hombres, entre ellos seis turcos y cuatro coloris: traía cinco cañones, seis pedreros y seis trabucos gruesos: su Armeñ *Albarreys*, hombre señalado, fué herido en la función, y aunque llegó á nado á la orilla, murió de allí á poco ya desangrado. El rey nuestro Señor, luego que fué informado de tan heroica acción, manifestó el agrado que le ha merecido, concediendo al patron del pínque una pensión de doce escudos al mes por los días de su vida y una medalla: ha mandado gratificar á la tripulación con doscientos doblones, además del valor de los moros y efectos de la embarcacion que se hayan recogido.»

La medalla, que es una de las mejores del tiempo, fué grabada por Tomás Francisco Prieto; mide 55 milímetros y tiene el busto del rey á la derecha, con la inscripción: FERNANDUS VI TERRA MARIJ. MUNIFICENS. En el reverso el pínque acometiendo al buque argelino, que se va á pique, IOANNI BELANSÓ CATALANO—MAURICA NAVE INVENSA REMARRAQ. X. KAL. IUL. MDCCCLVII (3). (Figura 32.)

(1) D. Alejandro Brindleyra posee estas dos medallas con variantes en anverso y reverso; en la colección del duque de Oseña hay estas dos, y once, todas delicias, en la Academia de la Historia.

(2) Leno habia precedido á guerra impudica en un combate sobre Vides-Málaga, el día siguiente en el oficio de Tolón y el buque derucho en un combate en Barcelona.—Hei celebrado sus hechos millicenas Fernandus de Navarra, *Biographia palatina in CI Estado general de la armada de 1829*.—*Cronica del Museo naval*, segunda edición, pág. 180.—Oseña, *Expedio bajo el reinado de los Borbones*, cap. 1125.—Lasso de la Vega, *La marina real de España*, tomo II, pág. 315.—Ferrer de Oseña y March, *Hist. de la mar. esp.*, tomo II, pág. 602.—*La Revista militar*, tomo II, pág. 295.—Lafont, *Historia general de España*, tomo XII, pág. 178.—Madoz, *Dic. pop. esp.*, tomo 227, pág. 25.—Parrado, *Dic. pop. esp. de la isla de Cuba*, tomo III, pág. 511.—Fernandez de Herrera, *Cron. de chinos*, tomo III, núm. 91.—Sordani, *Historia general de Guipúzcoa*, tomo I, pág. 109.—El conde de Ciscar, *Hist. anón. de Infanta y caball.*, tomo 2, pág. 185.—Parrado, *Hist. de Cuba*, tomo II, pág. 361.—El vice-almirante Peris, *Galeria Biográfica*.—Lasso de la Vega, *Chinos naval*, tomo 2.

(3) Ejemplar de plata en el Museo Arqueológico Nacional.

1762.

No bien se declaró la guerra á la Gran Bretaña por Decreto de 16 de Enero de 1762, determinó el Gobierno de aquella nación inaugurarla con un golpe que conmoviese á España, obligándola á solicitar la paz. Trátabase de conquistar la Habana, llave del comercio del Seno Mejicano, y al efecto, con la mayor reserva se hicieron en Spithéd y la Jamaica, formidables aprestos. Reuniéronse en esta isla nada ménos que veintidós navios de línea, veinticuatro fragatas y bergantines, tres bombardas y veinte regimientos de desembarco, todos veteranos y probados en cinco años de guerras y victorias en Alemania. Lord Albemarle mandaba el ejército, y el almirante Sir Jorge Pockock la armada, llevando á sus órdenes jefes tan experimentados como Sir Jorge Elliot, lord Rolls, Frances Grant y William Howe.

Nada se había omitido para asegurar el éxito de la campaña: en el inmenso convoy de transportes iba un excelente parque de campaña, tren de sitio, material de ingenieros, tiendas y dos mil peones negros, propios para el trabajo de aquel clima. En cambio, completamente desprevenidos en la Habana, sin tropas, sin recursos, casi sin pólvora, vieron en el horizonte, por primera noticia, el día 6 de Junio, los doscientos cincuenta y tres buques que componían la expedición más numerosa y fuerte que ha cruzado jamás los mares de América.

Entonces se puso la guarnición sobre las armas, se convocaron las milicias, se pensó en reforzar los castillos y baterías, enviando algunos cañales á presenciar el desembarco, que se verificó el día 7, sin que hubiera medios de impedirlo, como que entre la guarnición y la escuadra contaban con dos mil setecientos ochenta y un hombre de tropa. La maquinaria trabajaba noche y día para construir reductos, á los que subió los cañones de los navios, cerró la entrada del puerto, hizo prodigios para formar defensas, y fué después á guarnecerlos y á manejar aquellos cañones con que estaba familiarizada.

Era la primera y principal de todas el castillo del Morro, construído sobre una roca á la entrada del puerto, y que no sólo le manda, si no que domina también á la población. Debía suponerse, por lo mismo, que á tomarlo debían dirigirse los ingleses en primer término, y así lo indicaba el sitio elegido para el desembarco, por lo que se montaron en él hasta sesenta y cuatro cañones, y se cubrió con lo más escogido de las tropas y artilleros de marina. Gobernador fué nombrado el capitán de navio D. Luis Vicente de Velasco, alma indómita, cuya intrepidez creció con el peligro, y empezó sus providencias por tapar la puerta de la fortaleza, estableciendo para las comunicaciones con la plaza un pasante en la muralla, á uso de á bordo.

Los ingleses, que tratan á prevención fuginas y paños de algodón, establecieron desde el día 13 al 28 tres baterías con piezas de á veinticuatro, y otra con dos morteros de catorce pulgadas, situando una de las primeras en las alturas de la Cabaña que domina á la fortaleza, y que en aquel tiempo no estaban defendidas, causando, por consiguiente, no sólo numerosas bajas á la guarnición, sino la destrucción de los almacenes y cuevas.

Velasco reparaba de noche los daños sufridos y sostenía de día el fuego debatiendo los trabajos de las paralelas, habiendo conseguido incendiar la segunda y tercera, y desbaratar en pocos momentos el trabajo de un millar de hombres en más de tres semanas. Aquel hombre infatigable comunicaba su ardor y su energía á los soldados; se hallaba en todas partes, tenía recursos y expedientes para cualquiera eventualidad, era la admiración y el ídolo de los valientes que le secundaban.

El día 30, restablecidas las trincheras, creyeron los ingleses llegado el momento de posesionarse del Morro, combatiendo el ataque por mar y tierra. Cuatro navios con dieciséis ochenta y ocho cañones se aproximaron al romper el alba, disparando sus andanadas, al mismo tiempo que las nuevas baterías del ejército sitiador. El Morro atendía y contestaba á una y á otros, asemejándose, dice un historiador, á un volcan que arroja destrucción, rayos y muerte de su crater. Uno de los navios que se acercó á veinte varas de distancia, se vió á los pocos momentos sin comandante, sin timon, y sin arboladura; inundada de agua la bodega y de sangre la cubierta, hubieron de remolcarle para que no fuera á pique. Otro que le substituyó sufrió la misma suerte, retirándose al fin tolos con baja considerable, desmontada la artillería, y con el convencimiento de no ser fácil el asalto por aquel lado. Entonces dedicó Velasco toda su atención á las baterías de tierra que también acalló, causando profundo sombro á los asaltantes.

Patrick Macellar, jefe de los ingenieros, consignó aquel día en su diario «que desde el principio de la guerra,

jamás había encontrado su valor más digno enemigo que D. Luis de Velasco, cuya conducta inspiraba veneración a sus mismos adversarios.

No es posible aquí mencionar siquiera las principales peripecias de aquel memorable sitio, cuyo diario constituye una de las más gloriosas páginas de la historia de nuestras armas; salidas, asaltos, cuanto enseña el arte militar, se puso en práctica de una y otra parte, resistiendo heroicamente los defensores del Morro más de cincuenta días de trinchera abierta.

Al fin, en el momento de volar tres minas asaltaron los ingleses y se hicieron dueños del castillo, no sin que cayera su gobernador Velasco, y sucesivamente abrazado a la bandera, su segundo, el capitán de navío Marqués González.

En su puesto murieron los tenientes de navío D. Andrés Fonnegra, y D. Hermenegildo Hurtado de Mendoza; el capitán de Aragon D. Antonio Zubárra, y D. Marcos Fort, su alférez; los oficiales subalternos de marina D. Juan Pontón y D. Francisco Enquera, y los del Fijo D. Martín de la Torre y D. Juan de Roca Champe, siendo heridos otros oficiales con la mayor parte de la guarnición.

El conde de Albermale dió noticia de la muerte de Velasco en la orden general de su ejército, con demostraciones sentidas por la pérdida del capitán *suus braco del Rey Católico*; estas fueron sus palabras. En sus funerales sonaron dos desonras, una de ellas del enemigo, que daba testimonio de respeto y admiración al vencido. Los sitiadores del Morro, buenos jueces, lo habían ganado perdiendo tres mil hombres, y después de arrojarle más de veinte mil bombas, granadas y balas.

Pocos hechos de armas ofrecen a las artes asunto más digno de ejercicio, y así la Academia, recientemente fundada, lo ofreció al hábil cincel del celebrado grabador Tomás Francisco Priso, que ejecutó una hermosa medalla de 50 milímetros. Presenta los bustos de los dos jefes defensores del Morro, a la izquierda, con coleta, casaca y chorrera, y por leyenda: LUDOVICO DE VELASCO ET VICENTIO GONZALEZ. En el reverso el castillo del Morro asaltado en el momento de volar la mina, atacándolo por mar la escuadra—IN MORRO VIT. GLOR. FENECT.—En el exergo, la dedicación ARTIC. ACADEMIA CAROLO REGIS CATROL. ANNUENTE CONS. A. MDCCCLXIII (1). (Figura 33.)

1790.

Un laborioso industrial de Mallorca, D. Juan Nicolau, inventó un procedimiento para estampar el escudo nacional en la lamina de las banderas, invento que no tenía ciertamente la trascendencia del de la pólvora, pero que producía al Euzo una economía no despreciable, así que fué muy bien recibido y en 1790 se recompensó al inventor, grabando el platero de Mallorca D. José Bonnia una medalla alusiva (2).

Motivado el orgullo de los ingleses con el desastre que sufrieron en Buenos-Aires en 1806, teniendo que dejar en manos de los españoles cañones y banderas (3), organizaron el mismo año una segunda expedición de quince

(1) Ejemplares de plata y bronce en el Museo Arqueológico de Madrid. Han celebrado la misma efeméride de Velasco y González, entre otros autores muy conocidos, Lafuente, *Historia general de España*, tomo XI, pág. 61.—Ferrer del Río, *Historia de Chile III*, to. 1, cap. III.—William Carr, *España bajo el reinado de los Borbones*, cap. 123.—*Memorias de la Real Sociedad Económica de los Artesanos*, 1843, tomo VI, pág. 315 y 373. Ben'ed Morro.—Carta que escribió un padre jesuita á Santer Bonilla, de Sevilla, en 1763. En las *Noticias Misceláneas*, tomo VIII, pág. 294 y 293.—*Agreste para la historia de la isla de Cuba. En las Noticias Misceláneas*, tomo III, pág. 364, 376, 440 y 460. *Diario del Sitio.—Proceso formado contra los jefes de la plaza de la Habana y su sucesor*. Madrid, 1745, pág. 94 y 95.—Lasso de la Vega, *Los morros del Reino de España*, tomo I, pág. 219 y 261.—Ferrer de Castro y March, *Historia de la marina española*, tomo VI, pág. 608.—*Colección del Museo naval*, segunda edición, pag. 118 y 115.—*La Florida militor*, tomo II, pág. 110.—*Compendio de Madrid de Agosto y Setiembre de 1782*.—El conde de Chomand, *Historia española de las armas de ingeniería y caballería*, tomo VII, pág. 25.—Pensola, *Diccionario topográfico estadístico de la isla de Cuba*, tomo IV, pág. 28, y tomo IV, pág. 643.—Pensola, *Historia de la isla de Cuba*, tomo II, pág. 493.—El ilustrado D. Francisco de P. Pavía, *Fastos de la marina heroica*.

(2) Los ingleses, cuando de británicas se las extrajeron, y mucho más a los españoles, pusieron en la chofa de Westminister, en el lugar destinado á las banderas ilustres, una memoria á Velasco y González.

(3) Archivo del Ministerio de Marina.—Océano, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*.

(4) Las banderas recibidas por el general Bertrán están depositadas en la iglesia de Santa Dominga de la ciudad de Buenos-Aires, con sus inscripciones.

Del esculpimiento del inglés sucesor,
y de Lankra, en Buenos-Aires, gloria

mil hombres al mando del general Whitelocks, que trasportó al Río de la Plata la numerosa escuadra del almirante Murray.

Presentándose delante de Montevideo á fines de Octubre establecieron el sitio por mar y por tierra y derrotada la guarnición en una salida dieron el asalto posesionándose de la plaza el 3 de Febrero de 1807. De allí pasó la escuadra y el ejército, en Junio, al ataque de Buenos-Aires que emprendieron en cuatro divisiones, singularmente contra el Retiro y la Plaza de Toros, que defendía el capitán de navío D. Juan Gutiérrez de la Concha con cuatrocientos marinos. Mas de la mitad de éstos cayeron antes de ser tomada la posición, cuando Concha, con dos heridas, no pudo resistir más á los tres mil hombres que le asaltaban, pero no por ello desmayó el ánimo en otros puntos. El brigadier de marina D. Santiago Liniers, comandante general de las armas, se presentaba en todos, onardociendo el ánimo del paisanaje que había empuñado las armas con heroica decisión.

Rechazados los ingleses, el general Crowford que había penetrado en la ciudad y tomado el convento de Santo Domingo, tuvo que rendirse con mil de sus soldados y como prisionero de cuatro mil las lejas en aquella función, el arrogante invasor Whitelocks pidió á Liniers una suspensión de armas para entrar en negociaciones.

El 7 de Julio se firmó el tratado por el cual ambas partes restituían los prisioneros: los ingleses que estaban sobre las armas se embarcarían con ellas; la plaza de Montevideo sería entregada á los españoles á los dos meses de la fecha, quedando mientras tanto como país neutral, y durante la guerra no volverían los ingleses á molestar la ciudad de Buenos-Aires, ni ningún punto de la comprensión del Virreinato.

Al tener el Gobierno noticia del suceso premió á los defensores de Buenos-Aires y concedió á la ciudad títulos honoríficos. En ésta se acuñó una medalla de plata de gran módulo (1), con figuras alusivas, y la leyenda: A LOS DEFENSORES DE SU REY Y DE SU PATRIA LEONES, CONCHA Y LARILLA, BUENOS-AIRES DEFENDIDA, 5 DE JULIO DE 1807.

1807.

Don Manuel Godoy es uno de los más notables ejemplares que la historia nos presenta de la ilimitada ambición del hombre. De humilde origen, el uniforme de Guardia de Corps, fué base de su elevación á las más altas dignidades del Estado.—A los 23 años era capitán general de los ejércitos y primer ministro, siendo su voluntad la de los Reyes. Duque de Alcudia, príncipe de la Paz, pensó en enlazarse con la casa real casando al Príncipe con su hija; quiso una corona en los Algarbes y juró que la misma de España no era grande para sus deseos. Parecía que no quedaba más que darle, cuando el 13 de Enero de 1807 fué nombrado almirante de España y de las Indias, título que sólo habían tenido el gran descubridor del Nuevo-Mundo, y después los hijos naturales de Carlos V y de Felipe IV, y el infante D. Felipe, tío de Carlos IV, dándole además el tratamiento de alteza serenísima, y la capitanía del Almirantazgo, en los momentos oportunos en que dejaba de existir la marina á consecuencia del desastre de Trafálgar y de los otros que sobre la nación acumuló la política de éste favorito. Métricas y festejos realizaron la nueva dignidad, acuñándose una medalla, hoy rarísima.

Es de 45 milímetros, con el busto de Godoy á la derecha y la leyenda: SERENISIMO SOR. PRINCIPE DE LA PAZ: Y EN EL REVERSO, orlada de laurel, esta otra: EN MEMORIA—DE LA EXALTACION—DE S. A. S.—A LA BUENIDAD—DE GENEROSISIMO—ALMIRANTE—GENERAL—DE ESPAÑA E INDIAS (2). (Figura 24.)

1808.

José Napoleon, el rey intruso, nos ha legado una memoria modesta de su entrada en España. Una medalla de 44 milímetros, con su busto á la derecha, y la leyenda: IOS. NAPOLEON HISPANICAR. ET INDIAR. REX CATHOL. CIVILICCVIII. En el reverso el sol naciente brilla sobre la mar tranquila. Arriba el mote: ORES MED.—En el exergo: F. DANIEL GRATI ANIMI CAUSA (3). (Figura 35.)

(1) Chica al almirante Perón en su *Galería Histórica de los generales de marina*, tomo IV, pág. 135.

(2) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.

(3) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.

1823.

La desahogada guerra de las pasiones de partido que dura en España desde principios del siglo, ocasionó, como es sabido, en 1823, una vergonzosa intervención extranjera. Encerrado en Cádiz el Gobierno con el rey, resistió el sitio y bombardeo de la plaza hasta el día 1.º de Octubre, en que los motines que entró los mismos defensores habían estallado, hacían imposible la prolongación de aquel estado de cosas. Las Cortes extraordinarias enviaron entonces una diputación al rey, diciéndole que podía salir de Cádiz y avistarse libremente con el duque de Angulema, y en seguida se disolvieron.

Acorrió el rey trasladarse al Puerto de Santa María, donde había de empezar su venganza firmando el decreto en que declaraba nulo y de ningún valor todos los actos del Gobierno llamado constitucional, para sofocamiento de aquella fecha, 1.º de Octubre, en que las campanas y la artillería de los fuertes anunciaban á la población agitada y conmovida por mil afectos, el embarque. La falda real pasó entre la escuadra francesa de tres navíos, once fragatas, ocho corbetas, que saludó también con sus cañones.

Recuerdo de ese día es también una medalla de 49 milímetros, grabada en París por P. G. Miranda, que en el anverso presenta el busto de Luis XIV de Francia, con la leyenda: LE ROI. XIV. BORBONIS REGES HISPANIA REGIT; presentando el reverso la bahía de Cádiz, y la falda real pasando en medio de la escuadra.—En el exergo: KAL OCTUBRIS MDCCCXXIII (1). (Figura 36.)

1829.

En celebración de la declaración de puerto franco hecha á favor de Cádiz á principios de este año, la ciudad reconocida mandó grabar el artista F. Sagan una medalla de 42 milímetros, con la figura enefrente del rey, mirando á la izquierda. En el fondo se ve la ciudad y puerto de Cádiz, poblado de buques, y arriba la inscripción: FERNANDO VII REY DE ESPAÑA. El reverso está ocupado completamente por la dedicatoria orlada de laurel: A NUESTRO CATÓLICO—Y MUY AMADO SOBERANO—POR HABERSE DONADO—DECLARAR Á CADEZ PUERTO FRANCO—VEDCAN ESTE MONUMENTO—DE ETERNA GRATITUD—EL AYUNTAMIENTO Y CONSULADO—DE LA MISMA PLAZA—AÑO DE 1829 (2).

1836.

En la guerra dinástica llamada de los siete años colidaba el bando carlista la villa de Bilbao, como ahora, así porque la posesión capital de Vizcaya había de constituir para su soberano un excelente centro de operaciones y le abriría crédito en las Bolsas extranjeras, como por el abundante botín que ofrecía una plaza mercantil tan rica. Decidió, pues, asociarla, encomendando la operación al heredado general Zumalacárregui, que allí perdió la vida; segunda vez estableció el cerco el general Morúa, sin mejor resultado, y por tercera lo dirigió el general Villareal, formalizándolo en términos y con recursos que estuvieron á punto de alcanzar el éxito.

Las tropas liberales, que al mando del general Espartero acudieron en socorro de la plaza, fueron batidas en el puente de Castejana, en Asta y en Buroña, mas el 23 de Diciembre pasaron de improviso la ría, apoyadas por la escuadrilla, tomaron el puente de Luchana, obstinadamente defendido; treparon á los montes de San Pedro y Banderas, donde tenía el enemigo sus principales posiciones, y una victoria brillante salvó la plaza, produciendo en el campo del Pretendiente tanto asombro como confusión.

Se bató una medalla conmemorativa de 40 milímetros, representando á la reina Cristina y su hija doña Isabel II,

(1) Ejemplo de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.

(2) Ejemplos de oro, plata y bronce en el Museo Arqueológico Nacional.

ambas en traje de corte, con banda, manto y corona, extendido el brazo derecho alargando coronas de laurel a la villa de Bilbao, cuyos edificios, ría y buques se ven en aquel lado. En el reverso se lee: A LA INVICTA BILBAO—LAUREOS A LAS BANDERAS DE ISABEL II. — LÁGRIMAS A LA BANDER DERRAMADA. — 25 DE DICIEMBRE DE 1836 (1).

1846.

Hallándose fondeada en el surgidero de Sacrificios la corbeta de guerra española *Luisa Fernanda*, ocurrió el 8 de Diciembre de 1846 un fuerte temporal, durante el que zozobró en los arrecifes de la isla Verde del puerto de Veracruz, el bergantín de guerra de los Estados-Unidos *Somers*.

Se destruyó este buque, golpeado por la mar sobre las piedras, sin que nadie se determinara a acudir en socorro de los naufragos, cuando esta empresa temeraria fué acometida por la lancha de la corbeta, dirigida por el guardia marina D. Fulgencio Briant, con el feliz resultado de salvar la vida a unos cuantos tripulantes del *Somers*.

El Congreso de los Estados-Unidos, impuesto de este hecho, autorizó al Presidente de la República para acuñar una medalla de oro para el guardia marina, y otras de plata para cada uno de los marineros que tripularon la lancha de la *Luisa Fernanda*, con inscripciones que recordaran su heroica y humanitaria conducta.

La medalla es de 60 milímetros, presentando el anverso al bergantín en el momento de zozobrar, con la leyenda: SOMERS NAVIS AMERICANA; y en el exergo la fecha: ANTE VERACRUZ DEC. 10 TH. 1846. En el reverso está representada la lancha española con otros dos, ingleses y franceses, que acuden en socorro de los naufragos bogando en una mar tormentosa, y encima dice: PBO VITIS AMERICANORUM CONSERVATIS (2). (Figura 37.)

1858.

Habiendo salido de Madrid la real familia para inaugurar el ferro-carril del Mediterráneo, aprovechó esta ocasión el ministro de Marina D. José María de Quesada para propiciar a S. M. una excursión por mar desde Alicante al inmediato puerto de Valencia, en los buques que de antemano había mandado reunir, no sólo como espectáculo digno de los reyes y como acostumbrado que a sus personas debía el Cuerpo de la Armada, sino también y principalmente como medio de dar á conocer la importancia de este ramo, indispensable para la independencia de la nación, y con el fin de despertar hacia él la afición que no puede existir en los que residen en capital tan lejana de la costa.

Los buques reunidos en Alicante, bajo el mando del capitán general del Departamento de Cartagena, fueron: el navio *Francisco de Asís*, las fragatas *Petronila*, *Perla* é *Isabel II*, y los vapores de ruedas *Isabel la Católica*, *Pizarro*, *Lepanto*, *Santa Isabel*, *Castilla*, *Ziniera* y *Piles*, á que voluntariamente se agregaron la fragata francesa *Inspectrice* y el vapor inglés *Coston*.

Sus majestades embarcaron en el navio después de visitar algunos de los otros buques, quedando muy satisfechas del estado de su organización y disciplina, como lo dieron á entender en real orden fechada en Valencia á 3 de Junio, y aun mejor expresa la agradable impresión que recibieron en el viaje el siguiente decreto:

«Vengo en nombrar guardia marina de primera clase de la Armada á mi augusto y muy amado hijo D. Alonso, príncipe de Asturias. — Dado en la mar á bordo del navio *Francisco de Asís* á veintiocho de Mayo de mil ochocientos cincuenta y ocho. — Está rubricado de la real mano. — El ministro de Marina, José María Quesada.»

En el mes de Setiembre hizo la reina otra visita á las costas de Asturias y Galicia; vió bozar al agua en el arsenal del Ferrol la corbeta *Nereus* y la goleta *Isabela*; mandó poner la quilla á una fragata que nombró *Leontas*; revisó los buques y fué á la Coruña en la fragata *Petrópolis*, despidiéndose conmovida de los marineros. Para los que la habían acompañado en ésta y en la excursión de Alicante dispuso se grabara por su cuenta una medalla ovalada, de oro con brillantes para los jefes, de oro simplemente para los oficiales, de plata para las clases y de bronce para

(1) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.

(2) Ejemplar de plata en el Museo naval.

los marineros y soldados. En el anverso la cifra enlazada de los reyes Isabel y Francisco con dos anclas cruzadas; en el reverso un navío y la fecha 28 Mayo de 1858. Diámetro mayor 30 milímetros (1).

1860.

Todavía está fresca en la memoria la grata impresión de aquellos días en que los españoles habían dado tregua breve á las internas disensiones, para llevar á las faldas del Atlas la bandera de los Reyes Católicos. Europa contemplaba con sorpresa el ímpetu de nuestros soldados; América lo aplaudía, creciendo en uno y otro continente el concepto y la estimación á medida que el comercio y la industria, en rápido progreso, irradiaban los reflejos de nuestra eclipsada estrella.

Mientras nuestras tropas avanzaban guiadas por la victoria, la marina, que les había llevado al otro lado del Estrecho, que proveía á todas sus necesidades, y que mareaba por la costa cubriendo el flanco y tomando activa parte en los combates de Torre-Martín, los Castillejos, Cabo Negro y Tetuan, emprendía por sí sola el de las plazas de Larache y Arcila hasta apagar sus fuegos y destruir las poblaciones.

Terminada tan brillante campaña con la batalla de Vad-Rás, se instituyó una medalla en su memoria y como distinción personal de todos los que componían las fuerzas de mar y tierra. Es de plata, de 35 milímetros, inscrita en una cruz latina, cuyos brazos sobresalen 5 milímetros. En la parte superior del anverso el busto de la reina doña Isabel II coronada de laurel, á la derecha, dentro de un círculo excentrico al de la medalla y formado por otra corona de laurel. Abajo, CAMPAÑA DE ÁFRICA, 1860. *Stern á Paris*. En el reverso, en once líneas, los nombres de las batallas de tierra y mar:

SERRALLO.
SIERRA BULLONES.
TORRE-MARTÍN.
LOS CASTILLEJOS.
MONTENEGRO Y ASSIR.
CAHO NEGRO.
KELÉLI.
TETUAN.
LARACHE Y ARCILA.
SAMA.
VAD-RÁS.

1861.

Consecuencia de la gloriosa campaña de África.

Santo Domingo, la isla *Española* predilecta de Colón, en vísperas de perder por la anarquía ó de caer bajo la dominación de los negros de Haití ó de los mercederos de la unión norteamericana, solicitó con empeño la sonda del pabellón de que en mal hora se había separado en 1821.

Enterado oficialmente el Gobierno de los deseos de aquella República se resistió una y otra vez á echar sobre sus hombros la responsabilidad de la reincorporación, excusando la demanda con aplazamientos que habían de servir para desvanecer la duda de ser la opinión general favorable á la anexión. El pueblo dominicano entónces, por propia iniciativa, levantó la bandera española en las principales ciudades de la isla, enviando á la de Cuba la noticia del hecho consumado: deliberaron las autoridades lo que en este caso sin precedente procedía, siendo gobernador capi-

(1) Ejemplares de oro con brillantes, y de plata en la colección de D. Alejandro Euzasagryn.

tan general D. Francisco Serrano, y acordando garantizar el territorio dominicano de cualquiera agresión exterior, interior el Gobierno resolvía lo que creyera oportuno, pasó á la isla dicha, desde la Habana, el jefe de escuadra don Joaquín Gutiérrez de Rubalcava, llevando en los buques tropas de desembarco.

El 19 de Mayo de 1861 apareció en la *Gaceta de Madrid* el decreto anunciando la reincorporación á la monarquía del territorio que constituía la República dominicana, y la opinión pública y la prensa unánimes le celebraron calorosamente como un fuero acontecimiento (1).

Se grabó en consecuencia una medalla de 36 milímetros (2) figurando á España en una mastrona que sostiene el estandarte de Colón con la mano derecha y descansa la otra sobre los dos mundos. A sus pies el león: detrás la mar, sol nascente, un buque de vapor y otro de vela, y en el exergo el año MDCCCLXI. El reverso está por completo ocupado con la leyenda: HISPANIOLA—ANTIQUI—NOMINIS—MEMOR—IBONANTE—ELISABETHA II—REGINA CATHOLICA—SUMMO MAIORES ANTELLAS DVCE—FRANCISCO SERRANO—REGIAE CLASSE PRAEFECTO—IOCHIM GUTIERREZ RYBALCAYA—AD MATREM REDVX—XVII—MART.

1862.

Aquel cuando loco que á fines del siglo xv encontró para España un nuevo mundo, no tenía en la extensión entera de los dominios españoles un solo monumento, que diera testimonio de haberse estimado su memoria por las edades sucesivas en más que la suya la considerara. Con venir las flotas años tras años cargadas de plata, no se apuró un pozo de bronce para fundir las letras del nombre del Almirante.

Habían pasado muy cerca de cuatro siglos desde el trascendental descubrimiento, cuando el teniente gobernador de un distrito de la Isla de Cuba, se propuso erigir una estatua al olvidado navegante sin demandar auxilio ni protección al Gobierno ni contar con otros recursos que la fé en la excelencia del pensamiento.

El municipio y vecindario de la villa de Cardenas le acogieron en efecto como propio; se encomendó al cincel del escultor Fiquer la interpretación artística; se fundió el metal que la realizaba, y en los últimos días del año de 1862 aquella floreciente villa, celebró con tres días de santuosas fiestas, la inauguración del monumento que adorna su plaza principal.

Presidió el acto el general de marina D. Joaquín Gutiérrez de Rubalcava; tropas de la Armada hicieron los honores militares; bendijo el Prelado de la diócesis la obra terminada, y poblando los aires las aclamaciones de la multitud mezcladas con los acoees de la marcha real. Rindose el coronel D. Domingo Verdugo, que así se llamaba el teniente gobernador que inició y llevó á término la idea, explió con legítima complacencia como Cardenas, población de ayer, había alzado á Colón el primer monumento público que alumbra el sol de los trópicos (3).

Entre los invitados á las fiestas se distribuyó una medalla de plata, cuyo grabado deja que desear, por no estar las artes en la Isla de Cuba al nivel de su progreso comercial, pero que conservará los nombres de los que compujan el municipio á que la estatua se debe. Es ovalada, de 41 milímetros en su mayor diámetro, presentando en el anverso la estatua del almirante sobre el pedestal, con la leyenda en doble curva: ERIGICON DE LA ESPÁTA DEL INMORTAL COLON. COLOCADA SOBRE SU PEDISTAL EL DIA 19 DE NOVIEMBRE DE 1862 — CARDENAS — REIN.^{da} doña ISABEL II.—EREXGO. J. S. D. En el reverso se lee: SIENDO GOB. Y CAP. ORAL DE LA ISLA DE CUBA EL EXCMO. SR. DUQUE DE LA TORRE Y CELEBRADA SU INAUGURACION EL 26 DE FEBRERO DEL 62 BAJO EL GNO. DEL EXMO. SR. MARQUES DE CASTELFLOKOT. AYUNT. DE CARDENAS.—TETE. GOB. CONTR. MIL. EL CNEL. D. DGO. VERDUGO Y MARRI. CONCEJAL.—ALDTE. MUNICIPAL D. JOSÉ M. MORALES.—TNTB. DE ALCALDE.—LEO. D. J. M. P. D. CASTRO.—D. D. R. TOLEDO — REGIDORES D. A. CORTINA.—J. G. MONELL J. M. P.—D. LEON C. CRUZAT.—F. SUAREZ—M. P. D. LEON—A. D. LA TORRE

(1) Ferrer de Castro, *Incorporación de Santo Domingo á España. Breve consideración sobre este acontecimiento*. Madrid, 1861, 6m octavo.—*El general D. Pedro Santana y la caídas de Santo Domingo á España. Consideración al fábulo abolicionista (libelo): La gran traición del general Pedro Santana (apócrifo por Benavente Bore y escrito por Félix María Delmase)*, acompañado de breves consideraciones políticas, académicas y sociales acerca de aquel memorable acontecimiento, 1862, edición reducida á la plá de Imprenta.—*Companio. Novela realista para la educación de Santo Domingo*. Madrid, 1864.—*Notas de Arte, Santo Domingo*. Madrid, 1863.

(2) Museo Arqueológico, cñjemplar de plata.

(3) R. Euzkara, *Descripción de las grandes fiestas celebradas en Cardenas con motivo de la incorporación de la estatua de Cristóbal Colón*. Habana, 1861.

—L. GRASSILL—A. CARAGOL—J. M. N. LA TORRE—G. DIBO—D. N. J. S. NOVATIOLA—S. TAHID—D. A. L. CAYLAN (1).

1866.

Cuando la escuadra española enviada a las aguas del Pacífico se vió en la dura necesidad de bombardear á Valparaiso, no pudiendo conseguir que los buques chilenos y peruanos salieran de los escondites del archipiélago de Chile y aceptar el combate con que los brindaba, tanto habían quedado escarmentados en el de Abtao, creyó el brigadier Méndez Núñez, jefe de aquella escuadra, que era cuestión de honra y dignidad demostrar al mundo como era apta para algo más que castigar plazas indefensas, rechazando la ingerencia y la oposición de los simpatizantes extranjeros.

Los españoles con así: no han querido aprender las máximas modernas del arte de la guerra que aconsejan dañar de todos modos al enemigo y rebuir las ocasiones de ofrecerle ventaja en los combates, prefiriendo la escuela de Diego Ordóñez, Suero de Quilón y García de Paredes. Habían dado tiempo y ocasión a los peruanos para fortificar el puerto del Callao con torres blindadas, cañones monstruosos, torpedos, y monitores de coraza, y halagátales la empresa temeraria de presentar el estado de sus buques de madera ante tamañas defensas.

El 2 de Mayo, fecha ya memorable para España, seis fragatas, *Niemenela*, *Blanca*, *Resolución*, *Berenguela*, *Villa de Madrid* y *Alfonso* y una goleta, *Vencedora*, avanzaron resueltamente hácia los fuertes del Callao, hasta remover el fondo con las bombas, en cuyo momento enviaron una lluvia de hierro sostenida por espacio de seis horas. Aquellas formidables baterías de hierro, piedra y tierra no resistieron tan tremendo ataque; las unas volaron con la gente, otras fueron demontadas ó deshechas, los monitores se encerraron en la *ársena*, y á las cuatro y media de la tarde sólo tres cañones peruanos costaban débilmente á las maldanzas de la escuadra. En este momento coronó la marinería las jarcias, dió tres *sicas* entusiastas y los buques se retiraron del combate.

La *Villa de Madrid* y la *Berenguela* sufrieron daños de consideración, abriendo á esta un agujero de 14 pies, bajo la línea de flotación, una de las granadas del enemigo; la *Alfonso* fué tres veces incoñdida por otras, y cual más cual ménos, todas tuvieron daño, recibiendo en los cascos y arboladuras considerable número de proyectiles que se conservan en el Museo naval de Madrid, asombrando sus dimensiones y peso de 300 y 500 libras.

Las pérdidas del personal consistieron en treinta y ocho individuos muertos, entre ellos dos guardias marinas, y en ciento cincuenta heridos y contusos, comprendiendo al brigadier Méndez Núñez, al comandante de la *Blanca* y á dos guardias marinas.

Condensando el hecho el parte oficial que dirigió al Gobierno el jefe de la escuadra, dice:

«La historia marítima consignará, para gloria de la marina, que una escuadra de seis fragatas, cinco de ellas de madera, á 4.000 leguas del litoral de su país, sin otros recursos que los propios de los mismos buques, sin tener en una extensión de más de 1.000 leguas puerto á donde reparar sus averías, y después de larguísimo tiempo de campaña, no titubó en atacar decididamente fortificaciones formidables armadas de cañones que no bajaban, según todos los antecedentes, de noventa en número, entre ellos no pocos de enorme calibre, y parte acorazadas: fortificaciones levantadas y cañones en parte manejados por mercenarios inteligentes y atrevidos, dispuestos siempre á prestar sus aventureros recursos á los países que, como el Perú, no titubean en consumir los que podían hacerse prósperos, en elementos de destrucción (2).»

Por el Ministerio de Marina se mandó acuñar medalla del suceso, que grabó G. D. Sellan. Es de bronce, de 30 milímetros, con el busto de la reina doña Isabel II, sin inscripción en el anverso. El lado opuesto realza un escudo sobre un ancha con palma y laurel á los lados, y dentro la fecha CALLAO—2 DE MAYO—1866 (3).

(1) Ejemplar en el Museo Arqueológico Nacional. Existe otra medalla de Cádiz grabada por el editor Dorsal de París, y que forma parte de la *Serie de medallas conmemorativas de guerra* de Dorsal, 1868. Ejemplar de la colección de D. Alejandro Brindley.

(2) Parte oficial del combate, Madrid, Imprenta nacional, 1866.

(3) Ejemplar en el Museo naval.

1867.

A nuestra España, á su marina, cuyos pasmosos descubrimientos llenan la historia de la navegacion en su más interesante período, quedó reservada la solución de uno de los más importantes problemas planteados en el siglo XIX.

Habíase construido buques cubiertos de hierro, como los guerreros de la Edad-media: una espesa coraza debía preservarlos de los más potentes proyectiles, con lo cual los arrogantes navios de tres puentes, tipo de las escuadras, quedaban relegados á humillante nulidad; pero los marinos miraban con desconfianza á los nuevos monstruos de la arquitectura naval, considerando los enormes balastos que la masa metálica de los costados producía, y la falta absoluta de ventilacion de los alojamientos encerrados bajo lumbre de agua. Los viajes experimentales de la fragata francesa *Nouvassé* al Seno Mejicano, y de otras contra de la misma nacion á las Canarias, no habian ofrecido pruebas concluyentes, andando por tanto dividida la opinion entre los marinos más entendidos, que se inclinaba por mayoría á considerar los buques blindados muy propios para la defensa de puertos y costas, pero incapaces de resistir un temporal en altas latitudes, ni servir de vivienda en climas ecuatoriales.

España que sólo tenia uno de estos buques en 1865, osó enviarlo al hemisferio del Sur, fiando en la pericia de sus oficiales, y en tanto la discusion de los marinos extranjeros crecia de punto, juzgando temeraria y aún descabellada la empresa; la *Novassé* pasaba el pabellon de Castilla por el camino que Sebastian del Cano enseñaba á los navegantes, y llenando el Diario de sucesos con los temporales, combates, calores y privaciones de toda especie que buque y tripulacion sufrieron valientemente en tan gloriosa campaña, entró en el puerto de Cádiz, de que habia salido cerca de tres años ántes, resuelto el problema y habiendo grabado para siempre su nombre en la historia de nuestra marina y en la historia de la navegacion universal. Dada la vuelta al globo, cuadrábase el lema concedido á Cano por el Emperador César V. *Primum circumdeditur* se.

El Gobierno mandó acuñar una medalla ovalada de bronce, cuyo mayor diámetro es de 35 milímetros, representando una seccion de la tierra con el mar Pacífico y parte de la América del Sur, y la fragata *Novassé* navegando hacia la derecha, con la inscripcion: A LOS PRIMEROS QUE DIERON LA VUELTA AL MUNDO EN BUQUE BLINDADO. El reverso dice: FRAGATA ESPAÑOLA DE GUERRA NUVASSÉ. — 4 DE FEBRERO DE 1865. — 29 DE SETIEMBRE DE 1867, que son las fechas de entrada y salida en el puerto de Cádiz. Firma en el exergo S. Sellañ (1).

La critica censura con razon, que á hecho tan grande se haya erigido un monumento tan mesquino. El deseo de que en la medalla aparecieran el Zodíaco, los meridianos y la costa del Pacífico, que para nada hacian falta allí, dió al dibujante la poco feliz idea de trazar, envuelta en nubes, una seccion rarísima del globo y de rebajar á detalle la fragata, que en tamaño microscópico parece subir trabajosamente por una cuesta.

1868.

A raíz de la batalla de Alcolea, en el año de 1868, se agitó en Madrid la idea de erigir en el campo de la nocion, próximo al puente de aquel nombre, un monumento grandioso que recordase á las generaciones venideras el trascendental cambio político allí fundado. Se abrió suscripcion pública al efecto; se repartieron circulares explicando la razon y la conveniencia del pensamiento; y como se acordara á los generales que tomaron parte en el suceso, solicitando el infitajo de cada cual para la reunion de fondos, uno de los que más se habian señalado en Alcolea contestó á la gestion de los iniciadores de la idea: que los monumentos son buenos y provechosos cuando se destinan á perpetuar las glorias nacionales, pero que las contiendas civiles, cualquiera que sea su resultado, como conseguido con derramamiento de sangre de hermanos, no deben nunca conmemorarse en obeliscos, y ántes bien, fuera de desear la posibilidad de borrar su recuerdo hasta en las páginas de la historia.

(1) Ejemplar en el Museo naval. Los epiteítos de la campaña occitan en el filo del capitan de fragata de generoso D. Eduardo Irujo, *Ingeniero del véje de circunnavegacion en la fragata Huelmo N.º 222936.*

La frase echó por tierra el proyecto de monumento nacional, de que nadie volvió á ocuparse; sin embargo, algunos revolucionarios de Barcelona persistieron en la idea de conservar memoria de la iniciativa de la marina militar con el grito dado en la bahía de Cádiz el 18 de Setiembre y de la batalla de Alcolea que siguió, y al efecto acuñaron en aquella ciudad una medalla.

Ocupa el anverso un buque blindado, cuyo diseño no acredita al dibujante, apareciendo en la parte superior la leyenda ATROPA DE LIBERTAD; y en el exergo, la fecha 18 SETIEMBRE 1808. En el reverso, España bajo la figura de una mujer que mira á la derecha, teniendo á este lado el león, y apoyado el brazo izquierdo en el escudo de armas: á sus pies trofeos militares, y en lo alto el sol nacional. Por leyenda, ALEJAMIENTO NACIONAL.—20 DE SETIEMBRE 1808. Está firmada *J. García*, y tiene 48 milímetros de diámetro (1).

1870.

La sesión de las Cortes Constituyentes celebrada el 16 de Noviembre de 1870, produjo la elección del duque de Aosta, hijo segundo del rey Víctor Manuel, para monarca de España.

Como consecuencia de este acto, las Cortes nombraron en el mismo día una comisión de su seno para trasladarse á Florencia, con objeto de poner en manos del futuro rey el acta de su elección.

En Cartagena se dispuso la escuadra del Mediterráneo, mandada por el contra-almirante D. José Ignacio Rodríguez de Arias, y compuesta de la fragata *Villa de Madrid*, y de las dos blindadas *Nusancia* y *Victoria*, para conducir á la diputación de las Cortes y á la comisión del Almirantazgo al puerto de Génova; de éste se trasladó á la Spezia, y allí, habiendo aceptado la Corona el duque de Aosta y celebrádose con grandes fiestas el suceso, embarcó en la fragata *Nusancia*, saludado por los cañones de la escuadra y los gritos de ¡*Viva el Rey!*

El 26 de Diciembre emprendió la escuadra el viaje de regreso, convoyándola los buques italianos, corbeta *Principe Humberto* y goleta *Vedetta*; el 30 llegó sin accidente, y el 2 de Enero de 1871 hizo el rey su entrada en Madrid y prestó juramento de guardar la Constitución (2).

A todos los que formaron parte de esta escuadra se repartió una medalla de bronce de 30 milímetros, con el busto del nuevo rey á la derecha, y la inscripción: AMADOR PRIMERU REY DE ESPAÑA.—EXERGO: G. SOLLAS. En el reverso las tres fragatas *Nusancia*, *Victoria* y *Villa de Madrid*, con la dedicatoria: A LA ESCUADRA DEL MEDITERRANEO—26 DE DICIEMBRE 1870 (3).

1873.

Cierra esta serie un recuerdo más de los discordias civiles que por desdicha de nuestra patria parecen perpetuarse hasta el momento de la destrucción total á que la llevan. La defensa del arsenal de la Carraca contra las turbas demagógicas que se habían señoreado de Cádiz y San Fernando.

Tal vez en otras circunstancias no hubiera merecido dicha defensa los honores de un monumento, mas es de advertir que de tres arsenales con que la marina militar de España cuenta, el del Ferrol había iniciado el movimiento insurreccional, arbolando la bandera roja de los comunales de París, y el de Cartagena se había convertido en plaza de los cantonales y terror de los pueblos de la costa que hubieron de sufrir sus expediciones piráticas. La resistencia que los marines, fieles á la tradición del deber, hicieron en el arsenal de la Carraca, fué, pues, ensalzada por el Gobierno en términos que merecen ser copiados.

Dico así el decreto que fué publicado en la *Gaceta*:

«Los altos hechos de militar arrojo ó de patriótica abnegación, tanto reclaman el interés profundo del Gobierno

(1) Ejemplar de plata en la colección de D. Alejandro Ewaldseny.

(2) *Orden de la capitana á Italia verificada por la escuadra española del Mediterráneo para conducir la diputación de las Cortes Constituyentes que había de ofrecer la corona de España al príncipe Amador de Saboya y trasladar al marino desde el puerto de Corintia, Escoria de órden del Excmo. Sr. Ministro de Marina y Presidente del Almirantazgo D. José María de Alvarez, por el oficial de uso de sus señores, D. Ignacio de Negrete, Madrid, imprenta de Miguel Gussán, 1871. En 4.*

(3) Ejemplar en el Museo naval.

por sus felices consecuencias en el momento histórico en que se llevan á cabo, cuanto porque sientan dignos ejemplos que imitar, y contribuyendo con otros anteriores á labrar las gloriosas tradiciones de una institución, estimulan á conservarlas y engrandecerlas á cuanto más tarde vienen á constituir, levantando su espíritu, é inspirándoles esa emulación generosa que produce los héroes y los mártires en los grandes triunfos y en las grandes adversidades de la patria. Cumplo, pues, á los Gobiernos, atendiendo á lo primero, premiar con mano generosa á los que en aquel concepto se distinguen, y atendiendo á lo segundo, tiene el deber sagrado de perpetuar la memoria de estos hechos, materializándolos en una forma que trascienda los límites de la vida de las generaciones que los presenciaron. Si la defensa del arsenal de la Carraca en Julio de 1873, llevada á cabo por un puñado de valientes tan pobres de elementos militares, tan desprovistos de auxilios, tan escasos de próximos ejemplos, tan inseguros de las consecuencias de su arrojo, como ricos en lealtad y patriótico ardimiento, los hizo merecedores á simples recompensas personales, la abnegación con que renunciaron á las que con mano más que prodiga, agradecida, les brindaba el Gobierno de la República, los hizo merecedores á ser señalados como vivos ejemplos de militar virtud á la juventud llamada á vestir su uniforme, y á conservar y exaltar la siempre pura historia de la marina militar de España. El Gobierno de la República faltaría, pues, á uno de sus primeros deberes, si no contribuyera por su parte á honrar secundando ambos rasgos de valor y abnegación, procurando conservar su memoria por medio de un signo exterior que, al recordar el ejemplar suceso, muestre el momento vivo de aquella gloria; y para alcanzar este fin, y á propuesta del ministro de Marina, decreta lo siguiente:—Artículo primero. Se crea una medalla de bronce de forma elíptica, de 38 milímetros en su diámetro mayor y de 30 en el menor, con una corona mural sobrepuesta, y que contenga en el anverso una alegoría que represente la marina en el momento de vencer en la Carraca; las palabras LEALTAD, DESINTERÉS, VALOR, repartidas en la parte superior de la circunferencia; en la inferior la fecha del suceso, y en el reverso, entre ramos de laurel y roble, la siguiente inscripción: A LOS DEFENSORES DE LA CARRACA, LA PATRIA AGRADECIDA. La expresada medalla se usará pendiente de una cinta color verde mar, con una lista gruesa en los extremos.—Artículo segundo. Tendrán derecho á usar esta medalla todos los que contribuyeron materialmente á la defensa del Arsenal de la Carraca, hallándose desde el 19 de Julio al 2 de Agosto de 1873 á las órdenes del capitán general del Departamento de Cádiz, dentro del establecimiento ó ejecutando fuera de él sus órdenes.—Artículo tercero. La referida medalla se acuñará por cuenta del Estado, cargándose su importe al cap. xv, art. 5.º del presupuesto vigente.—Artículo cuarto. El ministro de Marina queda encargado de la ejecución de este decreto. Madrid 8 de Octubre de 1873.—El Presidente del Gobierno de la República, EMILIO CASTELLAR.—El ministro de Marina, JACOB OREIRO.»

La medalla ha sido grabada en Barcelona en los talleres de D. B. Castell, con poca fortuna; *la alegoría que representa á la marina en el momento de vencer*, según el decreto, es una matrona con corona mural, que pisa varios pertrechos navales y despojos simbólicos de la náutica en poco artística colección. Cualquiera persona un tanto versada en alegorías, creería ver en esta medalla, más que el vencimiento, la ruina y destrucción de la marina.

EDAT MEDIA

1800

SECRETARIA



1800

SECRETARIA

ESTATUA ORANTE DEI REY DON PEDRO
(MUSEO HISTORICO NACIONAL)



ESTÁTUA ORANTE

DEL REY DON PEDRO DE CASTILLA,

QUE SE CONSERVA

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.



ense los primeros años del siglo xiii existía en Madrid, cerca, pero á la parte de afuera de la antigua puerta de Balmadé (2), y en el mismo sitio que ha ocupado hasta 1868 el convento de Santo Domingo el Real, modesta casa, que los madrileños habían cedido á su paisano Fray Pedro de Madin, discípulo de Santo Domingo de Guzman, para que en ella fundase un convento, dándole además algunas bienes con que pudiera sostenerlo. Aconteció esto en el año 1217; y como en el inmediato de 1219

legase á Madrid Santo Domingo en los primeros días de Marzo, á semejanza de lo que habia hecho en Tolosa y en el Prulliano, cambió el nascente convento en monasterio de monjas con la aprobacion del Concejo de Madrid, dándoles la regla de San Agustin, y señalándoles para su mantenimiento los escasos bienes que poseian los frailes.

Profesaron las primeras religiosas en manos del fundador; y dedicando éste la modesta iglesia á Santo Domingo de Silos, dejó al frente de la nueva casa á su hermano el beato Mamés ó Mamerto. El papa Honorio III, sucesor de Inocencio en la cátedra de San Pedro agradeció tanto la piedad de los madrileños, que les manifestó su complacencia en una bula, expedida á principios de su pontificado; y al dejar esta villa el celoso fundador, dirigió á las

(1) Copiada de un códice de molinos del siglo xv.

(2) Acerca de las antigüedades reales de Madrid y de las diferentes puertas que deban ingresar á la villa y corte, pueden consultarse nuestras lecciones la historia de la misma, escrita en colaboración con nuestro dextro y respetable amigo tantas veces citado D. José Anazar de los Rios, esp. 1.ª de la Introducción, en el cual exponiamo el resultado de nuestras propias pesquisas sobre la materia, acompañando un plano que formamos para presentar en la grabación las dimensiones exactas y situación de los expresados reales. Allí señalámoslos con relación al segundo, en que se encontraba la puerta de Balmadé, las siguientes palabras: «Más conocida es el segundo realce, obra que puede ser respetada por santos (bien que no sea dicho Dios la época en

nuevas religiosas expresiva carta, recomendándoles la observancia de su regla y los ejercicios de piedad y de virtud (1).

Acogidas al nuevo instituto muchas señoras principales de Madrid, aumentados sus bienes con las donaciones que le hacían, así los particulares como las marquesas, debiendo notarse entre ellas la de la huerta contigua al monasterio, que fue cedida por Fernando III, y el lugar de Rejas, llevado como dote al tomar el voto en 1242 por doña Flor, hija de D. Martín Juan y doña Ojalla, empezó bien pronto a sufrir contrariedades, las cuales dieron motivo á que Gregorio IX y el mismo conquistador de Sevilla tomasen bajo su especial protección á las *monjas ó dueñas de Santo Domingo*. Sin embargo, la oposición de algunos llegó á tanto, que hubo ocasión en que tuvieron las religiosas que retirarse á las casas de sus padres y deudos, por no poder subsistir.

La fama del plácido retiro atrajo á su recinto más tarde á la infanta doña Berenguela, hija del sabio Alfonso y de doña Violante, distinguiéndose Sancho IV y Enrique II entre los protectores de aquella casa, á la que dá Medrano el calificativo de *espajo de virtud*; concediendo el primero á la priora y monjas el derecho de que sus grandes pastasen libremente en todo el reino, eximiéndolas de todo derecho de portazgo y de Chancillerías, é invistiendo el segundo al convento con la inamovilidad del asilo (2).

No ménos decidido amparador del monasterio, donde habia de tener al cabo su postrer morada, manifestó don Pedro, contribuyendo á la reparacion del edificio, en el que como en la mayor parte de los monumentos erigidos ó reparados por aquel Rey, dominó el estilo mudéjar, dando carta de confirmación á los privilegios de Sancho IV, y amparando á las monjas cuando los labriegos y pastores de las aldeas apellidadas Carralesos, perteneciente al mismo convento, entrábase por los campos, arrebatando el fruto de mieses y viñas (3). Pero cuando puede decirse que llegó á su mayor apogeo, fué durante los cincuenta años en que doña Constanza de Castilla, nieta del mismo rey don Pedro, desempeñó el cargo de priora de aquella venerable casa. Por el cariño que á tan virtuosas señoras profesaba doña Catalina, esposa de Enrique III, obtuvo de su hijo don Juan II cuarenta mil maravedises de renta anual; y otros diez mil le señalaba en 1465 la reina doña Juana, esposa de Enrique IV, segun aparece en auténtico privilegio.

Con la muerte de tan virtuosas preladas empezó á relajarse la observancia de las antiguas reglas. Las monjas, olvidándose del voto de pobreza que habian hecho, vivian separadas é independientes, usando moga y trajes, muy poco

que se levantó, tanto por la relajación de los cronistas que almorzaron á cenarles gran parte de sus riquezas, como por la avaricia de sus antiguas prioras, conservadas aún en las de Mevo, Central y de Guadalupe (4).

(1) Y no son despreciables testimonios las letras de suavidad que se hallan junto á la segunda (5), así como las que en 1299 se describieron el derribo una casa de la calle del Monje de Pataz, dadas á que das no poca fuerza los señores de Clara hijo y Casa de San Miguel, que determinan en una y otra dirección el límite de la antigua y moderna villa. Pero excede á todo otro documento que pudiera en el particular siquiera el plano topográfico de Madrid, grabado en Amberes el año de 1656, por revistar claramente, á pesar de haberse interrumpido algunas veces por grupos de edificios, la verdadera extensión de esta muralla, que cubría á la zona cost completa, Puerto Ieta del Aldeano y pasado la Puerta de la Fuca, seguía, como el primitivo caso, por encima de las casas de Melgosa y de Rosoverre, á la Casa de Bases, las huertas del Panché, Cuesta de los Ciegos y desamparado de las Ventillas; rodeaba las casas del Infanzón y vicereales de San Andrés hasta la Puerta de Mevo, iba por entre la Cera baja y calle del Alcaide á salir á Puerta Central; y volviendo luego por la calle de Cochifloros y Cera de San Miguel dejaba paso á la principal entrada de la villa, que era la puerta de Guadalupe del Rey y de los Tintes (subsistente de la Realmoneda) á las Casas del Pral á tomar de Oriente y puerta de Delgado, frente á la salida de Santo Domingo, cerca donde está á tomarse en el Aldeano.

(2) La puerta de Delgado debió ser estrecha y hallarse dispuesta á la misma ordenación. Hubo de derribarse en el siglo xii, cuando se verificó la nueva ampliación del recinto de Madrid, para darle entrada en su nuevo á hacerse morada de ella. Al tomar de la etimología del nombre de esta puerta, como la han trazado en la época romana, doliendo que previene de hecho á las, por exponer que dicha salida á algunas lanchas, y otros retazos el título, bellísimo en todo el saber, puerta de los estudios. Desconoce la prioresa desamando violenta, y muy extraño que en paraje tan alto existiera terrazo; la segunda es más natural, pero la construcción de habiéndola está muy torcida. En adelante, no sólo preservado, sino muy venturoso, conociendo el sistema de construcción antiguo, que en la altura llamada hoy Cuesta de Santo Domingo, punto de las más elevadas de Madrid y cercana á una de las puertas, habiéndose los arcos levantado tierra para vigas ó alfileras.

(3) Fray Hernando del Cerillo, *Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores* (Madrid, 1586). Esta autor inserta la lista referida en el texto y la carta acotada de ella.

(4) Libro de privilegios que se conservaba en el archivo del convento el año de 1807, y del cual sacamos, con la correspondiente autorización del señor Obispo Arzobispo de Toledo, por primera vez á las la mayor parte de los noticias históricas que consignamos en esta parte de nuestra *Historia*, doliendo á conocer en la citada *Historia de la Villa y Corte de Madrid*.

(5) La carta en que don Pedro ampara y confirma en sus derechos á la prioresa y monjas de Santo Domingo, encontradas en el mismo archivo, se llama la república cuando existían las mencionadas. *Historia de Madrid*, insertado en el tomo 1, pag. 145.

(1) «El término que significaba el barrio las cimas del barrio espaldado se usó en tiempo de Carlos III».

(2) «Observamos en un patio de la casa de... á Termino en la Cuesta de los Ciegos se usó un tiempo que lleva la denominación de la antigua muralla, época roma, antes sólo en las primeras zonas, pueden haber pertenecido á aquella... etc».

en armonía con su estado. En vano pedidos de saber y virtud pretendieron hacerles cumplir sus deberes: el mal tenía más hondos raíces, puesto que reconocía por origen la pervención de las costumbres de la época, y los abusos permanecieron sin correctivo, hasta que Isabel la Católica, con el poderoso influjo de su genio superior y de su prudencia, logró restablecer las antiguas prácticas (1).

Durante la guerra de las Comunidades, estuvo a punto de desaparecer el monasterio incendiado por algunos mal intencionados, que tomaron por pretexto la acogida que en el convento habían hallado varios jóvenes de las familias fieles al emperador, cuyos guerreros, se retiraron al fortificado alcazar, donde fueron vencidos por los madrileños, que habían alzado resueltamente la noble causa que immortalizó á Juan de Padilla.

Por fortuna los mismos vencedores fueron los primeros en cortar el incendio y en perseguir á los criminales.

Recuerdos de la época de Felipe II conservaba también aquel antiguo monasterio, pues en él estuvo depositado el cadáver del príncipe D. Carlos hasta el 7 de Julio de 1573, en que fué conducido al monasterio del Escorial. Santos exequias celebráronse en Santo Domingo con aquel motivo, que describió con su minuciosidad acostumbrada el maestro de Cervantes, Lopez de Hoyos, en un libro, hoy sumamente raro (2).

Una donación de Felipe III de 30.000 ducados, sirvió más adelante para costear el retablo mayor, la sillería del coro, cuya traza se atribuye á Juan de Herrera, sillería que hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, dando también el riglo donativo para que se hiciesen algunas de las buenas pinturas que en los altares se conservaban; y bajo la protección de los monarcas españoles que sucedieron al hijo de Felipe II, continuó el histórico monasterio hasta la guerra de la Independencia, en que sirvió de cuartel á los zapadores franceses. Vueltas las cosas al monasterio despues de la terminación de la guerra, acaso se hubiera visto demolido más adelante, á no haberse opuesto á ello, el entonces Regente del reino, Duque de la Victoria, y así continuó salvándose de los embates revolucionarios, hasta que en el titimo de 1863 vino al suelo, á pesar de las súplicas de los amantes del arte y de la Historia, destruyéndose el notable ábaco mudéjar, que por ventura habíamos ya copiado en la citada *Historia de la Villa y Corte*, logrando salvar la estatua orante que sirve de tema á esta monografía, con algunas otras de las proximidades que ennobrecía el histórico edificio en el Museo Arqueológico Nacional, científico refugio por ventura creado, y sin el cual estarían ya perdidas ó en más afortunados países, la mayor parte de nuestras antigüedades.

II.

Entre las comedias, que justificando su merecida fama dejó á la posteridad el maestro Tirso de Molina, encuéntrese una que lleva por título *El Rey don Pedro en Madrid* (3), en la que dando vida á no remota tradición madi-

(1) Según el Sr. Eguera en su *Memoria del Monasterio de Santo Domingo*, publicada en 1869, contribuyó á tan sabalidosa mención un suceso que refiere Gonzalo Fernandez de Oviedo y Responso Quintana, acontecimiento que, apasandose con carácter de maravilloso, tiene, sin embargo, la fácil explicación que los mismos autores consiguen, y que se hubiera podido atajar la noche misma del suceso, con algo menos de fustidioso terror y mucho más de provechosa ilustración, lo cual, á haber sucedido con tanquísima calma al sereno juicio, habría quizá salvado la vida de una degradada, que debió ser desgraciada y herida muerte á la ligereza y á la superstición.

Véase como lo refiere el citado Sr. Eguera:

«En el silencio de la noche, y al mismo tiempo que la comendad está en el coro leyendo los mofinos, se oyeron de improvista, bajo las bóvedas del referido templo, unos golpes, acompañados de voces lastimeras, pero tan confusas, y hasta cierto punto apacibles, que no era posible comprenderlas. Suspiraban los espíritus castigos; la consternación recorrió al coro, y el coro quedó al instante deserte, ocasionada sin intencional los agustinos quejos. Desconocidas de terror las religiosas pararon toda la noche en vela, y el siguiente día se dispuso que la comendad tuviese un solo dormitorio. La causa del raro suceso fué un lamentable desatino. Pasaron los frailes del Sr. Juan de Castilla, hijo del rey don Pedro, uno de las capillas de la iglesia, sirviéndoles de parsona la comendadita bérnita. Colocaron en ella el cuerpo de una señora llamada doña María de Guzman, mujer de un caballero vizcaíno del don Juan, y hallando vuelta en él á las pocas horas, conoció en terrible situación, cumplió las ligaduras de la mortaja, salió del stand y volvió la cabeza del parsona, que en verdad, porque había sido curada cuando terminó el castigo. Tres meses despues sobrevino la funesta peste que llegó por cadáver, y quedamos suspendidas y horrorizadas al ver el cuerpo de la misma mujer que en el silencio templo resucitaba.

(2) *Yndica: Relación de la muerte y honras fúnebres del Sr. Príncipe D. Carlos, conde de Aranda y archiduque por el Sr. Juan Lopez, celebradas en el estado de esta villa de Madrid.*

(3) Es el título correcto que se toma de esta comedia bajo el Sr. Hartmannsch (Código romance de las obras dramáticas del Maestro Tirso de Molina) y de la biblioteca de autores españoles, remite el impreso sobre de *Los Juvenos de Teruel*, la edición de que sirve comedia, con el título de *Epifanía de Zibana*, pero en anotación á decir, de escribir con Yllán, ó sobre la primera obra *El Rey don Pedro en Madrid*, por Giamontano.

leña, presenta una escena fantástica entre el rey don Pedro y la sombra de un sacerdote por él asesinado; escena digna de ponerse en parangón, como acertadamente escribe el Sr. Hartzenbusch, con las del gran trágico inglés. Tiene lugar junto á un pozo cercano á una iglesia: ordena la sombra al rey que funde un monasterio en aquel mismo lugar, recordando que el día de Santo Domingo fué el del sacrilego asesinato; y le dice, después de oír la solemn promesa del monarca:

Queda en paz; labra el convento,
que en él tienes que vivir
en salustros eternos.

Como ántes le hubiese anunciado que *había de ser piedra en Madrid*, pregúntale el rey:

¿Eso es ser piedra en Madrid?

y respondiéndole la sombra:

Ser piedra en Madrid es esto;
y advertirte que sal me sacas
de las penas que padeczo,

termina la escena dando la mano el rey á la sombra; manifestando aquél su temor al sentir el contacto del fuego en que la vision arde; y confirmando su propósito el monarca, después que la sombra ha desaparecido, añade:

Luego he de labrar el templo,
porque por él se revocan
los soberanos decretos;
y esta advertencia le deba
á Madrid el Rey don Pedro.

De este modo consignaba la musa dramática del siglo xvii la tradición madrileña, reducida á que habiendo el rey don Pedro dado muerte, delante del sitio que ocupaba el convento de Santo Domingo, á un sacerdote, en una de las nocturnas aventuras á que con tanta frecuencia se entregaba el amante de la Padilla, se aparecía la sombra del clérigo al monarca siempre que pasaba de noche por aquel sitio, irritando á un tiempo su violento carácter, y llamando de terror supercilioso su perverso corazón. Antiguas lápidas citanse por algunos historiadores como referentes á la tradición misma, las cuales se dice contenían las palabras pronunciadas por el clérigo al *pedir* la vida bajo el puñal de don Pedro. Pero como ya digimos á este propósito en la citada *Historia de la Villa y Corte*, fueron vanos cuantos esfuerzos hicimos para encontrar dichas inscripciones, que existieron, al parecer de los que tal noticia consignaron, en el ingreso de una casa contigua, y en la portera del convento, y á las que se refieren, el Sr. Eguaren en su *Memoria del monasterio de Santo Domingo*, publicada en 1850, y el Sr. Mesonero Romanos en su *Madrid antiguo*; habiendo sido conseguido saber, gracias á la privilegiada memoria del ya citado Sr. Hartzenbusch, que uno de dichos letreros decía así:

Por Jesús crucificado,
Sirve á Dios, que has de morir:
Fide á Dios perdona, hermano,
Y haz bien por tu propia mano.

Leyenda que bien claramente indica no referirse á más remota época, que á los últimos años del siglo xvii.

No acreditan, pues, las inscripciones la tradición, ni de esta se halla el menor indicio en los escritores ni en documento alguno de las centurias xiv, xv y xvi, pudiendo asegurarse que presenta todos los caracteres de haber nacido en la xvii, como nacen en la misma otras muchas tradiciones de igual naturaleza en la ciudad de Sevilla, relativas

al mismo rey. Acaso, y es lo que consideramos más probable, al ver los madrileños la estatua orante de don Pedro sobre su sepulcro, *sicudo piedra en Madrid, y vivo en alabastrus eterno*, según la profecía de la sombra, escrita por Tellez, mucho después de estar erigido dicho monumento funerario, y más todavía de la fundación del convento, según hemos visto en el número anterior, trasladaron á la villa y corte, aunque bastardeando su narración, la sangrienta aventura del discoño, á quien se supone asesinado por el mismo don Pedro en San Clemente de Sevilla.

Pero fuese uno á otro el origen de la tradición referida, es lo cierto, que durante mucho tiempo atribuyese por el vulgo, con marcado error, la fundación del monasterio de Santo Domingo al rey don Pedro, confundiendo las mercedes que al convento hicieron, con la erección del mismo.

III.

En la terrible y fratricida lucha, que ensangrienta y perturba durante el reinado de don Pedro los campos y poblados de Castilla, teatro miserable de la más repugnante escena que registran sus anales, fué la tienda de Beltrán Claguir, tenido por el más cumplido caballero de Francia. Tras horrible lucha que debía haber puesto espanto al corazón más empedernido, porque la misma sangre animaba á ambos combatientes, como hijos de un mismo padre, lucha que abreviaba la alevosa intervención de Beltrán, coronada con aquella hipócrita frase de: «Yo non quito sin pongo Rey, si non amparo á mi señor, » daba muerte el puñal de don Enrique al hijo legítimo de Alfonso XI. La contienda estaba terminada; los fatídicos predicciones de que había sido víctima don Pedro, lastimosamente cumplidas; sus terribles venganzas, expladas. El príncipe que no había podido triunfar de su, hasta cierto punto, disculpable ira, y de su soberbia, yacía por tierra, bañado en su propia sangre, sin un paño que le cubriera, ni una mano amiga que embalsamara su cadáver en la tienda de un aventurero: la usurpación se alzaba triunfante á su lado, derramando honras, mercedes y riquezas sobre sus ayudadores. Don Enrique había triunfado, y el rey don Pedro yacía sólo, llegando mas allá de la tumba el aborrecimiento que inspiraba su nombre. La causa de su desdicha no es desconocida de nuestros ilustrados lectores: noble, magnánimo y generoso en los primeros días de su reinado; con elevada idea de la autoridad real, duramente combatida por los magnates castellanos, bien que con una educación incompleta y tardía, don Pedro se ve hostigado desde el primer instante por constantes le rodesan, y convencido de su pequeñez formó la más triste idea de los hombres, condenándolos al desprecio. Su voluntad es su ley; su querer no halla desde este momento dique, ni barrera; y nueva y diariamente exasperado por los desmanes y traiciones de los que protege y ensalza, llega al extremo de aborrecer á todo el mundo, gozándose en el exterminio de los que reputa sus enemigos. Avocado al espectáculo de la sangre, don Pedro no se horroriza al verteja por su propia mano: nadie puede tenerse por seguro de su ira, nadie se juzga libre de sus venganzas. Por eso el hijo de Alfonso XI se ve solo y abandonado de aquellos mismos vasallos que salvaron, como una Era de ventura, su advenimiento al trono de Fernando III: por eso apenas hay una lágrima para llorarle, y ciñe la corona el bastardo de Trastámara (1).

Olivado de sus naturales quedó el misero cadáver del rey don Pedro en Montiel, sin que hubiera apenas quien recogiese los despojos de la víctima, ocupados todos en ensalzar y embalsocar al verdugo. Alguno, sin embargo, más caritativo ó ménos perverso, debió llevarle á la Iglesia de Santiago de la Puebla de Alcocer, pues desde allí consta su traslación al convento de Santo Domingo el Real de Madrid.

En vano para acallar los gritos de su conciencia, ó acaso con hipócrita y medroso arrepentimiento, acordaba don Enrique, al disponer su última voluntad, la fundación de un monasterio para enterramiento de su hermano don Pedro, cuidando de que su cuerpo fuese depositado ante el altar mayor, y que los religiosos que en él profesaban

(1) *Historia citada de la Villa y Corte de Madrid.*

rogaron á Dios por el alma del malaventurado monarca, cuyo perdón imploraba (1); ménos cuidadosos que el los encargados de cumplir la última voluntad del dádívoso monarca, ni se cuidaron de fundar el monasterio, ni ménos, por consiguiente, de trasladar á él el ségno cadáver; hasta que por los años de 1447, á doña Constanza de Castilla, nieta bastarda del malaventurado monarca, como hija del titulado infante D. Juan, y priora, segun hemos visto, del convento de Santo Domingo el Real de Madrid, fué debida la traslación de aquellos desgraciados restos á este convento, erigiéndole un sepulcro (2) delante de la capilla mayor, sobre el cual *paseo un busto de mármol, muy al natural, de su abuelo* (3).

La misma doña Constanza dió tambien digna sepultura, cerca de la de su abuelo, á su padre el citado infante don Juan; terminó la capilla mayor, empezada á construir por Alfonso XI; y después de su muerte, en 1478, alcanzó tambien digno sepulcro dentro de su querido monasterio.

Pero á pesar de los esfuerzos de doña Constanza para conservar los restos de su abuelo en digno sepulcro, no debió parecer lo bastante á los Reyes Católicos, pues vemos que éstos sustituyen el anterior con otro verdaderamente régio en 1504, sepulcro que debió ser de gran suntuosidad é importancia, cuando aquellos ilustres príncipes, que tanto empeño pusieron en revindicar la memoria de don Pedro, establecieron un destino especial de guarda de aquel sepulcro, que comiencen, no á honrado menestral ni á modesto cerador, sino á un vecino de Madrid llamado Pedro Hurtado, «estando (decían los Reyes) que sois fidalgo y noble (4).»

A ser la estátua *cravada* que se conserva, como todo induce á creerlo, la que se ostentaba en el sepulcro mandado erigir por los Reyes Católicos, poco más de medio siglo (de 1447 á 1504), permanecería en su mémos santísimo locillo la yacente que debia ostentar el sepulcro levantado por doña Constanza; pero ni de ella, ni de los demás accesorios, que á no dudarlo habian de enriquecerle, ni del más rico levantado por doña Isabel y don Fernando, queda la menor memoria, que pueda servir para formar siquiera aproximada idea de la traza y ornatos de uno y otro. La actual estátua resta sólo de aquellos célebres enterramientos; sabiéndose únicamente que, renovado el templo en 1612, removíese el sepulcro del lugar que ocupaba, colocándole en una hornacina al lado del Evangelio (5), y que andando el tiempo era tambien desalojado de aquel modesto asilo, para ir á la postre en uno de los subterráneos del convento. De allí, merced á la ilustrada mediación de la Comisión central de Monumentos en 1846, fué trasladado al coro colocándole, no sin buen consejo y con honra de la entónces abadesa, al lado del enterramiento de la piadosa doña Constanza, nieta del rey desventurado que representa, con una cabeza al pié, tambien imberbe, y cubierta con un gorro sacerdotal, cabeza que debió pertenecer á otra estátua de algun otro enterramiento, y que no hemos podido averiguar de cuál pudiera ser. Las monjas la encontraron y la pusieron para conservarla al pié de la de don Pedro, pero sin que esto signifiqué que tiene relacion alguna con ella. La estátua del hijo de Alfonso XI permaneció en aquel lugar hasta 1868; y como si estuviese condenada á no hallar momento de reposo, como no lo encontró en vida el contrariado monarca, la demolición del convento la hubiera puesto en peligro de nuevo abandono y aun de destrucción completa, si el Museo Arqueológico Nacional no hubiese acudido á conservarla, trasladándola con el mayor esmero á sus salones, donde ocupa el lugar preferente que le corresponde en la antigua capilla que allí existía cuando estuvo destinado aquel local á Real Silla, antes de la donación de la reina doña Isabel II, en virtud de la cual se destinó el *Coro* para el digno empleo que se le ha dado. Allí tambien, en modesta pero apropiada caja de terciopelo, consérvanse los restos de la infortunada víctima de Montiel, que la Comisión del Museo tuvo la dicha de encontrar en el reservado lugar donde las monjas cuidadosamente los guardaban, en una especie de eratorio que al lado del coro habia, detrás de las imágenes que recibian culto en los altares del mismo, y con una inscripción pintada sobre el tabique que cubría el nicho en que estaban, dentro de una especie de cofrecillo por demás

(1) Testamento de Enrique II, otorgado en Bérgos á 23 de Mayo de 1274, citada 19. Se ha publicado al final de la *Crónica de Enrique II*, por Pedro Lopez de Ayala, abispo de T. Nagalo de Lázaro y Arce. Tiene en las palabras que justifican lo que dejamos citado en el texto:

«Vencidos por los, e en tal forma que sea fecho e establecido un Monasterio en que sea doce frailes cerca de la dicha villa de Montiel, e que sea dentro del dicho Monasterio de lugares e de buenos riques, con que se puedan mantener los dichos doce frailes, e que sea enterrado dentro del dicho Monasterio el cuerpo del dicho don Pedro ante el altar mayor: e que sea fecho e otorgado el dicho Monasterio cerca de Santiago, e que los dichos frailes sean sucesores de aquel á Dios por su alma del dicho don Pedro que la quiere perdonar»

(2) *Una Granada Diez*, *Crónica del Rey don Enrique II. Gálvez, Compendio Histórico de España.*

(3) *Quiróns y otros Historiadores de Madrid.*

(4) *Quiróns, Anstiplobo de Madrid*, pág. 229 y 302.

(5) *Ibidem* 14, 166.

humilde, que igualmente se guardó en el Museo. Cuando la Comisión acertó á ligar al profanado convento, encontró á unos cuantos desdichados, de esos que surgen siempre de lo más fondo de las clases sociales en momentos de revolución, y cuya falta de instruccion disciplina en parte su insalvable proceder, que habian empezado á abeir el nicho; y al ver el cráneo de don Pedro, violentado el cofre en que con los demás restos se conservaba, le trajeron con tan poco miramiento, que la Comisión tuvo que intervenir reclamándolos todos ellos para el Museo (1). En otro altar del citado oratorio guardaban las moajas, de la misma manera que las de don Pedro, los restos de su hijo el llamado infante D. Juan, padre de doña Constanza, los cuales han sufrido igual suerte. Más propio lugar debian haber tenido ellos y otros en paraje al propósito dedicado, pero lo que urgía en el momento era salvarlos; y aunque despues el Museo ofició á las autoridades respectivos manifestándoles tener en sus salones tan venerando depósito, y á pesar de los años trascurridos, no ha obtenido contestacion. ¡Ojalá del mismo modo hubiera conservado otros restos de personajes históricos que halló en el mismo coro, y que á pesar de los esfuerzos de la Comisión han ido á parar no se sabe dónde! (2).

(1) Una de las insalvables causas á que intervinieron algunas de las causas, en el de arrear los restos con unas toneladas de carpinteros al cráneo de don Pedro. La Comisión prescindió, pero á pesar de sus esfuerzos no pudo evitar que algunos se volvieran y otros se volvieran profanados.

(2) Acerca de este particular, y por las causas que en ella se conservan, háise ya ya publicado un artículo de este periódico, en el que se hace un estudio de las autoridades respectivas, y se hace un estudio de las autoridades respectivas, y se hace un estudio de las autoridades respectivas.

«Al ocuparse la Comisión encargada por el Excmo. Sr. Ministro de Fomento en los trabajos venidos para trasladar á este Museo Arqueológico Nacional cuantos objetos antiguos ó de interés para el arte y para la historia pudieran hallarse en los conventos de esta villa, mandados desamortizar, ha encontrado en el de Santo Domingo, bajo el sepulcro de doña Constanza de Castilla, viuda del Rey don Pedro, los restos de aquella virtuosa Reina; reducidos á polvo, excepto algunas partes de la cabeza, que todavía se conservan, con algunas calaveras y huesos del resto de la cabeza. Hallábanse estos despojos envueltos, rodeados de un velo negro, y en el mismo estado del polvo, sin tener, habiéndose hallado fuertemente en polvo de color amarillo, y que facilmente se reduce á polvo, para cubrir el nicho por el frente que mira á la entrada del coro, y otra para sostener los pedruzcos que el calderero de doña Urraca está en sus pedruzcos, cubriéndolos lo demás con otros de filigrana para sostener los pedruzcos del sepulcro. Delante de este, en el suelo, encontrábase también un lote de piedras lisas, y de la misma especie que el mencionado fragmento, indicando el estado de toda la filigrana, que allí no se había pasado, probablemente, desde que fueron cubiertas las ruinas de doña Constanza.

En el mismo coro, cerca de la puerta de la sala del capítulo é inmediatamente á la parra de la iglesia, donde otras á doña Beatriz, hallábanse una inscripción que decía así:

AQUI YACE LA MUI ALTA I PODEROSA SEÑORA
LA INFANTA DOÑA CONSTANZA.
VIJA DEL REI DON BERNARDINO.
HERMANA DEL REI DON ALFONSO EL XI
TIA DEL REI DON PEDRO.

Esta inscripción, pintada y dorada, hallábanse al pié de un arco que servía de travesaño al coro, en cuyo centro se veían dos ángulos cubriéndolo un año veintidós de altura al suelo, y todo lo pintado como la inscripción, y varias letras decoradas, no habia sido herido en sus letras épocas que las primitivas del siglo xvii, ó á lo sumo, fin del xvi, en algunas de las restauraciones que sufrió el coro, desde que se terminó por fines de fines de los siglos. Siempre habia sido materia de doña Beatriz, como ya he dicho, este epítapho, que aunque moderno, debia ser reproducción de uno antiguo, lo mismo que el era la otra inscripción de los sepulcros de doña Constanza de Castilla y de doña Beatriz, hija del Rey sabio, de que más adelante se ocuparé la Comisión.

La hija de Ferrnando IV á que se refiere la inscripción citada, debiese ser doña Constanza, porque aquel Rey no tuvo de su esposa doña Constanza de Portugal, más que sus hijos Enriquez doña Leonor, que vivió con Alfonso IV de Aragón, y á lo que poró de la vida en el castillo de Chantoria, su sobrino el Rey don Pedro el año de 1280. Esta noticia histórica autorizada, á no haberlo el epítapho referido, y en tal ocasión, se seguía la redacción de la inscripción, como hizo así mismo el P. Flores, ó se recurría al orgulloso de suponer, que habia sobrevivido en el sepulcro, habiendo pasado el de la madre por el de la hija. Desconocida el nicho, los restos de dicha hija de desamortizar han desaparecido. Colocado verticalmente, en un hueco situado en el momento de la pared, se ha encontrado en perfecto estado de conservación, y en él, el calderero acompañado de sus restos, y todo con tanta exactitud al suelo, y situado en dos pedruzcos de color rojo, uno de los cuales indica su posición el sitio exacto de fin del siglo xiv. La misma tumba la misma especie del travesaño, y rodeada en un ángulo del azulejo, por no haberse el completo el calderero, circunstancia digna de atención, así como lo tuvo del nicho y el estado de la madre, que indica época no muy remota, pudiéndose deducir de todo ello, que no es el primitivo que tuvo aquel calderero, sino otro en que lo reconstruyeron, probablemente por haber estado destruido el primero, cuando sobrevino alguna de las obras de restauración que en aquel caso han tenido lugar durante las reinadas de los Reyes. Pasa así de todo lo que queda, el calderero hallado en fin de una sala de dos años, y por consiguiente no pudo ser el de doña Leonor, que murió en 1280, antes hijo menor de Ferrnando IV. La redacción que se hace de la difinición del nicho, reproduciendo equivocación material, queda inadmisible, á fin de calderero hallado y se refirió el epítapho á otra hija de Ferrnando IV, de la cual por haber muerto en edad tan temprana, no haya quedado ninguno de sus restos? No es el caso enterar ahora en estas disquisiciones, pues otra es el objeto de la presente comunicación. Basta con lo consignado para que no se pierda la memoria de este descubrimiento.

En la pared de enfrente, á la izquierda de la inscripción referida, hallábanse otros, sin haberse encontrado, ni haber alguna, pintada en un hueco que cubría una leyenda más antigua que la de la misma, y que la Comisión trascribió literalmente:

AQUI YACE LA MUI ALTA I PODEROSA SEÑORA
LA INFANTA DOÑA BERENGUELA
HIIJA DEL REI DON ALFONSO
INTITULADO EMPERADOR.

No son otros el lugar donde estaban los restos, sino en otro espacio, cubriéndose más tarde por el sepulcro, y que quedaba rodeada la inscripción, con lo que durante se ocupó en la presente también al lado del ángulo, é in fin, que no se perdiera el sitio, se lo encontró el

IV.

Revelando bien á las claras la estatura de don Pedro, que en ella el artista quiso representarle como las narraciones históricas nos lo describen, de gallarda y aliva presencia, aparece con natural actitud, de rodillas y con las manos juntas delante del pecho en actitud orante. La cabeza, á pesar de restauraciones posteriores, ofrece todos los caracteres de un retrato; y que debió serlo de don Pedro fielmente se comprueba comparándole con los bustos de perfil de las monedas del mismo monarca, principalmente las de oro. Agulleña la nariz, saliente la mandíbula inferior, como seguro indicio de sensualidad, algo prominentes los pómulos, sin bigote ni barba alguna, la cabellera corta, caída por ambos lados, y con algunos esbozos cortos sobre la frente, con marcada expresión de dureza en toda la fisonomía, recuerdan tan características rasgos, como ya observó el Sr. Carderera, la célebre cabeza ó busto que dió nombre en Sevilla á la calle del *Casillero* (1), de dramática memoria, pues según refiere el jurado D. Juan de Peres en unas noticias manuscritas sobre Sevilla en el siglo xvii, cuando se quitó la cabeza primitiva (que fué la puesta en tiempo de don Pedro) para poner otra nueva, el duque de Alcalá D. Fernando se llevó en su coche la cabeza que era la verdadera efigie de don Pedro... la cual era de rostro abultado, el pelo corto, que solo cubría el cuello cortado al rededor y coronado por la frente, sin bigote ni barbas.— Conserva la estátua en las sienes y al rededor de la cabeza la señal que indica haber tenido una corona, que según dice el mismo reputado escritor y artista que acabamos de citar, autor de la célebre *Iconografía española*, la posteridad le arrancó, como en venganza del sacrilegio despojo de sus reas coronas á los rígidos cadáveres don Alonso el Sabio y doña Beatriz, hecho por el mismo don Pedro. Nosotros tuvimos la fortuna de encontrar, dentro del cofre en que guardaban las monjas los restos del infortunado monarca, una corona de hierro desada, cuyo dibujo recuerda el que se encuentra en las que cifre su busto en las monedas de oro, y habiendo además observado que corresponde á dicha señal dejada de intento para colocar la corona, no creemos aventurado el suponer que esta fué la que faltaba en la estátua, ciflendo su cabeza, como se encuentra hoy en el Museo Arqueológico Nacional. Probablemente en algunas de las traslaciones que la estátua y los restos sufrieron, hallarían las monjas la corona desprendida del mármol de la estátua, y la colocarían con sus restos para conservarla.

Visto en el artístico bulto que examinamos, el amante de la Púdella, armadura compuesta de brazaes, grebas y muslers, sobre una finísima cota de malla, y sobrevesta de brocado, que en lugar de terminar en línea recta está cortada á manera de quijotes ó escocrela. La coraza, que cubre su pecho, mas es la corta coracina que se usaba en Castilla en la época de don Pedro, y que ampliándose se convirtió en completo cotelete. Lleva en las manos amplios guantes cuya garnición termina en punta con una bola por adorno; y caído desde el hombro izquierdo, ó levantado sobre el derecho y echado hacia atrás, el manto real forma hermosos pliegues, estudiados sin duda por el natural y admirablemente dispuestos y repartidos, manto que imitando el brocado está profusamente enriquecido con flores de oro sobre fondo azul, metal y color de que se conservan vestigios en algunas partes de la régia presa.

Desgraciadamente no hemos podido conseguir noticia alguna á pesar de nuestras prolijas investigaciones, acerca del autor de tan notable escultura, que según el acertado juicio del mismo autor últimamente citado, está avalorada

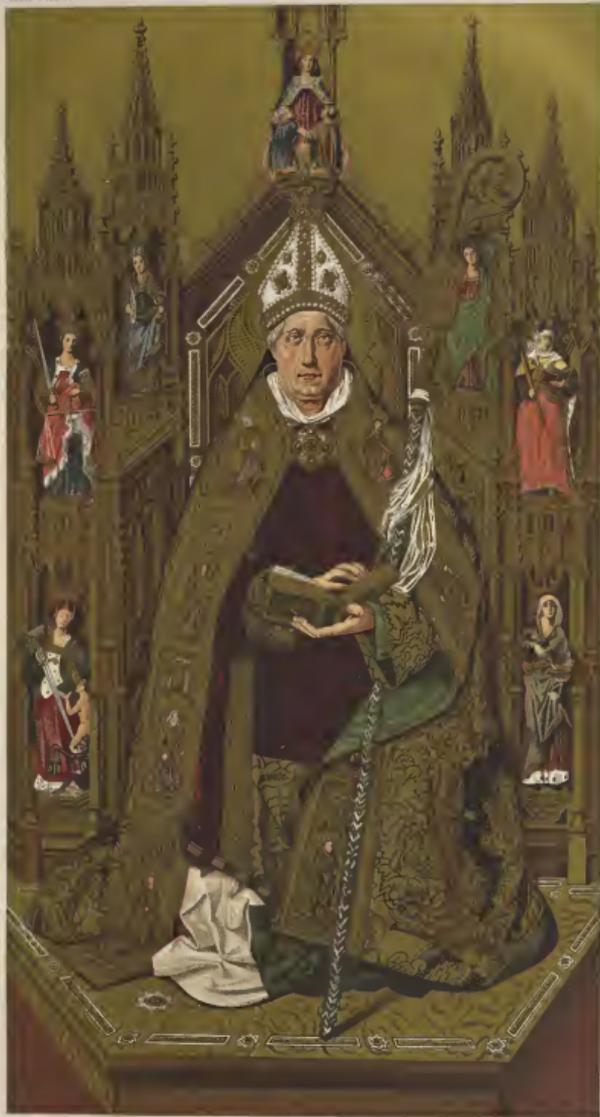
ceder, también mencionada, con izada carolinense y servido su lejano sepulcro de soda. Resalta por el anterior relato, que se han desahogado los restos humanos de tres personajes históricos, por cuyo doble sueldo, délan ser conservados en lugar conveniente. Por esta razón, teniendos las noticias y escudos los dibujos que la Comisión ha jugado encargada para los fines de esta Memoria, ha ordenado los restos referidos en el mismo lugar en que las monjas tenían, y se hallan las de don Pedro el Cruel y su hijo bastardo D. Juan de Castilla en la maravilla convenientemente la cenada para liberación de toda profanación y hoy se aparecen á llevar á conocimiento de T. S. cuando ya expuesto, para que en vista de ello se resolviera la que consiguiera más acertado, permitiendo los señores ántes de concluir, que dichos restos como de personas pertenecientes á las antiguas familias reales de España, pudieran ser trasladados al panteón de Infantes del Realial »

(1) Fue conocido debíamos credit la tradición referida, que ha dado origen á estables composiciones de la rama dramática y legendaria. Tras de estos que según ella, habiendo muerto don Pedro á un hombre en una de sus aventuras aventuras, y no pudiendo descubrir el autor, elevó de voluntaria sujeción para averiguado la delación de una mujer, que casó al rey en el cuerpo de las brujas de sus rodillas, y que el rey mandó poner en una pared de la misma calle en donde se celebró en público, que pensó en el para, hasta que en el siglo xvii el ayuntamiento puso otro en lugar del antiguo, que ha sido recordado varias veces.

por aquella concepción, sencillez y primores de detalle, que tanto brillan en nuestra escultura del siglo xv; y acaso no sería aventurado conjeturar que debió pertenecer el artista que la labró á la escuela del celebre escultor, que por encargo también de los Reyes Católicos, labró el admirable sepulcro de don Juan II, y del hermano de la Gran Reina en la celebre Cartuja de Miraflores.

No terminaremos esta monografía sin prevenir á nuestros lectores contra cierto retrato de don Pedro en traje y tocado completamente anacrónico, sin parecido alguno al de la estatua, á pesar de decirnos que está copiado de ella, retrato que podemos llamar puramente arbitrario, y que se publicó en la rica colección de *Cronistas* de los Reyes de Castilla dada á luz por Sancho.





San Nicola

VALLAURI 1801 XV

1801 XV
VALLAURI 1801 XV
VALLAURI 1801 XV



SANTO DOMINGO DE SILOS.

PINTURA EN TABLA

PROCEDENTE

DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SU ADVOCACION EN DAROCA,

Y HOY COLOCADA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON TORIBIO DEL CAMPILLO Y CASAMOR.

INSTITUTO DEL CUENTO FACULTATIVO DE ARQUITECTURA, DILATADORA Y ANTIGÜEDAD.

I.

En el Oriente, cuna de las grandes instituciones, nació el monacato, fulgente lumbrera de los siglos medios. Hermosas comaracas, con extensas y apacibles soledades, convidan allí al recogimiento contemplativo, y en ellas procedieron á los cristianos, entregándose á ciertas prácticas ascéticas, los gimnosofistas de la India, los esauitas de Judea y los terapeutas del Egipto. Transcurriendo el siglo tercero de la Era Cristiana, los solitarios de la Tebaida trocaron la mollicie de populosas ciudades por las asperezas del yermo, en protesta contra la corrupción romana; los sucesos, que apresuraron la decadencia latina, favorecieron los ejercicios penitentes en desagravio de la disolución pestilencial de las costumbres privadas y públicas; y las persecuciones de los emperadores paganos, seguidas de los trastornos debidos á las invasiones bárbaras, hicieron que se poblasen los desiertos, buscando en el alejamiento del mundo los más rectos varones y las más honradas matronas un asilo para la virtud, difícil de alcanzar en aquel ruidoso choque de diversas gentes.

Al periodo militante, que fué para los cristianos la prueba de sus incontestables creencias, amparadas con el común esfuerzo de los fieles, sucedió un periodo de vida contemplativa, viniendo, tras los mártires de la fe, los mártires de la penitencia; y tres hombres bastaron para instituir el monacato, que necesitó poco tiempo para desenvolverse, pasando por sus tres principales fases históricas, ántes que San Benito formulara su constitución definitiva en su famosa *Regla*. San Pablo, primer eremita, huyó al desierto para engolfarse allí en la contemplación de los atributos y grandezas de Dios; y personalidad

(1) Copiada de un proceso Códice del siglo xv.

el carácter del primer período. San Antonio, creando el cenobio del cual fué abad, añadiendo á la meditación solitaria el rez y la lectura en comun, introdujo en la nascente institucion los vínculos de la fraternidad monástica, que caracterizan el período segundo. Poco despues San Pacomio, reuniendo diseminados cenobitas, estrechó los vínculos que los unian en la vida comun con la general obligacion del trabajo, y formó, en el tercer período, el tipo perfecto del cristiano de las primeras centurias. Como toda institucion reclama una ley para mejor fijar las bases de su natural desarrollo, San Basilio estableció la *regla* que muy en breve adquirió justo renombre, y nuevas asociaciones monásticas aparecieron, poco despues, en Occidente. Con la base de la vida comun, los monasterios occidentales llegaron pronto á ser centros activos de trabajo intelectual, donde el estudio y la discusion ponian en claro las más graves cuestiones de la ciencia; y no ménos en el cultivo de los terrenos eriales aquellas colonias de infatigables trabajadores fertilizaban extensas comarcas, haciendo desaparecer las huellas de los grandes trastornos que habían aislado las mejores campiñas de la infortunada Europa.

II.

Extendidos los institutos monásticos por todo el Occidente, necesitábase una *regla* definitiva para su gobierno uniforme; y San Benito la estableció antes de finar el primer tercio del sexto siglo. Evitar los excessos del exaltado ascetismo del Oriente; templar cuanto era demasiado absoluto en las *reglas* anteriores; reanimar el celo y la virtud de los monjes en la union de los sentimientos y de los deberes comunes; tales son los fines principales de la legislacion benedictina. Escrita para hombres en quienes han de predominar el comedimiento y los lazos de la virtud sobre toda passion, señala el retiro como vivienda en donde las practicas individuales pudiesen acomodarse mejor á la dura rigidez de los tres votos de castidad, pobreza y obediencia. Exige á los monjes que se consagren, como por obligacion estricta de su estado, á prodigar á sus semejantes los auxilios de la caridad y las luces del verdadero saber; y este carácter eminentemente social de la *regla* de San Benito facilitó sus rápidos progresos, en una época de terribles turbaciones, no tanto por no hallarse paz sino en el silencio del claustro, cuanto por dedicar la vida entera sus humildes y benéficos cenobitas, á la vez que al ayuno y al rezo, á la hospitalidad y á la limosna.

Como por encanto alzarse monasterios por todas las comarcas de Occidente. Pudiérase los más incultos y áridos *desiertos*, agrupándose al rededor de las casas religiosas verdaderas colonias agrícolas, base y fundamento de florecientes ciudades. En los escondidos rincones de los claustros oíanse las obras legadas á las épocas venideras por los grandes escritores de Grecia y de Roma, expuestas á desaparecer en el general trastorno de aquellas turbulentas centurias. Al arrimo de las viviendas monásticas establecense aulas que dan inmediatos frutos, difundiendo la luz del saber en las tinieblas de tan oscuras épocas. Y tras del ocio, natural consecuencia de las invasiones bárbaras con todos sus posteriores azares, savíanse paulatinamente los costumbres; renacen los estudios; y las letras van elevando el nivel intelectual de las naciones de Occidente (1).

III.

No fué la Península Ibérica tardía en admitir y propagar el monacato por sus quebrados territorios. Desde las primeras épocas del cristianismo existian en España vírgenes consagradas á Dios, segun se infiere del texto del cenobio Iliberitano (2), que indudablemente se celebró á fines del siglo III; y ejemplos tan repetidos de religiosa virtud debieron ejercer eficaz influjo en el ánimo de los virtuosos varones que aspiraban á la perfeccion cristiana,

(1) *Dictionnaire* (Alphonse). *Les monastères Médiévaux d'Europe*. Deuxième édition. Tom. 1. Introduction.

(2) *Collectio Canonum Ecclesie Hispanie*, N.º 28, pág. 283.

cuando, poco después de mediar el siglo iv, el concilio I de Zaragoza (1) habla de hombres que vivían retirados del mundo y eran conocidos con el nombre de monjes.

La célebre carta del papa Siricio á Himerio, obispo de Tarragona (2), confirma la propagación del monacato en España quince años antes de finar la cuarta centuria; y en el año patente con que, á vuelta de varios puntos importantes de disciplina eclesiástica, se mencionan en ella costumbres de relajados monjes, imponiéndoseles durísimas penas, y se declaran dignos del sacerdocio los que se recomiendan por la santidad de su vida, se ve muy á las claras que si algunos, con desprecio de la profesión religiosa, consumaban uniones impuras, no eran pocos los que vivían consagrados á las prácticas de la virtud más austera y de la pureza más incontrastable, como verdaderos penitentes, ó como rígidos eremitas.

Los primeros indicios de la existencia segura de cenobitas, en España, son de principios del siglo vi, refiriendo algunos escritores á este tiempo mismo (506) la fundación del monasterio de Asandú, en Aragón, aumentado y regido hasta el año 566 por San Victoriano, que al morir le dejó su nombre y sus sagrados restos, prenda de triunfos heróicos para los primeros monarcas del ilustre Reino Pirrenáico (3). Las decisiones del concilio de Tarragona, celebrado en la misma época, confirman la existencia de cenobios españoles. En el año 516 la Conciliar Asamblea Tarraconense habla, en sus cánones primero y undécimo, de monjes que vivían en comunidad, sujetos al mando de los abades, disponiendo que sea encerrado en celda del monasterio cualquiera de los cenobitas que despreciase los acuerdos del proceso, y prohibiendo el ejercicio del ministerio eclesiástico á cuantos se ausentasen del cenobio sin licencia de los superiores, así como la intervención en los negocios forenses. Datos irrecusables, de sólido fundamento, presenta el Concilio primero de Barcelona, celebrado en el año 549, como prueba de lo muy extendido que se hallaba por entonces el monacato en España. Dispone la fist observancia de cuanto había mandado acerca de los monjes, cerca de cien años antes, (451) el concilio de Calcedonia (4); y sabido es que en este sínodo se declaró cuán honrados deberían de ser los que abrazaran la vida monástica para cumplir con sus reglas; se trató de remediar energicamente los abusos que iban introduciéndose por los que, vistiendo el hábito monacal, turbaban la paz de los Estados, ó edificaban monasterios sin licencia del prelado de la diócesis; y se ordenó que, una vez consagrados los cenobios por los obispos, para vivir en ayuno y oración lejos del ruido del mundo, no se pudiera ya convertirlos en habitaciones profanas, ni extraer de los claustros los objetos de su pertenencia. Seis años después (546), dan á entender igualmente los Padres del Concilio de Leida, disponiendo que observen los monjes cuanto acerca de ellos habían mandado los concilios franceses de Agde y de Orleans, no sólo que por entonces había en la Península monasterios en donde se observaban las reglas de la vida cenobítica, sino que los gobernaban abades y vivían sujetos á los obispos (5).

Las prescripciones conciliares, encaminadas al arreglo de las comunidades religiosas bajo el gobierno de un superior, hablan de influir eficazmente para la multiplicación de análogas fundaciones monásticas, de las cuales llegan hasta nosotros noticias más circunstanciadas. Entre todas ellas aparece como primera el monasterio Dumense, situado junto á Braga, en Galicia, debido á San Martín, que lo erigió hacia el año 556, según afirman históricas autoridades (6); y debe notarse que sus abades unieron siempre á su consabida potestad la dignidad de obispos, con cuyo carácter se asegura que concurrieron á los más célebres concilios de las respectivas épocas y suscribieron sus actas, aunque tal vez esto se debiese á contarse algunos de ellos que merecieron por su ciencia y sus virtudes ser promovidos á metropolitanos de Braga, conservando la dignidad superior monástica y la episcopal en Dumo.

Atribuyense otras varias fundaciones á San Martín Brecaresno, que difundía con su ejemplo el amor del claustro; pero todavía en las cosas religiosas de nuestra España no se observaba una regla seguida igualmente por todos sus individuos, hasta que San Donato la introdujo, elevando á mayor perfección cristiana las prácticas cenobíticas. El primer monasterio español donde tan santo monje vivió con ese austero régimen, después de mediano el siglo vi, fué el Servitano.

(1) *Collectio Conciliorum Ecclesiarum Hispaniae*, N.º 41, pág. 304.

(2) *Itin. Epistolae Damiani*, N.º 3, pág. 7.

(3) *Ayuso y de Haro (Francisco Diego de)*, *Fundación, estatutos generales y otras memorias de la antigua ciudad de Escora*, Pág. 502-518. *Fundación de Escora (Don Juan Francisco)*, *Oración panegírica histórica á la vida y hechos de San Victorio, ermita y abad, pleito contra del pinto y consueño de comunidad*, Pág. 18 y siguientes.

(4) *Collectio Conciliorum Ecclesiarum Hispaniae*, N.º 41, pág. 93 y 104.

(5) *Itin. N.º 54, pág. 313. N.º 50, pág. 225. N.º 51, pág. 248.*

(6) *Memorias de la Real Academia de la Historia*, Tom. vii, pág. 184.

Desacordes andan los autores eclesiásticos acerca de si la regla introducida en España por San Donato era la de San Agustín, ó la de San Benito. Los escritores benedictinos Aguirre, Arguiz, Berganza, Ruiz Martínez, Perez, Sandoval, Yeps y otros han sostenido que la *regla* del fundador de Monte-Casino existió ya en los monasterios españoles antes de que finara el siglo vi, y Garibay, Mariana, Morales y Saavedra Fajardo, entre otros, admiten también que hubo por esa misma época monjes benedictinos en España (1); pero ninguno de los citados autores confirma ese aserto con documentos coetáneos que lo comprueben, ó con datos fehacientes de posterior época que corroboran críticamente su dictámen, y opinan en contrario no pocos historiadores y críticos eruditos, entre los cuales deben mencionarse D. Pedro Fernandes del Pulgar, que lleva la época de la introducción de la regla de San Benito en la Península Ibérica á los primeros años del siglo ix, cuando San Benito de Aniana la insertó con otras reglas en un códice, por los años 817 (2); D. Nicolás Antonio que niega fuesen benedictinos San Martín de Dumlo, ó Bracarense, San Leandro, Juan de Viébara, Máximo de Zaragoza, San Isidoro de Sevilla y San Fructuoso (3); y D. Juan de Ferreras que asegura no hallarse noticia ninguna de que se hubiere practicado esa regla durante la dominación visigoda, indicando la creencia de que no se introdujo hasta el siglo viii, despues de la conquista musulmana (4).

Dejando encontradas opiniones, pero sin desdiseñar cuantos antecedentes presentan alguna luz en tan intrínseco asunto, parece fuera de duda que nuestra España tuvo en su territorio ermitaños ó solitarios, poco despues de coocerse la vida de penitencia practicada en los desiertos por los que huían del mundo, aspirando á la perfección cristiana. Propúgose rápidamente por varias comarcas peninsulares hasta el punto de contar ya en el siglo v cenobitas reunidos en monasterios y sujetos al gobierno de un abad; pero éstos no tenían regla fija y uniforme que observasen en cada comunidad todos sus individuos, dependiendo del arbitrio de los superiores, hasta que en el siglo vi introdujo San Donato el uso de la regla común en el cenobio Servitano, sin poder afirmar que fuese la agustiniana, la benedictina, ó otra.

Es evidente la existencia de numerosos monasterios españoles erigidos durante la dominación visigoda. Además del Dumense y otros que fundó San Martín en las cercanías de Braga, el Servitano, establecido por San Donato en Valencia, junto á Játiva; el de Asanio y otros que alzó en Aragon San Victoriano; el Agalicense, situado en un arrabal de Toledo, celebrerizo en el siglo vii por ser el plantel de donde salieron tantos sabios y virtuosos prelados de su iglesia metropolitana, existieron en el Compluto, en el Vierro, erigido por el arzobispo Bracarense San Fructuoso; el de Pampilega, debido á la munificencia de Wamba, cuyos cenizas guardó por espacio de muchos siglos; el Violarense, en Cataluña, y otros muchos á cuya enumeración renunciámos (5). Es también indudable que la regla del cenobio Servitano de Játiva sirvió como ejemplo á la Violarense, dada por el abad Juan á sus monjes; á la que despues formó este mismo santo doctor, siendo metropolitano de Sevilla, para que pudiesen practicarla hombres de ánimos sólidos; y á la Complutense, que compuso San Fructuoso para los monasterios fundados por él, siendo obispo, ó despues de su elevación á la silla de Braga (6).

(1) Aguirre (El cardeal Don Fray José Salas de). *Colección monjes Castellanos Hispanos*.

Argens (Don Fray Gregorio). *Teatro numismático y obispos de España*.

Berganza (Marqués Don Fray Francisco). *Antiquidades de España*.

Don Mariana (Don Fray Juan). *Historia de San Juan de la Peña*.

Perez (Don Fray Juan). *Discursos eclesiásticos*.

Sandoval (Don Fray Prudencio de). *Fundaciones de San Benito*.

Yeps (Don Fray Antonio). *Oración póstuma de la Orden de San Benito*.

Garibay (Escritor de). *Compendio historial*. Tom. 1. Lib. vii.

Morales (Pedro Juan de). *Historia general de España*. Lib. v.

Morales (Antonio de). *Crónica general de España*. Lib. xi.

Saavedra Fajardo (Don Diego). *Corona póstuma*. Part. 1.

(2) Pulgar (Don Pedro Fernandes del). *Historia de Portugal*.

(3) Antonio (Don Nicolás). *Bibliotheca Hispana vetus*. Lib. iv y v.

(4) Ferreras (Don Juan). *Antepondo historia cronológica de España*. Tom. vi, p. xvi.

(5) *Memorias de la Real Academia de la Historia*. Tom. vii, pág. 665-672.

(6) *Ibidem*. Pág. 670-674.

IV.

En la ruina de la monarquía visigoda no ahogaron las funestas ondas del Guadalete los bríos de los indomables Cantabros, ni el belicoso esfuerzo de los Celtiberos. Resueltos á conquistar su independencia contra los invasores mahometanos, que iban extendiendo su dominación hasta los confines septentrionales de la Península española, prueban ya en las victoriosas jornadas de Covadonga y de Ainsa que ceden las numerosas falanges agarradas al patriótico empuje de unos cuantos héroes unidos por el espíritu religioso; y en los primeros años del siglo ix la lucha contra el poder musulmán avanza sus líneas en Asturias y en Schrabte, retrocediendo raras veces, y dando esperanzas de próximas y más trascendentales victorias en el sagrado empeño de la reconquista con el triunfo definitivo de la Cruz sobre la Media Luna.

Otámpos propios tuvieron en Aragón y en Navarra los que alzaron el pendón de la independencia contra los invasores islámicos, formando reducidas diócesis, conforme á la estrechez de los ciertos territorios por ellos dominados; y también los mozarabes alcanzaron tenerlos en comarcas donde imperaba la religión de Mahoma, siguiendo así muchos agoreros el ejemplo de Abdelsais, hijo del terrible Muza, que unido á la viuda de Rodrigo, la hermosa Egila ó Egilosa, siempre se mostró propicio á los cristianos y tolerante con su culto. En los siglos viii y ix existió ya obispo en Huesca, con forzosa residencia en las asperezas del Pirineo por los continuos azares de tan calamitosos tiempos; solo del prelado oceseño fué la iglesia de Santa María de Susseu, situada en el valle de Hecho; más adelante cambió tan fragosas alturas por las del monasterio benedictino de San Pedro de Siresa; y cuando de esta célebre casa religiosa salieron, en el año 835, varios cenobitas para poblar la de Nuestra Señora de Alcan, en el territorio ribagorzano, asistieron á su erección, con los obispos de Jaca y de Urgel, los abades de Leire, de San Zacarías y de San Juan de la Peña, acompañados de otros varios monjes y eremitas del país, así como de otros puntos próximos de Francia (1).

La general corrupción consiguiente á las turbulencias de los siglos x y xi, no impidió que la Iglesia española brillase con purísimos fulgores. Entre los años 915 y 922, fundado ya por el venerable abad Franquilla el célebre monasterio de San Esteban de Ribas de SD, floreció en su austero claustro San Ausurio, que había dejado la mitra de Orense por la vida de rígida penitencia. En la misma época principiaba el justo renombre de San Rosendo, prelado de Orense y monje de Celanova. Ocho santos obispos más, Bimarcado, de Orense; Gonzalo, Osmorio y Froelengo, de Coimbra; Sorvando, Villielfo y Pelagio, de Iria; Alfonso, de Astorga; y Pedro, de ignorada diócesi, constituidos por aquellos tiempos una brillante pléyade de la Iglesia de España. Pedro de Morencin, obispo Iriense, pasa como autor de la tierra plegería *Sáez Regias*. Dos santos anacoretas, Froilan y Atilano, que ocupaban las sillas episcopales de Leon y de Zamora, purificaron sus diócesis con la eficaz influencia de insignes virtudes. Y para más extensa irradiación del ejemplo edificante de tan ilustres varones en tan siglos centurias, dirigen las iglesias de Castilla y de Galicia santos prelados que salen de los monasterios, y á la vez hacen observar en la vida cenobítica las mayores austeridades.

La iglesia de Urgel presenta, en el siglo xi también, dos obispos, oriundos de nobles estirpes, Ermengol y Odon, cuya fama de santidad fué grandísima, y llegó en el segundo, apenas transcurridos once años desde su muerte, á que le decretase culto público y fiesta particular en su sucesor en la silla, en unión con su cabildo, conforme á las prácticas usadas entonces por la Iglesia española en las beatificaciones de sus santos, no habiéndose reservado todavía la facultad de declararlas la Santa Sede.

Las relaciones de los austeros monjes con la sociedad civil, en todo el transcurso del siglo xi, ejercieron influencias civilizadoras, mediando humanitariamente para evitar luchas entre los príncipes cristianos, y favoreciendo el cultivo de las letras, el progreso de las artes y de la agricultura. El Babiloniano Bilgo, que había dejado su país natal

(1) Fuente [Das Vicars de la]. *Historia eclesiástica de España*. Tomo II, pág. 66.

dominado por los saracenos, buscando libertad y perfección cristiana en una cueva de las montañas de Jaca, más tarde, después de sus apremios, á instancia de don Sancho el Mayor, para continuar la reforma del monasterio de Oña; y más adelante don Fernando I le une al abad García para que juntos aconsejen la paz á su turbulento hermano el Rey de Navarra, siendo en otras varias ocasiones medianeros contra la guerra, con la única salvaguardia de su título y de sus venerables exas. Otro monje, llamado Domingo y oriundo de Vizcaya, construye calzadas para comodidad de los peregrinos que iban á visitar el sepulcro de Santiago, llevando el sobrenombre que recuerda su insagotable caridad en favor de los viandantes; y á su ejemplo Juan de Ortega, también hoy venerado en los altares católicos, alzó en Logroño y Nájera puentes, que todavía subsisten desafiando el paso destructor de los siglos (1). El sacerdote Paterno, viniendo de Oriente, encontró desamparada y sin abad la iglesia de Santa María del Puerto y sus cercanías faltas de moradores. «Principió al punto á trabajar con sus manos en dicho lugar, habilitando huertos, haciendo casas y viñas, plantando manzanas; y juntó personas virtuosas y de buena vida, de diversos reinos, temerosas de Dios, y las hizo habitar con él, según la caridad del Señor y su ayuda, mejorando de día en día sus terrenos y sus bienes (2).» En el puerto de Camfranc, próximo á Jaca, ya desde los últimos tiempos de la monarquía visigoda, existía en el monasterio de Santa Cristina la famosa *porta* la hospitalaria *alberguería*, donde sus monjes asistían y guiaban á los peregrinos y á los pasajeros en aquellas escabrosas gargantas (3). En los claustros también se habían refugiado los escasos restos del saber cristiano, cuando la invasión mahometana lanzó una gran parte de la población española á las cordilleras más enroscadas; y en los monasterios del Pirineo halló San Rulfegio, brillanteísima luz de la Iglesia nustraba, varias obras del clasicismo. El famoso monje Gerberto, después Silvestre II en la Sede Pontificia, iniciado en el cultivo de las letras por los Padres del monasterio de Aurillac, es enviado (904) al conde de Barcelona, Borrel II, por el abad Geraldo de San Sereno, para que estudiase en Cataluña las disciplinas liberales; encomiéndale el Conde al obispo Hatto, que lo era de Vich en este tiempo y gozaba merecida reputación por su talento y su doctrina; y hermanado, en su escuela, con Joseph, Lupito y Bonifio, á quienes guardó toda su vida entrañable afecto, moéstrase grandemente aprovechado en las artes ingénuas, y muy principalmente en las ciencias naturales (4). En los monasterios de la Rioja el abad Salvo componía himnos y oraciones para el rito mozarabe, mientras sus discípulos Vigila y Sarracino se dedicaban á estudios históricos; y á su vez copias de la *Colección de Concilios de España*, que ha llegado hasta nosotros con el título de *Albedanos*; y á igual trabajo se dedicaba Vicente, presbítero, que legó á la posteridad la misma *Colección* en caracteres oñenses, y hoy guarda cuidadosa la Biblioteca escurialense de San Lorenzo (5).

V.

Cuando la Iglesia visigoda, diseminada por la invasión agarena, buscó asilo seguro en las vertientes del Pirineo, fueron multiplicándose los monasterios por Navarra, Aragón y Cataluña, según le permitían los azares de tan tristes épocas; y en los siglos ix y x existían ya muchos célebres, hasta en las comarcas de Castilla la Vieja, desafiando sus fervorosas cenobitas los incesantes peligros á que vivían expuestas, sufriendo no pocas veces el martirio, como sucedió en Cardena con los doscientos monjes que lo habitaban en el año 831, y murieron á manos de

(1) Fuente (Don Vicente de la), *Historia eclesiástica de España*, Tomo II, pág. 153-155.

(2) «In tempore illo, cum regnaret Garcia Rex in Pampelona adque in Castela, fratresque ejus Ferdinanda in Logiona, vel in Gallia, erat Ecclesia hinc Sanctus Martinus, quæ vocatur Perti, deserta, absque abbate, vel habitatore. Advenit itaque, inspirante Christo, exas oñense, et ex Oñense puenha, quidam Theobaldus, vel peregrinus, nomine et Paternus qui etiam ipse Paternus Presbiter placidus ad quos Ecclesie in die saracenis; sicque cepit mundum in quo loco laborare, vel locos colere, domos fundare, vineas; vel panificos parare, sui locos, atque fructus, ex divinis scripturis, Domini mandatis, colligere, et secum cum Domini charitate, et ejus juvenibus, fecit habitare, et de die in dies terram, et ejus bonis in malis.»
Mata y Rosas (Don Tomás), *Obisios de fuertes municipios y otras pueblas de los reinos de Castilla, Leon, Girona de Aragon y Navarra*, Tomo I, pág. 158.

(3) Hissan (R. P. Fray Benito de), *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragon*, Tomo VIII, pág. 300-315.

(4) Hissan (Don José Amador de los), *Historia crítica de la literatura española*, Tomo II, pág. 270-273.

(5) Fuente (Don Vicente de la), *Historia eclesiástica de España*, Tomo II, pág. 158.

los fantásticos y crueles soldados del candillo musulmán Acuña (1). A ejemplo del infatigable fundador que había llegado a edificar doce monasterios en Monte Casino (2), los hijos del *gran monje de Occidente* iban extendiendo los religiosos institutos por España con el poderoso influjo de la famosa *regla benedictina*, según eran empujados los agarenos a los territorios del Sur de la Península; y corriendo el siglo X, adelantada la reconquista del suelo castellano, fundáronse los de Arlanzán, Sabagón, Albelada, y otros varios que lograron justa fama.

De mucho más antigua fecha su gloria el célebre de San Millán de la Cogolla, asegurándose que no fué profanado, ni destruido en la invasión de los árabes, ni manchado ántes por los errores de Arrio, y aumentando como pruebas de su antigüedad para declararle solar primitivo de la Orden de San Benito en España, que allí existían libros escritos en la décima centuria y en tiempos anteriores, trasladados al Escorial en posteriores épocas, por no haber estimados sus modernos cenobitas, ó por complacer á Felipe II que los había pedido, sobre demostrarlo así también la traza y obra de su templo con las inscripciones sepulcrales allí reunidas, referentes á remotísimas datas (3). Tiene su asiento tan célebre casa religiosa en una tierra, que es como un gajo de una altísima montaña, que ahora llaman de San Lorenzo, por una ermita dedicada al mártir aragonés Lorenzo, en la cumbre de ella. Descúbrese desde allí más tierra que los ojos pueden ver. Jamás le falta nieve. Son grandes los valles formados por aquellas montañas. A la parte del Poniente corren y salen dellas los montes de Oca, y á la del Mediodía los de Valvanera, que antiguamente llamaron Duracos, donde tiene su origen el Duero; y van estos montes, como un alto muro, ciñendo lo que ahora llamamos Castilla la Vieja, hasta llegar á Segovia, Ávila y Portugal (4). Decíanlos, cuya no segura fecha se remonta al año 934 (5), declaran los célebres *costes* del heráldico Fernán González, fundador verdadero de la monarquía castellana, tras la gloriosísima victoria de Simancas, por los cuales se impuso un tributo cuantioso, perpetuo, á los pueblos de Castilla en favor del monasterio Emilianense (6), atestigüando su grandísima importancia. Las circunstanciadas descripciones del estable principal de su templo (7) representando pasajes de la vida de la Virgen María y milagros hechos por el santo fundador del cenobio; la noticia de varios sepulcros de reinas de Navarra, á cuyas cenizas se dió allí postrero asilo (8); y las noticias de la preciosa arca, que el artífice Aparicio se mandó labrar para que tuviesen colocación digna las reliquias del santo abad venerado por los

(1) *Sacerdotal* (M. Fay Frazier de) *Proveer parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito, que los Reyes de España fundaron y dotaron*. Fol. 32.

(2) *Parvus locus* el de San Clemente, en el valle llamado Calatrachá; el de San Benito Curvo y Duraco, posteriormente de San Benito y Santo Escelástico, ambos de toda la obispa de Babilonia, el de San Miguel; el de San Donato, que dió á San Donato Torrela Patriarca, en el tal de territorio de Sobrado, al de Santa María de Marbacha, por otros nombres llamados de la Península, de donde tomó nombre, más adelante, San Francisco de Asís; los de San Juan, San Sebastián, Vila Astoria y San Victoriano; el de Tebarcur, cerca de una ciudad hoy destruida, el de Salinas, que éstas se fundó en San Ángel, y el de Roca de Bata.

Sacerdotal. O. c. fol. 16-18.

(3) No pocas operetas inscrites aquí lo que acerca de la fama de San Millán, San el Prior perceptor de San Juan el Real de Navarra, en la obra *reyes de las Penínsulas*, ya citada más arriba varias veces, y á la cual hemos de referirnos con frecuencia en el curso de este escrito. «... These *dos* *naves* con sus pizcos de jielos muy antiguos, que restaban todo el edificio. Escenas de estas pinturas sobre una pared, como ostro ó cinco varas al cuadro en la parte superior como ventanas, que por ellas se veía luz, si puede, que de esta manera tan buena edificaron en España en las tiempos muy antiguos. Tiene toda la iglesia de mucha torres y dos jilas, y de largo sesenta y dos. Entre estas dos *naves* arrojadas á un pedáneo que mira al Mediodía, algo más al nacimiento. En la qual cacha para sobre tres capillas arcales debajo della. En la primera, que está junto al altar mayor, el lado del Evangelio está el altar de San Pedro y San Pablo, con otras figuras... y en la misma peca está un ornato en un vano della, ó manera de apéndice. Luego más abajo está otra capilla en la misma peca de diez y ocho pies de largo y catorce de ancho, con una nave de hierro bien labrada, aunque á lo viejo. En esta capilla está un altar ó la cabecera, y en el último della está el sepulcro de San Millán en esta manera.

En medio de dicha capilla, más abajo del altar, está otro ídolo de hierro, de dos varas, poco más ó menos de alto, con tres perforas de la cabeza ídolo como Jove, y dentro está el sepulcro del santo, cubierto con pedras de esta. En la segunda capilla, que es con gran arco de jielos, está una figura grande, elevada, de un varo muy venerable, vestido de sacerdote, con sus ornos en los jielos. Y en la peca desta arca y figura, de color como negro y verde, que parece alabastro. Tiene nueve figuras, alrededor de relieve, alrededor de cuadros, con lírios en las manos, como están representados otros otros santos, con ray que el parecer es el Santo que está dentro misma.

(4) *Idea*. O. c. fol. 16-18.

(5) *Letra de las donaciones* presentadas de los monasterios y conventos suprimidos, que se conservan en el archivo de la Real Academia de la Historia. Sección prensa. Castilla y León. Tomo 1.º, págs. 325-342.

(6) No segura heamos nosotros la data del documento en que se hallan los *costes* del conde de Castilla, Fernán González, en el dispendio ínfimo excesivo en el altar del monasterio de San Millán de la Cogolla, porque ni se incontestable su legítimidad, ni dichas *naves* poseen esas características que pedrosos rezacas. Nuestra muy querida amiga, ocupación que está de tener en la colección de Cortes, Fueros y Cortes pedrosas de España de la Real Academia de la Historia y hoy de pedrosas en el *Geogeo de Archivos, Bibliotecas y Anticuarios*, don Juan del Arce general del antiguo Reino de Valencia, D. Miguel Velasco, aludido con elevada erudición el valor que debe darse al documento de la arca 72, en sus *Observaciones epistolográficas*, sobre el precepto de la *veca del Conde Fernán González*, publicadas por *apéndice segundo*, en el *folio de los documentos presentados de los monasterios suprimidos*, dando más arriba, como primer tomo del *los* la Academia en 1861, y á su página 410 y siguientes reunidas á las lecturas desonoras de conocer la perpetua *función* en que se aplicaban las rentas del privilegio, y se agnaron *arrimaciones conculcadas* sobre su *utilización* y su *función*.

(7) *Sacerdotal*. O. c. fol. 21 v. 22.

(8) *Idea*. O. c. fol. 21 v. 22.

monarcas españoles (1); todo esto prueba la justa nombradía y la creciente devoción que inspiraba el antiquísimo y famoso monasterio Emilianense de Suso. Desde que en el año 1033 don Sancho el Mayor aló las reliquias del glorioso San Millán para colocarlas en el arca, cuya rica cubierta revelaba los cuantiosos donativos dedicados á su primorosa construcción, el sagrado depósito permaneció sobre el altar mayor de la iglesia que más arriba queda descrita en una nota; y tan solo en el reinado de su hijo don García Sánchez, algunos años más adelante (1053), convertida la enfermería del antiguo, principal convento en el nuevo cenobio de Yaso, fueron colocadas las veneradas reliquias de su templo (2).

En la famosa cura religiosa de San Millán de Suso, fué donde Santo Domingo de Silos aspiró á la perfección cristiana, tomando el hábito de monje, al cumplir los 30 años, según indica uno de los historiadores de sus hechos (3); pero ántes dejemos que la mesa castellana, por boca de Berceo, refiera la vida del bienaventurado, en los años anteriores.

« Señor Sancto Domingo, dize lo escriptura,
Natural fué de Canas, non de bessa natura,
Leslamente fué fecho á toda derecha,
De todo muy derecho, sin nulla depressura.

.....
Serríe á los parientes de toda voluntad,
Mostaba contra ellos toda humildad,
Tralo, magor ninuando, tan grand simplicidad,
Que se maravillaba toda la vecindad.

De flada, sin de lengos avía poco cuidado,
A los que los amaban avíelos poco grado;
Maguar de pocos días, era muy mesurado,
De grandes y de chicos era mucho amado.

.....
El Sancto Patorciello, nino de buenas manas,
Andando con sé grey por término de Canas,
Amó de ser clérigo, saber buenas cosas,
Por vivir onesto con mas limpias campanas.
Plegó á los parientes, quando lo entendieron,
Cambiaronle el habito, et otro mejor le dieron,
Biscaronle maestro, el mejor que pudieron,
Llevaronlo á la Iglesia, á Dios le ofrecieron.

.....
Fué alzado el mozo, pleno de bendición,
Saló á mancoche, yrió Sancto varun,
Fació Dios por él mucho, oye un oncion,
Fué millando á fuera la luz del corazón.

.....
El obispo de la tierra oyó deste cristiano,
Por quanto era suyo, torose por lozano,
Mandol prender las órdenes, dingselos de su mano,
Fué en pocos de tiempos fecho Misa Cantano.

(1) «Don Sancho el Mayor, que fué uno de los entablados príncipes que la tenida Reyna, rey de Navarra, Castilla y Aragón, determinó llevar las reliquias de este Suso. Para esto mandó hacer una riquísima arca de oro y de marfil en la qual se figura de relieve lino pocas algunas historias de la vida del Suso, como la curación San Esteban. . . . En el arco de marfil, y en el cubre de oro fino, y labrado de marfil, talladas en el mas fino linage, sonadas por toda ella muchas glorias gozadas, y otros de grand muy grandes, valios, maravillosos y otros que no entocovamos, y personas de valer. La arca es de vara y media de largo, y de ocho cince de ancho: en ella está labrada la historia dicha de San Millán en veintidós cuadros, á compartimientos, que están por todo el cuerpo de ella, y otro que está en el frontispicio del arco. . . .»

Mem. del Rey. 23 vuelto.

(2) Idem. del Rey. 28.

(3) Vergara (F. Fray Sebastián de). Vida y milagros del Thaumaturgo Español, Magor segundo, Santo Domingo de Silos, *Sancti benedicti, reparador de el Real Monasterio de Suso*. Pág. 8.

Tal era como plata, como casto gradero,
La plata torzó oro cuando fué hystorero,
El oro margarita quando fué Evangelistero,
Quando subió á presto semeó al Lucero.

El Sacerdot precioso, en qui todos sabían,
Desamparó á Cumanas, de mucho lo sanaban
Perientes, et amigos qui mucho li costaban,
Alzaso á los yermos, de omes non moraban.

Sufrido vida dura, yaciendo en mal lecho,
Frendió el ome bueno de sus carnos derecho,
El mortal enemigo sedió en su asecho,
Destas aflicciones avió grand despecho.

Por amor que viviese sin un mayor penitencia,
Et non fiesse nada á menos de licencia,
Asió de ferse Monge, é fer obediencia,
Que fuesse truvado fern de su potencia.

Descendió de los yermos el confessor enrrado,
Vino á San Millán, lugar bien ordenado,
Demandó la Mengia, diácongeta de grado,
Fé bien se acortasse la fin á este estado.

Priso bien la órden el novel caballero
Andando en convento exó muy buen claustrero,
Messo, et avenido, ashroso companero,
Humilloso en fechos, en dichos verdadero.

A sí cataban todos como á un bon espelo,
Ca yásse grand tesoro en el su buen peloto,
Por padre lo cataban esse sancto encelo,
Fera algún mallelo, que valle pequillito (1).

No bastaron á Domingo las admirables prendas de virtud que formaban su carácter para impedir que algun compañero *cuallido* pidiese mayores pruebas de su omnimoda humildad, base de raras perfecciones y seguro camino de incondicional obediencia en los más penosos deberes, tal vez con el envidioso deseo de descubrir una flaqueza en el ánimo de tan austero cenobita. Oyó el abad la petición; reunió á los monjes en consulta; y del acuerdo del mayor número resultó el precepto de que volviera á su patria Caldas, donde la entereza de su alma triunfaría de todos los humanos inconvenientes, para restablecer el arruinado convento de Santa María (2).

«Istó del Monesterio el Senyor á amides,
Desplácese de todos los sus Frades queridos,
Las que bien lo amaban fincadas doloridos,
Las que lo bastecieron ya eran repeatidas.
Fué á Santa María el baron benedictio,
Non salió pan en ella, nin otro ningún victo,
Demandaba almasa como remero fto,
Todos le daban algo, qui más, qui zatico,
Con Dios, et la Gloriosas, et la cruzada sana,

(1) *Cáñon de poesías castellanas, anteriores al siglo XV. Ilustradas con algunas notas é índices de voces raras ó de voces raras ó de voces raras*, por Don Thomas Antonio Sanchez. Tom. II, pág. 1-12.

(2) *Vegues. O. A. et.*, pág. 10-15.

Vienele buenas cosas de ofrendas cutiána,
 De noche era pobre, rico á la mañana,
 Bien perle la ganancia con esa yent christiana.
 El varon de buen seso por la ley cumplir,
 Queriendo de loorio de sus manos vevir,
 Empeño á labeur por dexar de pedir.
 Ca era grave cosa para él de sufrir.
 Murió en las casas, et ensanchó heredades,
 Compuso la Iglesia (esto bien le creades)
 De libros, et de ropas, et de muchas bendades,
 Sufrió en esta comedio muchas adversidades.

 Fué en pocos de años la casa arreada,
 De labor de ganados sesos bien agreada,
 Ya trobáven en ella los mosquitos posada,
 Per él fué, Deo gracias, la Iglesia sagrada (1).

Como se divulgaron rápidamente las maravillas que había llevado á término en Cañas Domingo, llegó también la noticia de sus crecientes virtudes al monasterio de San Millán, y resolvió su abad que volviese á ser ejemplo de sus monjes.

« Embaron por allí luego los compañeros,
 Roger non se dexaron mucho los monayeros,
 Obeteció él luego á los dichos primeros,
 Abrieronle las puertas de grado los porteros (2). »

Y apenas había pisado los umbrales, cuando fué elegido prior por voto unánime de la comunidad, gloria de tenerle por prelado.

Pruebas de varonil entereza dió al contrarrestar las odiosas pretensiones del rey de Navarra, don García, sobre las alhajas del monasterio, durante su priorato; pero esa fuerza rarísima y sólo propia de ánimos íntegros y virtuosos, le valió que el abad le enviase á vivir en una granjilla donde tan solo moraban tres compañeros, para dar al supuestamente ofendido monarca la satisfacción que apetecía, facilitándole ulteriores y más fructuosos descuentos contra los bienes del monasterio. No cesó don García en su mala voluntad á Domingo, declarada en dadas y falsas acriminaciones.

« Rey, dixo el Monje, si tal gá mi ventura,
 Que non pueda contigo sin vida segura,
 Dexar quiero la tierra por feir amargura,
 Iré buscar de viva contra Estremadura (3). »

Después de poco de tiempo de sus compañeros; recibió la bendición del abad, abandonó la Rioja sin consuelo humano, pero con la seguridad de la protección divina; y así que llegó á Bórgos, el rey de Castilla don Fernando le prodigó todo linaje de honores debidos á su fama de santidad insigne, y de acuerdo con los primeros magnates y prelados de su corte, resolvió encomendarle la prelaía del monasterio de Silos, antes celebrado por santas virtudes y pingües haberes, cercano á la última ruina, y en suma pobreza cuando corría el año cuarenta y uno de la undécima centuria, época en que principiá Domingo la nueva fundación de tan ilustre cenobio (4).

(1) *Cólera de pueris castilianis, seculares al siglo xv*, Pág. 14 y 15.

(2) *Ibidem de síc.* Pág. 15 y 16.

(3) *Ibidem de síc.* Pág. 33 y 34.

(4) *Biografía eclesiástica completa*. Tom. iv, pág. 544.

«En tierra de Carazo, al cyotes contar,
 Un cubera alta, llamado Castellar,
 Havie un monesterio, que fue rico lugar,
 Mas era tan rudo que se queria armar.
 Solie de Monjes Negros verir y bon conuiento,
 De cuyo ministerio avie Dios pagamiento,
 Mas era de tal guisa demudado el viciato,
 Que fuesca non avien ningun castenimiento.
 Todo esti manacabo, sea tan grand Allensia,
 Viene por mal recebido, et por grand negligencia,
 Os avie enna casa puesto Dios tal sentensia
 Por Sancto Domingo dar honorificencia.
 Pero avie en casa aua Monjes, y á quantos,
 Que facien bosa vici, et eran omes santos,
 Estos eran bion pobres de ayaya et de mantos,
 Quando avien comido fincatalen no muy firtos (1).»

Esta sencilla descripción de Gonzalo de Berceo revela en toda su triste verdad el estado infeliz del monasterio de Silos cuando llegó su abad Domingo; pero no trascuerrieron muchos años, cuando ya, según afirma un diligente y concienzudo historiador de la Orden de San Benito, aquella casa religiosa, con tan eficaz amparo y solícito gobierno, había crecido tanto en edificios, rentas, posesiones y observancia, que podía competir con las más ricas y austeras, siendo su abad un santo, y teniendo el señorío de la villa de Silos, de Sangüesa y su castillo con el Burgo nuevo y viejo, de Cubillas, de Valnegral, de Villanueva y de Xarama, con jurisdicción en varios lugares (2).

Sus abades fueron siempre muy respetados y distinguidos en el reino, usando mitra, báculo y demás insignias pontificales; firmaban con los obispos y los ricos-hombres en los privilegios y escrituras de los reyes, como lo hizo Domingo en una carta de donación, otorgada por don Fernando el Magno en favor del obispo de Burgos D. Gomez en el año 1045, y en otros muchos documentos de la misma época; asistían á los concilios de nuestra España, y estaban exentos de toda jurisdicción ordinaria, dependiendo inmediatamente de la del Romano Pontífice (3).

Treinta y tres años llevaba el monje Domingo haciendo florecer el Silense monasterio en observante austeridad y en prosperidades, con la eflicacia del ejemplo y con la veneración que le daban los pueblos, por su maravillosa doctrina y sus excelentes virtudes, cuando acometido de mortal accidente, conoció que se acercaba el fin de su vida, término de sus trabajos, y fué á gozar de la eterna, en 20 de Diciembre del año 1073, entre los justos.

«Los Monjes, e los peccados facien muy grand planto,
 Diciendo que fexemos del nuestro Padre Sancto
 Todos enna su muerte presencios grand quebranto,
 Nunca mas fallaremos para nos tan buen manio.

Fé cerrando los ojes el Sancto Confessor,
 Apretó bien sus labros, non viciestos meior,
 Alzó ambas las manos á Dios nuestro Senzor,
 Bendio á di la alama á muy grand su sabor.

Los Monjes de la casa rancos e doloridos,
 Agrisaron el cuerpo como eran nodridos,
 Frieronle mortaja de sus mismos vestidos,
 Daban por los curules los pobres apollidos.
 El cuerpo glorioso quando fué adobado,

(1) *Coloquio de poetas castellanos*, ya cit. Tom. II, págs. 24 y 25.

(2) Yepes (M. Fray Antonio de), *Ordenes general de la Orden de San Benito*. Tom. IV, fol. 274 vuelto. (Puede verse la Escritura ó Privilegio del Rey Don Alonso VII, librado al Excmo. de España, en favor del Monasterio de Santo Domingo de Silos y de San Martín de Madrid, que se halla en el tomo sexto, fol. 458.)

(3) Castro (F. M. Fray Juan de). *El glorioso Theosoteros español, Beato Domingo de Silos, Abad y Confesor*. Pág. 180 y 211.

Llevaronle á la Iglesia por ser mas errado,
 Fô mucho sacrificio por él á Dios castado,
 A él non facie mangos, mas avie Dios end grado.
 Avie un grand convento de personas granadas,
 Abades, e Prioros, Monjes de sus posesias,
 De otras clerecias assas grandes mernadas,
 De Pueblos e de pobres adar serien contadas.
 Condusaron el cuerpo, devonde sepultura,
 Cubrió tierra á tierra, como es su natura,
 Melicor grand tesoro en muy grand angustia,
 Lucerna de grand lumas en lanternas oscuras (1).»

VI.

De los bécaventurados que cuenta en sus gloriosos anales la Iglesia española, hasta el fin de la duodécima centuria, es uno de los que más general devoción inspiraron, en las comarcas de la Península, Santo Domingo de Silos. Llenos están los cronicones eclesiásticos en España de venerandos nombres, obispos en las penitentes austeridades de los monasterios, famosos en las tareas apostólicas de las iglesias, glorificados por el sacrificio de la propia vida en los hispanos martirologios; y sin embargo, alzanzaron pocos que instanzasen con su advocación tantos conventos, tantos templos parroquiales, tantos santuarios y tantas ermitas, en el transcurso de treientos años. Sevilla, Toledo, Madrid (2), Cuenca, Córdoba, Segovia, Salamanca, Alcazar de Huelva (3), Toro, Arévalo (4), Palomares, Ávila (5), Mantalvo, Trejunosa, Caracenia, Tribaldos, Pedraza, Ollas, Sangness, y otros puntos, lo comprueban en los dominios de las coronas de Castilla y de Navarra; y en los de la corona de Aragón, algunos no muy distantes de la diócesis burgense, no son pocos los templos y las ermitas levantados al santo abad de Silos, existiendo en la comunidad de Durroca la iglesia parroquial de Lechago, y en la ciudad que fué su cabeza, el templo donde se guardaba la pintura (6), objeto de estos apuntes.

«Datos de oscura vaguedad contienen los populimos documentos, que, bajo cualquier sentido, se refieren á la existencia de Darroca poco despues de haber sido, cobrada por las huestas de Alfonso I. Y no son más claros los que tocan al establecimiento primitivo de sus iglesias, tan controvertido, al espirar el siglo xvii, por interesados fines, entre los prebendados de su colegiata y los racioneros de sus parroquias; pero era costumbre religiosa y necesidad civil, estándose, extinguir el culto de Mahoma, resituyendo el de Cristo, Dios verdadero, y á semejanza de lo que se había hecho en Zaragoza despues de su conquista, debió su insigne obispo, D. Pedro Librana, que iba en ocupa-

(1) *Galeries de passons castellanas*, ya cit. Tom. II, pág. 66-68.

(2) «Aqui mismo ay un Monasterio antiguo de señores Domicanos en Hespaña, que seora Santa Santa Domingo el Real, cuyo fundador fue Santo Domingo, padre de los Predicadores; y es casa cierta, que se le oia de decir á su conuitor, sites que fue la lincassana á Santa Domingo de Silos.» Yepes. *Op. cit.* Tom. IV, fol. 336.

(3) «Aqui mismo la Iglesia de la villa de Almonacid y la Iglesia de Alcazar de Huelva, están consagradas con el nombre de Santa Domingo de Silos, y en los retablos se ven reliquias desta glorioso Santo, indicio manifiesto de que están consagradas á honor de Santo Domingo el Abad.» Yepes. *Op. cit.* Tom. IV, fol. 370 vuelto.

(4) «La es una misma la Iglesia Príncipe de la villa de Arévalo, donde están pintadas sus armas [las de Santo Domingo], bien conseruadas en España, que son un abito con tres grillas amarillas, blancas que ha pasado [el Santo], porque siendo abad de su convento, y despues de muerto, hizo muchos milagros, quedando las cadenas, y grillas, y liberando indias presos del poder de los moros.» Yepes. *Op. cit.* Tom. IV, fol. 338 vuelto.

(5) «..... Españe ha estado en la ciudad de Avila, en donde ay una Parroquia con el nombre de Santo Domingo, y han creydo, y creen muchos, que se llama así por el padre de los Predicadores, y se llama así porque se halla, por una piedra que para por donde fray Lope de Avila, hallado en la iglesia de Santo Domingo de Avila, que está en la pared principal de la nave del altar del Crucifijo, lo qual dice desta manera: Presidiendo la sede Espiritual de la Santa Iglesia de Avila Don Pedro, conagrá esta Iglesia, por memoria del glorioso confesor Santo Domingo, en lo qual están los reliquias de los Santos marcos Justo y Pastor, San Sebastian, y San Sisto Obispo, Papa y marcir, en la Era de mil y doscientos y quatro. La Era que está en esta Iglesia, é hermita, vino á ser el sito de Christo mil y doscientos y dos, en que Santo Domingo visitó y vivió muchos años despues de la fecha de la fundacion; y así el Obispo Don Pedro se pudo dedicar la Iglesia á Santo Domingo, padre de los Predicadores, por lo qual se dice, y así está, que se conagrá á Santo Domingo de Silos.» Yepes. *Op. cit.* Tom. IV, fol. 376 vuelto y 377.

(6) Cuatro. *Op. cit.* Pág. 123-124.

ña del Rey cuando se tomó á Duroca, purificar la mezquita de los musulmanes y constituir en ella el culto cristiano para los nuevos pobladores. Con estas breves frases compendiamos en otro lugar (1) lo que acerca de la organización del estado eclesiástico de la antigua villa sentada en las márgenes del Jiloca puede indicarse, mediando el siglo duodécimo; y poco añadiremos aquí, sin buscar antecedentes para claridad de tan ocultas épocas, en cuantas fuentes locales nos ocasemos.

Las franquicias de la carta-puebla (2), que le otorgó don Ramon Berenguer IV en 1142, daban importancia grande al estado civil y al eclesiástico de la nueva población cristiana, precisamente cuando el príncipe de Aragón retiraba la frontera del reino desde Monreal á Duroca, por la fortaleza de sus presidios, considerados ya entonces inexpugnables, que habían de ser firmísimo baluarte de la reconquista; y el mayor número de los habitantes de las comarcas, que quedaron entonces expuestas á las correrías devastadoras de los musulmanes, buscó refugio dentro de las murallas Durocoenses, contándose también entre los acogidos los párrocos y sacerdotes, como cabezas de aquellas emigradas feligresías. El nuevo vecindario de la pujante villa dificultó, muy en breve, los servicios espirituales del clero, contando con una sola iglesia; la esperanza que tenían los clérigos de volver á sus lugares, cuando se asegurase aquel territorio, no destruyó la necesidad apremiante del correspondiente culto divino y de la administración oportuna de los sacramentos; y á poco se contaron dentro del amurallado recinto nueve templos erigidos por el fervor de la gente foránea, y tres parroquias castrenses para los que vivían en el duro ejercicio de la milicia, no contando una particular de los caballeros del Temple dentro de su propia casa. Entre las erigidas por los feligreses forasteros, contábase la de Santo Domingo de Silos.

Más afortunadas que las de San Lorenzo, San Martín de la Parra y San Valero, cuyas decrecientes feligresías habían permitido el paso á la destrucción, en el transcurso de los siglos, con la cuasi total carencia de culto; ménos expuesta al abandono local que la de Santa Lucía, después de la desaparición de los Templarios, en cuyo convento se había erigido para uso particular de los religiosos de la celebre Orden; libre de ciertos amares en las guerras contra los sectarios del islamismo y en las luchas intestinas que han aniquilado, cuasi de continuo, las infelices comarcas españolas, ocasion sin duda, de la ruina de las tres parroquias castrenses de San Cristóbal, Santos Justo y Rufina y San Jorge; no tan bien situada como las de San Pedro y San Andrés, derruidas en el segundo tercio de la presente centuria, tan imponente ávido, á no breves intervalos, de inmotivadas demoliciones religiosas; la iglesia de Santo Domingo de Silos subsiste hoy en la ciudad de Duroca con su importante feligresía, y celebra el culto católico según lo permiten los escasos recursos de la piedad privada con las multiplicadas penurias del Erario. Pero su fábrica sufrió deplorable transformación durante la funesta centuria decimosextima, tan elegantemente sañosa contra las admirables, venerandas construcciones de la Edad-media, que esadamente deseculó *Márbaras* y á lo gótico, con alardes de olímpico desprecio; y bastará, como prueba, indicar tan sólo que su vituperable ahan de injustificados troques arquitectónicos cambió la forma de las naves, quitándole los caracteres propios de la primitiva traza; convirtió el pú del templo en textero principal, colocando en aquel inferior lienzo el tabernáculo, que flanquéó después, estrechándolo, con dos pesados muros, límite del presbiterio; redujo á coro, que corona el balcón del órgano y festonea, en último remate, los cañones de su variada trompetería, el ábside primitivo, cabeza del templo, según el recto sentido artístico en perpignas inspiraciones; y por fin, con usase irreverente, arrancó de su sagrado lugar los retablos ejivales, digno decorado interior de la parte principal, antigua, en la maltrecha parroquia, cuyos preciosos restos revelan la vigorosa y artística vitalidad del arte románico con sus macizas impostas, sus firmes columnas, sus sencillas ménsulas, sus numerosos arcos, sus avanzados canecillos, y sus ventanas de sóbrias líneas y simétricas labores. Después de indicar estos hechos, no ha de causar sorpresa que pendiese, cuasi olvidado, y cubierto de telarañas, en la pared polvosa de un cuartucho próximo á la sacristía de la iglesia parroquial de Santo Domingo, el precioso cuadro que representa al bienaventurado abad de Silos (3), y es hoy una de las más interesantes joyas artísticas que cuenta el Museo Arqueológico Nacional en sus salones y galerías. Intentemos describirle.

(1) Museo Español de Antigüedades. Tom. II, pág. 313.

(2) Matar y Bascos. *Orden de Tem.*, pág. 524 y siguientes.

(3) Véase la lámina correspondiente, que reproduce la pintura y sus sucesos en potente estraguna, variando los detalles de tan copioso tratado.

VII.

Sobre dorado y liso fondo campea rico sillón abacial, cuyos fines detalles y delicada mano de obra corresponden al estilo gótico florido que predominaba en la segunda mitad de la decimoquinta centuria.

Dos elegantes pínaculos de tres cuerpos, festoneados con ligeras pilastrillas, molduras en taíts, sencillos gabletes y rizadas hojas, con remates de sueltas granzas, avanzan como formando esbeltos botaretes, uniéndose al espaldar de la silla.

Ocupa el espacio que corresponde al vacío de los brazos del grandioso sitial, calada y graciosa arquería de gemelas ventanas con trilobado adorno, cuyo arbotante forman unidos y delgados baquetones.

Hermosa combinación de arcos simétricos, que realzan flamígeras líneas de oro brillante, llena el centro del respaldo, de color oscuro, cercándolo dos esbeltos pínaculos, y embelleciéndolo menudo adorno madejar, en el que, según parece, se propuso imitar el artista trabajo de menuda taracea.

Dos lados diagonales con repetidas escocías que perfilan seis hojas zarpadas, forman el nuevo remate angular del cuerpo central del sillón; y, como coronándolo, sízase airosamente ligerísimo templete, que troncos el vértice del ángulo para realizar con esbeltez admirable todo el piramidal conjunto de tan magnífico mueble.

Siete matronas, representando las virtudes teológicas y cardinales, constituyen el espiritual cortejo del santo abad de Silos, como compañeras inseparables de su vida.

Sobre dorada repisa, que graciosamente sale del truncado vértice angular de la parte más alta del sillón, como en forma de sacerdotisa, se ve sentada la Caridad sobre llamas de divino fuego, coronada, cubierta con rico manto azul, recamado de lujosas bandas de oro y poderosa, luciendo túnica interior de rojo tinte con labor áurea, que soporta con sus manos á dos penitentes, puestos de rodillas á sus pies, amparada bajo un sencillo doselote sostenido por esbeltas columnas.

Al costado derecho, elegante doselote de tres cuerpos, con agujas adornadas de frondas en sus aristas, rematando en un peñón, enriquece el magnífico sitial. Simulan sus dos cuerpos superiores caladas ventanas gemelas, apoyadas en más recargada composición de fascicular adorno, cuya parte inferior presenta graciosos arcos trilobados formando el edículo, amparo de la bella figura que representa la Fé Cristiana, de pie sobre umbelada repisa. Símbolo majestuoso, en lo humano, de la Iglesia, lleva en la diestra rica dorada cruz, y sostiene con la izquierda el otiz de la comunión católica. Blanca tiara con destumbadora pedrería cubre su cabeza; y capa de color azul, en bello plegado, con bandas áureas, que sujeta en el pecho esmaltado broche, deja descubierta su purpúrea túnica, en cuya estofa brilla rica labor de oro.

Al costado izquierdo del sillón abacial otro doselote, labrado en idéntica forma y con igual primer abierto, que el descrito en las anteriores líneas, protege la interesante matrona que representa la Esperanza, la más bella de las virtudes santificadas por el cristianismo. Apoya su mano en el tronco de un árbol lleno de frondosas, jóvenes ramas, de vivo color verde, y del mismo tinte es el sencillo y elegante manto que cubre su roja y áurea túnica. Bello tocado de oro adorna su cabeza movida con singular gracia.

En armónico descenso y con idénticos primores en la mano de obra del grandioso sitial, tan maestramente trasladado á la tabla que intentamos describir, se presentan á la vista, llenando espacios en los moerinos términos, cuatro compartimientos coronados de marquelines y umbelas, que sirven de amparo á cuatro bien movidas figuras, representando las virtudes cardinales Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza.

A la diestra del santo abad de Silos y en sitio de preferente altura, se halla la Justicia con los significativos emblemas del recto juicio y del rigor legal que constituyen su propia naturaleza. Cifra su frente floreada corona, y campea su bello rostro sobre ondeante y rubia cabellera. Veste de rojo terciopelo, guarnecida de arminios, y con estofado plegada, deja ver la sencilla túnica de color azul, y el corpiño del mismo matiz, de cuyos hombros desprendiéndose abiertas grandes mangas de tisú, en armonía con el áureo calzado que descubre.

Sobre adornada repisa, y bajo la umbela que sostiene á la severa matrona del peso y de la espada, preséntase con

firme continente la Fortaleza, hiriendo con tajante acero y vigoroso empuje al enemigo del género humano y alzando compasiva y protegiendo poderosa su justo. Corona de finos brazos sobre tocado de terciopelo carmesí, que orla labor y ribetes áureos, cubre su cabeza, y vueltas caídas de trenzas enlazadas por hábil mano, completan su stavio. Régio manto verde con áureas bandas sembradas de poderosa, que de sus hombros. Blanco peto de armario revela las bellas líneas de tan gallarda matrona, y resagante falda de terciopelo carmesí termina con arnizado remate su rica vestimenta.

A la izquierda del bienaventurado cenobita, en el compartimiento que se alza por igual altura del de la matrona de la espada y del peso, llena su respectivo dodeceto, de idéntica talla al correspondiente del opuesto lado, la Prudencia, fijando su atención reflexiva en un libro abierto, por su mano izquierda sostenida, y llevando en la derecha labrado blando emblema. Clíse su cabeza grandioso tocado de oro, y como indicada con ligeros toques sencillísima corona, de la cual sale con graciosa modestia blanca toca, que circunda su sereno semblante. Pende de su espalda ligero manto, y carmesí corpiño de terciopelo, adornado ricamente, con elegante sencillas sobre la túnica encajada de tan hermosas figuras.

En el compartimiento inferior del mismo lado, con simétrica correspondencia al del opuesto, aparece la Templanza. Cubre su cabeza bien labrada corona con asiento en blanquísima toca velada. Su vestido negro guarnecido con pieles, sujeto a la cintura con cenefil carmesí recogido en bellos pliegues al costado izquierdo, permite ver la túnica roja con preciosa labor áurea, cuyo ancho remate de alho arnizado resalta sobre negro calzado. Lleva en una mano un tazón de oro con vino, y vierte con la otra el agua de un jarro en el rjizo líquido para templar su fuerza.

Con imponente y serena majestad ocupa el centro de tan primorosa tabla la nobilísima figura de Santo Domingo de Silos. Sobre dorada tarima, con perfiles de bello dibujo mudejar, que orla también el respaldo del sillón, fluitando delicada tarasca, como anteriormente se inclinó, se alza el magnífico sitial, ya con minuciosidad descrito, cuyo fondo llena el bienaventurado monje, sentado, en actitud severa y tranquila. Mitra blanca, con profusión adornada de brillante poderosa y fajas áureas, que realzan abundantes y más gruesas piedras preciosas de diversos matices, clíse su esplendorosa frente, oprimiendo blanquísimos cabellos; y en el noble rostro, en cuyos característicos rasgos compete con la veneranda santidad del justo la más angusta belleza de la senectud, parece que la escrupulosa mano del artista transmitió á la tabla la verdadera imagen del cenobita Silense, venerado en los católicos altares. Plagado liezo blanco rodea su cuello: viste inferior sobrevesta de terciopelo granate, guarnecida con banda estrecha de oro y seda verde á intervalos; y dos anchos galones, de trenzado dibujo, caen verticalmente desde el escote del cuello, formando vistosa recamada delantera, cuyo tercio inferior enriquece áurea estufa con labor de hojas y flores. Idéntica riqueza, con labor igual, orla las anchurosas mangas de la sobrevesta que dejan ver la túnica de damasco verde, cuya pliegada falda también aparece más abajo del remate inferior de la sobrevesta de terciopelo, contrastando bellamente sus cortados pliegues con los de un ropaje de tela blanca que también sobresale de la banda verde y oro de la sobrevesta, con artístico y sencillo pliegado. Las correctas y bien pintadas¹⁾ manos del glorioso abad sostienen un libro abierto, también de verde tela, lijosamente fileteado, y sujeto con el brazo izquierdo se inclina un monumental cálculo de plata, con sencilla labor, del cual pende blanca y transparente gema, distintivo de monástica prelación (1), alzándose como remate sobre calada columna de oro, terminada en forma de acroteron, lindísimo nudo en forma de teletete de idéntico brillo, hábilmente encajado de diminutas estatuas, bajo una serie de ligeros arcos, por encima de los cuales elevase un vistoso de oro, que con graciosa vuelta, entre rizado follaje, sirve de poético dossal a la Virgen María, amamantando a su divino Hijo, entre dos ángeles, uno de los cuales parece que canta y el otro tañe un instrumento de cuerda.

Digno complemento de la sacerdotil vestimenta de tan excelso santo es la espléndida capa pluvial que pende de sus hombros y sujeta un broche de bello trabajo y de selecta poderosa. Con artística naturalidad bajan hasta la tarima sus rígidos pliegues. El fondo de la estufa, escasamente visible por la riqueza de la labor de oro que

(1) En un ejemplar del siglo XIV, que poseo, y representa á San Domingo y á San Bernardo bajo una gloria, en cuyo fondo aparece la Virgen María, el Padre de los monjes de Occidente lleva también en su cálculo abacial la transparente gema pliegada en la parte superior del pelo, otros del tamaño del vistoso dossal que lo sostiene. No pende sobre él también el frontal del Cordero Negro igual figurado en su base, porque en similitud cubre aquella la parte dossal de dicha estatua. Pero áun así la existencia de ese siglo en los báculos de los abades de Monte-Casino y de Silos induce á creer que con él se declarara la sacerdotil prelación.

la realza, es negro. Una banda de gran anchura, figurando precioso bordado, perfila todo el corte, y en ella, simétricamente repartidas en cuadros con festones, véase delgadas figuras de diferentes santos, con hermosos vestimientos. A la diestra del cenobita Sileno distingúense las efigies de San Pedro, Santa Bárbara, San Andrés y Santa Apolonia. A la siniestra las de Santa Catalina, San Bartolomé y Santa Quiteria, ocultando una el pliegue de la capa, todas amparadas bajo bellos doseletes.

Admirables condiciones artísticas posee la tabla procedente de la parroquia de Santo Domingo de Silos en la ciudad de Duroca. Los más insignificantes permaneros del fondo están en armónica relación con los del asunto principal de tan interesante pintura. Con rara maestría ha logrado el artista que no dañe a la profusión minuciosa del adorno la grandiosidad de la figura del santo cenobita. Límpido colorido en las carnes, correcto dibujo en las líneas de la figura, bien estudiado claro-oscuro en los efectos de luz, elevan esta obra de arte á grande altura sobre otras muchas pictóricas entre las más preciadas del siglo décimoquinto. En las personificaciones de las Virtudes no es menor la corrección del diestro pincel que ha conseguido representar pequeñas figuras con bellas formas, movidas sin abstracción, con estudiados reflejos, cuyos pliegues revelan perspicuo alcance de verdadero artista. Las cabezas hábilmente sentidas, las intencionadas actitudes en que se hallan puestas, corresponden con singular acierto al asunto del cuadro, le completan y le realzan. Armónicas y suaves tintas, empastadas con magistral destreza, multiplican los más felices efectos de luz y de sombra en las esplendentes vestiduras. Delicada manera en los menudos detalles y escrupulosos exactitud en el conjunto, avaloran las excelencias de tan preciosa tabla.

Empero, no puede negarse que se advierte cierta dureza de tintas, como reortando con excesiva libertad los toques más oscuros en el rostro y en las manos del santo monje de Silos, aunque apenas basta á templar justas admisiones ante obra tan bella el rigorismo crítico, que no pocas veces olvida el espíritu de los tiempos y las exigencias locales con el entusiasmo estético, atento solamente á la universalidad de filosóficas leyes, cuya transgresión afortunada se permite al artista.

VIII.

Las bellas obras de arte, despertando vivamente la curiosidad de los doctos, con frecuencia ocasionan debates acerca de cada circunstancia esencial, cuestionable, que á ellas se refiere; y la tabla, cuya descripción hemos procurado apuntar, ofrece no pocas dudas sobre su procedencia, sobre si el personaje representado en ella es el abad de Silos, no contando la dificultad en suponer, tan sólo, el artista que la creó con el poder de su genio, precisando, en lo posible, los fundamentos de tal hipótesis, en localizar la obra de arte, como gloriosa inspiración de un individuo, de una escuela.

Cada punto de los enunciados reclama investigaciones de diferente linaje, aunque unidas por un sólo propósito; y justo será que particularmente se les dedique las que más de lleno las toquen, por si pudieran dar alguna mayor luz en determinadas deducciones.

IX.

No es necesario afirmar aquí de nuevo que la iglesia parroquial Durocoense de Santo Domingo de Silos fué construida en el siglo duodécimo, cuando, al amparo de los fuertes presidios que más adelante valieron á Duroca la gloriosa denominación de *Puerta férrea* en la frontera del reino de Aragón (1), tan combatida por los moros de

(1) «Por Donna villa desde que se ganó de Marras hasta el año 1354 en que el Rey Don Pedro el IV la hizo ciudad por los grandes servicios que había prestado, y en una ocasión le concedió el privilegio de *llamarse porta férrea* de este Reino [Aragón] por ser la frontera de mas importancia y que mas veces le defendió.»

Historia de la ciudad de Duroca, escrita por un capitán, á cargo de Andrés Galán, para la librería suscrita del conde de Orléans. Manuscrito de la Biblioteca Nacional, signada. V—300 (Caja), pág. 36.

Molina, de las sierras Conquesas y de Valencia, se acogió numerosa gente, á gozar de las inmunidades de su fuero, en su inextinguible recinto; ni conduce tampoco á nuestro propósito aducir aquí evidentes pruebas monumentales contenidas en los antiguos restos de la primitiva parroquia: corrió el año 1255, dividió el obispo oconrugano las decimas y enclaciones á todas las iglesias Darrocas; y en el texto del documento (1) en que consigna los pueblos que á cada una concede como tributarias, cuéntase la de Santo Domingo de Silos, entre las de Santa Maria, San Pedro, San Andrés, San Juan, Santiago, San Miguel, San Lorenzo, San Martín y San Valero.

Encomas mejores alcazarían las primitivas fabricas de todos estos templos en el trascurso del siglo décimotercero; mas en el reinado de Jaime II, oyendo con los nobles y piadosos sentimientos de un monarca obispo por sus súbditos con el sobrenombre de *Justo*, varios pueblos de la comunidad de Daroca pretendieron que la mitad de las primicias fuese destinada para los gastos necesarios de reparación en sus menocabadas iglesias, como la otra mitad se habia ya dedicado á recomponer las murallas y los castillos. Con previsora reserva, é mediante competente inspección de personas peritas, concedió el Monarca lo que pidian á Bagueña, Baridaguena, Cuelalon, Luesma, Lechon, Mesquita, Monreal, Odon, Mainar, Monforte, Fiedraluisa, Cosuada, Usod (2), y excedido por esta concesion, sin medio, tal vez, de justificar ciertas reparaciones, solicitaron tambien igual ventaja Torrevieja, Portarubio, Gallocauta, Ojos-Negros y Villar del Sax para reposicion de libros de coro, campanas, ornamentos y cálices (3), apoyando su demanda en los azaros consiguientes á las guerras. Para proveer con justicia y con menor estrechez, Jaime II, en el año 1309, mandó á los justicias y oficiales públicos que procurasen destinar las primicias íntegras á las iglesias parroquiales, anteponiéndose á los castillos de la frontera, por la suma escasez que los agobiaba y acobarda por imposibilitar el culto (4). En 1367, Pedro IV prescribió á los jurados y hombres buenos de las aldeas de la comunidad de Daroca que bajo ningun pretexto invirtiesen las primicias, sino en ornamentos y alumbrado, compartidolas con la reparacion de murallas y castillos.

La tragedia de Montiel, con el entrecruzamiento del de Trastámara, ocasionó una tregua en la lucha sostenida con atroz empuje entre Aragon y Castilla, y pareció posible y hasta fácil, conseguir entonces sávido acomodamiento, con ventaja de ambos reinos; pero como fueron infructuosas las eficaces mediaciones de varios nuncios y legados de los pontífices Urbano V y Gregorio XI en el trascurso de cuatro años cumplidos, mandó de nuevo, en 1373, Pedro IV que se sacasen á pública subasta las primicias de Daroca, y se destinara su producto á reparar sus castillos y fortalezas, señalando la ciudad lo que faltase para cubrir todos los gastos de tan importante y necesaria mejora (5).

Espirando ya la centuria décimocuarta, D. Martín otorga, de nuevo, la mitad de las primicias á las iglesias de la Comunidad (6), no pudiendo hacerlo con la otra parte, donada por el antipapa Clemente VII; y apenas habia principiado á correr el siglo decimoquinto cuando el mismo Monarca recomendó á su primo, Jaime de Prados, que preste decidida proteccion á Pedro Martínez, jurado y procurador de aquella, y medie con el

(1) Ego Raynaldus Dei gratia Cantuariensis Sedis Episcopus, etc. Nos sunt antea Abbas et Ecclesie que ego Cisterciensis Darocae in celdidibus infra et supra Arago et ultra Ecclesias Sanctae Mariae de Daroca, Ecclesie de Tharabilla, et de Neversis, et Calanacha, et sas usque iure, et canonicis possident: clericis Sanctae Andree concessit Ecclesie de Cuelalon, et sas usque canonicos habentis clericis Sancti Petri concessit Ecclesie de Luesma, et sas usque canonicos possident: clericis Sancti Laurentii concessit Ecclesiam de Maynar, et sas usque canonicos possident: clericis Sancti Damiani Ecclesie de Cosi, et de Bahiaca, et sas usque canonicos possident: clericis Sancti Michaelis concessit Ecclesie de Langa et de Calabida et sas canonicos possident: clericis Sancti Isidori concessit Ecclesiam de Campopleto et sas usque canonicos possident: clericis Sancti Laurentii concessit Ecclesiam de Bageana, et sas usque canonicos possident: clericis Sancti Valerii concessit Ecclesiam de Valconcha et sas usque canonicos possident. Castellanos septem Ecclesiarum, primo clerici, et Ecclesie Sanctae Mariae habent Terrilla, Loba, Azara, Ferrera, Vella, Odon de Ferrilla, El Puerto, Baldo, Lechon, ambas Manogillas, Villafrecha, Ferrillo, Tortosa, Bagueña clerici et Ecclesie Sancti Petri habent Olla, Padala, Fontecurva, Villar, Guesco, Lechoya, Lasa, Trasmagana, Sodo, Villarpado, Torralba de Baza, Badalosa, Terdenia, Ferrera clerici et Ecclesie Sancti Andree habent Gibanosa, Miquel, Buzanca, Landa, Valdefuera, Turgarrillas clerici et Ecclesie Sancti Isidori habent Portarubio, Tama, Los Oses, Caldas, Marchanas, Baldo, Mares, Valdeja, Aldea de Dominica Ferrera, Vella clerici et Ecclesie Sancti Iovis habent Albas, Ferrera, Corda, Dos, Licos, Ferrillas, Barbalosa, Oustalpoela, Loflo, Gallanosa, Morigos, Ponsa clerici et Ecclesie Sancti Michaelis habent Poyo, Santa, Mesquita, Val de San Martin, San Martin, Ambas Ferrera, Odon, Blanca, Ferrilla clerici Sancti Isidori et Ecclesie habent Algeza, Gibanca, Lotegosa, Villalba, Torralba, Pusal, Villaguerres, Bahiaca, Daza, ambas Nantevillas, Albenista, Laguarda, Godes clerici et Ecclesie Sancti Martini, Sancti Laurentii et Sancti Valerii habent Castellon, Sas Odon, Daza, Villafrecha, Villanova. Etc.

(2) Nites y Ques [Losa. Cristóbal]. *Aspéctulo de los volúmenes obis de Daroca*. Pág. 75 y 76. Nota marginal.

(3) Archivo de la Corona de Aragon. Registro 265, fol. 139, 311, 312, 313, 320 y 323.

(4) *Idea. Registro 105*, fol. 211.—Registro 304, fol. 114.—Registro 305, fol. 310, 311, 312 y 316.

(5) *Idea. Registro 161*, fol. 65 verso.

(6) *Idea. Registro 147*, fol. 98.

(7) *Idea. Registro 234*, fol. 11 y siguientes.

Protifiles para que se digno conceder á sus aldeas el derecho de patronato (1) en sus respectivas parroquias. En esta época, sin duda, tuvo principio el engrandecimiento de las iglesias Barrocoas y de algunas benéficas instituciones (2), de cuyos modestos orígenes es ejemplo el Hospital de peregrinos de San Marcos, convertido después en convento de Trinitarios, y ahora, por último, en amparo de pobres enfermos, bajo la caritativa tutela del municipio.

Cuantos documentos de fundaciones registra la historia civil y eclesiástica de Barcoo, que se relacionan con la parroquia de Santo Domingo, le dan la denominación que tuvo desde su origen (3); y no interrumpidas tradiciones,

(1) Archivo de la Curia de Aragón. Registro 2174, fol. 120 vuelto.

(2) En un privilegio del año 1427, fecho el Afonso V á la ciudad de Duesca, para construir un Hospital general en el yerto del Hospital de los Sencerosos, sito en la calle de la Gracía, bajo la advocación de Santa María de la Piedad; y sechos procedimientos del cabildo á Merced Díaz de Aliza, licenciamiento del Bayle general de Aragón; Juan Zapata, notario de la Chancillería de Santa María; Antonio del Lugar, vicario perpetuo de la Iglesia de San Pedro; Pedro Ruiz, Alcaide de Vitorlata y Pablos de Zabazana, vecinos de dicha ciudad.

Archivo de la Curia de Aragón. Registro 3584, fol. 43.

(3) Otros comprobamos y creemos particularidad del referido documento siguiente:

ESTATUTOS Y ORDENANZAS QUE TIENE LA COFRERÍA DEL HOSPITAL DE SANTO DOMINGO DE BARRCOO EN LA CIUDAD DE BARCOO, VERIFICADA POR MORENO DOMINGO MELINA, SACERDOTE EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO DOMINGO DE BARCOO.

Día de San Cosme y San Damián.—Primeramente estatutos, y ordenanzas para siempre, que los cofrades que ahora son, é por tiempo venidero, se junten la vigilia de los Mártires San Cosme y San Damián al toque de las campanas en la puerta del Póbleto, y acompañados á la Iglesia de Santo Domingo, y desde esa Salve en el altar de los dichos Santos Mártires, y el oficio que no trayo toques de pena dos dineros. Así mismo á la mañana en teniendo á prima recogidos al Póbleto y dignos sea misa recada en el altar de los dichos Santos y todos los cofrades, y se digan los siguientes oraciones, y el oficio que no sea cantado, luego de pena dos dineros.

Día de Santo Domingo de Silos.—Iten estatutos, que los cofrades de Santo Domingo de Silos, en teniendo á segunda todos los cofrades acudan á casa del Póbleto y el acompañen hasta la Iglesia de Santo Domingo, estén en vigilia, y escuchados la comunión hasta su casa, con pena de seis dineros, y la misa el día de Santo Domingo, y con la misa pena.

De lo orden que se ha de tener en hacer Póbleto.—Iten se manda, que el domingo después de Santo Domingo todos los cofrades al Póbleto que sea, misa al amanecer, á las cofrades, y Justice que oída, luego un sermón en dicho Hospital, con tomas, y día de acostumbrado, y celebrada la misa, el Póbleto Justice capitulo, y tena recibida de los cofrades de esa, y prepóngase los que han pedido entrar en la cofradía, y hecho cargo se recibirá con los sermónes, y con el Póbleto se iniciaron para elegir Póbleto á uno, el que más tiempo los padecidos en Dios, y el escogido para el día y sucesión del Hospital, y otro cofrades presente le lleva la cota á su casa y el primer domingo juro. Y otro cofrade, luego de pena treinta sueldos y se quite Póbleto, y está para todas aquellas veces fuese el caso. Y admitida la cota jure sobre una cruz y secha contra Evangelios sin misa del Póbleto excepto la voluntad del hospital, y no celebrada en cosa alguna á la discreción en la carta, pena de porfuro.

Del modo de elegir Mayordomos.—Iten se manda, que dicho Póbleto se elija á manera de Jura, y antes de escoger Mayordomos, los cofrades con veinte sueldos cinco sueldos el sueldo, y solo por cada vez que sean electos, y uno de los cofrades ha de ser el Vicerío, y otro cofrade aceptar, se cambiaron, y el Vicerío se tenga pena.

Del modo de entrar en la Cofradía.—Iten se ordena, que la Dominica después de Santo Domingo y no otro día, el que quisiere entrar en la Cofradía, ha de ir el Póbleto, y confesión recada antes de entrar, y pagar la cota, el Mayordomo en su mano le entregue en su mano los cofrades con otras misas, y sepa, que si algún cofrade es un cofrade de la cota, de manera que siempre sea del voto de otro, y si el mayor parte fure de otras misas sea admitido en cofradía y si son iguales en sus sueldos, y el mayor cofrade digno había de dar una misa, é luego, luego de pena una libra de cera; y el cofrade paga cinco sueldos, y sea libre de cera.

De entrar los cofrades y pobres en la Cofradía.—Iten se manda, que todos los pobres que son en dicho Hospital, los cofrades está obligado á acompañarlo, y llevar cota é del sueldo con pena de seis dineros; y si el mayor fure cofrade le ha de escampar todos, y hacer sénto, é del sueldo hasta dos onzas, con pena de seis dineros, é si el mayor fure cofrade le ha de escampar todos, é hacer sénto, é del sueldo hasta dos onzas. Y el cofrade después de muerto el cofrade, el Póbleto mandará al diez tanto la cota, y en la iglesia desde está sepultado en la tierra una misa recada los cofrades y se le cantará seis oraciones, y el cofrade que falkon, luego de pena seis dineros heredeses sin sueldo, otro se quisiere Jura casa.

De la misa de la Virgen en los cofrades.—Iten se manda, que el sábado primero de cada una de las cofrades leyes de la el dicho Hospital, é la misa de la Virgen que dá un honor de Santo Domingo, y el cofrade que no está, é se fure tanto de cobrando las oraciones luego de pena dos dineros pagados el día de la cuenta, y cumplida la misa se tenga sepultado en el dicho Hospital por misa los cofrades de él.

De la ropa y libras del Hospital.—Iten se ordena, que el Póbleto y Mayordomos luego que tomen la posesión, han de recibir la ropa del Hospital por inventario hecho por el Notario de la Cofradía en cada una esta, y otro hecho misa libras é onzas, y dar cuenta de lo que los cofrades por se haber algo que ropas, en ropa é en casa, y que no pueda recibir la cuenta, sin el inventario visto en cada una esta.

Del Hospital.—Iten se manda, que el Hospital todos los años de misa libras de lo que los cofrades á los cofrades del Póbleto y Mayordomos.

De la tienda del Hospital.—Iten se manda, que el Póbleto que es, sea obligado de tener en uno otro nombre sea é dos cofrades juramentados con el Notario el habidos, y hacer reconocer los bienes del Hospital, y acatados en el cabildo.

De los heredeses.—Iten se ordena, que los heredeses sean hechos por Notario Real, y el fure cofrade, sea perdidos, y que la herencia de los cofrades de los cofrades al Póbleto y Mayordomos, pagados al Póbleto al Notario de los cofrades de la Cofradía.

De las penas de los cofrades.—Iten se manda, que el cofrade que no está, é se fure tanto de cobrando las oraciones luego de pena dos dineros pagados el día de la cuenta, y cumplida la misa se tenga sepultado en el dicho Hospital por misa los cofrades de él.

De la obligación del Hospital.—Iten se manda y se ordena, que el Hospital que es é por tiempo sea tenga obligación de cobrar á los cofrades, como narros, siegas, libras, colinas, sin libras del Póbleto, mas é otros pobres tomados é de otra especie semejante no se admita sin licencia del Póbleto, é de algunos cofrades.

De la quereña del Póbleto y Mayordomos.—Iten se ordena, que el Póbleto y Mayordomos por su oficio pasen con el diez é Hospitalero del dicho Hospital agnosca é cada un cofrade en pagar é en cualquier otra que es dada á la dicha Cofradía sin reparo ninguno, y tenga cumplir todo cuanto se deba al dicho Hospital, y esto cada el término de ocho días después de los cofrades.

De lo que debe hacer el Póbleto cofra.—Iten se manda y ordena, que el Póbleto que coofrade, luego obligados de dar cuenta con pago de las rentas y misas del Hospital, y de todo lo demás que como Póbleto trayo y haga recibido y luego á su cargo el recibir, y que el pago de sea basado con pena de cincuenta sueldos heredeses de sueldo para el Hospital, y otro por cada día que pasare de dar la cuenta por tanto el mes de Enero. Y si algunos cofrades de dineros de libras, se trankes é de cobrando agnosca á la Cofradía se paga en el sueldo de Santo Domingo, queda á la discreción del pobleto. Y si el Póbleto nuevo cofra de cobrar lo que el Póbleto viejo queda debiendo, que se le cargue y lo pague de su hacienda.

Arch. de la Igl. par. de Santo Domingo de Silos, en la ciudad de Duesca.

aqueque aquellos faltasen, probarían sobradamente que al bienaventurado abad de Silos alzó la devoción el templo de su glorioso nombre.

No se hallan tan claros indicios acerca de la tabla que le representa, y sin embargo, será oportuno intentar algunas explicaciones acerca de lo que muy someramente se ha indicado arriba.

Cuando en tiempos menos desasegurados, pudo regresar á las aldeas, donde tenia bienes, la mayor parte de los pobladores, que la necesidad de no correr continúan y muy graves peligros habia reunido en Daroca, faltando feligresía suficiente á las nuevas parroquias por ellos erigidas, ocurrieron dificultades apenas venibles para que no quedasen reducidas á oratorios con muy pobre culto, sobre todo al señalar medios para el sustento de los párrocos en las respectivas localidades, coronándolos á las iglesias Darocoenses, y no pudiendo la de Santa María, cabeza de todas, acudir á tantas obligaciones (1). Pero el Prelado Cesarrugustano arrojó con piedad entera todos los inconvenientes, y dejó á Santa María la renta de las tres rectorías enteras de Calamocha, Berruchina y Navarrete, sustentando en ella vicarías; y asignó á cada una de las otras parroquias Darocoenses sendas rectorías con igual obligación, para proveer como es debido á la cura de las almas. No quedando suficientemente dotados estos templos, ni sus ministros, todavía se impuso á los rectores de todo el arciprestazgo el gravamen de contribuir con cierta cantidad de pan, en cada año (2), para más decoroso sustento del clero y más cumplido esplendor en el culto; y con el objeto de servir más holgadamente á su engrandecimiento, todavía se otorgó á todas las iglesias Darocoenses el privilegio de adquirir y comprar fincas hasta por valor de diez mil sueldos, y de poseerlas perpetuamente libres de toda carga (3).

De tan ventajosos principios resultó muy rápido progreso en la holgada existencia de las parroquias, asegurándolo el señalamiento de feligreses, que habia hecho el obispo cesarrugustano D. Sancho Abonés, por familias, con absoluta prohibición de mudanza (4); y corriendo la centuria decimaquinta, cuando tantas grandezas y tantas glorias hacían de Aragón un floreciente y poderosísimo estado entre los más famosos, las ciudades todas del antiguo reino de los Ramires, de los Alfonso y de los Pedro, tenían en auge sus templos parroquiales y sus colegiados, no faltando algunas que competían con la metrópoli en todos los esplendores del más fastuoso culto (5).

Natural es que la iglesia de Santo Domingo de Silos, favorecida por ilustres y piadosos feligreses, diese honor debido al bienaventurado monje, destinando una verdadera obra de arte al tabernáculo donde debería tener verdadera representación en digna edificación. Las mismas proporciones de la preciosa tabla, excesivas para privadas localidades, exigidas para elevadas basílicas, convienen con las del antiguo abside, de modestas dimensiones en la humildad traza primitiva, dentro de la bella y armoniosa severidad del tipo románico, que debió servirle como superior model, siendo cabeza de toda la fábrica; y tal vez no sea temerario deducir que allí recibió culto, que al presente lo recibiría también, si una mano ignorante no hubiera condenado á oscuro y polvoroso rincón joya tan merecedora de religiosas veneraciones y de fervientes encomios.

X.

En uno de los lienzos del pú de la nueva planta de la iglesia Darocoense, tan repentinamente nombrada en estos apuntes, se halla colocado el retablo principal de San Martín, templo de cuya destrucción sería inoportuno aquí relatar circunstancias noticias. Restos del de San Valero, muy mal parado en la guerra de la independencia, y en total

(1) *Historia de la ciudad de Daroca, dictada por un eclesiástico á cargo de Leobár Gilaga, para la Biblioteca manuscrita del conde de Guinard*. Rio. (1914), pag. 55.

(2) *Ibid.*, ul. Pág. 52.

(3) En el *Libro Racional* del archivo de Santa María, la Mayor, de los Corporales, y el fol. 58, cuenta la concesión, otorgada por Don Jaime el Conquistador, en el año 1264, á pedrís de Arnaldá, obispo de Zaragoza.

(4) Archivo de Santa María de los Corporales. *Ibid.*, fol. 32, 33 y 34.

(5) Así lo afirma el que ha tejido siempre la Colegiata de Santa María, la Mayor, de los Corporales, cuantos escritores han tratado de esa comarca, como Rodríguez Marsi, Landa, y Gil, Lina y Guerrero, Blanco de Lazaña y otros; y todavía fizado el primer tercio del presente siglo, son notabilísimas y selectas ediciones completas semejantes con las que celebró la Seo de Zaragoza.

ruina poco después, guarda la parroquia de San Miguel Arcángel. Y tal vez llenando capillas de otras que subsisten, ó han subsistido hasta muy entrado el presente siglo, existan los que fueron retablos principales de San Lorenzo, de las capillas de Templarios de Santa Lucía y Santa Quiteria, y de las iglesias construídas de San Cristóbal, Santos Justo y Rufina y San Jorge. Pero la parroquia de Santo Domingo pasó tan sólo por la moderna reedificación, de la cual se trató anteriormente; y ni siquiera probaba se creese que su altar mayor, á lo gótico, fuese trasladado, ni aun por breve tiempo, á otro punto, que al rincón donde se hallaba la pintura, objeto de estos apuntes, retirado cubiendo, sin uso al presente, y uno de los restos del antiguo edificio en su primitiva traza. Indudable, por tanto, parece que sea esta preciosa tabla el antiguo tabernáculo del templo románico, y como ineludible y natural consecuencia que represente al venerado abad de Silos, ya que de canónigos lleva patentes insignias, y á ningún otro santo, de los que dieron advocación á las iglesias Darocaesas, convienen tales atributos.

«Fué nuestro padre Santo Domingo de Sylós, —dice uno de sus hijos en el éditado, diligente historiador,—aunque pequeño de cuerpo, muy bien dispuesto, y proporcionado en todos sus miembros, y de grande espíritu y de alentado valor: su rostro venerable y alegre: los ojos muy vivos y modestos, de suerte que á un mismo tiempo alegraban y componían á quien lo miraba atento: su ingenio claro, acre y agudo: en el discurrir y decir fué siempre muy presto y pronto: y sus razones muy vivas y eficaces. Era tan sagaz y prudente, que jamás entró en negocio alguno, por grave y árduo que fuese, que no saliese dél con mucho lucimiento, y aplauso (1).»

Natural preferencia en tan completo retrato tienen las pendas morales del abad Silense; que sobre reflejarse con genuinos rasgos en el exterior, no faltan particularidades físicas, con las cuales, hasta cierto punto, pudieran retraherse las nobles facciones del Santo. De provecta edad y sereno, por consiguiente, al término de sus días, que no completaron quince lustros, le representa la tabla; y á pesar del grandioso aspecto de la figura toda, que debe á ruanpantes y soberbios peñes, á holgadas y esplendentes vestiduras, á pliegues trazados con libre pincel en hábil amplitud, al maravilloso conjunto que la rodea con tan artísticas exornaciones, no parece distante su talla verdadera de la que le señala el texto citado más arriba, conforme, con las noticias tradicionales del monasterio de Silos. *Rostro venerable y alegre con ojos vivos y modestos* le atribuye también el mismo historiador; y sobre poseer esa primera cualidad la efigie del cuadro, advirtiéndose también en la serena dulzura de las facciones la genial alegría de edad ménos avanzada, en sus animados ojos se hallan unidas en feliz comercio la viveza propia de pencheros y finos ingenios, y la modestia, madre de altas virtudes, sello moral de justos varones.

Sobre los rasgos morales y fisonómicos que indicados quedan, añade otro historiador, moxeje tambien de Silos, nuevos pormenores, no ménos interesantes, y en lo general más circunstanciados. «Fué, dice, de pequeño cuerpo, pese no llegaba en estatura á siete cuartas y media; pero muy perfecto en la correspondencia de sus miembros. De grande alma y valeroso espíritu, con que resistió al rey don García, y emprendió y concluyó grandes obras. Su rostro alegre, ojos muy vivos, nariz aguilón, en que demostraba la astucia y sagacidad de que fué dotado. La cabeza calva y cana, lo que le hacía de presencia venerable. Las austeridades y penitencias de suerte atenüaron su cuerpo, que parecia un vivo esqueleto. Los años, fatigas y mortificaciones le precisaron á usar de muleta en la vejez (2).» Nueva confirmacion se halla en este bosquejo de que habian creado la tabla, objeto de estos apuntes, las noticias tradicionales del monasterio Silense. *Cabeza cana y calva le da venerable presencia: su nariz aguilón demuestra la sagacidad de que fué dotado: las austeridades y penitencias enflaquecieron su cuerpo hasta senesjarle á un esqueleto.* Y si esta última circunstancia no aparece con toda su desnudez por ciertos respetos artísticos muy justos, los restantes se hallan conformes con todo el rigor del texto y completan la fisonomía moral y física de uno de los más insignes santos de nuestra España.

Las vestiduras pontificales que cubren al santo moxeje son propias de su jerarquía eclesiástica; y si no se conforma estrictamente la riqueza de sus estofas y adornos con la sencillez del cláustro, prescrita por los fundadores de Ordenes regulares, refleja el estado floreciente de los poderosos monasterios españoles en la décimoquinta centuria, ó revela la entusiasta devoción que costó el cuadro, dándole todo linaje de primores, y obedece además á la inspiracion y destreza del artista, en quien ejerció necesario indujo el ornamental estilo de la época, cuyos mal-

(1) Cuadro (P. M. Foy Jaso &c). Gk. 41. Pág. 9

(2) Cuadro. Gk. 41. Pág. 54.

tipificados y floridos permanecen exigen armónica magnificencia en todos los elementos componentes de tan fastuoso conjunto, sobre todo en la vestimenta del santo cenobita, principal objeto del cuadro. Existe motivo de duda respecto de la oficio representada en él, porque se descubre, bajo la sobrevesta de terciopelo, un ropaje blanco, cuyo matiz algún tanto amarillento, parece más propio de telas de lana que de lienzos carados, y puede suponerse que no sea el alba, tanto de lino y blanquísima (1), porque constituiría su extrema y desnuda sencillez con la riqueza de las restantes vestiduras, y no hubiera dejado el minucioso artista de realizar con fines enojos esa parte de la pontifical vestimenta, cuando en ella usa la Iglesia católica casi profusión de adornos hasta para humildes presbíteros. Parece, sí, túnica de lana, de no burda estameña, y como en la misma *Regla Benedictina* se dice que *no se haga ropero en el color á tinta de las ropas*, aunque deberán ser de las fabricadas en el mismo país y de las más baratas que se hallaren (2), natural es que los monjes usasen túnicas blancas hasta en los cenobios de las negras cogullas. El mismo texto, que muy expresamente señala los vestidos de los cenobitas, dice que tendrán *usa túnica exterior* y dos cogullas, y como muy poco más abajo indica que bastan á cada uno *dos túnicas y que se necesita lavárselas por que han de dormir con ellas* (3), debe inferirse que aquí se trata de las interiores, diferentes de la exterior, por el uso á que se las destina, y cuyo color más adecuado y nada contoso es el blanco naturalmente amarillento de la lana, dando vigor á esta hipótesis otra pintura del diecimocuarto siglo, en la cual San Benito aparece con túnica interior de tinte gris azulado (4), bajo la larga y profusamente pliegada cogulla negra, que había tomado el sabio fundador de Monte-Casino de los antiguos monjes orientales, aunque no en las grandiosas dimensiones usadas en el Occidente (5).

Confirma un famoso historiador español de la Orden benedictina con ámplias noticias aquella suposición, y tanta fe merecen sus asertos, que no sería temerario considerarlos como ciertos. Recorriendo las vicinidades del hábito de *los monjes negros*, denominación con que se honraron siempre los benedictinos, principia declarando la letra en cuyas palabras está expresa la más ámplia libertad en el uso de los colores, blanco, pardo, gris, leonado, cuantos

(1) «Alba, según dicen San Isidoro, Alvarus, Durandus, el Cancionero y otros, es una vestidura de lino muy blanco, la que los griegos llamaban *Pederio* ó *Podos*. Los eclesiásticos de Roma Túnica, Camisó fino, la que ha de ser larga y bajar hasta los pies... Se deriva del verbo *Alere*, que significa lavar y así se dice Alba, porque de la ser muy blanca, lina y limpia. La antigua Iglesia la llamó *Vita*, porque se hacían Albas del lino de Egipto, y el más fino y blanco de todos».

(2) *El porraj de los monjes en la Iglesia y sus Historias*. Por D. Antonio Labaña y Albi. Pág. 60.

(3) «A las monjes se ha de dar el vestido según el temperamento del clima y país en que vive; porque en los países fríos se necesita de más ropa que en los templados: esta diferencia de templos debe considerarse el abad, para darles lo que más les convenga. En tierra templada tenemos por cierto que cada monje tendrá bastante con una túnica exterior y dos cogullas; una pelada, ó forrada para lavársela, y otra usada, ó ligera para verano, y demás de esto se hará su recogido, por cuando hiciere falta. Cuando se le han de dar paños y capotes. No sepan en el color, ó tinte, ni en el tanto de la ropa que esta deberá ser de lo que se fabrica en aquella tierra, ó de lo que se hallare más barata».

(4) El abad cenobita de que los hallamos no sean cortos, ni largos, sino proporcionados á la estatura y talla de cada uno de los que los han de vestir. Los que recibieren hábito nuevo, dejarán el usado, en la ropera, para los paños. Basta á cada monje dos túnicas y dos cogullas, así porque han de dormir con ellas, como porque se precia lavárselas. Lo que quedare de la pelada, se reparta y se debe quitar. Así mismo dejarán para los pechos los cubidos viejos, y generalmente cualquier ropa usada, cuando se le dieren nueva. A las que recibieren de salir fuera, se les darán sobrecorrientes y una voladura á cada los sustituirlos lavados á la ropera, en el cual deberá haber provisión de cogullas, y túnicas algo más bien tratadas, y más decoradas, que las que usan de ordinario dentro de casa: de estas se han de vestir los que salieren fuera; pero en voladuras, las reemplazarán lavadas, y limpias á la ropera».

(5) Para las camas basta una estera, un felpo, una manta pelada, y una almohada. Viáranlos el abad con frecuencia, por si acaso hubiere en ellas algo que contravenga á la pobreza monástica y al encerrarse con, que él no haya dado, como estatístico del que la recibe, con el castigo sus sereno. Para quien de más que vida de la propiedad, desde el abad á los monjes todo lo que hubiere necesario: una ca, cogulla, túnica, pelada, ropera, braga, cullada, aguja, patilla, reata de corchón; y de este modo se evitara toda pretensión de necesidad. Considere siempre el abad aquella institución de las Actas Apóstolicas donde se lee, que á cada uno se dará, según la necesidad que tenga: aliente á los adquirentes de las necesidades, y no haga caso de la mala voluntad de los cenobitas. Considere últimamente, que Dios le ha de retribuir según su modo de obrar.»

Regla de San Benito. Cap. LV. Del vestido y cubido de los monjes.

(6) *Ibidem*, id.

(7) En el tríptico de que habíamos hablado en la nota de la pag. 561 lleva San Benito túnica de color azul celestino, que déjan ver el halgado cuello y las grandes y abultadas mangas de la ropera.

(8) «Les costuras se hacen á vista por fin d'un caseriu vellanes. E axav toujours del simple, graver; mais difficile de ferme et d'aspect, d'après l'habitude de chaque ordre et dans le détail. Les ornements d'Egipte perdurent le habit, en solides, et le cousture de la robe. Les robes d'ait un vêtement de lin, avec manches longues, brèves à découvert les mains, quelquefois même le poignet. Les pagnes, comme en pays de cloître, est maintenant dans les Eglises de Saint Paul, qui sont la même servent spécialement aux jupes et aux pignons, lorsque, occasion de la parvité, ils d'ordinaire dans le cloître. Quant à la ceinture, elle couvrait la tête et descendait jusqu'au milieu des cuisses. Saint Benoît, en transcrivant ses anciens usages, l'empêcha de continuer qu'elle enveloppât le corps tout entier; mais, comme elle est d'un étoffe pour le travail manuel, il se fit un vêtement de cérémonie en lin rembourré pour l'usage ordinaire les supérieurs (supérieurs), qui descendait de la tête en bas de dos. Les moines d'Occident se revêtirent, en outre, d'un manteau court, sorte de capote, appelée *superior*, selon l'usage de Saint Paul. Les Grecs et les Orientaux ont ainsi adopté la pelisse sans les manches, à ce point qu'on les désignait sous le nom d'agnelles pelées (sans en robes), lorsque l'histoire nous en grande foule. Quelquefois parait les Grecs se vêtait à la mode similitude de nos moines d'aujourd'hui, ou d'un autre air.»

Vie militeire et religieuse sous le règne de Charlemagne, par Paul Lacroix. Deuxième édition. Pág. 587 y 588.

no contradicen la honesta severidad monástica (1), y afirma que para acostumbrarse vestidos y levantarse a matines, todavía en su tiempo, al principio del siglo décimosegundo, usaban túnicas blancas los monjes de su Orden (2). Pero bien examinada la tela (motivo de esta digresión sobre indumentaria monástica), cuyo tinte amarillento es natural consecuencia de los años trascurridos desde que se pintó, y observando las vueltas rudas y los ángulos poco muertos de sus pliegues, forzoso es confesar que debe ser de lino aquel paño blanco puesto en muy bello contraste bajo el brillante terciopelo de la sobrevesta, entre las ricas bordaduras de los dos lados de la capa. Ni cabe duda que representa el alba, como parte integrante de las vestiduras pontificales, á pesar de la extremada sencillez que no parece avenirse con los demás permoneores ornamentales del cuadro, ni con la riqueza de la túnica y de la capa pluvial. En algún retablo (3), de los que tanto avallaron el Museo Arqueológico de la calle de los Embajadores, y en la preciosa tabla de San Vicente Mártir, cuyo traslado y descripción se ha publicado en el segundo volumen de esta obra, pintadas en el mismo siglo xv, se hallan también albas sin encajes ni adornos (4); y únicamente se ven en todas ellas, en su parte inferior, dos cuadros, uno delante y otro detrás, de igual tela y matiz que los puños, en representación de la cruz, signo salvador del humano linaje.

XI.

Oscuros en extremo son los annales del arte, durante los siglos medios, en el antiguo reino de Aragón, sobre todo en cuanto se refiere á la pintura. El docto D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, en una obra suya muy estimada de los aficionados á la historia de las artes españolas (5), cita un solo pintor conocido en el siglo décimotercero (6), dos en el decimoquarto (7), veintitres en el decimoquinto (8), y entre estos hay dos florentinos, cuasi seguramente; además, tres artistas de naciones extrañas, y ninguno del antiguo reino de Aragón. El Sr. D. Valentín Cardenera, diligente investigador en cuanto á la historia del arte aragonés toca, llena importantes vacíos en sus fase de la vida de nuestra patria, revelándonos los nombres de Ramon Torrente y Pedro de Zuera como pintores de fama en la decimoquarta centuria; del renombrado pintor de la diputacion Roman de la Ortiga, que floreció en

(1) «De aquo vito que San Basilio, fundador de los monjes casadobleses, los vestiese de blanco; y San Juan Galerito, maestro de los ayos, las imágenes de color gris (que era llamado ciego, ó así se decía) San Esteban Albaro, padre de los Guadaluenses, y el Beato Papa Odorico V. fundador de los que por su respecto se llaman Obisidanos, vestían deste blanco, juntamente con los monjes Cillitenses, que se ven Congregación principal de Italia. La lengua de los Cistercienses, que por otro nombre llaman de San Bernardo, usó la mezcla de blanco y negro, qual luego el principio de su institución.»

«Este (San del Ciego) usó gran parte blanca de siempre negro, porque le enseñó el diablo, no enseñó en la saya ó túnica, sino en la capilla, y escapado. Este en las Predicaciones le usó negro, con el morri, que lleva de canchis, y las capilla, según estoy informado, en muchas partes de Italia, y Francia, las usó negro, y en Alemania de color gris; porque de tal manera se han enseñado de las palmas de la Babilonia, que como el mismo no han tenido rigor, en tener esto, ó aquel color, y han variado sus capillas, blancas, negras y de color de grana.»

«Esta diferencia en las vestidas, también la han tenido los monjes de la Congregación de San Basilio de Valladolid, en la qual se ve muchas veces, traer las sayas blancas, ó de herbol, y cuando las usan se gran reformado, y haciendo Congregación, por orden de los Reyes Católicos, en la institución y memoria, que tienen los referendos (como yo he visto en muchos archivos de las casas de la Orden) mandaron á los monjes, traerlos las sayas, ó túnicas de herbol, y ey día son vinas algunas, que no solo las visten, pero las traen.»

Topes (Mem. Prín. Antonio de). *Ordeño general de los Ordes de San Basilio*. Tomo 1, fol. 35 y 37.

(2) «También para acostarse vestidos, confesores maría la Babilonia usó negro y le enseñó á rayarles, sus otras en costuras las sayas blancas, y mandóles traerse ey día en muchas casas los puños, para cubrir en la capa, y descubrir con ellos, y se enseñó á los ayos. Y en todo esta variedad de colores (que se usaron hasta los años de mil y quinientos, y cinquenta, y de ay adelante) siempre fueron alba blancos y terciopelo por siempre negro; porque la capilla, y el escapafato, es de aquel color.»

Topes. *Op. cit.*, fol. 37.

(3) Protocolo de Palencia el alba á que usaron abades, y representó en su congregación principal á San Juan Bautista. En el inventari quehido del santo se ve un sacerdote celebrando misa, en cuya alta existe un gran cuadro de tela de igual matiz que los puños.

(4) En la misma forma que la del retablo de San Juan Bautista, de Palencia, antes citado.

(5) *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*.

(6) Domingo Estabán.

(7) Juan Guillén y Fernán González.

(8) Gonzalo Suardas, Juan Alfonso, Delle, el Mro. Lalo, el Mro. Rogel, Juan Sanchez de Castro, el Mro. Jorge Inglés, Pedro Sanchez, Juan Mateo, Garcia del Buco, Juan Rodríguez, Diego Lopez, Martel, Juan de Borçota, Pedro Berenguer, Basilio Cruz, Alonso Sanchez, Juan González Ferrer, Juan de Toledo, Luis de Melito, Alvaro Pons de Villalón, Gonzalo Diaz y Juan Ferrer.

Ceán Bermúdez. *Op. cit.* Tomo vi, págs. 129 y 130.

el último tercio del siglo xv, con el de su contemporáneo Juan Calvo; y también el del más célebre de aquella época, Pedro de Aponte, Zaratogano, a quien protegió Juan II el Grande, y nombró su pintor de cámara Fernando el Cálido (1). Pero ni éste otro académico cita con ingenua precisión las fuentes que han hecho fructuosas sus investigaciones, y donde tal vez pudieran rastrearse noticias circunstanciadas acerca de los más famosos artistas aragoneses (2); ni el diligente Jusepe Martínez es muy explícito, tratando de la estimación e inmortalidad que es *debe a los profesores insignes del arte de la pintura*, al hablar de la honra que particularmente dieron los reyes a los nuestros (3). Refiriéndose a Pedro de Aponte, anuncia el Sr. Cardenera pormenores de las calidades que distinguen a tan célebre artista, en un *Sivilexento* con que adicionará la principal obra del Sr. Ceán Bermúdez, ya que al testimonio de los historiadores aragoneses Dormer y Ustarroz debió descubrir la existencia de varias tablas de aquel insigne pintor; pero a falta suya, por no haberse dado a la estampa la esperada adición, repetiremos lo que dice Martínez ensalzándole. «Viendo venir de Flandes y de Alemania excelentes pinturas, siendo muy estimadas en España, se animó de manera en este ejercicio, que dentro de poco tiempo las igualó, y en particular en retratos fué singularísimo. No hubo persona principal en España que no se quisere retratar por su mano. Dicon que fué el inventor de los muros fingidos de Santa Fé, en el reino de Granada; y no hay que maravillar de esto, que fué gran perspetivo y hombre de gran invención y máquina, y siempre fué siguiendo la corte de SS. MM., de Isabela y Fernando. He visto muchas obras de su mano en el reino de Aragón, Cataluña y Valencia. Fué este ilustre varón el primero que pintó al óleo; fué muy estimado de sus majestades, haciéndole merced de pintor suyo, con privilegio particular, que hasta entónces no se había usado en España (4).» El mismo Sr. Cardenera no vacila tampoco en afirmar que «sus obras pueden presentarse al par que las mejores que ejecutaron los artistas nacionales de su tiempo (5).»

Si conociéramos las *adiciones* a la proyectada edición del *Diccionario* de Ceán Bermúdez, tal vez no sería difícil reconocer semejanzas, ó diferencias para creer, ó no, del más famoso de los pintores aragoneses del siglo xv, la tabla que motiva estos apuntes, ya que con verdadero conocimiento de varias obras suyas ha de caracterizar tan competente adicionador el estilo y destreza del insigne artista Cesarrugustano; pero aun limitándonos a las muy someras indicaciones que insertas quedan más arriba, deducirse puede alguna calidad de las inherentes a las pinturas de Aponte. Los excelentes cuadros que de Alemania y de Flandes venían a España, le animaron en el ejercicio de tan difícil arte, igualando en breve a los maestros de ambos países; y con ser el primero que usó entre nosotros la pintura al óleo, fácilmente pudo tomar de los alemanes y flamencos su mismo estilo, sobre la base de la enseñanza que había delido a los famosos pintores italianos Domingo Ghirlandajo y Lócas Signorelli. Empero median entre la tabla que representa a Santo Domingo de Silos y la que contiene la efigie de San Vicente Mártir, notables diferencias en los caracteres propios de cada una, no siendo fácil con ellas atribuir á Pedro de Aponte ambas obras, como, por un detenido estudio de cuantas existan de las diferentes épocas de la vida de este artista Cesarrugustano, no resulten diferentes influencias dando á su pincel diversos caracteres, dentro de la corrección, brillantez y naturalidad que son el fondo de su estilo. Desde luego sobre parecer de posterior época el Santo Domingo, revela visible progreso en el uso del color, en los efectos del claro-oscuro, y en el estudio de la figura.

Nótase también en esta tabla que tiende su autor á imitar algun tanto la escuela francesa, por lo ménos en ciertos pormenores de los trajes y de las tocus, y en las coronas floridísimas. Y sin embargo, no bastan estas circunstancias accidentales para otorgarle foránea procedencia. Ni los vestidos, ni las tocus de las figuras pertenecen á la indumentaria francesa exclusivamente, sino que son comunes á otros países y al nuestro, tal vez imitando las

(1) *Noticia de Jusepe Martínez y sus obras históricas de la pintura en la Corona de Aragón*, puesta á la cabeza de los *Diversos prácticos del nobilísimo arte de la pintura*, de Maritón, publicados por la Academia de San Fernando.

(2) A varias investigaciones en la biblioteca de las artes hemos sido testigos de una vez lamentarse de la vaguedad con que el Sr. Cardenera cita las obras y los documentos de aquellos los artistas que tanto avilvan sus escritos. No era cosa intencional con serlo oscuras, más bien con ser la claridad de las pruebas históricas, y contra de ello al propósito de facilitar todo género de datos á los que pueden acudir, ó satisfacer algunas investigaciones; pero como se halla entre referidos á la *Biblioteca de escritores aragoneses*, de Latasa, que consta de ocho tomos, en su más circunstanciada indicación, y al *Archivo de la Corona de Aragón*, desde se cuentan por muchos miles los documentos y por cientos los registros, entre otros muchos como *estatutos que publicaron las artes*, se hizo preciso para evitar que se correspondiera cierta exactitud, óntido fuente de consulta, á la posibilidad con que tan distinguido escritor las analiza, juzga y expone.

(3) *Diversos prácticos del nobilísimo arte de la pintura*. Tratado xvi.

(4) *Ibid.*

(5) *Op. cit.*, pág. 9.

ricas estofas venecianas de la misma época; y acerca de las coronas de largos brazos, terminadas en flores de lis, bien puede asegurarse que además de no ser muy raras en otras tablas evidentemente aragonesas del mismo tiempo, tenían corriente uso en el antiguo reino de Aragón, confirmando así numerosas portadas de otras impresas á fines del siglo décimoquinto y principios del decimosexto, en las cuales el blason real y otros escudos de nobles familias ostentan coronas florulidas, muy semejantes y hasta idénticas, en algunos casos, á las de las matronas del cortejo de Santo Domingo en esta tabla, y en cuyas elevadas proporciones habrían encontrado los artistas aragoneses mayor belleza, sobre todo añadido á su gallardía, en lugar de las pequeñas bolas de otros tiempos, el remate de las lises, tan armónico además con el tipo de la ornamentación, por entónces en boga.

Tal vez con mayor fundamento se pudiera considerar esta tabla como valenciana de la misma época. Delicadas y minuciosas pormenores, bello tenue cuerpo de color, en tersa y limpia superficie, parecen revelar los peculiares caracteres del arte de la pintura en la bella ciudad que Guadalquivir fecundiza; y sin embargo, ni enroco de firmas en el dibujo, ni de vigorosa expresión, ni de brillante tono, calidades propias también del géneo aragonés en la pintura, por aquellos tiempos.

Ninguna conclusión definitiva se deduce, pues, de antecedentes datos de indicaciones precisas; y limitadas á los expuestos, únicamente puede surgir la confianza de que, sobre la estrecha base de estos insignificantes apuntes, hijos de noble deso, den varones competentes un título de honor, en luminosas disquisiciones, al verdadero autor de tan preciosa tabla, y también un timbre más, así lo esperamos, al antiguo reino de Aragón que todavía realce sus innumerables glorias.

XII.

Las dificultades que han impedido atribuir á determinado artista la creación de la pintura, á cuyo exámen se dedican estos borrones, crecen y suben de punto al procurar esclarecer en qué localidad se le dió vida, y qué vinculos la unan al territorio donde tuvo artístico nacimiento. Seguros de que á un pintor de nombre conocido se debería esa tabla, y con la certeza de atribuirle á quien la otorgara el ser, fácilmente se seguirían los pasos del creador para localizar el origen de su obra; pero ¿cómo, sin la base primera, necesaria como punto de partida en cuanto con la presente investigación se relaciona, se han de alcanzar afirmaciones valerosas, al ménos como lógicas probabilidades? Intentémoslo; y tal vez no sea de todo punto estéril nuestro propósito, siquiera para que perspicuos investigadores, después, arriben animosos donde arribar no pueden los que carecen de fuerzas para subir á ciertas alturas, en la crítica y en la historia.

Subido es que tuvo virladero influjo en el progreso del arte, al equivar la Edad-medía, el estilo germánico, sobre todo cuando los hermanos Van Eyck hicieron preponderar en sus cuadros el realismo de la vida común, artísticamente realizado con corrección en el dibujo, con sentido claro-oscuro, con la viveza del color, con acertadas perspectivas, completando sus inspiraciones objetos vulgares, escenas ordinarias de la naturaleza, representados en minuciosos pormenores, y todo con la valentía de pincel que inspira el entusiasmo por los asuntos místicos. Límites, por lo regular, sus inspiraciones cierta tendencia á la simetría, impuesta por la arquitectura religiosa de la época; pero eleva sus obras el sentimiento dramático y pintoresco, áun sin romper las reglas arquitectónicas en el rigorismo de la ornamentación entónces en boga, y las cabezas de los personajes tienen la belleza y la dignidad, propias de anteriores tiempos y escuelas, y las estofas y los paños la delicada minuciosidad del período artístico precedente, sin que falte á esa concienzuda exactitud el conocimiento profundo de la transparencia y armonía del colorido, que prestaban á la paleta los colores al óleo, en los grandes adelantos conseguidos por Huberto Van Eyck (1), con rara inteligencia.

(1) «... Hubert van Eyck mit á prédit la peinture à l'huile qu'il avait perfectionnée. Employé longtemps avant lui, il est vrai, mais dans des conditions très imparfaites, ce procédé n'était pas servi qu'à des objets secondaires. Depuis les découvertes les plus récentes voici les modifications qu'il introduisit par degrés dans ce système. Il commença par élargir le principal objet qui jusque là avait occupé l'application de la peinture à l'huile aux tableaux progressivement dit, car, afin de faire valoir les couleurs plus vives, on avait dû y ajouter un vernis composé d'huile battue avec ses résines. Le seulier trop

Más arriba se indicó, con el testimonio de Josepe Martínez, que no pequeño influjo tuvieron en el espíritu de Pedro de Aponle las tablas procedentes de Alemania y de Flandes; y esto se conforma con el patente sentimiento realista de la que representa á Santo Domingo de Silos, suponiéndola obra de pintor aragonés, bien fuese Aponle, ó otro contemporáneo suyo, entre los más famosos artistas de aquel antiguo reino, separándonos en esta hipótesis de la respetabilísima opinión del Sr. Carderera, á quien parece que el gusto llamado alemán, á pesar de las reducidas tablas que podían venir de los van Eyck y de sus grandes pintores de Flandes que les sucedieron, se acentuó poco entre los de la corona de Aragón (1). Sin el cuadro que á Santo Domingo de Silos representa, no hubiéramos osado poner en duda el aserto de tan competente historiador de las artes españolas; pero sus dimensiones (2) inclinan á creer que no debió ser transportado de gran distancia, y además no carece de gran carácter en las cabezas, grandiosidad en los ropajes y vigor en el colorido, predominantes calidades que atribuye á varias obras de Aponle (3), y esto no sólo en la figura principal, sino hasta en las que secundariamente forman su cortejo.

Tal vez pudiera encontrarse algún indicio relacionado con la localidad, á que se destinó esa tabla, en una de las vestiduras de Santo Domingo. Lleva su capa pluvial, como se indicó al describirla, ocho cuadros con otras tantas figuras de santos de la iglesia católica, de los cuales se ven siete; y aparecen en la derecha San Pedro, Santa Bárbara, San Andrés, Santa Apolonia, y en la izquierda Santa Catalina, San Bartolomé y Santa Quiteria. El primero y el tercero fueron advocación de dos parroquias Durocesas, destruidas en el presente siglo: la segunda lo es de una famosa ermita de los términos de la ciudad: la séptima lo fué de una capilla de la Orden del Temple, despues santuario con un célebre humilladero, que hace muchos años no existe: tal vez las tres restantes dan denominación á muy antiguas cofradías, á otros institutos religiosos, ó satisficieron personales devociones; y estas coincidencias pudieran también inducir á creer, no sólo que la tabla debió ser pintada en Aragón, sino tal vez en la misma ciudad de Duroca. Viajó Aponle por todas las comarcas aragonesas, por Cataluña y por Valencia, como muchos otros pintores de aquel antiguo reino, unos contemporáneos suyos, ó de diferentes épocas; y con frecuencia su paso por las poblaciones facilitó que humildes localidades lograsen excelentes pinturas. No era Duroca en el siglo décimoquinto punto de poca importancia, como cabeza de su Comunidad, ni carecía de recursos para emprender y llevar á cabo dispendiosas obras que su defensa, el bienestar de sus hijos, el culto esplendoroso de sus iglesias reclamasen; y fiel y natural debió ser que, aprovechando el tránsito del artista en sus viajes á Valencia, ó reclamando su estancia por el tiempo necesario para dar cima á ese empeño, brotase allí mismo de diestro pincel tan preciosa tabla.

Demos ya fin á estas laboriosas é ingratas investigaciones. Otros más competentes y más afortunados podrán convertir las hipótesis en evidencias históricas, las deducciones en seguros asertos. En el terreno artístico abundan las excelencias de tan admirable pintura: correcto dibujo, estudiados ropajes, sentidas actitudes, vigoroso y limpio colorido, empuje magistral en las tintas, delicados pormenores y grandioso conjunto. En el campo de los hechos la oscuridad de los datos no contradice las probabilidades en las opiniones expuestas, ni los ciertos citados quitan á la inducción su carácter lógico. Y mientras ciertos descubrimientos basados en fidedignos antecedentes no adelanten por camino seguro, señalando nuevo artista que creara tan hermosa pintura, y otro sitio donde le diera vida el génio, Aragón y Duroca disfrutarán esta gloria, que añade nuevos fulgores á sus esplendorosas frentes.

couleur de la robe. À l'origine en effet de l'ambro jaune, on plus souvent de la safranée, agitée d'une manière différente sur les divers endroits. Mais Ebert van Eyck réussit à composer un vernis laqué qui put s'appliquer à toutes indistinctement. Voilà le mélange qu'il eut à préparer pour peindre: il trouva son contour sur un fond de plâtre assez sec pour que l'huile ne pût en pénétrer la surface, jeta le dessin avec une légèreté ocreuse d'obtenir d'un brun chaud, assez transparent pour laisser passer le fond de plâtre, et appliqua ensuite les diverses couleurs, légères dans les chairs et épaisse dans les ombres, se servant parfois du fond pour mieux les faire ressortir. Dans toutes les autres parties, il conserva l'harmonie entre les ombres répétées et le coloris fondamentale, de manière à rendre partout la vigueur et la clarté. Il sequit à la fin de la marche de la basse cette parfaite liberté que permettait la propreté soignée, évitant le coup de plâtre, en bien fondant doucement ses touches, selon les exigences de sujet.

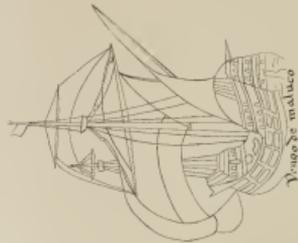
Wagner (G. F.) *Manuel de l'histoire de la peinture. École allemande, française et hollandaise.* Traduction par MM. Eyzach et Petit, Tome 1, pages 84 y 85.

(1) *Op. cit.*, pág. 16.

(2) Tiene de altura 2 metros 64 centímetros, y de anchura 1 metro 67 centímetros, sus costuras le que las aumentó el marco, de estilo estilo gótico, con todos las correspondientes pormenores.

(3) *Op. cit.*, pág. 12.





15
Latre

ANTIQUAS CARABELAS



LAS CARABELAS.

ESTUDIO HECHO SOBRE LOS DISEÑOS

QUE SE CONSERVAN EN VARIAS OBRAS ANTIGUAS CITADAS EN EL TEXTO.

POR EL SEÑOR

DON CESÁREO FERNANDEZ DURO,

Capitán de Fragata, Comandante de Instrucción, correspondiente de la Academia de la Historia, etc.

I.

01



Difícilmas de suyo todas las investigaciones arqueológicas, sólo en grado máximo las que se dirigen á determinar la forma y condiciones de los vasos de que los antiguos se sirvieron para la navegación, porque si es raro que de las fábricas del hombre sobre la tierra no lleguen á desmenuzarse con el tiempo vestigios que bastan á la ciencia para reconstruir el edificio ó monumento,

como reconstruye el naturalista el esqueleto de los animales antediluvianos con presencia de algunos huesos fósiles, natural es que no se hallen los precedentes materiales empleados en las edades anteriores á la nuestra para la formación de bajeles flotantes en un medio que amenaza de muchos modos á su existencia desde el momento mismo en que empieza á apartarlos. Así mientras el registro de las entrañas de la tierra ofrece cada día á los estudios *prehistoricos* datos nuevos acerca de las armas, de los instrumentos, de la alimentación y de los enterramientos del hombre en fechas cuyo alojamiento es imposible todavía medir, el fondo de la mar, también registrado, poco revela para adelantar en la tenebrosa confusión de sus misterios.

Tampoco los productos de las artes que copian obras del hombre y que tan poderoso auxilium constituyen en los descubrimientos de antigüedades sirven siempre á las investigaciones náuticas, ántes al contrario, las medallas, las esculturas y dibujos han espesado á veces el caos envolvente de la arquitectura naval remota, porque es muy difícil y poco común en los artistas, refractarios á la penosa vida de mar, el conocimiento técnico sin el cual la representación de las naves no puede ser exacta. Por un Enrique de las Marinas (2) que ensaban los anales de nuestra pintura; por un Monleon que en nuestros días sigue con fortuna las huellas del primero, cuntábase en España muchos pintores y otros artistas que han legado á los Museos irrisorias naves propias para desorientar á los que quieren

(1) El *Esmeralda* que Jaime Jerez llegó al río del Oro, en la costa de África, el año de 1546. Copiada de la Carta de navegar catalana de 1575.

(2) Financiero, natural de Galdá, llamado Enrique Jacome y Breca, y perdió el apellido de su padre adjudicatario el príncipe el día sus obras famosas, de modo que sólo se conocen por Enrique de las Marinas. Nació en 1624 y murió en Roma á los sesenta años. (Valencia, *Vistas de los pintores españoles*, Madrid, 1778.)

estudiarlas; y como esto mismo sucede en todas partes y las sumeras relaciones de los historiadores no componen la carencia de otros datos, no son sólo problemáticas la forma y capacidad del *arca* que conservó las especies, con saber que tenía 200 codos de longitud, 50 de latitud y 30 de altura (1), sino que alcanza la falta de conocimientos esenciales á tiempos comprendidos en nuestra edad (2).

La carabela, cuya existencia llega al siglo XVII, es uno de los buques casi desconocidos, aunque haya sido objeto de especiales y predilectas investigaciones por ir su nombre asociado al hallazgo de otro mundo. Vehículo de la sueta luz del Evangelio y de la civilización europea importadas en el nuevo Continente, el recuerdo de la carabela es inseparable de Colón, Pinzón, Solís, Hojeda, La Cosa, Grijalva, Vasco Núñez, Cortés, Cano, de esa pléyada brillante de descubridores que llenaron de asombro á sus cotetáneos, y que hoy todavía lo causan á cuantos repasan las relaciones de sus hechos: bajel valiente que arrostra los peligros de arrecifes y escollos, islas y estrechos nunca visitados; que lucha con los borrascosos mares y ahuracados vientos de las regiones australes; que ciñe el globo terrestre con la cinta espumosa de su estela, personifica la marina hispana en los momentos de la unidad nacional conseguida por los Reyes Católicos, en « aquella época en que la marina española remontó el vuelo de la gloria, á esfera tan superior que no la ha alcanzado, y se puede asegurar sin temeridad ni jactancia, que no es dable la alcance ninguna otra. El engañado ó incrédulo, á quien parezca encarecimiento esta verdad, figúrese dos grandes globos que representen el mundo que conocieron los antiguos y el que conocemos. Si en éste nota un vestigium continente que equilibra el nuestro, que despliegó el elemento del hombre; ese es un fruto de la marina española. Si echas de ver un ancharose mar que lo separa de las antiguas Indias, su conocimiento se debe á la marina española que por largo tiempo lo frecuentó exclusivamente. Si lo ve poblado de archipiélagos numerosos sujetos á nuestros soberanos, descubrimientos y conquistas son de la marina española. Si columbra un lejano y tortuoso estrecho que heralando la nueva comarca hacia su extremo meridional comunica los dos mayores Océanos, hallazgo es de la marina española. Si extendiendo sus ojos por el inmenso ámbito de estos dos mundos, si sigue el continuado piséage que los baña, hallará el gran viaje sin modelo que por primera vez se debió á la marina española. . . . »

» Este conjunto de novedades estupendas ocasionó aquella revolución única que con un trastorno sin ejemplar mudó la faz del universo, varió la constitución del orbe, alteró las leyes, los usos, las opiniones, el comercio, el poder, la salud, las virtudes y los vicios de los hombres y de las naciones (3). »

Añádase que el trascendental acontecimiento más que en nada había de influir en la marina misma acrecentando el bosque de sus mástiles y modificando las líneas de la construcción, que ahora había menester espacio ámplio para los emigrantes, animales, instrumentos y mercancías llevados á la ida; para los frutos y metales acarreados en la vuelta.

« El descubrimiento del Nuevo-Mundo cambió la faz del mundo conocido. Ciencias, artes, industrias, comercio, todo varió; y lo que más transformación debía sufrir era la marina. . . »

» La marina del mundo antiguo no era digna de saludar al Nuevo-Mundo: la carraza debía sustituir á la galera, la coca á la carraza, la canabela á la coca, y á la carabela el galeón (4). »

Tales cambios ocurridos en días en que la política suspicaz del gobierno de España ocultaba los documentos que pudieran dar luz en asuntos de las Indias, perdidos más tarde en las convulsiones del país, vienen á ser conexas de esterilidad para la diligencia ensayada en la investigación de la carabela.

Emprendiéramos en Francia, entre varios otros, los autores de *L'Encyclopédie méthodique*, y Mr. A. Jul, competentísimo por sus estudios y profesión técnica. Baste, en *La France maritime*, revista marítima ilustrada que se publicó en los años de 1834 á 1841, en su notable *Archéologie navale* (Paris, 1840), y en el excelente *Glossaire nautique. Répertoire polyglotte de termes de marine antiques et modernes* (Paris, 1848-1850), ha dado á sus estudios más extensión que ningún otro escritor marino, acudiendo á nuestras fuentes originales con constancia é imparcialidad poco comunes entre los autores que tratan de cosas de España.

(1) Oyarzá, v. 15.

(2) ¿Un donarero era visitable como un buen vassallo de guerra que sus expresiones á V. M. Burettes? Cat arábico de desdichas en 1594. A. Jul. (*Archéologie navale*.)

(3) Vargas Ponce, *Exposición de la historia de la marina española*, Madrid, 1867, pág. 28.

(4) Don Francisco Javier de Salas, *Historia de la navegación de mar*, Madrid, 1870, págs. 35 y 36.



Según el original en el Archivo de Indias
 de Sevilla
 que se conserva en el Archivo de Indias de Sevilla

EXPOSICIÓN
 S. A. S.
 X. M. L.

1492

ESBOZO ORIGINAL DE CRISTÓBAL COLÓN.

QUE SE GUARDA EN EL ARCHIVO ORIGINAL DE SEVILLA



En Italia Bartolomeo Crescenzo, *Nautica mediterranea*, Roma, 1607; Pantero-Pantera, que describió los buques usados en el mismo mar; Stazio, en el *Vocabolario di Marina*, Milano, 1814, y el caballero Luigi Bassi, *Vita di Cristoforo Colombo*, dedican algunas consideraciones a la carabela.

J. H. Roding, *Algeaisches Wörterbuch der Marina*, Hamburg, 1794-1798, se limita á traducir lo dicho por *L'Encyclopédie méthodique* y los autores ingleses se contentan cuando más, como sucede á Noah Webster *A Dictionary*, London, 1832, con una definición poco estudiada. *La Enciclopedia Británica*, tan rica en ilustrados artículos y que llena con la arquitectura naval un grueso volumen, no menciona siquiera la carabela, silencio que se observa igualmente en la obra importante de John Charneck, *An history of maritime architecture including an enlarged and progressive view of the nautical regulations and naval history both civil and military of all nations especially of Great Britain*. London, 1801.

Charneck examina la composición de la Armada española y la influencia que en ella tuvo el descubrimiento de Colon; describe y dibuja los principales tipos, la galera, galeaza, galizabra, galeon, pasavolante, fragata, patache y zabra; se detiene en la averiguación minuciosa de la figura, porte, arboladura, artillería, equipaje y pertrechos de la *Insaciable*, sin tener para la carabela una palabra.

En España, por fin, los autores de la *Historia de la marina real española*, Madrid, 1849, dedicarían tres páginas (1), refiriéndose á las colecciones de Navarrete, fuente para de que se han valido también los extranjeros y habría de valerse cuantos quisieran escudriñar con fruto las navegaciones de los descubridores.

II.

Nuestro Diccionario de autoridades osienta que *carabela puede venir del griego Karabia*, y que suponiendo esta etimología debe escribirse con *k*, aunque Nebrixa, Covarrubias y otros lo hacen con *v*. Terreros, *Dicc. castellano*, 1786, que también era autoridad, escribe *caravelsa*, aunque á renglón seguido consigne que ese nombre tomado de la buja latinidad y del griego *καρβαν*. De Cange (2), con otros eruditos, opina que viene de *Carabas* ó *καραβας*; Constantino (3) lo deriva de las radicales francesas *carre* y *voile*; Jal, con algun otro, supone el origen italiano componiéndolo las palabras *cava* y *bella*, porque en efecto, dice (4), estos buques comparados con los demás de la época eran de forma graciosa y elegante.

Sos como quiera, lo cierto es que en los más de los antiguos documentos españoles se ve escrito *caravelsa*, y que en otras lenguas no se ha tenido presente la pronuncion de la raíz griega toda vez que los diccionarios sustentan; en latin bajo *carasella*, *carasella* y *caravelina*; italiano *carasella*; portugués *caravello*; francés *caravelle*; inglés *caravel*; alemán *karaselle*; holandés *karvel* y en español, según Terreros, Nebrixa, Covarrubias y otros *carabela*.

El respeto que la Academia Española merece, me luece, sin embargo, adoptar su lección.

El célebre Mr. Jal fué inducido á error por un documento que, sin duda, examinaría en copia imperfecta. Dice que en la ley 7, título xxiii de la segunda *Partida* de don Alfonso el Sabio menciona las carabelas (5) y partiendo de este hecho dá por sentado que en el siglo xiii estaban en uso semejantes embarcaciones (6); pero el fundamento no es exacto: la mejor de nuestras ediciones de las *Partidas*, que pone las variantes de los códices comparados cuidadosamente antes de la impresion, y que en la ley 7, título xxiv (no 23), partida 2.ª, trata de *Quales deben ser las*

(1) *Tratado* 1, págs. 37 á 100.

(2) *Glossarium ad scriptores mediae et infimae aetatis*, autore Casiro Dufresno, domini de Cange Paris, 1760-1786.

(3) *Dictionnaire portugais*, 1822.

(4) *Glossaire nautique*.

(5) *Voye, Sic Mr. Jal, un passage de la 7.ª loi, titre 23, deuxième Partida d'Alfonse el Sabie, qui fait très bien ressortir la différence qu'il y a entre les brèves sables ou flacons des usés maris et ceux: «Ce les navires (navis) que van e vódo, tienen caros. E de estas ay de dos maneras, e de tres, e otras maneras, mas desta manera, e dizen los autores Por que unas son avadas, así estas: Carraca, una, galea, fuste, balera, lesta, pizarra, caravela. E otras barcas.» (Aetiológica nautica.)*

(6) *Glossaire nautique*, pág. 418.

mayores y las menores navios para guerroar, et como deben ser aparejados, no nombra á la carabela haciéndolo de galeas, caracomas, buzas, tárdas, cocas, leños, halcosas, barcos, galeotas, esotas y zabras (1).

Tampoco están en el cuento los autores de la *Historia de la marisca real española* afirmando (2) que al sitio de Algeciras en el año de 1342 concurrieron algunas carabelas en las flotas que los moros aproximaron á España, conduciendo cada una hasta cincuenta caballos. Precisamente trata la Crónica de don Alfonso el onceavo las ocurrencias marítimas de aquel reinado con una detención que no deja lugar á interpretaciones. En el año de 1325 derrotó el almirante Alfonso Jufre, llevando seis galeas, ocho naos y seis leños, á la flota morisca compuesta de eristidos galeas. En 1339 tras otras batallas contra moros y portugueses, recibe heróica muerte este almirante afrontando con treinta y tres galeas y algunas naos el choque de la armada mahometana que traía sesenta galeas é otras naos de guisa que podían ser más de doscientas cincuenta velas. En 1339 juntó el rey Albohacen á sus flotas las de los reyes de Granada, Túnez y Bagia reuniendo «galeas é otras navios muchas de las que faceva los moros, que dicen caracasas et barcos grandes et gran caracama de navios pequeños, et en la mar non avia ninguna otra que lo controlasse.» Por fin, puesto sitio á Algeciras por don Alfonso «y la flota del rey estando guardando la mar (en el año 1342 que dicen los citados autores) avia é cincuenta galeas de ginoceros et de castellanos, et diez galeas de Aragon, et sesenta naos de Castilla et estas eran de guerra sin las otras naos et esotas que traían las viandas, et zabras, et leños que andaban en la guarda.» No obstante lo cual Aly, hijo del rey Albohacen consiguió atravesar el Estrecho con una flota en que avia sesenta galeas, et sesculos caracasas, que traía cada uno cincuenta y sesenta caballos (3).

La semejanza de la voz fué probablemente motivo para que los referidos escritores confundieran con la carabela el cébralo, que es embarcación que usaban y siguen hoy usando los moros ribereños del Mediterráneo.

Pero Lopez de Ayala nos dejó posteriormente cumplida reseña de los aprestos y de la campaña naval de don Pedro de Castilla contra su homónimo de Aragon, siendo el primer rey castiliano que se embarcó y mandó en persona armada, de coarista y una galeras, ochenta naos, tres galeotas y cuatro leños. Era tal su afición á las cosas de mar, dice la Crónica, que muchas veces iba á presenciar la maniobra de los buques y la pesquería de los atunes, probando esta misma inclinación las alhajas que mandó hacer en Sevilla, entre ellas una galera de plata y una nao de oro con piedras y aljófar (4).

En los reinados siguientes, en que no faltaron hechos de mar, como la batalla de la Rochella, no mencionan tampoco los cronistas, incluso el especial de D. Pedro Niño, á los buques que habían de servir á Colon. Un odioso francés que narra la conquista de las Canarias por Juan de Bethencourt, y que ha sido reproducido por Charlot (5) dió que el aventurero hizo el viaje desde Sevilla en una galeota y que en la Graciosa halló la nave de España nombrada *Tujanmar*.

Desde esta época, entrado el siglo xv, empezaron los castellanos á extender sus expediciones por la costa de África hasta el río del Oco, que en 1346 había visitado Jaime Ferrer con el *luxer* que encabeza la letra inicial de esta monografía, y á su ejemplo los portugueses estimulados por el infante D. Enrique, que acogía á todos los hombres hábiles en la náutica y astronomía, especialmente á los italianos cuyos repúblicas eran de las más activas y prácticas en la navegación.

(1) Copiada á la letra la ley 7, tit. xxix, Partida 2.^a, dice:

«Quanto debas ser los mayores et los menores navios para guerroar, et como deban ser aparejados.»

«Navios para andar sobre mar son de navios ginoceros e por cada navio de cada uno de aquellos se nombra según la función en que se tocan; en á los mayores que van á dos velas llámase caracasas, et destas há de dos mastros et de tres; et otros mayores que son de tres mastros et de tres velas llámase caracasas por que son coaracasas, así como caracasas, et buzas, et tárdas, et cocas, et leños, et halcosas, et barcos. Mas en España son diez é otras naos avian a aquellas que han velas et rinas; en estas son navios señaladamente para guerroar con ellas; et por eso los mayores velas et esotas como a los otros para fuer gran vel yago sobre mar, et rinas, et esotas, et rinas para lo quando las fallidoren el viento o para salir o entrar en los puertos o en las rinas de la mar, et para alcanzar a los que en las rinas et para fuer de los que los engañadoren, . . . et por que es grande el poder destas navios ándas porque es agudo del viento que la haz, o de los rinas quando les es menester, et muchas vezes de todo. Et a estos dize el Rey galeas grandes, et otros hay menores o que dicen galeotas, et tárdas, et esotas, et zabras, et otras pequeñas que son lo que han estas buques por servicio de los mayores de que se trayan a las viandas que quieren guerroar a fuer, porque podan en ellas ir mas convenientemente, et muchas otras de su lugar a otros.»

(2) Tomo I, pag. 59.

(3) Crónica de don Alfonso el Onceavo de este nombre, de los reyes que reinaron en Castilla y en Léon, según el mismo confiere á su antiguo manuscrito de la Real Biblioteca del Escorial y otro de la Magestades á ilustrado sus apellidos y nombre de navios, por D. Francisco Gudi y Huel. En Madrid, por Benito, 1781.

(4) Crónica del Rey don Pedro, cap. III, IV, V, VI, VII y XI.

(5) *Travels and Discoveries*. París, 1855.

En el año 1444 envió este infante sus *carabela* mandada por Vicente Lago, y en su compañía á Luis de Cudamoto, gentil hombre veneciano, á las islas de Puerto-Santo, Madera, Canarias y al río de Gambia (1), y á este viaje se deben las primeras noticias un tanto circunstanciadas de la embarcación, como son su porte y velocidad, pues que corrió 600 millas italianas en treinta y seis horas (2).

De la crónica de don Juan II se deduce que por el mismo tiempo había carabelas en España (3), siendo en lo sucesivo ya muy frecuente la cita del nombre en documentos históricos, como la Provisión expedida por los Reyes Católicos en 1478, mandando que el oro y otras cosas adquiridas en la mina y en las costas de Guinea se trajesen á estos reinos: que se hiciesen armamentos marítimos para que las naturales dellas anden y estén pujantes por la mar, las unas para ir á hacer dichos requejes, y las otras para los defender y asegurar, nombrando ciertas personas que se habían ofrecido á armar veinte carabelas (4).

En otras naciones marítimas hubo de generalizarse la construcción, si es que forma especial tenían las carabelas, ó por lo ménos el nombre: Mr. Jal, prueba que las había en Flandes y en Nápoles (5); y teníanlas los Ingleses (6), los turcos (7), los moros (8), y otros pueblos del Mediterráneo.

III.

Á 30 de Abril de 1492 firmaron los Reyes Católicos, Provisión para los alcaldes y regidores de la villa de Palos diciendo: « Bien sabedes como por algunas cosas fechas e cometidas por vosotros en deservicio nuestro, por los de nuestro Consejo fuistes condenados á que fuésedes obligados á Nos servir doze meses con *dos carabelas armadas* á vuestras propias costas e expensas, cada e quando, e doquier que por Nos os fuese mandado, so ciertas penas, segund que todo mas largamente en la dicha sentençia que contra vosotros fué dada se contiene: é agora por quanto Nos habemos mandado á Cristóbal Colon que vaya con *tres carabelas de armada* (9), como nuestro capitán de las dichas *tres carabelas*, para ciertas partes de la mar oceana, sobre algunas cosas que cumplen á nuestro servicio; e Nos queremos que lleve consigo las dichas *dos carabelas*, con que así nos habeis de servir; por ende Nos vos mandamos, que del día que con esta nuestra carta fuédes requeridos fasta diez dias primeros siguientes... tengays aderezadas é puestas á punto las dichas *dos carabelas armadas*, etc. (10). »

El mismo día 30 de Abril enviaban los reyes otras Provisiones á los Recabdores y Almojarifes para que no

(1) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo I, pág. xxviii.

(2) Navigazioni di Alvaro De Ca Da Nostro Reccordo, tomo I, pág. 97.

« Me fizo enviar (el infante) sus caravela sobre el puerto de oros de la maravata, della qualle era pabrado un Theudo Dho natural de Laguna... e fuit de tanto la cosa necesaria, con honor de Dio, e en la buena ventura por quanto dellaportado Cabo San Vicente e de vuestros maros. MCCCXCVI era vado da Ginea e de Timocostura (SNE) la poppe d'el navio el nastro comarzo vno Theudo de Mader, andado alla quarta de Guabín vno Passato (SO, N O) a via de dia. Alla venticinçesima del detto nastro g'itagramo all'isola di Porto Santo sobre unno giorno, che e lastosa da detto capo San Vicente miglia 100 circa. »

Mis admetit die.

« Quando la Caravella di Portogallo i meglio scovellí che vudido sopra il mare di vela. »

(3) *Crónica de don Juan el II*, año 84, cap. cxxviii. « Hicieron se armar en aca e carabela y las que no tenían en qué pensar en ser de los perdidos. »

(4) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo I, pág. xxviii.

(5) *Archivique naval*, tomo II. « Philippe, par le grace de Dieu, duc de Bourgogne.— Nous sent Jean le Termentz avec a ceapuz que de notre commandement a lui fait verbalment, il a été procédé aux arrangements de la grant navy, laquelle est entre vint-cinq que nous avons fait faire au pays de Brabant, laquelle nous faisons continuer dès le mois de février l'an mil quatre cents trente-huit, et furent parpris et armés au port de notre ville de Louvain, depuis port notre dite grant navy par le vij jour de may l'an mil quatre cents trente et un. »

André de la Vigne, que publicó en 1493 el viaje de Colón VIII á Nápoles, dice en su *Voyage d'Alonso*:

« Armastes loro vos caravelles lusitanas »

(6) *Memorias de los capitanes Napolé*. Madrid, 1721, fol. 3 vto. « Hallando en el cabo de Finisterre una nave grande y tres ocazales de ingleses, pidió con ellos. »

(7) *Idem*. « Se desarmó una caravela de turcos. »

(8) *Relación de los pilatos que fueron á la Massora del cerdo en que hallaron la herba, etc.* Navarrete, *Colec. alfabética*. « Y remanzamos así algunas tres carabelas, y dos barcos de castiella, la mayor de las de algunas toneladas, y las dos de a treynta toneladas cada una. »

(9) Las carabelas de guerra pertenecientes al Estado se llamaban carabelas de armada. Barriento, 1560.

(10) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo II, pág. 11.

llevaran derechos de las cosas que se sacasen de Sevilla. « Por cuanto Nos habemos mandado á Cristóbal Colon que con ciertas flotas de armada vaya a ciertas partes de las mares oceanas sobre cosas compideras á nuestro servicio... (1) » Y en 15 de Mayo repetían orden al Almirante mayor de la mar para que Colon pudiera llevar provisiones, pertrechos, jarcias, etc., sin pagar derecho alguno, por cuanto lo enviaban á las partes del mar Océano con ciertas flotas de armada (2).

En las instrucciones de los reyes al almirante Colon se recomendaba que busque las mejores carabelas que hallare en el Andalucía y que toda la gente que fuere en los navios sea conocida y fiable (3).

Emprendido el viaje, asienta Colon en su Diario « que vino á la villa de Pulos adonde armó tres navios muy aptos para semejante fecho (4); » va refiriendo los asechamientos de la navegacion, siendo muy frecuentes los pasajes en que habiendo de nombrar los buques, llama nao á la suya y carabelas á las otras dos. « Mandé aderezar el batol de la nao y las barcas de las carabelas, » dice (5); del mismo modo que Las Casas que, perdida la capitana, escribe que « el almirante fué á la carabela para poner en cobro la gente de la nao (6). » La propia distincion hace el almirante en la relacion del tercer viaje en que « partió con una nao y dos carabelas enviando los otros navios camina derecho (7), » pero es aún más señalada la falta de fijeza en la nomenclatura en las relaciones del cuarto y último viaje: en la de « la gente e navios que llenó á descubrir el aborvante, » se mencionan carabela Capitana, carabela Santiago, navío Gallego y navío Vizcaino, expresando al final lo que ganaba la carabela Vizcaino (8); Colon en Carta á los Reyes, designa con la voz genérica navios (9) á los cuatro, mientras Diego Mendez los nombra naos (10).

Fuera prolijo citar los documentos referentes á viajes de sucesivos descubridores, que léjos de ofrecer mejor luz, acrecentan la confusion de nombres. La coleccion abunda de viajes de D. Martin Fernandez de Navarrete abunda en Asientos, Capitulaciones, Solicitudes y Licencias para descubrir los Bastidas, Pinzones, Hojeda, Guerra, Solis, Lepe, Agramonte, etc., estipulando hacerlo ora con navios, ora con naos ó carabelas, ya especificando la capacidad de cada uno, ya dejando al armador en libertad de disponerlos del grandor que le parezca.

En la desdichada expedicion de Loaysa (1525), se distinguen de las naos, que median 300 á 130 toneladas de capacidad, dos carabelas de á 80 toneladas y un patage ó galeaza de 50, por lo que ocurre la presuncion de que pudieran ser las dimensiones de los buques ó su tonelaje, base para fijar la denominacion, más se desvanece prontamente esta idea observando que todos los buques de la armada de Magallanes (1519) se nombran naos, inclusa la Victoria, de 85 toneladas y 31 hombres de equipaje, que habia de inmortalizar el nombre de Sebastian del Cano, y que nunca se ha designado de otra suerte: que nao se llama expresamente á la de Cristóbal Guerra, de 50 toneladas y 33 hombres de tripulacion (11), á la vez que se califican de carabelas buques de capacidad discrecional (12).

No ménos fuerza manda la observacion de que, poblada la costa americana del Pacifico, impulsada en ella la construccion naval y organizadas flotas y armadas, ya para extender la conquista en el Continente, bien para nuevas descubiertas que emprendieron Sarmiento, Mendavia y otros, bien para rechazar la invasion de los corsarios ingleses, disponiéndose naos, galeozas, galeonetas, galicabras, urcas, pataches, fragatas y bergantines, sin que los historiadores hablen de carabelas, salvo cuando se refieren al Atlántico (13).

(1) Navarrete, Colec. de Viajes, tomo II, pág. 16.

(2) *Ibid.*, tomo II, pág. 18.

(3) *Ibid.*, tomo II, pág. 66.

(4) *Ibid.*, tomo I, pág. 2.

(5) *Ibid.*, tomo I, pág. 24.

(6) *Ibid.*, tomo I, pág. 115.

(7) *Ibid.*, tomo I, pág. 244.

(8) *Ibid.*, tomo I, pág. 202.

(9) *Ibid.*, tomo I, pág. 296.

(10) *Ibid.*, tomo I, pág. 334.

(11) *Ibid.*, tomo III, pág. 100.

(12) *Ibid.*, tomo III, pág. 158 y 177.

(13) « Lo que es averado por mandado del Rey e de la Reina nuestros Señores, son Juanoto Berardi Florentia, cerca del fite de las navios que son Altense han de enviar á las Indias, faga escríto de diez cartas de parte de navios de las Indias, los cuales el dicho Juanoto toma á su cargo para lo dar al termino e puestas de averdo e en la manera que de yuso será ovestado e declarado en esta guisa. »

« Recibísteis una letra de Juanoto Berardi por la qual vos face saber que diese prestadas quatro navios para las Indias... e así mesmo dice que diese prestada que le darán las otras ocho carabelas para las otras viajes para el tiempo que está asentado. Por ende el dho Juanoto dice luego otras quatro navios e un tanto e con las espaldas que las espaldas dar los otros navios que asimismo fieren para las Indias, vos mandamos decir luego otras quatro navios. »

(14) Ovando, *Rel. de Colon*, pág. 365 « Llegaron Juan de Acosta y Lopez Cisneros con dos carabelas que habian sido de Lisboa. »

Por el contrario, las construcciones que en el Pacífico se llamaban *naos*, *navíos*, *bergantines*, solían ser calificadas de *carabelas* cuando se citaban en España ó en el Maluco; ejemplo las que se hicieron por orden de Hernán Cortés y con Sasevedra fueren en bucan de los dispersos de la armada de Loaysa. «He visto por vuestras cartas, escribió el emperador en cédula á H. Cortés, hechas memorias de las cuatro carabelas ó bergantines que teníades hechos y echados al agua en la costa del mar del Sur.» Alvaro de Sasevedra apellidó siempre navíos á estos buques de su mando en el diario de navegación, como se hace en las instrucciones y cartas que había recibido al partir para los mares de la India, llegado á, los cuales no sólo los españoles, mas también los portugueses, los tuvieron por carabelas (1).

Y no ménos que los embrollados documentos de las colecciones diplomáticas confunde el racionio la ausencia absoluta del nombre *carabela* en otros en que se busca inútilmente. Dicho queda que las crónicas de Castilla sólo después del siglo xv la mencionan incidentalmente; pues bien, los privilegios concedidos por los reyes á las villas de la costa de Cantabria y de Galicia, reconociendo los servicios prestados á la corona en las empresas marítimas desde la conquista de Sevilla, tratando de la pesca de la ballena ó de Terranova, y expresando el número y clase de embarcaciones con que concurren (2), jamás hablan de carabelas. Los cronistas de Aragón no la intercalan tampoco entre las galeas, xalandrias, coas, leños, navos, tárdas, burcias, zabras, caudales, fustas, galeazas, trabazes, cocas, barcas, uxeres, tafureys, balneries, pinillos, bergantines y laúdes (3).

Unidas ambas coronas, los Reales despachos, Provisiones, Cartas-patentes y Albalas del siglo xv no más la mencionan, siendo notables entre todos ellos los títulos de Almirante que especifican las atribuciones y jurisdicción inherente á tan elevada dignidad, y nombran naos, galeas, galeotas, leños, fustas, barcas, ballneries, carreas, coas, zabras, charras, plumas, gabarras, como buques que habían de estar á sus órdenes (4). Los ordenanzas para la casa de Contratación de Indias usan en todas ocasiones la voz genérica entonces *navío*, prescribiendo las condiciones de los que iban á la Española y nuevo Continente, y es muy significativo que en los Reales títulos de capitanes expedidos á los que habían de mandar los buques de ambas expediciones de Magallanes y Loaysa, se nombran ordenadamente primera, segunda, tercera *nao* las de una y otra, empezando por las de mayor capacidad (5).

Los poetas de los siglos xv y xvi frecuentemente inspirados en la belleza y valentía de la galera española triunfante en Lepanto ó en la significación del galeon portador de la plata, no recuerdan á la carabela, origen de las riquezas que descubren su número, haciéndose cómplice del olvido el mismo Ercilla, soñando en Chile, descubrirlo en el Estrecho de Magallanes, vate inspirado que canta la victoria de las Terceras diciendo:

«Doce millas una de otra
se descubren dos armadas
de naos y galeras,
bajeles de muchas almas,
la una del gran Felipe,
otra de la inequicia Francia,
en número desigual
pero de igual esperanza:
sesenta son las francesas,
veintitré las de España (6).»

(1) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo 9, pág. 349 «A carabela que con vicio de Nova Hospitale, foi despachada brevemente, e tomada moçalla por lo mesmo capitão» (*Cronica de Pedro de Memesquer escrita desde Galicia al Rey de Portugal*).

(2) El P. Berra, *Arqueología de los establecimientos de Castilla*, tomo II, cap. xx, núm. 7, inserta un privilegio del rey Felipe IV á la villa de Castoradado, dado á 12 de Junio de 1641, que receipt todas las autorizas concediendo la historia de los servicios navales de dicha villa desde el año de Jerez en tiempo de don Buzcho IV y especificando los buques y gente con que asistieron á los diversos socorros de mar hasta el año de 1640, nombrando naos y otros navios, galeras, galeotas, pinillos, galeas y barcos.

(3) Ni las citas Copmany en sus *Memorias del mar*, *causado y carta de la ciudad de Barcelona*, Madrid, 1776, ni el autor de una *Monografía del puerto de Barcelona* publicada en *Las Instrucciones Españolas y Asociadas*, Junio de 1814, en que se relacionan todas las expediciones salidas de este puerto, usa el término y otros de buques de cada una.

(4) En la *Colec. diplomática de Navarra* hay varios títulos de esta clase.

(5) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo IV y V.

(6) Resumen el combate naval de las Terceras guiado por el marqués de Santa Cruz.

El investigador se encuentra sorprendido no hallando tampoco la carabela entre los dibujos del marqués de la Victoria. Sabido es que este ilustre marino nos legó inestimable monumento trazando con primoroso pincel la configuración ó anatomía de la arquitectura naval (1). Por algo dejó de pintarse la carabela en la curiosísima colección descriptiva de las naves antiguas, con distinción de las que usaron los españoles hasta el año de 1600, así en Europa como en las costas de América, y después los navíos y fragatas de la armada con que el estirado autor derrotó á los ingleses sobre el cabo Sicé.

En la composición de las armadas que figuraron por los mares de Europa los mismos siglos xv y xvi por razón se ve la carabela; ni en Lepanto, ni en Túnez, ni en Las Terceiras, ni en la invencible hubo tales buques, y cuenta que se sabe al por menor los que apuntaron las Castillas, Andalucía, Vizcaya, Guipúzcoa, Portugal é Italia, su artillería, soldados y marineros. No por esto dejaban de emplearse para determinadas comisiones, como puede deducirse de la «*Relación del costo que hizo la armada que se aprestó por mandado de los Reyes Católicos en la villa de Berroa* (1493), compuesta de una carraca de porte de mil doscientos cincuenta toneladas, cuatro naves de ciento cincuenta ó cuatrocientos cincuenta toneladas y una carabela, de que fué general aljigo de Artielá (2).» Esta armada se envió á la costa de Granada para transportar á África á Muley Boabail, último rey y á otras moros que le acompañaban, pero el primitivo objeto de su armamento fué para las Indias, y así se tomó juramento y pido homenaje al general aljigo de Artielá y capitanes de las naves. Artielá añadió á éstas una carabela explicando el Dr. Villalon las razones en esta forma:

«*Deben dar á aljigo de Artielá por estos seis meses alguna cosa de su ayuda de costa por una carabela que lleva demasiada, que nosotros le dimos veinte mil maravedis, e fíosele muy poco; e así es la verdad que es muy poco para todo, como quiera que él no puede pesar sin llevar la dicha carabela, porque es como corredor para descubrir tierra, y aun para robar si fuere menester.*»

Basta esta frase perfectamente armónica con la de la ley 7, título xxiv, Partida 2.ª copiada anteriormente, cuando describe los navíos pequeños que se ayudan los que quieren guarecer á furto, e moverlos á su de un lugar á otro, para formar juicio de la carabela, buque ligero, y de descubierta, pecunioso en tales servicios de la fragata, por ende lo dió el Emperador por blason á los descendientes de los Pinzones (3).

(1) Describió detalladamente con la exactitud ó exactitud de toda la arquitectura moderna. Lo debió al Rey Nuestro Señor Don Carlos III el Grande mandado de las Españas y de las Indias el marqués de la Victoria, capitán general de la real armada, de príncipio sólo vino en Génova en el año de 1715, y se lo presentó en el estado en que se ve en el año de 1736. MR. antiguo con grandes líneas lavadas que se conserva en el Museo naval.

(2) Navarrete, Cole. de Viajes, tomo II, pág. 81.

(3) La Real prerivada inserta en la Colección de Navarrete, tomo II, pág. 81, dice así:

«*Don Juan por la gracia de Dios R. Por cuanto por parte de vos Juan Rodríguez Miró, nuestro piloto, e Gíaco Marió, nuestro capitan, e Diego Alonso Pinazo, e Álvaro Alfonso Torres, e Juan Pinazo e Alonso Remolado, vecinos e naturales de la villa de Pálos, con sus hijos naturales que Martín Alonso Pinazo e Alonso Pedro Pinazo e Andrés González Pinazo e Diego de Lugo e Miguel Alonso, capitanes, vecinos abuelos e padres y tíos y hermanos, en cierto viaje, jornada y armada que los Reyes Católicos de gloriosa memoria, nuestros abuelos, que haya sueta salida, mercedos hacer á cierto descubrimiento de que día que fué por cogidos general el almirante Don Cristóbal Colón en descubrimiento de la isla Española y en otras islas, y después en otro cierto descubrimiento que fué á la costa de las Perlas su cierta armada, que con ella y algunas de vosotros fué tomado por el muy Reverendísimo en Cristo Padre D. Juan Rodríguez de Fonseca, arzobispo de España, obispo de Burgos, del nuestro Consejo, por mandado de los dichos Católicos Reyes, en que se ofrecieron de armar tres navíos á su costa para ir á cierta descubrimiento de la tierra firme, e para los armar veladuras e despojarlos una hacienda, con los cuales dix que descubriera ochenta y seis leguas de tierra firme, e hallara el gran río y el Brasil, y mostrara en ciertos indios de la dicha tierra firme sus yernos, y otras ciertas y certificaciones que en todos estos capítulos falladaron e fueron mostrados en nuestra servida los dichos tres capitanes de vuestra armada y otros muchos parientes, algunos de ellos de fecha con juras que los dichos señores de la dicha tierra los dichos, e otros en seguimiento de los dichos viajes; dezas dichos descubrimientos otros viajes y expediciones á descubrir todo el mundo del yugo y dominio de nuestros señores. Bero, por ende como pedistes y pedistes muchas veces vuestros personas á todo el mundo y por él, en lo que nos y nosotros vos mandamos que descubriera, por ende nos, mandando los dichos servicios, e porque de los dichos vuestros parientes y de vuestros hijos perpetua memoria, y vuestros y vuestros descubrimientos y viajes sea de memoria; por la presente vos hacemos mero, y mandamos que podéis tener y usar por vuestros personas sucesores ó herederos el derecho de usar, e de cada una de ellas según una parte mandamos la persona tierra que nos hallamos descubriera en su servicio tal como está el derecho de la ley, e de cada una de ellas según una parte mandamos la persona tierra que nos hallamos descubriera en su servicio tal como está el derecho de la ley del mundo; e por ende el dicho mundo puede tener y gozar como decimos e nos mandamos, las cosas dichas antes vos damos por vuestros personas sucesores ó herederos, e quisiereis e en nuestra merced y voluntad por vuestros y vuestros hijos y descendientes, y de los dichos capitanes, vuestros parientes que así se hallaron en el dicho descubrimiento e sus hijos y descendientes, los hijos y hijos por vuestros personas sucesores, y otros tales las pedes y pueden tener en vuestros parientes y otras en las de cada uno de los dichos vuestros hijos y descendientes y de los dichos vuestros parientes en el tiempo que, queriéndolo y por bien servidos, e por esta nuestra carta e por esta nuestra carta e por esta nuestra carta, mandamos á los Reyes, Infantes, obispos, arzobispos, etc. Dada en Barcelona en veinte y tres días del mes de Setiembre año del nacimiento de N. Salvador J. C. de su quinientos diez y nueve años.—Yo el Rey.—Yo Francisco de los Cobos, Secretario de los Reyes Católicos Reyes, los firmó por su mandado.*»

IV.

Pero antes de formular este juicio será bueno procurar fundamentos en el de escritores acreditados de formal criterio, empezando por sus definiciones.

Nuestro Diccionario de autoridades dice que la « carabela es una embarcación de una cubierta, larga y angosta y con un espón a la proa: tiene tres mástiles casi iguales, con tres vergas muy largas y en cada una se pone una vela latina. Es embarcación de carga muy ligera y peligrosa si no se sabe manejar con destreza y prontitud al cambiar las velas, porque si no van uniformes se vuelcan fácilmente. »

El Diccionario castellano de Terveros (Madrid, 1780). « Embarcación redonda en forma de galera, con la popa cuadrada y fácil para el manejo. »

El Diccionario marítimo de los señores Lorenzo, Murga y Perreiro (Madrid, 1864), lo mismo que la edición de 1831. « Embarcación larga y angosta con una sola cubierta, espón a proa, popa llana, tres mástiles sin coñas y una vela latina en cada uno. — Especie de barca pesadora de Normandía. — Nombre con que los marroquinos, argelinos y tunecinos designaban las fragatas. — Nombre que daban los berberiscos al navío de guerra turco muy altoro y mal construido. »

El *Vocabolario de Marina*, Milano, 1813. « Il nome de caravella è noto nel mediterraneo per indicare le maggiori navi da guerra turche, le quali sono per lo più molto male costruite, e molto gailute, o nite di castelli: si insegna chiamarsi caravella in Portogallo un piccolo bastimento da 120 à 140 tonnellate; e tali probabilmente doveano essere le caravelle di Colombo. »

Mr. Jal (*Glossaire nautique*) se muestra sorprendido de que en una obra técnica redactada por oficiales instruidos como lo es el Diccionario marítimo español (edición de 1831 dirigida por Navarrete), se diga que la carabela tenía tres palos, « cuando para todos los que han leído el Diario del primer viaje de Colón es notorio que la carabela tenía cuatro palos verticales y bauprés. » En apoyo de su opinión copia definiciones que no holgarán en este sitio para comparación con las anteriores, y son:

Bartol. Crescenzo (*Viasica mediterranea*, Roma, 1607). « Caravelle d'Armata, certa sorte de Vascelli, que usavano i Re de Portogallo per mandar ad aspettare la flotta dell'India, et con quelli sicurtata da gli insulti de'corsari. Hanno queste caravelle, o picciole navette (chiamano i Greci d'hoggi alla nave caravi) quattro alberi, oltre la zovadera, et nel primo di proda portano la vela quadra con il suo tringhetto di Gabbia, mà né gli altri tre, tre vele latine, con lequali camminano contra i venti, como fanno le tartane francese in questo mare, et sono sì svelte et leggiere à voltare che pare che habbiano i remi. »

El P. Furnier (*Hydrographie*, 1643). « Vaisseau rond, de mediocre calibre, du port de six à sept vingt (120 à 140 toneladas) qui ont quatre masts et quatre voiles latines ou d'artimon, autrement d'oeilles de lièvre. »

Orosio, escritor portugués (*De rebus Bismassensis*, 1571). « Navem in portu mozambiquensi edificaret, ex his quas Portugalenses caravelas appellat ad quam efficiendam fuerat e Lusitania in ea diuina materia comportata. Quarum forma hæc est: Caracensis carent; antennas non habent transversas ad pares angulos (se decir, vergas en cruz). »

Fijo en su idea, no admite Mr. Jal las dos últimas definiciones que supone erróneas porque sus autores, ambos religiosos, aunque concienzudos historiadores debían entender más de letras que de mar. Aférrese a la autoridad de Crescenzo seguida igualmente por Pantero-Pantera y confirmada en dibujos del piloto J. Devaulx (1583) y de los hermanos Nodales (1621), y rechazando variantes de sus compatriotas Cleirac (1639), Rubin (1702), Sauvage (*Mémoires de Cousins*), y de los italianos Deby y Boni, concluye que la carabela, principalmente la carabela de Colón, era baque pequeño, más fino que las otras naves de su tiempo, rápido, de movimientos fáciles, propio para expediciones y reconocimientos; tenía popa cuadrada, dos castillos en las extremidades, borda alta, bauprés y cuatro palos verticales, el de proa, con vela redonda y gavia y los otros tres con velas latinas.

Con permiso del Sr. Jal, habiendo leído con detención los Diarios del almirante, no halló en él confirmadas sus

presunciones. La carabela que describe ha existido ciertamente: es la misma que pintan los arrojados navegantes gallegos en la «*Relación del viaje que por órden de S. M. y acuerdo del Real Consejo de Indias hicieron los capitanes Bartolomé García de Nodal y Gonzalo de Nodal hermanos, naturales de Pontevedra al descubrimiento del Estrecho nuevo de San Vicente y reconocimiento del de Magallanes*». Madrid, 1621.»

Bartolomé fué comisionado á Lisboa para construir dos carabelas de á 80 toneladas é hizo *las fabricas á su modo, resultando nuevas las apropiadas como covexas que no aguardaban el uso el otro y eran los porjes que valaban á la vela*. Armáronse con cuatro piezas de artillería de á 10 y 12 quintales y cuatro pedreros; llevaban 40 hombres de tripulación, bastante mantenimiento para diez meses, y segun el grabado de la portada, la *Ntra. Sra. de Atocia y Ntra. Sra. del Buen Suceso* (que así se llamaban), tenían cuatro palas verticales y bompas; el de proa con trinqueté y velacho y los otros tres con sendas latinas, siendo de observar que en una de las carabelas disminuía la longitud de los palos de proa á popa, mientras en la otra era el mayor el segundo empezando por la proa. «*Aunque los navios eran los mejores del mundo* (dice la relación, fol. 5), tenían las cubiertas muy bajas, y con venir con buenos tiempos con cualquiera balance entraba la mar en las cubiertas con tanta facilidad que los marineros venían muy desacomodados, no teniendo arca ni ropa que no viniera mojada.» Por esto en Rio-Janeiro, ántes de proseguir para el Cabo de Hornos corrieron las puestas, haciendo una segunda cubierta que unía las de popa y proa (fol. 11).

No admiten duda estas explicaciones, más adviértase que se trata de carabelas del segundo tercio del siglo XVII, y que en el transcurso de dos siglos debieron introducirse en la arquitectura naval modificaciones radicales en la forma de los vasos como en los aparejos. ¿No dicen tantas, tan varias y con frecuencia contradictorias definiciones de escritores serios, que hablan de cosas distintas? Si se tratare de definir la fragata sin atención á épocas, sucedería lo propio: en el siglo XVII era un pequeño buque auxiliado en sus movimientos con remos; en el siguiente era el descubridor de las escuadras, habiéndose desarrollado arboladura y velamen, habiéndose afinado las líneas y la astilla muerta, modificándose en consecuencia las propiadas marineras al punto de sustituir con ventaja á la carabela, al jabeque, al chamboquin, sus predecesoras. Sin salir del siglo presente, los progresos de la artillería primera, la aplicación del vapor despues, el propulsor helicoidal más adelante, y la invención de las corazas á lo último, han dado ocasión al ingeniero naval para ejecutar otros tantos tipos de fragatas tan distintos y desemejantes en figura, en capacidad y en aparejo, como lo son la orca, la cristalda y la mariposa.

Análoga variación sucesiva debió ocurrir en la carabela, solicitada por las necesidades é influencias del descubrimiento del nuevo Continente, por el afán constante de explotar las salas de la especiería, y por los demasres repetidos que el envío de buques de malas condiciones á los mares australes motivaba, aleccionando á los constructores. Suponer por tanto que las carabelas de los Nodales en 1618 fueran idénticas á las de Colon en 1492, parece una inadmisión en el criterio de un marino.

Hay, aparte de estas lógicas reflexiones, datos seguros para asegurar lo contrario segun demostraré, guardando el sentimiento de contradecir la respetable anterioridad de Mr. Jal.

V.

En la catedral de Sevilla, ocupando el centro del crucero del trascoro, se conserva una lápida sepulcral que cubre los restos mortales de Hernando Colon, hijo, compañero é historiador del inmortal almirante. Dioses que tuvo empeño en unir su memoria con la del descubrimiento del nuevo mundo, y que anticipadamente escribió su epitafio, ó una parte de él; como quiera, la lápida dice así:

AQUI YACE EL M. MAGNIFICO S. D. HERNANDO
COLON, EL QVAL APLICO Y GASTO TODA SV VIDA
Y HACIENDA EN AVUMENTO DE LAS LETRAS, Y
JUNTAR, Y PERPETVAR EN ESTA CIVDAD TODOS SVS
LIBROS DE TODAS LAS CIENCIAS, QVE EN SV TIEMPO

HAYO Y EN REDUCIRLO A CVATRO LIBROS. FALLECIO
EN ESTA CIUDAD A 12 DE JULIO DE 1539 DE EDAD DE
60 AÑOS 9 MESES Y 14 DÍAS. FUE HIJO DEL VALEROSO,
Y HERORABLE S. D. CRISTL. COLON, PRIMO ALML.¹²³
QUE DESCUBRIO LAS INDIAS, Y NYEVO NYUNDO
EN VIDA DE LOS CATS. R. D. FERNANDO Y D. ISABEL DE
GLORIOSA MEMORIA, A 41 DE OCT. DE. 1492. CON TRES
GALERAS Y 90 PERSONAS, Y PARTIO DEL PUERTO
DE PALOS A DESCUBRIRLAS, A 3 DE AGOSTO ANTES
Y BOLYO A CASTILLA CON VICTORIA A 7 DE MAIO,
DEL AÑO SIGVIENTE, Y TURNO DESPYES OTRAS DOS
VECES A POBLAR LO QUE DESCUBRIO. FALLECIO EN
VALLADOLID A 10 DE AGOSTO DE 1546 AÑOS.
ROGAD Á DIOS POR ELLOS

ASPICE QUID PRODEST TOTVM SVBASSEPER OREM
ATQVE OREM FATHS TER PERAGASSE NOVVM
QVIO PLACIDIOE TIBIPAM FENXISE DECORAM
DIVITAS GENIVM POSTHVBISSEMVM
VT TIVI CASTALIBESRAREN NYMERITA PONTE
OFFERVNOVE SINVIVAS THOLOREVS OPES
SITENVIRALTEM TRANSCVARENSVIBVRESANVM
NEC FATHS SALVE, NEC MIBVIBVS AVE. (1)

Además del escudo de armas de Colon se esculpieron en la lápida dos buques, que así pueden ser galeras como la inscripción reza, *galeras* ó lo que con buena voluntad se quiera. El lapidario sevillano no estaba á la altura de los artefactos que esculpieron en la llave de plata donada á Alfonso X, la nao y la galera (2). ni de los que otra galera y otra nao de metales preciosos fabricaron para el rey don Pedro, bien que las letras á que don Hernando Colon dedicó la vida no salen mejor libradas por el autor del epitafio ignorante del número de viajes que hizo Colon, de las fechas de su llegada y una de la que pasó de este mundo. Si andando los siglos diera el hallazgo de esta lápida motivo á eruditas disertaciones acerca de las carabelas, como de las naves de egipcios y babilónios se hacen por los geroglíficos de los monumentos desenterrados, no saldría bien parada tampoco la verdad.

Esta experiencia que arguye la cautela con que debe procederse en investigaciones arqueológicas, comprueba, en punto á bajeles, la mayor precaucion que es necesaria para admitir como tales los que no hayan sido trazados por mano perita, y por ello en la presente monografía no se admiten las representaciones gráficas de procedencia dudosa.

Felizmente no faltan pinturas de los capitanes y pilotos coetáneos de Colon y de otros descubridores españoles: la costumbre de adornar las cartas de marear de aquellos tiempos con vistas de ciudades, fortalezas, buques y banderas primorosamente iluminados, viene en mi auxilio y ofrece vasto arsenal de noticias tan exactas, que no se alcanza cómo no acudieron á ellas los que ántes han escrito de la carabela. De la carta catalana de 1375 está calando el buzer de Jaime Ferrer para la letra inicial, como tipo de embarcacion del siglo xiv, conservado fielmente en las actuales bancas del Bou, aunque alguna distancia hay de estos dias á los de la inscripcion de la carta *Partida buzer dñ Jac Ferrer per amor alvís de lor al Jera de sen lorens quí ce ja se de agoal j fo en lay ojecestej*, sin que esto contradiga lo dicho acerca de atenuacion de la carabela.

Empiezo por el examen de unos dibujos que se han atribuido al mismo Colon, porque acompañan, grabados en madera, al texto de la carta que dirigió al Sr. Rafael Sanchez, y que traducida al latin por Leandro Cosco, se estampó en Roma el mismo año de 1493, en que fué escrita, por el impresor *Eschekarius Argenteus*, siendo el primer

(1) *El Arqueólogo*, revista curiosa que se publicaba en 1871 y 72 y de la que copié al epitafio, examina las inscripciones latinas que contiene, en el tomo I, págs. 27 y 278.

(2) Véase *Livro de estatuto y foraloro*, curiosa xerografía del Sr. D. J. Ausder de las Elas.

documento que apareció en Europa la noticia del descubrimiento de las Antillas. Reproducida por el caballero Bossi en su *Vita di Cristoforo Colombo*, y por nuestro Navarrete en el tomo I de la *Colección de Viajes*, uno y otro dan interesantes noticias de la impresión, ejemplares que existen y particularidades de otras ediciones posteriores, y el primero copia exactamente las láminas, que son cuatro, además del escudo de armas de España de la portada.

Para fundar la creencia de ser de mano de Colón los dibujos, nota el Sr. Bossi la exacta posición relativa de las islas que representa una de las láminas, y que nadie podía conocer por entonces, lo mismo que las otras de construcción de la Isabela que en otra lámina se graban; mas pudo muy bien no ser Colón, sino cualquiera de los pilotos ó compañeros de navegación el dibujante, auxiliando esta conjetura el hallazgo de un precioso documento en el archivo de la municipalidad de Génova con una composición que á todos losces es obra del gran almirante, si ya no lo dijera la explicación autógrafa y la conocida *signatura* S. S. A. S. X. M. Y. XPOFERENS (1).

El tantas veces citado Mr. Jal, fué el afortunado descubridor de esta preciosidad cuando reunía los materiales para su obra de *Archéologie navale*, al hojear un códice español con miniaturas y arabescos que perteneció á Colón. Publicó las circunstancias del encuentro en la *France maritime*, tomo II, pág. 263, año 1837, con *fac-simile* del dibujo que probablemente fué remitido á Génova por el autor con la esperanza de que su patria lo hiciera trasladar al lienzo ó á un fresco de los muros del palacio ducal.

« Nadie sabía, dice Mr. Jal, que el capitán general del mar dibujaba, y dibujaba bien, poseyendo lo que los artistas llaman *ocelo*... (2). Lo que el gran hombre quiso consagrar en este papel fué su gloria: un día, satisfecho de sí mismo, trató su triunfo con la misma pluma con que en el pisé de una carta á Nicolás acababa de escribir los títulos con que le honraban los reyes Fernando é Isabel; vanidad disculpable en el valeroso marino que había dotado á España con un mundo; placer inocente que apenas compensaría tantos sufrimientos, tantas humillaciones, tantas injusticias!

» El dibujo de Colón está encerrado en un rectángulo de 10 pulgadas de longitud por 8 de latitud. En medio de la composición está el héroe sentado en un carro, cuyas ruedas de paletas hacen las aguas del mar poblado de monstruos que representan sin duda la Envidia y la Ignorancia medio ocultos, *monstris superati*, como dice la anotación. Al lado de Colón la Providencia; ante el carro, impulsándolo, la Constancia y la Tolerancia; por detrás lo empuja la Religión cristiana, flotando en el aire la Victoria, la Esperanza y la Paz. Al lado de cada figura escribe su nombre y carga el mástil del cuadro de indicaciones, como si temiera que el pintor no había de traducir fielmente su pensamiento (3). »

Volviendo á los grabados de Roma, no hay en su dibujo la seguridad ni la ligereza de las líneas del esbozo de Colón; nada que indique ser trazadas por la misma mano. Debó hacer estas figuras, de su orden, alguno de sus pilotos, pues se echa de ver la inteligencia náutica de la representación de las naves, que por más señas son distintas y comprenden una galera costando la *ínsula hispana*.

Las dos que copia la lámina adjunta con los números 1 y 2 parecen ser la nao de Colón y una de las carabelas:

- (1) R.—Suplex
S. A. S.—Serrus altissimi subobvato
X. M. Y.—Ostiri, Menti, Josepho
XPOFERENS.—Oleostropho

(2) El conde de Palafox dice que Colón dejó manuscrito de libros de estampas, exp. civitas, y se salvó por todos que hacía cartas de mar, con cuyos modelos se hacían en esas años.

(3) Las explicaciones que ilustra el esbozo de Colón son en primer lugar los nombres de las patacas: Colón, Teodoro, Omberto, Melchior, Nicolás, Providencia, Victoria, Esperanza, Paz, Francisco, y en el mástil: los atributos de estas figuras, como sigue.

TEODORA: Virgo tonsa cuius bracte: colens est la certitudinal que fleva á la española un poco de jilón ó cosa semejante.

OMBERTO: Apprehensio sedes un aeta que tendrá en la mano la leyenda; la derecha levanta apoyando en la frente el dedo índice. Esta figura está en las bases condras.

FRANCISCO: Vestido con ropaje de lama; la cabeza velada; encima de ésta el Espíritu Santo en figura de paloma; en una mano el cáliz con la hostia y en la otra, en la boca, el se panal, una cruz.

PROVIDENCIA: Dos columnas como Jans, con Dos Eaves y un timón; á los pies un globo.

COLOM: Vestido civil (solito?) con manto, trabado en una mano el bastón de general, en la otra la escota de la vela; á los pies un globo en que está escrito *Jahon*, la mirada fija en la dirección que lleva el carro.

VICTORIA: Héroe, vestido de blanco, con el casco amarillo; en la mano derecha un casco de hierro, en la izquierda una paloma, tendrá una.

PAZ: Héroe, vestido de traje italiano, coronado de alba y llevando una á las trompetas; grandes alas blancas de ojos, orejas, boca y lagunas.

ESPERANZA: Muy joven, vestido de verde, coronado de flores, trabado en una mano y sosteniendo con la otra á Colón.

El aquí un esbozo que se ofrece á nuestros lectores como muestra de lo que hará la inscripción. No sólo esto. Una de las láminas adjuntas á esta iconografía copia exactamente el esbozo de Colón.

lo indica la inscripción de la primera *Oceanica classis* correspondiendo con la antefirma de la carta *Oceanus classis prefectus* del descubridor.

Obsérvese que la forma de los vasos corresponde á la definición de Terreros «embarcacion redonda con la popa cuadrada.» El aparejo se compone de tres palos con velas redondas ó de cruz en el mayor y trinquete y latina en el mesana.

Las figuras 3, 4, 5, 6, 7 y 8 de la lámina, están calculadas sobre la carta de Juan de La Cosa. En la monografía de este importante documento pintado el año 1500 explicó cómo el autor, excelente dibujante, fué piloto y compañero de Colon en los dos primeros viajes. Las dos carabelas, números 3 y 4 que aparecen en la carta fundadas en la Costa-firme, con sendos pabellones de Castilla en el tope, ya que no las de Colon, deben ser las que el mismo Juan de La Cosa llevó como piloto en la expedición de Hojeda el año 1499. La forma de los vasos es muy semejante á las anteriores 1 y 2, levantadas las extremidades conforme explica el historiador de Indias Herrera, «las naos tenían una obra muerta altorea en cada extremo de popa y proa del buque y se llamaban castillos (1).» El aparejo es idéntico al de los grabados de Roma: dos velas redondas en los palos mayor y trinquete y una latina en el mesana.

Las figuras 5 y 6 son cambelas portuguesas que la misma carta pone en la costa de África: ninguna diferencia esencial tienen con las españolas, y la circunstancia de estar á la vela la número 5 permite apreciar pormenores que serán de utilidad á su tiempo.

Las figuras 7 y 8 situadas tambien en la costa de África, parecen bajeles de ménos porte que los otros: el uno cuenta tres palos con tres velas latinas, el otro dos palos y dos velas de la misma clase y presumo son tambien *carabelas* de Portugal, conformes con la definición de Osorio. (*De rebus Brasavensibus*) y las de los Diccionarios españoles (2).

De otra carta de marear española, la de Diego Rivero (1529) está copiada la figura 9. Se advierte en el vaso como en el aparejo el progreso de la construcción naval, y no obstante, es patente el sello original que liga á esta fábrica con las de principios del siglo. El aparejo es más rematado; consta todavía de velas de cruz en los palos mayor y trinquete, pero no son ya volantes las velas de gavia. La mesana sigue siendo latina. Esta carabela es española y dice su procedencia la inscripción *Vengo del Maluco*.

Otro tipo curioso de carabela pinta la carta de Juan Martínez (1567) como reproduce la figura 10. La proa levantada en ángulo y los ojos pintados sobre los escobenes la dan un aspecto pintoresco. Cinco puntos señalados en la bandera presumen las quinas de Portugal. El aparejo es ménos esmerado que el de la número 9.

Copia la número 11 del Diccionario del marqués de la Victoria como demostración de la uniformidad de los vasos usados por las naciones marítimas. El marqués apellida á este bajele *Navis veneta et Ligurica post inventiorem Tormentis Belli* y es notable la conformidad total con las carabelas de Juan de La Cosa.

La número 12 es la famosa nao de Juan Sebastian del Cano. Es muy dudoso que la representación sea exacta, pues que está hecha el año de 1673 sin consignar la fuente original de que se ha tomado. Apareció grabada en cobre en la portada del *Arte de navegar del Dr. D. Lázaro de Flores* impreso en Madrid el año dicho, exornada con la redondilla:

Con instrumento rotundo
el mástil y derretoro
un vascogado, primero
dió la vuelta á todo el mundo.

Por fin, los números 13 y 14 trasladan las carabelas *Nuestra Señora de Atocha* y *Nuestra Señora del Buen Suceso* de los hermanos Nodales, tipo que acepta como genérico Mr. Jal. En la relación de su viaje que imprimieron en Madrid en 1621 pusieron elegante portada grabada por I. de Courbes presentando los retratos de los capitanes entre columnas; arriba un escudo de armas que debe ser el de Bartolomé: en la base el de Gonzalo, y por cierto

(1) Dic. 2. lib. 12, cap. 11, págs. 593, y Dic. 2. lib. 17, cap. 11, págs. 3.

(2) También algunas frases se citan esta definición. A. S. de Manfréville, *Dictionnaire universel et raisonné de Marine*, Paris, 1845, dice que «carabela es barco pequeño portugués aparejado con velas latinas.» y Boullée, *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, 1864, «La Portugal se llama carabela ó embarcacion pequeña de velas latinas y mesana simple.»

bisona dos naos ó carabelas al natural, contiguas á un estrecho y en el acto de irse á pique la una; y á ambos lados las dos carabelas con la designacion *N. S. de Atoka: N. S. del Buca Sucreo*, que se reproducen en la *carta Echa por Pedro Teixeira Gallernas cosmographo de S. M.* y grabada por el mismo Courber, que acompaña á la obra.

Teodoro de Bry, impresor, dibujante y grabador en dulce, natural de Lieja, imprimió varias obras desde 1570 á 1602 para alimentar en Europa la curiosidad por sucesos de Indias y el odio á los españoles. Inventó un retrato de Colon y dió á luz otras estampas suyas algunas de las cuales pinta las carabelas con la propia verdad que la efigie del almirante, por ello, aunque muchos autores las citan, no figuran en esta coleccion. Ni pongo en ella la carabela de Mr. Jal que en Francia ha sido copiada en las más de las obras marítimas ilustradas, por no ser española su procedencia. El autor de la Arqueología dice haberla tomado de las *Presieres oures de Jacques Devaulx, pilote en la marini*, MS. del año 1583 que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, núm. 6815, y que tiene doce figuras iluminadas de carabelas, porque es conforme con la descripción de Crocesuelo: en efecto, Mr. Charton, *Voyages en sciences et modernes*, París, 1855, tomo II. copia del frontispicio de las obras de Devaulx otras carabelas que supone eran las de Colon y que, por cierto, se asemejan grandemente á las de Juan de La Cosa.

VI.

Tanta variedad en las descripciones cuando merecen crédito completo los escritores que las redactaron; tanto desacuerdo en las figuras que pintaron hombres de mar inteligentes en las artes del diseño, dan fundados motivos para sospechar que la carabela, tal cual aisladamente se ha concebido, esto es, como tipo de nave sujeto á *gólitos* ó formas determinadas por una fórmula permanente, y con arboladura y aparejo uniforme, no ha existido jamás.

Persuade la reflexion en los antecedentes que van consignados que se nombró *Carabela* en los siglos XV y XVI al buque ligero, cualquiera que su disposicion fuera, que desempeñaba ó era apto para comisiones que piden celeridad en la marcha, rapidez en las evoluciones y corto calado, cual lo dan á entender las frases de la ley de las Partidas y el concepto análogo del general Liliigo de Artista tratando del corso en los pasajes trascritos ántes.

Colo en las instrucciones á Antonio de Torres, capitán de la nao *Mariguanie*, de lo que había de informar á los reyes, decía (1): «Item. Diréis á sus altezas que á causa de escusar alguna mas costa yo marqué estas carabelas que llevas para retenerlas acá con estas dos naos, conviene á saber, la Gallega y esa otra Capitana... los cuales navios non solo darán autoridad y gran seguridad á la gente que ha de estar dentro, mas para cualquier cosa de peligro que de gente estraña pudiese acontecer, allende que las carabelas son necesarias para el descubrir de la tierra firme y otras cosas que entre aquí y allí están.»

La misma idea encierra una carta de don Garcia de Toledo (2), fecha en Génova á 23 de Diciembre de 1572, y dirigida á don Juan de Austria, en que se estudia la mejor manera de hacer la guerra á los turcos. Combate como polígono la compañía de las naos en las armadas de galeras por la dificultad de sus movimientos, y añade: «Yo guerra navios que en una necesidad los pudiera remolcar facilmente y llegarse con ellos al enemigo, y estos no veo yo ningunos mas aptos que carabelas de Portugal, porque demas de ser ligeras son grandes veleras y muy aparejadas para menudas de una parte á otra sin confusion ni embarazo; y llevándolas por popa antes de embestir pueden servir para tres cosas: la una que con sus propias turcos haciéndose remolcar dellas se pueden poner ellas mismas en medio de los enemigos; la segunda guardan la popa que los turcos non ocan ni puedan venir á embestir por ella, porque hallarían quien los castigue; la tercera quando para estas dos cosas no aprovechasen pueden meter siempre gente de refresco y socorrer las galeras que las tuviesen de popa.»

(1) Nararato, tomo 1, pág. 233.

(2) La tomo la *ffid.* de la mar. real de Esp., tomo 1, pág. 92.

Por este concepto, que debía ser general, decía Las Casas, extractando el diario de Colón: «Todos estos indios que venían con aquella India dir que venían en una canoa, *ques se carabela*, en que navegan de alguna parte (1).»

Otros ejemplares de la nomenclatura marítima apoyan esta presunción de la carabela, así son:

Arías, denominación que se aplica á los buques ligeros, cualquiera que sea su clase, portadores de despachos desde que los leñados avanzados para traer noticia de la salida de las flotas de Indias fueron llamadas *naos de arías*.

Uros, nombre dado á los buques de transporte de víveres y petrechos, auxiliares de las escuadras, sea cualquiera su especie.

Mares, buque ligero destinado en las escuadras para comunicár órdenes, sin distinción de forma ni apuro.

Naveó, nombre genérico aplicable á toda suerte de embarcaciones hasta el siglo XVII en que se fijó como designación de un tipo, unidad táctica de las escuadras de 70 á 120 cañones en tres ó cuatro baterías.

Hacen los Diccionarios distinción de la *carabela de Fénix*, como de buque perfectamente definido, tanto que Veitia (2), que está en el número de los autores españoles que hacen caso omiso de las otras, de las tunciones dice que eran de porte de trescientas toneladas, llevaban apuro redondo y montaban sesenta piezas de artillería. De esta especie hay un precioso modelo en el Museo naval, procedente de la Armería Real donde estuvo muchos años, notándose en él ya la influencia del principio del Renacimiento que había de alcanzar á la arquitectura naval como á las artes todas y de producir, auxiliada por la pintura y la escultura, los vasos que se calificaron de maravillas. Tan cierto es el axioma de Sócrates que «la belleza de la forma obedece á unas mismas leyes, trátese de una mujer, de una copa, de un escudo.» El modelo reúne la circunstancia rara de tener fecha. Hay en la primera batería una inscripción flamenco que dice: K. VARR. MET. NEPTUNUS. EST. BOREAS. HVLPESCHE. TOT. DEB. HAVEN. DARR. MI. ANKERVALT. ANO. 1523. (*Navegué con ayuda de Neptuno y Boreas hasta este puerto en que anclé en 1523.*)

De *carabela* vino *carabelos*, palabra que ha dado lugar á nuevas confusiones, porque el Diccionario marítimo lo hace sinónimo de bergantín, y por consiguiente diminutivo de carabela, al paso que para el Diccionario de autoridades es aumentativo. *Caravelái* en portugués, y *caraveliane* en italiano, son aumentativos también, mas los compañeros de Colón llamaron á unos islotes de Cuba que todavía conservan el nombre *carabelas grandes* y no *carabelones*, y como quiera que la ley de *Partidas*, repetidamente citada, enseña que galeotas era diminutivo de galas, como carraca lo era de curruca, por la misma regla, aplicable á la rta y al rator, fué el *carabelon* menor que la *carabela* (3).

Lo singular es que diciendo lo contrario el Diccionario de autoridades, busca probanzas en pró cual es ésta: «Inca Garcilaso, Hist. de la Florida, lib. 5, cap. XIII. No ahaban un solo punto de la obra de los *carabelos*. . . . Llamámoslos unas veces *bergantines* y otras *carabelones*, conforme al común lenguaje de estos españoles.»

Ahora bien, el bergantín era por entonces una embarcación muy pequeña. La cita es de los que construían los compañeros de Hernando de Soto para escapar de los indios, con restos de la armada perdida. Hernán Cortés construyó también bergantines en el lago de Méjico para el asalto de la ciudad. Sarmiento llevó en la expedición al Magallanes un bergantín en piezas para armarlo en lugar oportuno.

Colón dió instrucciones para cruzar en busca del *carabelos Santa Ana*, que se había separado de la armada (4); en la Recopilación de Indias, lib. 9, tit. XXVI, l. 47, se citan estas embarcaciones, así como en una relación

(1) *Navegación*, *Obra de Viajes*, tomo I, pág. 82. Lucan Hazard, *Las caravelas de flet naval*, París, 1866, dice que el vocablo de *carabela* se aplicaba en su origen á una simple barca.

(2) *Noticia de embarcaciones*, 1572.

(3) Escrita esta monografía, he publicado *La Ilustración Española* una corta historia del Sr. D. Anselmo Fernández-Guerra, dando cuenta de la nueva edición que la Academia prepara de la *Gramática Castellana*, y tratando de aumentativos, diminutivos y despectivos, dice: «Hárase notase que una misma terminación podrá servir tanto para los aumentativos como para los diminutivos; lo es, por ejemplo, de *marco* *marcales*, *perchón* por los *lirios* *liridos*, á *pequeña vela*, *zarcuellos*, sea á toda *vela* *diminutivos*, y, *gr. abas*, el *no* *disparejo* de las *plumas*, *corvino*, un *carro* *pequeño*; *cañigo*, la *calle* *anchura* que *forman* *dos* *paredes* ó *dos* *montes*; *serpico*, la *terza* *pequeña* ó *mal* *formada*.
Hábase en dies el *salazal* que *carras* de *uño*».

(4) *Navegación*, tomo III, pág. 106.

titulada: *Viaje y suceso de los carabelos galeones de la guarda de Cartagena de las Indias y su costa, y victoria contra los corsarios piratas en aquel mar*. Imp. en Madrid en folios por la V. de Comte Delgado, 1621.

Conviene tambien consignar que:

Carabela llaman en Galicia una esta muy grande que llevan las mujeres en la cabeza (*Dicc. de Ast.*)

Carabela. Palabra muy usada entre los negros *locabes* algo ladinos, significando el paisano que vino de Guisasa en un mismo buque. «*Fulano Carabela mio*.» (Richard, *Dicc. prov. de voces cubanas*. Habana, 1862).

VII.

Los Diarios de navegacion de Colon encierran datos acerca de los carabels de Palos que no han tenido en cuenta los historiadores modernos, en los cuales alguno afirma que una sola tenia cubierta, siendo las tres embarcaciones muy pequeñas. No eran ciertamente como los buques que ahora se llaman transatlánticos, pero tampoco tan pequeños como se los juzga, sin que esto amenzgue en un ápice la gloria del almirante ni la de los que le siguieron en la arriesgada empresa que no tenia precedente. El mismo Colon dice que eligió en Palos tres navíos muy aptos para su objeto, y prueba que lo eran el temporal que sufrió en las islas Azores, valientemente resistido sin contratiempo por la *Piata* y la *Niña*, al regreso del primer viaje.

Hé aquí los dichos datos:

CAPACIDAD. El martes 27 de Noviembre de 1492, dice el Diario: «Despues de surgida la nao saltó el almirante en la barca para sondar el puerto, y cuando fué frontero de la boca al Sur halló una entrada de un río que tenia de anchura que podía entrar una galera por ella, y de tal manera que no se veía hasta que se llegase á ella, y entrando por ella tanto como *longura de la barca tenia cinco brazas* y de ocho de fondo.»

Todos las partes y pertrechos de los buques están en relacion proporcional, y así con solo saber que la barca ó batel de la nao tenia cinco brazas de longura, que son treinta pés, pueden deducirse aproximadamente las dimensiones y capacidad de la capitana. Para este objeto es de gran utilidad la «*Instrucion nautica, para el buen uso y regimiento de las Naos, su traza, y gobierno*. Copuesta por el Doctor Diego garcia de Palacios, del Consejo de su Majestad, etc. Con licencia, En Mexico. Año de 1587. En diálogo curioso explica que «el navio con personas y aderechos se puede comparar a una república concertada y ordenada» y tambien á un hombre «pues en él ay anima y cuerpo y potencias aplicadas para todas las obras necesarias á su conserbacion: y tiene acciones y movimientos necesarios á sus fines, y ordenadas las vegetativas á las sensitivas, y éstas á las intelectuales... lo material es como el cuerpo; los maderos, como los huesos; la xarcia y cuerdas como los nervios; las velas como muchos patismelos y tendones que hay en el escodillon: como boca, tiene tambien vientre, y otros lugares para purgarse, como los tiene el hombre.» Asienta este curioso tratado la relacion en que están todas las dimensiones del vaso, y cómo de éstas se deducen la de la arboladura en todas sus partes, y del volumen; sigue el corte de este espacio de palos, vergas y masteleros, acalando con un *Vocabulario de los nombres que usa la gente de la mar en todo lo que pertenece á su arte por el orden alfabético*.

El capítulo xiv, lib. iv, dice: «Cualquier nao ha menester para su servicio un batel, así para dar un áncoa como para tomarla, para cargar y descargar y remolcar á la entrada ó salida de algun puerto, ó de alguna calma... y ha de ser el batel del largo que tuviere de fuga la tolda de popa, hasta el arizado del castillo de proa, que vendrá á ser segun nuestra cuenta (para una nao de 150 toneladas) diez y seis codos (1), y de ancho seis y de alto dos pés y medio, etc.»

Resulta de aquí, y de las reglas que anteriormente explica, que la *Santa Maria* debía ser próximamente de treinta y cuatro codos de quilla, cuarenta y uno de eslora, doce de manga, ocho de puntal, y unas ciento veinte ó ciento treinta toneladas, que es la misma capacidad que han supuesto Mr. Jal (*Archologie navale*), y el autor del *Vocabo-*

(1) «Esoes la medida de las naos generalizante por codos, que dos pés ó dos tercios de vara hacen un codo.»

larío de Milano, mayor por tanto que la carabela con que fué á la Guerra Cristóbal Guerra, que era de cincuenta toneladas; que las de Solís, que medían sesenta toneladas una y treinta las otras dos; que la *Freilid* de Pinzon, de cuarenta y siete toneladas, y que la *Victoria*, que dió la vuelta al mundo, de ochenta y cinco toneladas.

La *Santa María* llevaba de setenta á noventa hombres de equipaje con víveres y aguada para una larga navegación, sin que los bastimentos se escaseasen, como recomiendá el citado Pálacio, cap. xv, lib. iv. «Queriendo medir las cosas con todo rigor conviene que metá para cada persona de su navío llenos y dos tercios de pan y cuartillo y medio de vino y media arumbre de agua para cada un día, y entre treinta hombres un almud de garbanos ó avas, la carne, pescado, aceite, vinagro y otras menedencias, cuanto mas y mejor se aborra mas: pues tratando bien la gente la trae siempre aventajada, y buena, y contenta (1).»

APARATO. Jueves 9 de Agosto, dice el diario del Almirante: «adobaron muy bien la Pinta... y al cabo vinieron á la Gomera é hicieron la Pinta redonda, porque era latina.» Indica esta frase que al salir de Palos no tenían las carabelas igual aparato y que se trasformó el de la *Pinta*, mandada por Martín Alonso Pinzon, de forma que quedó la más velera, y por ir delante fué la que primero vió la tierra (11 de Octubre). Era de noche, por lo que *avanzaron* todas las velas y quedaron con el *trío*, que es la vela grande sin baretas, y puséronse á la corda (al palo).

Miércoles 24 de Octubre. «Ternó á ventar muy amoroso y llevaba todas las velas de la nao, *maestra* y *dos bonetas*, y *trinquete*, y *cebedera*, y *mezana*, y *vela de gavia*, y el batel por la popa.» Claro se ve que la *Santa María* tenía tres palas y no cuatro, puesto que en la posición, á un largo, si hubiera tenido contramesana también la llevara larga. Todas las velas de la nao, cita: *maestra* ó mayor con dos bonetas, cual se ve en la figura 5 de la lámina: triquete redondo, que está indicando en las figuras 3, 4, 5 y 6: vela de gavia, que se ve en la figura 5 y no en las otras, porque debía ser volante, ó de quita y pon, y *mezana* latina. Queda con esto plenamente confirmado el aparato que pintó Juan de La Cosa, el mismo de las figuras 1, 2, 10 y 11.

Todavía, el miércoles 23 de Enero, en viaje de regreso, avisa Colón que esperaba muchas veces á la carabela Pinta, porque «andaba mal de bolina porque se ayudaba poco de la mezana por el mastil no ser bueno,» otra prueba de que no tenía contramesana.

A 14 de Febrero, viniendo el almirante en la *Niña*, creció el viento y las olas eran espantables. «Llevaba el papahigo muy bajo (2), comenzó á correr á popa porque no había otro remedio.» Despues se mudó el viento al Oeste y anduvo á popa sólo con el triquete, «habiéndose quitado el papahigo de la vela mayor por miedo que alguna onda de la mar no se lo llevase del todo.»

De manera que con la trasformación que se hizo á la *Pinta* en la Gomera, las tres carabelas quedaron igualadas en el aparato, siendo redondo, ó de cruz en los palos mayor y triquete, y latino en el mesana.

VELOCIDAD. El andar de las carabelas está muchas veces consignado en el Diario. Por ejemplo: 5 de Octubre, dice: «andaban once millas por hora.» 7 de Octubre, «anduvieron doce millas por hora dos horas, y despues ocho millas por hora.» 8 de Octubre, «á ráta parece que anduvieron en la noche quince millas por hora, si no está mentada la letra; tuvieron la mar como el río de Sevilla.»

Aunque las millas sean italianas y algo menores que las de Castilla, como observa el Sr. Navarrete, quince, doce y aun once, es velocidad extraordinaria que pocos de los modernos buques de vapor alcanzan. El tiempo invertido en el viaje hasta la isla de San Salvador, fué de 35 días, aun habiendo cambiado el rumbo, travesía breve comparada con la que hacen todavía los buques de vela.

FIGURA. También consigna el diario que las carabelas tenían los altos castillos de popa y proa dibujados por La Cosa. A 11 de Octubre, dice: «el Almirante á las diez de la noche, estando en el castillo de proa visto lumbrero;» y más adelante, «amonestólos el Almirante hiciesen buena guarda al castillo de proa.»

En todas las figuras, cuya autenticidad es notoria, se señalan *ceñas*, ó por decir mejor, *gavias* y *galas* á las carabelas á pesar de negarlo los diccionarios. «*Gavia*, dice el Vocabulario de García del Palacio, es muy conocida; está

(1) En el manuscrito dado por el estudiante «Antonio de Torres, Sección de Dios: libro que «cuenta de haberse durmado mucho vino en este estado del que le da la trieta, y está, según dicen los marinos, «vela de la mala vela que las toneladas de vino en Sevilla, la mayor menaga que agos letrados aquí, e espresado por este texto, es de vino, y cosas que se agusan por que tiempo así «vencidos como trigo, con todo se reconoce que trahian en este algunas cantidad razonable, porque el camino es largo y cada día se se puede poner, y así salian algunas castillas, digo tomaban, y otra castilla que era mejor que la que habían trahido este camino.»

(2) Papahigo mayor, la vela mayor sin baretas: prueba que la verga era volante ó redonda, con ir muy bajo.

sobre el árbol mayor y sobre el trinquete. *Gata*, es otro género de gavia que suelen poner en la mesana y contra-mesana, y en otro lugar explica su objeto, ese guarnecerán y fijarán las gavias con algunos coqueles para defensa de los tiros y arcabuzanos, y allí tendrán gorguezas arrojables, alcauczas, granadas, pifias y flechas de fuego y piedras para arrojar á los enemigos.»

Las cruces que en la vela de trinquete muestran las figuras 2 y 10 de la lámina, responden á antiguas costumbres que se remonta á los egipcios y fenicios de pintar signos convencionales para reales de la nave ó para ser conocida desde lejos. En Europa estuvo en boga pintar en las velas de proa los escudos de armas nacionales ó simplemente algunos de sus blasones, y muchos galones españoles pintaron los castillos y leones, ó bien el signo de nuestra redención aficionado también por los navegantes portugueses (1).

COSE. Don Martín Fernández de Navarrete publicó en el tomo IV, pág. 162 de su *Colec. de Viajes. Relación del coste que tuvo la armada de Magallanes, 1519*, con expresión del de la artillería y pólvora, armas, mantenimientos, cosas de despensa, cartas de marear, instrumentos y pequeños pertrechos. La nao *Victoria* está aprendida en trescientos mil mrs., y en trescientos treinta mil la nao *San Antonio* de ciento veinte toneles, que era próximamente la capacidad de la de Colón.

FLETES. En el asiento que se hizo el año de 1495 con Juanoto Duranti sobre el flete de doce navios aparejados para enviar á las Indias, documento de que antes hice mención, se lee: «Primeramente. Por cuanto el dicho Juanoto Duranti dice que sus Altezas suelen mandar pagar á los navios que suelen enviar á las dichas Indias a razón de tres mil maravedís por cada tonelada, que él, por servir á sus Altezas quiere dar, e se obligó que dará los dichos navios para ir á las dichas Indias fasta la isla Española e al puerto dellas donde se hobiese de hacer la descarga fasta el dicho numero de doce navios de dicho porte de novecientas toneladas que haya de llevar, dándose á razón de dos mil maravedís por cada tonelada.»

Esto se hizo por recomendación del almirante, que en el Memorial entregado á Antonio de Torres escribió: «Item: También diréa á sus Altezas que mas provechoso es fletar los navios como los fletan los mercaderes para Flandes por toneladas que non de otra manera.» Existe, pues, prouta de lo que se estableció entónces por flete en viaje á Indias, que es mayor de lo pagado á los años antes á la armada que se aprestó en Bermeo á las órdenes de Íñigo de Arrieta, fletada por seis meses, independientemente de los mantenimientos y soldados del general, capitanes y toda la gente, que se ponen en la cuenta por separado.

BANDERAS. El repetido diario de Colón pone á 11 de Octubre el acto de toma de posesion de la tierra descubierta en estos términos: «El almirante salió á tierra en la barra armada, y Martín Alonso Pinzón y Vicente Anes (Yañes) su hermano, que era capitán de la *Niña*. Sacó el almirante la bandera real y los capitanes con dos banderas de la Cruz verde que llevaba el almirante en todos los navios por seña con una P y una V: encima de cada letra su corona, una de un cabo de la X y otra de otro.»

Así se ven las iniciales de los Reyes Católicos en un precioso códice de las *Partidas* que perteneció á doña Isabel y de donde han sido copiadas para el Museo Español de Antigüedades (2).

La misma que describe el Diario de la misma manera la bandera real. ¿Será esta por ventura cuartelada de rojo y blanco con castillos y leones como aparece puesta en las islas recientemente descubiertas y en los topes de las carabelas (figura 3 y 4) por mano de Juan de La Cosa? El indicio es vago, coincidiendo con los otros usados en la monografía de los *Colores nacionales* (3), pues no hay que olvidar que las naves eran castellanas y que doña Isabel la Católica fué tan celosa de sus fueros que «la última vez que vistió la Cartuja de Miraflores observó que en el escudo de piedra colocado en el astil, no solo se habían puesto las armas reales de Castilla y de León, sino tambien las de Aragón y de Sicilia; al verlas no pudo contener el enojo y dijo con indignacion: *¿por qué se permiten en casa de mi padre otras armas que las de Castilla y de León* (4)?»

Consta no sólo que las huerias de don Juan II seguían el pendon real cuartelado rojo y blanco con castillos y leones

(1) LeHard, *Hist. navale d'Espagne*, Lyon, 1751, describiendo la expedición de Enrique V de Inglaterra, dice, tom. 1, pág. 448: «Le vaisseau que le Roi menoit avoit des voiles d' une couleur de sole peupré lardées de croix.»

(2) Véase en las páginas 261 y 446 del tomo II de esta obra.

(3) En este mismo tomo, pág. 293.

(4) *Actas de Miraflores, Apunte histórica sobre la Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1843, citado por el Sr. Bada y Delgado en su monografía del *Escudo de don Juan II en el reino castellano*.

en la batalla de la Higueraola, pintada en el Escorial (1), sino también que la armada lo llevaba, por el siguiente documento (2):

«e se armaron las dichas galeas el dicho año de treinta y uno (1491) e fiesieron guerra contra el reino de Granada, e aun el dicho señor D. Joan fué por su persona con grand poder de gentes dentro en la Vega de Granada muchas dias, e venció allí grand poder de gentes de moros, donde diéon la de la Figuera.

»Había allí en Sevilla, cuando la dicha armada se fizo por mandado de dicho señor rey don Joan, un pendon real de las armazas enteras de Castilla, bien obrado e rico de oro e de seda. E al tiempo que el dicho señor almirante hebo de partir de allí e entrar en la flota, levaron el dicho pendon á la iglesia mayor de Santa María e lo velaron allí, e se fiesieron todos los autos e otras cosas que se contienen e fiesieron en tiempo de D. Fernand Sanchez de Tovar, cuando diéon que partió con la flota contra Portugal.

»Después de aquella pusieron el dicho pendon con su vara en unas andas cubiertas ricamente, e levaron las dichas andas á plá fasta la ribena del río donde estaba la galea real del dicho señor almirante.»

Creo haber desvanecido algunos errores acopiando los materiales de esta monografía, pero estoy muy lejos de presumir que no los haya en mis deducciones, que en resumen son:

- 1.º Empezaron á nombrarse las carabelas á mediados del siglo xv, concluyendo á mediados del xvii.
- 2.º No fueron exclusivas de los españoles, antes cobraron fama universal las de Portugal, donde tal vez se iniciaron, y las adoptaron las más de las naciones marítimas.
- 3.º Fueron buques ligeros, de forma y aparejo varios, correspondiendo la denominación al servicio y no al tipo de la nave.
- 4.º Las carabelas de Colon eran mayores de lo que vulgarmente se cree: de marcha rápida, de construcción sólida, con dos castillos alerosos á popa y proa, tres palos verticales y bauprés; aparejo redondo en el mayor y trinquete y mesana latina.

(1) Monografía citada. *Los colores nacionales*.

(2) *Précis de l'histoire que se trouva á D. Pedrique, almirante de Castilla, cuando e cosa. Xiverrate, Cîte de Forje, tomo 1, pág. 410.*





10. Tabl.º de la Cruz de San Isidro

10. Tabl.º de la Cruz de San Isidro

ARCA SEPULCRAL DE S^º ISIDRO, LABRADOR, PATRON DE MADRID
(Esculturas en la Iglesia Parroquial de S^º Andrés)



EL ARCA SEPULCRAL

DE

SAN ISIDRO LABRADOR, PATRONO DE MADRID,

CONSERVADA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS;

POR EL ILMO. SEÑOR

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS,

Indicados en número de las Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, Catedrático del Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, etc., etc.

INTRODUCCION.



UY frecuente es entre cuantos visitan la capital de España el lamentarse de la escasez de antiguos monumentos, que den en ella razon cumplida del lustre y del poderío de sus moradores en los tiempos pasados; y es en verdad notable el contraste de esta dolorosa escasez y del anhelo, mostrado en los últimos años, para atesorar en la renombrada villa del Manzanares todo linaje de objetos de arte y de antigüedad, principalmente creado ya el Museo Arqueológico Nacional, cuya existencia dió nacimiento á la publicación de este *Español de Antiquidades*. No sea esto decir que la afirmacion, que así parece lanzar sobre el Madrid de la Edad-media el olvido y aun el menoscupio de la ciencia arqueológica, sea del todo equitativa, ni aparezca realmente justificada. La villa de Madrid, que alcanzó sin duda en los anales de Castilla muy mayor importancia de la que en general se le atribuye (2), si no puede competir por el número y belleza de las antiguas obras arquitectónicas que la decoran, con tan afamadas capitales de Castilla como Toledo y Segovia, Ávila y Zamora, Burgos y Palencia, Valladolid y Salamanca, guarda todavia en su seno muy caracteristicas construcciones de aquellos tiempos, como es tambien depositaria de muy insignes reliquias estatuarias y pictóricas, gala un día de sus viejos templos, por más que no ya sólo el vértigo destructor de la Era presente, sino tambien las necesarias transformaciones que día tras día ha experimentado hasta llegar á su actual grandezza como poblacion, hayan contribuido fatalmente á la destruccion de las que más renombre y estimacion acaso le granjearan.

No aspiramos ahora á formar, en uno ni en otro sentido, el catálogo de las producciones artísticas, que justifi-

(2) Píñolo de madera que existió en el seducio de San Mirra de Leo, estallado durante el siglo xv, y existente en el Museo Arqueológico Nacional.

(3) Pueden verse con mas detalles en la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, que desde el año de 1602 á 1864, con la cooperacion de

carían plenamente esta aserta.—Entre las obras arquitectónicas que han desaparecido durante los posteriores años, llorará siempre el verdadero arqueólogo la ruina de la *Iglesia parroquial de Santa María de la Almudena*, cuya notable planta y bien trazadas, aunque modestas, bóvedas revelaban todavía en su distribución y en su íntimo arrangement el tipo de las basílicas cristianas, conservado por el arte *románico*, triunfante desde la segunda mitad del siglo x á igual período del xii. Ni lamentará con menos justicia la destrucción del *Ábside de la iglesia conventual de Santo Domingo*, obra indubitable de la xiv.ª centuria, debida al estilo *mojedor* y fruto de la piedad del rey don Pedro. Entre las construcciones que á dicha existen, anteriores á la época del Renacimiento, no son tampoco para olvidadas la civil *Iglesia de San Jerónimo del Prado*, la *Portada y Escalera del Hospital de la Latina*, obra de igual estilo arquitectónico, la *Torre de las Lujanas*, que pertenece al *mojedor*, y la *Torre de la parroquia de San Pedro*, monumento que logra la fortuna de conservarse con mayor integridad que otro alguno de los mencionados, revelándonos una parte de la riqueza que el arte genuinamente español de los siglos medios supo derramar en las *torres mojedoras* de Toledo, Zaragoza y Sevilla. Y no dejaremos de recordar, entre las obras estatuarias, la antiquísima imagen de la *Virgen de Atocha*, oscarada en general, para el estudio de la ciencia arqueológica, bajo la desairada balumba de la devanadera, con que en los últimos siglos ha sido desdichadamente cubierta (1); la bella estatua de la *Madona de Madrid*, producción de la época de Alfonso XI, conservada hasta su derribo en el coro del citado convento de Santo Domingo (2), y la efigie de *Santa María de la Almudena*, estatua digna del glorioso reinado de Isabel la Católica, á que sin duda pertenece, tal como hoy existe, bien que condenada, como la de Atocha, á perpetua oscuridad dentro del embudo en que la tiene há tiempo apesimada la piedad de una devota cofradía (3). Ni olvidaremos, por análogas razones, entre las obras pictóricas que enriquecieron un día á Madrid, la muy estimable pintura mural que representa á *Nuestra Señora de la Flor de Lis*, custodiada no sin contratiempos, en la precitada basílica de Santa María de la Almudena; ejemplar rarísimo de este género de producciones en el suelo español, tanto más estimable cuanto que no puede sacarse de la segunda mitad del siglo xii (4).

Demuestran, á lo que entendemos, todos estos y otros monumentos de las bellas artes, llegados hasta nosotros al través de tantos trastornos y transformaciones como han dado nueva fisonomía á la novísima villa del Manzanares (creciente sin cesar desde que puso en ella Felipe II la silla de su imperio), que no hubo de ser escasa y apoyada de producciones artísticas, durante la Edad-media, como repetidamente se ha supuesto; y probáramos además, dando razón suficiente de su importancia civil y religiosa, el número de parroquias que contaba desde los primeros tiempos de la Reconquista (5). No es en efecto verosímil, dada la energía del sentimiento religioso que caracterizó á nuestros mayores, durante el indicado período, que carecerían todas estas parroquias, como tales construcciones sagradas, del racional tributo de las artes, con que fueran donde quiera dotadas sus análogas, como no lo es tampoco el que enmudeciera la piedad y la devoción ante los prodigios de la fé, recatándose de manifestarse con largos dones y generosos tributos, en que ostentáran aquellas sus preciosas galas; y la más inequívoca demostración de esta verdad la tenemos precisamente en el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDORO LABRADOR, que sirve de motivo á la

D. Juan de Dios de la Cruz y D. Cayetano Boettl, principalmente en todo lo que se refiere á los tiempos medievales y al posterior estado de las ruinas de la misma abadía.

(1) Hacerse esta observación con la seguridad que nos permite, al escribir la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, ya citada, el extenso epílogo de esta voluminosa obra. Adhucet recordamos la descripción que ofrecemos en el capítulo iv de la *Introducción á la referida Historia*.

(2) Publicamos en la indicada *Historia de Madrid* un bello grabado de esta singular estatua, que se ha conservado casi intacta hasta nuestros días (tomo II). Ignoramos en actual paradero, habiendo sido averiguado que la ocultaron los moros, al decretarse la destrucción del convento.

(3) Delante de la faja de la referida marquesa de Valpurga el plebeo de San Ildefonso se halla en el templo de San Ildefonso de la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, á diferencia de la *Virgen de Atocha*, en la que se ve, resguardado sobre el seno un cubre-mano al rito Dios, olvidada ya la antigua tradición isidiana.—Útil es esta fundamental observación á los seculares eclesiásticos de la iglesia romana, no valdamos, al escribir la referida *Historia*, como no valdamos ahora, en atribuir esta imagen, tal como hoy existe, á la segunda mitad del siglo xv.—Valdamos á recomendar al lector la descripción del ARCA SEPULCRAL, en cuyo estudio estamos.

(4) Destruída, como indicamos arriba, la *Iglesia Parroquial de Santa María de la Almudena*, tal trasladada esta pintura será al templo de la Encarnación, desde el cual hoy la parroquia. Es oportuno que recordada la existencia de su céntrico primitivo, se emplee en su custodia el mismo celo que ha bu salvado hasta nuestros días de las vicisitudes de los siglos. Nuestra propuesta, al publicar la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, pone su memoria al abrigo de un accidente semejante al que hoy declamamos, publicando de ella muy acertada cronología (tomo I, *Introducción*). Su mérito y antigüedad la hacen digna de figurar en este Monero.

(5) De la confirmación del *Punto de Madrid*, otorgada por Alfonso VII en 1146 (En MCLXXIII), resulta que contaba á la época la villa de Madrid con hasta diez collaciones ó parroquias, á saber: *Santa María* (hoy destruída).—*San Andrés* (á que se refiere la precitada *Monografía*).—*San Pablo*.—*San Juan*.—*San Salvador*.—*San Miguel*.—*Santiago*.—*San Juan*.—*San Nicolás* y *San Miguel de la Vega*.—*Madrid*, no mediado así el siglo xii, debió serme muy precioso monumento de la arquitectura romana, que llegaba á la zona á su colina, y en ella muy preciosas obras artísticas.

presente *Monografía* (1). Inspirada su construcción por la piedad más acendrada, encendida sin trépan por la gratitud, nacida de los beneficios que recibe el pueblo madrileño del Inocencio Supremo, mereció á la intercesión de su bienaventurado competidor, sobre ser una verdadera ofrenda del sentimiento religioso, constituyese uno de esos monumentos típicos y populares del arte, en que asociándose la ingenuidad de la creencia y la ingenuidad de la creación, muestran con toda evidencia que no son concepciones peregrinas, ni menos solitarias en el suelo que las produce. Así, mientras el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, adunándose con los ya memorados monumentos, contribuye á vindicar á la antigua villa del Manzanar de la ya vulgar acusación, que parece haberla tenido condenada, al correr de la Edad-media, á dolores cuanto inverosímil estirilidad artística, viene á ser realmente uno de los documentos más ingenuos é interesantes de la pintura religioso-popular de nuestra España, mereciendo por tanto muy señalado puesto en el Museo ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

No es, sin embargo, una de esas antiguallas, que durmiendo siglo tras siglo en el polvo del olvido, despertan por vez primera la atención de los curiosos. Atribuyéndosele de antiguo extraordinario valor, cual documento histórico-agiológico, ha sido con frecuencia, y muy especialmente desde el siglo xvii en adelante, objeto de largas disquisiciones, más ó menos razonables ó discretas, en que han tomado parte ciertos eruditos con muy empeño y calor que debieran, no sin que se haya mezclado también en ellas el celo de las tradiciones y de las creencias casi dogmáticas, con lo cual han tomado á veces extraordinario bulto y han al aspecto de personales y muy ardientes controversias. —Lugar muy señalado merece, sin duda, entre todos los escritos, que han tenido por base en este último concepto el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, desde la segunda mitad del siglo último, la *Disertación histórica sobre la aparición de San Isidro Labrador, patron de Madrid, á las reyes de Castilla, Aragón y Navarra, y á todo el ejército cristiano, antes de la famosa batalla de las Navas de Tolosa*. Publicada en 1780 por el presbítero don Manuel Rosell, maestro en Artes, doctor en segunda teología, catedrático de ambas facultades en la Universidad de Valencia, y catedrigo de San Isidro en Madrid, con el exclusivo intento que muestra su título, fué contradicha radicalmente por don Juan Antonio Pellicier, individuo de la Real Biblioteca, al correr el año de 1791 (2). La controversia se empeñó por extremo, dados á la estampa estos notables escritos, é interesado el canónigo de San Isidro en lo que llegó á reputar gloria especialísima del santo, añadió á la *Disertación* mencionada un nuevo opúsculo, á que replicaba Pellicier con una *Carta histórico-apologética*, trabajo contestado en breve con varias adiciones, donde esforzando más su ingenio que sus razones, se consideró el canónigo Rosell vencedor de aquella peregrina lid, en que esgrimió contra Pellicier todo linaje de armas (3).

Ra en verdad digno de notarse, que así este escritor como su contendiente, apelaban al ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, no ya sólo para establecer los fundamentos de sus antagónicas opiniones, sino también para buscar las pruebas de sus afirmaciones respectivas. El primero, haciéndola coetánea de Alfonso VIII, el vencedor de las Navas, llegaba á poner su construcción en el breve espacio que media desde tan memorable triunfo á la muerte de aquel egregio príncipe: el segundo, trataba por el contrario al reinado de los Reyes Católicos, si bien no osaba, como su adversario, fijar el instante en que había sido labrada. Rosell, hallada la pretendida coetaneidad del monumento á la inmorali jornada de las Navas, no vacilaba en adjudicarlo á la piedad y personal devoción de Alfonso VIII, deduciendo de todo que, pues esto esclarecido monarca había residido en Madrid, después de la indicada victoria, tan insignie

(1) No osamos suponerla influida desde luego, por lo que á San Isidro y su culto se refiere, que fué la ermita consagrada á este santo, extramuros de Madrid, cuando de puntas curules, se va pidiendo en ley sencilla respecto de la historia del arte. El mencionado Iny Jaime Billa, en su *Vida de San Isidro*, escrita en letra, desde la fundación de uno de los más antiguos obreros por el mismo santo: «Una familia Sacristía Isidro» creemos que sea esta, que así semejante: «gros sus inscripciones, léase reflexivo exacto, hicémosse así como en que andava piedad, ¡quien inventó ermitas sustitit vicio. El los muros los curules piden un plus exactivo, píasquam destrucción» —Pues, pues, asínta que los años de la antigüedad ermita ermita de los píasquam de píasquam) pero siendo esta construcción obvia á la supuesta Isidro, no pertenecen ya á los tiempos reales. La época á que corresponden dichos datos es obvia en la historia de los setos españoles. No hubo de ser despreciable, en este concepto, la pintura mural existente luego siglos en la parroquia de San Salvador, catedral de la Reconquista, pintura que representaba á San Isidro, y que había sido ya desmenuzadamente quemada en el siglo xvi, para construir en el sitio que ocupaba el caso, una de las torres destruidas á su vez en nuestros días.

(2) El libro de Pellicier lleva este título: *Discurso sobre varios supuestos de Madrid y origen de sus parroquias, especialmente de la de San Isidro, con algunas reflexiones sobre la denominación Malónia publicada por el doctor don Manuel Rosell, acerca de la aparición de San Isidro Labrador al rey don Alonso VIII, antes de la batalla de las Navas, en defensa del sermón de Mendicis* (Madrid MDCXXXI).

(3) El primero de los citados opúsculos de Rosell se intitulaba: *Apología en defensa de la Aparición de San Isidro en la batalla de las Navas é Genealogía de las apocryphas y epístolas que don Juan Antonio Pellicier, de la Biblioteca Real, ha publicado queriendo oscurecer la verdad* (Madrid, 1791). —El segundo, *Adición á la Disertación sobre la Aparición de San Isidro en la batalla de las Navas* (1791). Rosell imprimió sus opúsculos en la imprenta real de Pellicier, saliendo de las prensas de Sacchi.

ofrenda á San Isidro, no era de dudar que lo había hecho exclusivamente en acción de gracias y como en pago de la deuda con él contraída, en virtud del gran servicio recibido de sus manos, al aparecerle, para señalarle en las agurzas de Mursid el camino de la victoria. Pellicer, asumiendo de un accidente heráldico, que no halla por cierto comprobación en el examen técnico del ANCA, como adelante veremos, negábele en redondo aquella pretendida antigüedad, y con ella la estrecha relación que con Alfonso VIII le espesna Rosell, destruyendo así el argumento de la regla gratitud y negando, en último resultado, la aparición de San Isidro en las gargantas de Sierra-Morena. La contradicción no podía, por cierto, ser más terminante. Pero ¡cual de estos escritores, que procuraban alternativamente abroquelarse con la autoridad de otros muchos (1), procedía con mayor conocimiento de causa, respecto del juicio artístico del ANCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, dadas las no interesantes enseñanzas de la historia del arte y los fundamentales principios de la ciencia arqueológica? ¿Pueden hoy resistir sus encontradas opiniones, relativas á la antigüedad y á la significación artística del ANCA, el más sencillo examen crítico, que reconozca por base esas mismas enseñanzas y principios?

No es, no puede ser nuestro intento herir en lo más leve la piadosa tradición, ardientemente defendida por el canónigo de San Isidro, ni cumplir por ahora á nuestro propósito el quilatar, ni aun el tomar en cuenta, los fundamentos con que la han combatido sus numerosos impugnadores, de quienes pareció hacernos oco el mencionado don Juan Antonio Pellicer en la postura decada del pasado siglo. Aspirando á un fin meramente científico, cual es la ilustración de la verdad histórica, girará no obstante el estudio que vamos á ensayar respecto del ANCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, sobre los hechos incontestables que se desprenden y esclaman á la vez con esa misma tradición, no sin procurar iluminarlos con la clara luz, que hoy nos ministran acertadamente los grandes adelantos, realizados por la presente edad en las esferas de la arqueología y del arte. Llevados de este principal intento, necesitamos en verdad volver nuestras miradas á las narraciones legendarias y demás documentos literarios de los tiempos medios que se refieren directamente al Patron de Madrid y puedan contribuir á esclarecer la investigación relativa al ANCA SEPULCRAL, dificultada, ya que no enmarañada adrede, por los que aspiraron á merecer el título de sus ilustradores. Para obtener, no obstante, el mejor resultado, bien será concretar nuestros disquisiciones, dada la especial naturaleza del monumento, á los puntos siguientes:

- I. Edad en que florece San Isidro y testimonios populares de su bestidud.
- II. Descubrimiento de su cuerpo incorrupto y erección de un monumento funerario para custodiarlo.
- III. El ANCA SEPULCRAL llegada á nuestros días: su descripción.
- IV. Mérito artístico-arqueológico de la misma, y época á que corresponde.
- V. Examen técnico de su decoración pictórica.
- VI. Testimonios históricos de su existencia desde el siglo XIV á nuestros días.
- VII. Conclusión: significación de este monumento en la historia del arte pictórico en España.

Hé aquí los principales puntos que debemos tomar en la presente *Monografía*, para lograr un resultado útil á los estudios arqueológicos, á que el MUSEO DE ANTIGÜEDADES se consagra: veamos, pues, de verificarlo con la sobriedad y circunspección que exige este linaje de trabajos.

I.

No es hoy tan fácil, como deseáramos, dada la carencia de datos fidedignos, el traer al terreno propiamente histórico la vida del Patron de Madrid; y esto no tanto por la oscuridad de la época en que existe, como por la vaguez

(1) Rosell señala principalmente con el Maestro Alonso de Villagra, el P. Bledesayes, Fr. Juan Mariá, Fr. Jaime Eche, Gil Gonzalez Davila, don Josef Pellicer, el benedictino Jerónimo Quintana, don Alonso Naves de Castro, el P. Beland Orens, Fray Simón Juan de la Cruz, y otros: Pellicer se defendía con la autoridad de Oviedo, Valera, Guichoy, Madoz, el marques de Montijo y Perreux, quienes se fundaban á su vez en el testimonio de escritores costeros, algunos de los cuales belan sólo tintos de vista, como sucedió á don Rodrigo Ximenes de Esda, arzobispo de Toledo, en el tratado el mismo rey don Alfonso VIII en su Carta á Innocencio III, en que le dá cuenta del gran traslado de las Navas. De abstrer á aquel que Pellicer invocaba verdaderos historiadores, muestra Rosell bastante apoyo en los escritores costeros, como son la mayor parte de los que cita.

dad é incertidumbre, con que tardía por demás y perezoza, procuró la tradición recoger y perpetuar la memoria de los hechos concernientes á tan predilecto varón, subido por el amor y la devoción de sus compatriotas á la inmarcescible hora de los altares. Efecto doloroso ha sido por cierto de esta singular circunstancia, el lamentable olvido de los agiógrafos, para quienes era tarea preferente la consignación de los milagros, obrados por la mediación de San Isidro, desdiciendo en cambio la comprobación histórica de su existencia, pues que al propio tiempo que aseguran nos haber florecido al mediar de la x.ª centuria (1) le suponan otros en esta vida á principios de la xiii.ª (2). Ni es difícil comprender, dado este inexplicable desconcierto, cuyas causas apenas hallaríamos racional explicación, que soben hoy de punto las dificultades para lograr el ambicionado acierto, teniendo presente que si, adoptando las afirmaciones de los primeros, hubiéramos menester considerarle viviendo bajo la dominación musulmana, como hijo de aquella generosa grey mostraba, que más de una vez selló con su sangre su amor á la religión del Crucificado,—admitiendo la cronología de los segundos, habría de seros forzoso el incurrir en el número de los descendientes de los conquistadores é pobladores de Madrid, que toman carta de naturaleza al amparo de los fueros, concedidos sin duda por Alfonso VI á la renombrada *Madina-Machritih* ó *Magherith*, y confirmados por Alfonso VII, el Emperador, ya en 1145.

De cualquier modo, y siendo igualmente inaceptables en absoluto ambos supuestos, no es dudoso el que la confusión y aun la contradicción de los escritores, que han hablado de la vida de San Isidro, aumentan á medida que, andando los tiempos, ha crecido su catálogo, haciéndose más difícil que debiera la determinación histórica que anhelamos, cual base del presente estudio. No la creemos sin embargo, imposible; y ya que no osamos aventurarnos á fijar concretamente la fecha en que vivió la luz del día el devoto Patrono de la capital de España, licito nos parece indicar que no hallamos la misma invencible dificultad por lo que al periodo en que vive, se refiere. Ya antes de ahora, tropezando con los mismos inconvenientes, escribíamos, considerada la muchedumbre de mostrabos que á la muerte del celebrado Al-Mamun-bil-Iah, Amir de Toledo y de Valencia, existían en sus Estados: «Y no fué Madrid una de las ciudades, en que tenía este linaje de vasallos menor protección bajo el dominio saraceno... Debido era á esta notable circunstancia el que, reinando la poderosa dinastía de los Beni-Ud-n-Nan, floreciesen en *Medina-Machritih* virtuosas familias cristianas, de grande autoridad para con la morisma, y cuyos ilustres vástagos debían recibir la adoración de los siglos futuros. Ninguno más digno de veneración que el humilde labrador, á quien Madrid aclama su patrono: nacido en los últimos días de la servidumbre musulmana, iba á probar con sus eximias virtudes á los liberadores de la antigua ciudad del Manzanares, que lejos de apugarse entre los saracenos, se había arrojado y brillaba más pura en la cautividad la fé de Ricardo. Criado en pobre cuna, sólo al resplandecer sus virtudes, displicta Isidro la veneración de sus conculdadanos, mostrando en su larga vida, que ni aun en los tiempos de mayor rudeza, donde únicamente se cifra en el estrago del hierro la gloria de los héroes, es posible negar á los pontífices triunfos del espíritu el galardón debido á los más sublimes merecimientos. Isidro, siendo genuina representación de la humildad evangélica, venia á representar respecto de los cristianos independientes la mansedumbre y la piedad de los mostrabos, elevadas á su mayor pureza é idealismo en medio del cautiverio (3).»

Acordos se muestran, sin embargo, la mayor parte de los historiadores, siguiendo, aunque sin apercibirse de ello, la autoridad de Juan Dicoeno, en colocar con poca diferencia el fallecimiento de San Isidro, mediano ya el siglo xii (4).—Era por lo mismo sensible que aquel fidedigno escritor, cuyo libro, limitado á la exposición de los milagros, debía ser reputado, en la canonización del glorioso labrador (5), como auténtico y verosímil testimonio

(1) Tal pretensión el P. Jerónimo Berraco de la Higuera, apoyándose en los falsos concilios, y acreditado en el año 973 del atribuido por él á *Juanelo*: «En hoc anno sancti Magriti, quod á quibusdā dicitur Montes Caputianus, videlicet Aguilola, viri pini et alacrisi fverax, 98 Novembrii, vivens mortuusque sanctus celebratus, et in suis Episcopis clatus» (Cronicon, año, 219).

(2) Lope de Vega, en la *Breve historia de la vida del bienaventurado San Isidro*, que precede á la *Juana pidiola*, dedicada á este santo en las fiestas de su beatificación, celebrada en 12 de Mayo de 1622, según que certifiase por las actas de 1349 en Oaxilla y Leon Alfonso VII, heredado sucesor de las Españas, y siendo sueno pontífice Guido, su tío, después Calisto II, sacó en la insigno villa de Madrid el *beatoventurado San Isidro*, etc.

(3) *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, t. I, esp. 4, págs. 168 y 169.

(4) Jerónimo de Oriana, en su *Historia de la antigüedad de Madrid*, pone la muerte del santo en 1172 del mismo patrono con el P. Fr. Jaime Bleda en su *Vida de San Isidro*, y en su misma obra, al diligente don Ramon de Moxono Berraco (*Historia de San Isidro, Patrono de Madrid*, publicado en el *Reservorio Pínticoo Español*, t. 4. 1851, págs. 153), Marín (*Elis. católicos*, 1.ª Parte, caps. 2221 y 2222 y el tratado IV, págs. 300 verso) señala el de 1170, fecha en que el agua baturo (*Aguafueta*) Marcano Silesó hijo el de 1158. Como recordando nuestros *Historias Internas*, á pesar de la opinión de Marañón y Sastres, que en la paralización septuagésima, el P. Berraco de la Higuera se valió en colera la muerte de San Isidro en 973, así como, asegura Lope de Vega que el Patrono de Madrid nació en 1140, hay que colegir su fallecimiento por lo menos de 1206 á 1210.

(5) *Medida, El's. católicos*, 1.ª Parte, fója. 155 verso y siguientes.

inspirado en el de los hombres buenos (*bonorum virorum*), —apuntada la época, guardase en puntos de tal importancia como el año del nacimiento y el de la muerte del Santo, mortificador silencio. Mas ya que no le debamos una declaración tan terminante, como fuera de apeloceer, dada la circunstancia de haber vivido en época muy oscura á los sucesos, que en el capítulo III de su libro refiere, —juro en confesar que nos dejó en todo el ciertos datos y pormenores de suma interés, mereció á los cuales podemos acercarnos á uno de los extremos de la investigación, deduciendo de ellos lógicamente el año posible, en que pasó el venerado Isidro de esta vida. Referida ya en el capítulo II su piadosa muerte, no sin manifestar que había dispuesto de su hacienda (bona sua temporalis), escribió en efecto Juan Diácono: «Sepulchrum est autem in coemeterio B. Andreae Apostoli, à cuius ecclesia, tempore peregrinationis assidue ac suas orationes à villa ultimo ad suum laborem progrediens, recedebat. Ubi corpus ejus pro multis temporibus jacuit, id est, quadraginta annos quasi, à nullo hominum visitatum: et ita intuit per tantum tempus, quod in tempore pluviarum, rivulus aquae superfluae, interrumpens terrae faciem, sepulchrum foveam introiret (1).» Dedúcese de estas breves líneas los hechos siguientes: 1.º Que fué San Isidro enterrado en el cementerio de la iglesia parroquial de San Andrés, segunda de las diez mostrabas existentes al verificarse la conquista de Madrid, según nos enseña su *Carta de Fuero*, confirmada en 1145 por don Alfonso VII, el Emperador, y que era dicho templo objeto especial de la devoción del Santo.—2.º Que permaneció allí el cuerpo del mismo Santo, no visto por hombre alguno, durante el espacio de unos cuarenta años.—3.º Que se debió su descubrimiento al fortuito accidente de un torrente pluvial, que socavando la tierra, penetró en la fosa de la sepultura.—Ahora bien: constando que la exhumación del cadáver de San Isidro fué llevado á cabo, no sin precedentes maravillosos (2), por los años de 1170 (3), no parece ya quedar duda de que, deducidos de esta fecha los cuarenta, en que permaneció soterrado en el cementerio de San Andrés, debió pasar necesariamente de esta vida al expirar la tercera década del siglo XII, é lo que es lo mismo, sobre 1130.

Obtenido este resultado, respecto del año probable en que hubo de fallecer el Patrono de Madrid, no puede ya parecer temeraria, ni aventurada siquiera, la hipótesis, apuntada por nosotros en la *Historia de la Villa y Corte*, la cual ponía el nacimiento de San Isidro dentro de los últimos años de la dominación musulmana en el reino de Toledo. Asegurado, en efecto, Alfonso VI en el trono de Castilla, tras notabilísimas contradicciones que acriminan la lealtad de sus pueblos, y libre de las obligaciones que le ligaban con los toledanos, por efecto de la muerte de Yahia-ben-Ismael-ben-Idri-n-Nun, apellidado Al-Mannun-bil-hil, acaecida en 1075 (468 de la Hégira), —no vacilaba en poner por obra sus levantados designios respecto de la ambiciosa ciudad de Wamba. Y así como Raimiro II y Fernando I, alentados por el mismo pensamiento, habían llegado victoriosos hasta las puertas de Medina Macarrit, verdadero antemural de Tolulola, taking sus campos y quebrantando su fortaleza, así también penetraba Alfonso una y otra vez en el territorio madrileño, sembrando por todas partes el terror y apretando desde entonces (1078) tan riega y constantemente á los musulimes, que «ni tiempo les dejaba para alabar á Dios,» según la expresión de uno de sus cronistas. «Las montañas de Ávila (hemos escrito antes de ahora) temblaban bajo la muchedumbre de sus soldados: cayó vencida al empuje de sus máquinas de guerra la fortísima Talavera, y cuanto se extendía desde aquella importante plaza hasta Madrid, vió ondear en breve el victorioso estandarte castellano (4).» La hora de rescatar la futura capital de las Españas sonaba al fin: aprobábale á la defensa sus moradores musulmanes, no cedían, sin embargo, al primer ímpetu de las aguerzadas huestes de Alfonso; y sólo cuando, asentado ya el real cristiano en el suburbio de San Ginés (donde se fama tenían en morada

(1) Juan Diácono, *De vita et miraculis B. Isidori*, cap. II en *Geografía Histórica*, y *Diccionario Psíquico* (*Acta Sanctorum*)—Maf, t. III, pág. 517, columna 1.ª.

(2) Talos son con efecto, primero, la aparición del santo Isidro á uno de los feligreses de San Andrés, segundamente Inducido á los vecinos sus deseos de ser trasladado al interior de la iglesia, despus que, dudado de suya fi el mencionado feligres, se le vieron entonces sucesivos, por lo cual fue enviado aquel de una enfermedad que le duró hasta el día de la traslación del cuerpo del Santo; y segunda, la aparición del Patrono de la Villa á sus pastores, quienes trasluciendo las órdenes recibidas del Santo, les comunicó al pueblo, con lo cual se llevó á cabo la traslación del cuerpo desde el cementerio al interior de la referida iglesia «juxta locumque Apostolorum altaris».

(3) Huescherto y Popelucha (*Acta Sanctorum*)—Maf, t. III, pág. 514, col. 1.ª.—Pérezes, (*Suplemento Histórico de España*, t. V, pág. 291), cuya exactitud en materia de hechos es generalmente respetada.

(4) *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, t. I, cap. I, pág. 150.—Cabeo suponga que estas piadosas correrías de Alfonso VI por el reino de Toledo no tuvieron otro objeto que el de servir (hoy) á las intenciones del Rey Aben Abed (de Sevilla), que tratanto muy á su salvo guerras en Andalucía, y acrecentaba su estado levantando las alas torres de su ventad y acobardando sobre las ruinas de otros Príncipes musulmanes (*Historia de la din. de los árabes en España*, t. II, cap. VII, pág. 63. Ed. de 1890).

los mostrábase, se repetían sin tregua los formidables asaitos, doblaban aquellos el cuello al infiernto, entregando la apertillada ciudad al hijo de Fernando I. Acomecia tan fausto suceso para las armas cristianas, pronosticó de mayores triunfos que aseguraban al rey de Castilla y de León la conquista de todo el reino toledano (1), en 1063 (476 de la Hégira), dos años antes de que volasen de nuevo los estandartes de la cruz sobre las torres de la Ciudad de los Concilios (2).

Y añádmos ahora, conocidos estos irrecusables precedentes históricos: dada ya la fecha probable del fallecimiento de San Isidro, y conviniendo ustáines todos los que, al trair de su vida, siguieron las huellas de Juan Báucono, en la afirmación de que vivió larga edad, podrá en modo alguno parecer aventurado que llegando ésta á los setenta (1130), frístra al verificarse la conquista de Madrid (1083) con los veintitres años, refiriéndose por tanto su nacimiento al de 1060? (3)—El resultado de esta investigación, dados los preciosos datos que nos ministra Juan Díazcono, no puede ciertamente ser más satisfactorio, ni hallarse más conforme, no ya sólo con las indicaciones, que han hecho sobre el particular ciertos escritores agrígrafos (4), sino también con los asertos que en la citada *Historia de la Villa y Corte de Madrid* adelantamos. Nació el virtuoso Isidro en los últimos días de la servidumbre mahometana, sobre probar, con el mero anuncio de su nombre, cuán grande era entre los madrileños la veneración, que infundía con la clara fama de sus virtudes el gloriosísimo metropolitano de la Bética, que había iluminado su fe y ciencia á la Iglesia española, mereciendo el título de *Doctor de las Españas* (5), mostráse á los conquistadores de la antigua ciudad del Manzanares que no se había extinguido en medio de la cautividad la fe de Recaredo. A San Isidro era dado, en cambio, el incomparable consuelo de ver redimida su patria del poder musulmán, contemplando, cual morador del suburbio de San Ginés, los prodigios del heroísmo castellano, que venían á fortalecerle en las santas creencias de sus mayores.

Consideración es esta muy principal para el esclarecimiento de la historia del Patrono de Madrid, y en la cual no han reparado por cierto sus especiales panegiristas. Presentante todos, al referir los milagros obrados por él en vida, como oriado de un caballero, cuyo nombre es un misterio para el mismo Juan Díazcono, si bien no vacilan ya los escritores del siglo xvi en designarlo con el de Ivan de Vargas (6). Prescindiendo ahora del fundamento en que para dario este nombre y apellido, se apoyaron dichos autores, y á qué raza de moradores pertenecía este caballero, patrono de San Isidro? ¿Era acaso de estirpe mozárabe, como el Santo, ó pertenecía á la grey castellana y leonesa, llamada á repoblar las villas y ciudades arrancadas del yugo almámita por la espada de Alfonso VII? La investigación, interesante de suyo, tratando sólo de la vida del mostrábe San Isidro, entraña, á lo que entendemos, muy subido interés, elevándonos á la contemplación del estado social de nuestros mayores en los siglos x y xi, y confesamos ingenuamente que es para nosotros grandemente tentadora. Obligados á no excedernos de los límites

(1) Quintana, *Hist. aniq. de Madrid*, pág. 37.

(2) Cálculo generalisimo los historiadores á Madrid en el castro de las palóbricas que se entregaron á Alfonso VI, despues y como consecuencia de la conquista de Toledo (1085) y costaban entre ellos don José Antonio Cuadros, quien, no recordando quénto que poseo páginas datos de referir aquí constantemente, levó necesario como objeto de las correrías del sucesor de Sancho II el dices de servir á Al-Mútarid de la villa, sacada: «Como viene á Leon Abel de Sevilla que el Rey Alfonso no sólo había conquistado la ciudad de Toledo, sino que sus vicerreales tropas desbarcaban impetuosas... y conquistaban las ciudades que ocupó el Ebro, y se apoderaban en sucesión de parillas y fortalezas como Majall (Medina), Hespón (Morceda) y Gualal y Mijera (Gualal y Mijera), y así que el sucesor poder limitó á sus conquistas, recibiendo también de su magnánimo señor» (*Estad. de la din. de los reyes*, tomo II, cap. viii, pág. 71). Siguiendo nosotros, en cambio, la narración de los sagrados escritores de Madrid, de que ya nos servimos en esta ocasión, no hemos vacitado en aceptar la fecha que señalamos en el texto. Resultamos, no obstante, á las lecturas que desemos hacer de historia, al leer 1, ya sólo, de nuestra *Hist. de la Villa y Corte de Madrid* (cap. i, pág. 110), óntes trázamos más detenidamente este punto.

(3) Si ya citada don Juan de Manzano Romanos, señala el año de 1068, como el del nacimiento de Isidro, suponiendo que hubo de vivir diez y siete años (González y Pedraza España, 1831.—Moneda de San Isidro, *Patrono de Madrid*). Conocidas la fecha y las circunstancias que concurrían á la fundación del cuerpo del Santo á la Iglesia de San Andrés, no juzgamos necesario detenernos en refutar este error, que cuadraría tanquam-tanto las noticias que nos ministra Juan Díazcono.

(4) Hecobautio y Páparochia (ver véase).

(5) Para las credulas noticias que toman profunda idea de la grande y legítima representación alomada por Isidro de Sevilla, no ya sólo en la España visigoda, sino también entre la grey mozárabe, depántase de la ócceda por el silencio en su *Historia de los Etnógrafos*, y del rito que León de Valencia (Introducción rita), tomando al fin al de la feñada grea (monacalca rita), más obstruente en verdad que puede servir de ilustración. Á este asunto, de obediencia entera habrá consuetudino desde luego que respetado gao de rito en todo. Depata el nombre de Isidro, y consuetudino especialmente por los mozarabes como el gran mártir de la Iglesia española, debían tener, y tuvieron en sí, enterañada gloria el seguir su doctrina, honrando también con adoptar para sus hijos tan respetado modelo. No se trata en realidad una prueba concluyente del monacalca del Isidro greñado ó mozárabe; pero unido á las circunstancias del tiempo y del estado en que se hallaba Madrid por los años de 1050, sébel probable de su nacimiento, consuetudino sus observaciones no despreciables en este linaje de investigación.

(6) Juan Díazcono explica la voz mozarabes (guerrero-caballero), refiriéndoles al año de San Isidro) Bieda y ha donda historiadores lo llaman *Arcebispo de Vargas é Ios (1133) de Vargas*, como le apellidó Lope de Vega.

impuestos á la presente *Monografía*, nos contentaremos, sin embargo, con apuntar que, dada la probable edad del santo labrador, al consumarse la conquista de Madrid en 1083, no sería sino muy racional el concebir que dedicado Isidro al cultivo de las tierras desde su primera juventud, amo y criado pudiesen, y aun debieron, pertenecer á la raza mozarabe, existente en España desde la invasión sarracena bajo el seguro de los pactos, no siempre respetados por los Califas corribones, ni por los Amires africanos, como probaron en Córdoba al mediar del siglo ix, los mártires de sus más ilustres hijos, decretados por Mohámmad I, y en toda la España musulmana las crueldades del almoharvide Ali, arrojándolos de sus hogares y llevándolos como rebaños á las costas del África (1).—Ni pudiera tampoco ser del todo opuesto á la verdad histórica el suponer que repartidas entre los conquistadores de Madrid las propiedades y tierras de los meros vencidos, fuese el supuesto don Ivan de Vargas uno de los caballeros comprendidos en el repartimiento, entrado luego á su servicio el mozarabe Isidro.

Sea de esto lo que quiera (y nosotros nos inclinamos á lo primero), resulta de cuanto va expuesto demostrado, hasta donde le concierte la escasez de datos históricos con que en el particular luchamos, que la edad en que florece el popular Patrono de Madrid, abraza desde fines del segundo tercio del siglo xi hasta igual momento del primero del xii, ó lo que es lo mismo, desde el año 1060 á 1180. La fama de su santidad, divulgada por los milagros obrados desde el descubrimiento de su cadáver, se hallaba ya ejecutoriada en la memoria de los madrileños por los prodigios que se referían á su vida terrena. Al recogerlos Juan Dácono, mediado el siglo xiii, de boca de los varones respetables, que los aprendieron por el relato verbal de sus mayores, no era en verdad grandemente numeroso, pues que no pasaba de cinco.

He aquí sus respectivos asuntos, que nos importa conocer para el estudio gráfico del ARCA SEPLCERAL, asunto de la presente *Monografía*:

I. Tenía el primero por objeto la exaltación de la caridad, virtud que no sólo debe ejercitarse con los hombres, mas tambien con los animales: Isidro, reparando, al llevar trigo á un molino, en que cubierta la tierra de nieve, posaban en los árboles unas palomas hambrientas, limpiando un buen trocho de la tierra, derramaba en él abundante porción de trigo, para que les sirviera de alimento. Demostada como una insensataz, semejante acción por otro campesino que le acompañaba, vióse éste en verdad grandemente sorprendido, cuando llegados al molino, no se halló en los costales de Isidro falta alguna del trigo, que primitivamente contenían: la harina crecía en cambio de tal manera que los costales, ántes demediados, se llenaban del todo.

II. Ponderábase por el segundo las excelencias de la devoción. Acosado Isidro ante su amo de que abandonaba el trabajo para ir á visitar las iglesias muy de mañana, reprendiéndole este con extrema dureza, á lo cual replicaba con no menor humildad, asegurándole que ningún perjuicio ocasionaba á su hacienda aquella su tardanza. Quiso el caballero informarse personalmente de la verdad; y presentándose un día en el campo de labranza, irrito sobremedura, al verlo venir ya tarde al trabajo, y dirigiéndose airado contra él para castigarle. Al ejecutario, sentase maravillado del espectáculo que se ofrecía á su vista: dos yuntas de bueyes blancos araban al lado de la que conducía Isidro, multiplicando prodigiosamente sus labores. Isidro se hallaba, sin embargo, completamente solo, cuando se acercaba su amo, quien convencido de que sólo podía mediar en aquel hecho el favor divino, mirábase desde entonces con hondo respeto, encomendándole el cuidado de las heredades que labraban sus detrahores.

III. Encomiábase por el tercero la confianza en Dios. Orando Isidro en la iglesia de Santa María Magdalena (2), veiníale á noticiar unos muchachos, que había dado muerte un lobo á una burra suya, instándole para que accudiese á evitar que hiciera daño á los vecinos. Sin dar muestra de sentimiento alguno, despidiéndose el Santo, asegurándole que se haría la voluntad de Dios. Terminada su oración, salió de la iglesia, hallando muerto al lobo, y á su lado, sana y salva la burra; y tornábase luego al templo para dar gracias á Dios por el bien recibido.

IV. Canonizaba el cuarto la caridad y la fe.—Después de haber compartido un sábado con ciertos pobres su comida, llegó un mendigo, pidiéndole limosna. Angustiado Isidro por no tener ya qué darle, rogó á su mujer,

(1) Los hechos que dejamos sólo citos en el particular pueden consultarse al cap. xi del t. ii de nuestra *Historia crítica de la Literatura española* y nuestra *Historia literaria sobre los santos, santos y santas*, publicadas en el tomo ix de la *Revista Española de Artes y Letras* (1864).

(2) La iglesia de Santa María Magdalena parece que existió en uno de los solares de Madrid; Juan Dácono se le detrahe sin embargo. Reuniese nuestra observación la circunstancia de no constar esta iglesia entre las diez parroquias que fundó el Povo de Madrid en su ordenación de 1145, citada arriba.

invocando el nombre de Dios, que viese si había quedado algo en la olla, para socorrer al nuevo pobre. Sabiendo la dueña que nada había sobrado, trató la olla para convencerle de ello: al mirarla San Isidro, hallábelas, sin embargo, llena de comida, con lo cual satisfacía abundantemente el hambre del mendigo.

V. El quinto aspiraba á muy análogo fin.—Perteneciendo Isidro á una cofradía, que celebraba cierto aniversario con un banquete, tardóse tanto en llegar á la cita, ocupado en sus devociones, que al presentarse ya habían comido todos las ofrendas. Pero sobre venir tarde, acompañábanle algunos pobres, invitados por él para la comida. Mostráronle sus compañeros la insuficiencia de su ración, única parte del convite que se le había reservado, para satisfacer el apetito de tantos individuos; replicóles el Santo que bastaría para todos lo que le fuere dado de parte de Dios; y puestos, en efecto, á la mesa hubo, y aun sobró, para todos. Acabado el banquete, levantaba Isidro sus manos al cielo, en acción de gracias, con grande maravilla de los presentes.

II.

Tales eran los hechos prodigiosos, que, al descubrirse por los años de 1170 el cuerpo del futuro Patrono de la capital de España, rodeaban de cierta aureola de beatitud su modesto nombre. Revelada su existencia del modo extraordinario que dejamos consignado arriba, hallábase del todo íntegro en la pobre fosa, donde había sido primitivamente sepultado, en el cementerio de la Iglesia parroquial de San Andrés, y desde la cual era trasladado con grande respeto y veneración al interior del mismo templo. Para ostrodiarlo dignamente, constrúesele muy notable *sepulchro*, el cual era colocado junto al altar ó altares de los santos *apóstoles*. «Omnes [civis] unanimiter (escribe al narrar estos hechos el precitado Juan Diácono) *sepulchrum viri Dei diligentius effoderunt: quoniam, cum invenirent integram et illibentem, ac quæ velamina sana et integra, suavem incensum odorem habentia, magnifico Domino, qui facit mirabilia magna solus, grates copiosissimas, cum magno gaudio et gratiarum laudibus, retulerunt, quia dignatus est sui fideles humilitatem revelari, ac sui electi thesaurum cum suis electis principibus sociari. Unde tam proli milites quam omnes alii congaudentes, unanimiter beati viri corpus in Ecclesia prædicti Apostoli [Andree], juxta beatorum Apostolorum altaria in novo menseculo, debitis honorificentia collocarunt» (1). La fe, la piedad y el amor de sus compatriotas, excitados por la no vulgar circunstancia de haber hallado el cadáver de Isidro íntegro en su tronco y extremos, y despreciando un muy *suave obit de incensis* (2), mandan, pues, el cuerpo del varón elegido de Dios de la humilde *sepultura* en que había yacido por término de unos cuarenta años (*quadraginta annos quasi*), para depositarlo en la debida magnificencia en suntuoso sarcófago, pues que no otra cosa quiso expresar, y expresó realmente Juan Diácono, con la voz *menseculo* (3).*

¿De qué materia fué construido este monumento funerario, ya que no es racionalesmente posible negarle semejante nombre? El respetable autor de la *Vida Sancti Isidori* no lo expresó taxativamente en el pasaje transcrito, por más que no sea difícil deducirlo de la calificación de *menseculo*, con que lo distingue. Sin embargo, proponiéndose como de hecho lo verifica (obediendo superior mandato, ya que no le era dado copiar los muchos milagros que por la permission de Dios, había realizado San Isidro en muchas personas de varios modos y en diversos tiempos, los cuales no habían sido escritos por la negligencia de sus antepasados), recoger al ménos en su libro la memoria de

(1) *Acta S. Isidori apostoli*, apud Dandelin Pappebruchen, cap. 21.

(2) En estable esta circunstancia del texto de Juan Diácono. El *incensum*, no solamente estaba consagrado desde la más remota antigüedad bíblica, como que sucede en el Levítico, á saber delante del Altar del Día Único, sino que existió dentro del culto católico el establo de la mayor pureza. Juan Diácono no podía comprender su conmemoración que hubiera otro día más propio para recordar la beatitud de Isidro que el día del *incensum* depositado por su incorrupto cuerpo. Este mago de igualdad clerical, muy marcado al de los puntos cardinales del mismo siglo xiii, que se refieren á los *langlas exarmas de modis corporibus*, presta estridente oído bond á la narración de Juan Diácono, hechas por dicho autor.

(3) La palabra *menseculo* determinó primitivamente, como se ve, el monumento funerario del rey de Cerdeña Matheo. Después se aplicó en Roma á designar toda especie de sepultura de granito y sus quilonos correspondientes, tales como el de Augusto en el campo de Marte, y el de Adriano en la magna plaza del Tiber. Derivada esta vez á los tiempos medievales, conservó esencialmente el valor indicado, señalando todo género de monumentos sepulcrales que se erigían á la grandeza ó magnificencia, cualquiera que fuese la materia de que estuviesen constituidos. En este respecto la misma principalmente lo menciona *epitaphium* y no otra es la significación que el autor en este pasaje Juan Diácono, quien escribió constantemente *menseculo*, firma que conservó á este día, como es la conservación los estilos de su precitado libro.

aquellos que á su edad se referían (1).—Hecho juzgamos seguirle paso á paso en esta vária narración, para recoger también por nuestra parte los precisos datos que sobre el particular, de una manera indirecta y por tanto desinteresada y fidedigna, nos transmite.—Notemos ante todo, para localizar debidamente las observaciones que los expresados testimonios han de sugerirnos, que la diligencia de Juan Dácono,—narrado el milagro de haberse tañido espontáneamente las campanas de la Iglesia parroquial de San Andrés, al verificarse la traslación del cuerpo incorrupto de Isidro,—consigna en primer lugar la Era de MCCLXX, ó lo que es igual, el año de la Encarnación de 1232 (*regnante Domino Ferdinando*), y que citando luego las de MCCLXXXII (1254)—MCCCIII (1263)—MCCCIV (1269)—MCCCIX (1271), etc., termina mencionando la de MCCCXIII, que equivale al año de 1275 (*regnante rege Domino Alfonso*).—Lícito parece añadir, reconocido el valor de tan importantes circunstancias, que la autenticidad de las narraciones, relativos á las expresadas fechas, se halla avaluada y como sellada con estas ó análogas frases: «Ego quidem Johannes quascumque Diaconus et plures alii, prout ex ejus ore [de la de Pedro García, rectorero de la Iglesia parroquial de Santa María de la Almudena] audivimus, presentis schedula sermone simpliciter est narratum (2).»—«Vir praedictus [Johannes cordubensis incola et vicinus], nobis quod sibi contigerat, enarravit et ad multorum notitiam, sic dignum duximus inscribendum (3).» Temeridad reprehensible sería por tanto el poner en tela de juicio la veracidad del narrador y la exactitud de la narración, si quiera se limiten sus efectos al valor material de los hechos.

Viniendo, con estos necesarios precedentes, al examen de las piadosas narraciones que constituyen los milagros, obrados por la intercesión de San Isidro desde que fué trasladado su cuerpo á la iglesia de San Andrés, hallamos entre otros muchos testimonios relativos al nuevo sepulcro ó mausoleo, los siguientes de un interés general y público. Atendido el pueblo madrileño en 1232 por larga y terrible sequía, «de consilio commune tam Cleri quam Populi, virum Dei à sepulcro extraxerunt et ante altare B. Andree Apostoli in lectum honorifice collocarunt» (4). Refiriendo otra no ménos angustiosa sequía, acaecida veinte años después (1252), «cum in praedicto mausoleo corpus beatissimi Isidori per multum temporis quiesceret... homines illius loci... ad Ecclesiam B. Andree, in honorem Beatissimi Isidori... veniebant... et post quindecim dierum spatium... de thesauro suo... dignatus est plene copiose. Unde per B. Isidorum illud evenisset universi praesumentes, ad sepulcrum, de quo illius corpus extraxissent, venabiliter reportarunt» (5). Amenazada de nuevo la villa de Madrid, no largo tiempo después, de atrozísima esterilidad, en medio de la primavera, «tam clerus quam populus in arbitrium convenerunt, ut à sepulcro extraherent sanctum virum Isidorum et ante B. Andree Apostoli ocam Crucifixum in lecto dignè reponerent», etc. (6). Juzgando este ardidio insuficiente para lograr la lluvia ambicionada, declaraba á los cristianos uno de los pobladores mudajares que abrazaría la fe de Cristo, «si Dominus in hoc stocitatis articulo, pro quo Sanctum Isidorum, ad impetrandam pluviam, Christiani de suo mausoleo extraxerunt, favorecisse sus plegarias, que fueron por cierto propiamente seguidas (7).—Juan Dácono, narrados otros muchos milagros, que tenían realidad ante el sepulcro de Isidro (tumulum, mausoleus, sepulcrum), refería por último la espantosa sequía de 1275 (MCCCXIII) declarando que «sub hac... calamitatis articulo, Majoriti populus universon... sancti viri glebam Isidori à suo sepulcro extraxisset, per eum pluviam de coelo postulavit,» devolviéndole después *ad huncvolum suum*, como tantas veces se había verificada. No cabe dudar, dadas estas constantes referencias, las cuales enlazadas estrechamente con las declaraciones anteriores, abarcan el espacio de un largo siglo, que era el *sepulcro*, conmemorado al narrarse la sequía de 1275 el mismo mausoleo, erigido en 1170 para custodia y honra del incorrupto cuerpo de Isidro. Cuando faltara la ilación de los hechos ó la conformidad de la exposición, lo demostrarían la expresa confesión del autor y las leyes gramaticales.—Juan Dácono, referida la construcción del monumento, que custodiaba el cuerpo de San

(1) Las palabras de Juan Dácono en este particular, son: «Coepserunt Dominus, multa menseis, quae per culpam negligentiae non sunt scripta, diversis temporibus et diversis modis, in praesentia pluribus sunt notata, quibus praeter temporibus, jurta sanctorum dicitur, que dicitur servata potissime, commemorata scribere fessi sumus» (cap. II, núm. 10).

(2) *Acto B. Isidori*, Apéndice, cap. II, núm. 12.

(3) *Idem* 14, cap. III, núm. 24.

(4) *Idem* 14, cap. II, núm. 12.

(5) *Idem* 14, 64, núm. 13.

(6) *Idem* 14, 64, núm. 14.

(7) *Idem* 14, 64, núm. 17.

Isidro (quo erat Beatissimus Isidorus sepultus), añade las ya trascritas palabras: «*In praedicto marmoreo corpore Beatissimi Isidori per vestitum [curriculum] temporis quiescit* (1).»

Probada la uníquidad, si cabe hablar así, del sepulcro de San Isidro en los treinta últimos años del siglo *xii* y en los setenta y cinco primeros del *xiii*, como base de la demostración á que aspiramos, licito nos será añadir nuevos testimonios para reconocer de qué materia fué por los años de 1170 construido; y por todos los que podían alegarse nos bastará el siguiente, que no tiene en verdad interpretación posible, fuera del recto significado de sus términos gramaticales. Domingo Domínguez, honrado presbítero del Cabildo madrileño, se vió acometido en 1266 (Era MCCCIV), de una gravísima fluxion de ojos, que le imposibilitaba para todo trabajo y aun le impedía toda sociedad. Debía celebrarse con un banquete en la iglesia de San Andrés cierto aniversario por una cofradía, compuesta tanto de clérigos, seglares, como de frailes menores, y Domínguez que pertenecía á ella, se había excomulgado, no sin pesar, de asistir á dicha fiesta.—Mas porque no atribuyeran sus compañeros á desprecio lo que era física imposibilidad, dirigióse, al caer de la tarde, á San Andrés, hallando á los cofrades sentados en el átrio. Mostrada la dolencia que le vedaba tomar parte en el general regocijo, entrábase luego á orar en el templo, dirigiéndose al sepulcro de San Isidro. «Cum accisisset fatusque viri Dei (añade en su especial latín Juan Díazco) suas infinitas auxilium precibus, coepit diuolvere vultum suum per SEPULCRUM LAPIDEUM, in quo corpus sanctissimum Isidorus quiescit; et, ut presbiter praedictus nobis testis enarravit, subito tam suave refrigerio et summo capite usque ad pedum vestigium, quod cognovit sibi Dei clementia subvenisse.»—«Habiendo llegado al fúnebre del varón de Dios, para demandar alivio á su dolencia (dice en castellano), empezó á rozar su rostro en el sepulcro DE PIEDRA, en que descansaba íntegro el cuerpo santo; y según nos refirió después el precitado presbítero, sintió de repente tan suave refrigerio desde el vértice de la cabeza hasta las plantas que conoció por el que le favorecía la Divina clemencia (2).» Esta declaración ofrece todos los caracteres de autenticidad que se han menester para producir en el punto, de que tratamos, completa prueba: el cuerpo incorrupto de Isidro, que una y mil veces fué extruido de la *arca sepulcral* por la devoción y la esperanza del pueblo madrileño, para llevarlo en procesión á la Basílica de Santa María, descansaba durante el año de 1266 en el SEPULCRO DE PIEDRA (muro marmoleo, —muro marmoleo), cuya natural frescura había halagado primero, y mitigado después el dolor inflamatorio del presbítero Domingo, produciendo en él un fenómeno fisiológico, recibido por su fe y confundido por la piedad de sus coetáneos como un celestial prodigio (3).

Evidenciado en tal manera que el marmoleo, erigido al Patrono de Madrid en 1170 por el amor y la piedad de sus compatriotas, era el sepulcro de piedra (*sepulcrum lapideum*) que en 1266 amana la dolencia del presbítero Domingo, habrá sin duda asustado ya á los eruditos lectores del Museo Español de ANTIGÜEDADES el deseo de conocer las condiciones artísticas del mismo. Dedicada es ciertamente que mencionado tantas veces por Juan Díazco, al narrar la siguiente serie de los milagros de San Isidro, realizados casi todos ante el sepulcro, no le ocurriera, cual se los postergaba hubiera deseado, el transmitir á los siglos futuros una idea, algun tanto circunstanciada, de su riqueza, ya que

(1) *Acta S. Isidori*, cap. ii y iii, supra.

(2) *Ibidem* id., cap. iii, más. 21.

(3) Convencido largamente á saber que la narración del milagro, oreado en el prodigio Domingo, se encuentra referenciada en esta importante testimonio histórico-epistolográfico. Describiendo las volutades sucesivas de los que ántes de algun instante del AÑO SEPTICENO de San Isidro, y principalmente del cardenal Boscá, ofrece también otras tales escenas, Juan Díazco habla al todo así: «Qui (Domingus) relictus Isidro, se ad pedes elevans, aperta aqua super se accepit panem, qui de veste fuerat viri Dei macula factus, sed tandem oculis largitus puerum.»—«El cual (Domingo), finalizada su oración, púsose de pie y abría una ojo de madera y trazo (de ella) su pedruzco, que había sido cortado del estribo del Varón de Dios, púsose después sobre sus ojos el infante Boscá, con una obediencia verdaderamente maravillosa, antes que este cuerpo ligero era el AÑO SEPTICENO, habría existido y elijo de esta *Memoria*, según en consecuencia que fuere de punto el sepulcro del santo. Se lamenta tal vez que se hallara, se abstrajo, demeritando con la leticia de otros varios milagros narrados por el mismo Juan Díazco, no he querido omitir que el segundo ojo de madera de que susi Domingo Domínguez el pedazo de estribo de San Isidro, para aplicarlo á sus ojos, estaba de continuo adosado al sepulcro de piedra, para uso de los fieles que pedaban curación á Isidro. Así mismo, por ejemplo, en la narración de otro milagro, sucedido en 1265 (Era MCCCIII), que ocurrió (digo, conculcado de un niño ciego, traido al sepulcro, *felix Isidori*,... «*estiam quibus parvi casibus oculi eius sanati, in quo beatissimo corpore fuerat levitatus*...»—«el varón también que en la Era MCCCIII (1211) el noble Pedro Domínguez de Cardalaga, conocido así *S. Isidori sepulcrum, patre matrisque vtri Dei*, y para curarse una dolencia de granja que padecía, y así, por último, que en el siguiente año de 1271 (Era MCCCIX), llevado con otro ciego el niño Domingo, que de repente había perdido la vista, así sanó viri Dei sanatus, y lapidatus sub se lavari, y ántes el Dilecto, episcopus de sanctorum vtri Dei, quod in CAPELLA SANCTAE, apud parvum sacrosancti coelis contracti, capta constant solibus laboribus, nullis recordari langueribus subvertit» (*Acta S. Isidori*, cap. iii, más. 15, 16 y 20). En, por, un incidente y caso como la luz del día, que la capsa super á sepulcro, en que el escultor Juan Díazco se consagró el modelo á veinte fanegas de San Isidro, se le podría confundir aun con el sepulcro de piedra en que descansaba íntegro el cuerpo santo, sin un ámbrosio dolor y un hábito roscado ciego, como el cardenal Boscá amoda (*Apología etica*, pág. 187 y siguientes).

no omitió, aunque de un modo incidental, el darnos cierta razón del género y especial decoro, con que era custodiado. Advirtiéranse, en efecto, que le servía habitualmente de cubierta un rico paño de ceñido rojo-naranjado, listado de varios colores (1); díctanos de igual modo que eran tributadas ante el sepulcro ricas ofrendas (*massera*) y oblationes, ardiendo de continuo sobre él vistosas lámparas (2); declara, también que era notable su magnificencia, dándole, como hemos repetidamente consignado, el nombre de *mansuelo* (3); revélanos, por último, que constituía un monumento exento, en torno del cual oraban los dolientes, y andaban de rodillas, abrazándose de él para impetrar la misericordia divina (4).—Pero no llega en momento alguno á hacer la más ligera indicación gráfica. Sin embargo, al reconocer la forma en que había exaltado las sencillas virtudes de San Isidro aquel Supremo Sér, que levanta del polvo al necesitado y eleva al pobre del estérrol, para que tome asiento entre los príncipes y tenga también su séño—lo cual se había cumplido celosamente en el futuro Patrono de Madrid, no sólo en lo espiritual sino en lo corporal,—añadía, para confirmarlo: «Cujus corpusculum gloriosum in Ecclesia Sancti Andree Apostoli, inter principes gloriosos apostolos collocatum, hodie respiciunt, PULCRAM ASSUMENS GLORIAM SEORUM TENENS.»—«Cuyo humilde cuerpo, ya glorioso, descanza hoy en la iglesia del Apóstol San Andrés, colocado entre los apóstoles, príncipes gloriosos, teniendo [allí] HERMOSA MORADA de ASSUMIDA GLORIA (5).» Fuera pues, temerario el dudar, dada la ingenuidad de esta asercion y la solemnidad del momento en que la hacía Juan Dicoeno, que la belleza del mansuelo ó sepulcro de piedra de San Isidro, correspondía á su magnificencia, no siendo de preferir la circunstancia de que era esta declaración formulada durante el último periodo del reinado de Alfonso X, en que tan alto vuelo alcanzaron las artes españolas (6). Juan Dicoeno debió, en efecto, copilar su libro *De Vita et Miraculis B. Isidori Agricolae* después de 1275.

Ni debe tampoco olvidarse, para formar el posible concepto del mérito artístico del primitivo sepulcro de San Isidro, el estado en que se muestran las artes españolas en el último tercio del siglo XII, y los ejemplos, por muchos conceptos estimables, que de este linaje de monumentos funerarios han llegado venturosamente á nuestros días. Con efectivamente el instante artístico á que el sepulcro de San Isidro pertenecía, dentro de la última época de aquella manifestacion arquitectónica, que acababa de poblar de maravillas las regiones castellanas arrancadas al poder musulmán, y que os conocida hoy en la historia del arte con el nombre de *románico*. Leon y Salamanca, Toro y Zamora, Valladolid y Palencia, Ávila y Segovia, se habían enriquecido al par con cisa y con basticas bajo cuyas gallardas bóvedas hermanaban sus galas la estatuaría y la pintura: en sus átrios y pórticos, en sus cántaros y oripos, en sus capillas y ante sus sagrarios, hallaban en ocultos sarcófagos, cuyo funsto y belleza aumentaban cada día, el eterno desmayo ó la congruacion de su patriotismo y de su virtud los bienhechores de la Iglesia, los héroes y los santos. La noble capital del reino leonés había erigido ya junto al renombrado *Panteon de sus Reyes*, prodigio al par de la arquitectura, la estatuaría y la pintura, el bello *Sarcófago de San Isidro* (7); Palencia había rendido el tributo de su devocion al cuerpo de San Antolin en no menos piadoso monumento, á que colgaba primero admirable basticas y coronaba más tarde suntuosa catedral con sus elevadísimas bóvedas; Silos veia erigirse en el monasterio de Santa Domingo honrado sepulcro á su fundador, canonizado en el siglo XI por el amor y la admiracion de sus coetáneos; Santillana honraba su grandiosa basticas con el rico cenotafio de su bien-

(1) Bernardo Juan Dicoeno al village nacido en la Era MCCCIX (año 1371), por el cual alcanzó la vida en alto que había quedado ciego, maravillado que oprimida aquella maravilla, expusé el cito á gritar, diciendo: «¡Ya veis ya veis! Dedicadle esa parietada, y para probarlo, tocando la cubierta (apertura) que pasaba del tiznado, le preguntaron qué era, como cujas más odoña vivió á lo cual respondió el muchacho sin detenerse: «Centáranos en sembraban sobre vuestro Virgilio» (*Acta S. Isidori Agricolae*, cap. III, rúm. 38).

(2) No sólo Jerón. Juan Dicoeno que registra los devotos á su tumbado Virgilio, como oblationes, masseras, mansuelos, ó hermanados (capítulos II y III, rúms. 16, 18 y 36) sino también con ofrendas de flores (con oblationes hermanadas) y otros muy preciosos dones (cap. III, rúm. 38).

(3) Véase los párrafos citados arriba.

(4) Dando cuenta de los milagros obrados en León y en su sepulcro Juan, que eran vecinos de los arrabales de Madrid, narra el Dicoeno que hallándose ante parrilla y en vigilia ante el sepulcro, le vió en acción en brazos crucifijos, rigido también según se acababa de comentar, como que á las pedras se elevaban enroscas, se elevando también con raras óndulas Sanos sencillos sencillos ántes el sepulcro con verdaderos sarcófagos monumentos sólidos, podían tener lugar ésto y así como lechos (cap. III, rúm. 30).

(5) *Acta S. Isidori*, cap. I, rúm. 8, al final.

(6) Los libros del Monje BEATRIZ DE ANTONIO: pueden servirle recordar el propósito los estudios que bajo distintos conceptos se han realizado respecto del Rey Don Alfonso el Sabio en diferentes Monasterios, publicados en esta obra. Por muestra pinta, sus comentarios son: *Tratado de la curación de los Tumbos Almorávidas*, los *Oráculos* de los *Consejos de Santa María* y el *Epitafio de Sancho el Mayor*, que figuran en los tomos precedentes.—También pueden consultarse con fruto la monografía del *Libro de los Reyes*, de la *Abadía de San Plarado* de Jerez, quien por parte general se le sirve adoptar nuestros juicios sobre los mencionados monumentos.

(7) No he podido ya en esta Nueva España de ARMANDO DE ARRIETA 22 una muy hermosa fotografía, que pueden consultar oportunamente los lectores.

aventurada patrona, cuyas altas virtudes habían sido edificación y gloria de los pintorescos valles que llevan todavía su nombre; y finalmente Avila se ufanaba, erigiendo á las reliquias de sus antiguos mártires, Vicente, Sabina y Cristina, magnífico monumento, en que parecía apurar todos los exornos y presens creados por el arte de decorar en siglos precedentes, no olvidadas tampoco las peregrinas conquistas de la estatuaria (1). Ahora bien, perteneciendo todos estos, y otros muchos monumentos de aquella memorable edad artística, á la manifestación *romanesca*, podrá acaso temerse por aseveración gratuita, ni ménos temeraria, la que atribuya al primitivo *Sepulcro de San Isidro*, erigido en la Iglesia del Apóstol San Andrés por el entusiasta amor de sus compatriotas dentro de la misma edad (1170), los caracteres esenciales que todos ostentan, y que lo designe con la misma calificación arqueológica?... Para nosotros no es posible la duda: la HERMOSA MORADA de *honestas gloria*, en que descansaba corporalmente, á fines del siglo XIII, el varón de Dios, al ser comparada, no sin cierta satisfacción y arrogancia por Juan Diácono con el sáncn en *GLORIA*, á que había sido aquel espiritualmente elevado por el Sér Supremo, sobre constituir realmente, áun confesada la hipérbola, un monumento de no vulgar riqueza, análogo á los ya mencionados, no podían dejar de ser fruto del arte á la sazón dominante; y al correr de la segunda mitad del siglo XII, sabido es que sólo preponderaba en las esferas religiosas el *arte romanesco*.

III.

La investigación hasta aquí realizada, teniendo por inmediata y exclusiva fuente las auténticas declaraciones de Juan Diácono, muestra sin género de dudas, contra lo que han fantaseado ciertos escritores de los pasados siglos, que existiendo en la Iglesia parroquial de San Andrés el primitivo *Sepulcro de San Isidro* hasta los postreros días del XII, no ha podido ser confundido, sin completo olvido de los hechos y sin absoluto desconocimiento de la historia del Arte, con el ARCA SEPULCRAL, objeto de la presente *Monografía*. Ni hallamos, ni podíamos hallar, en el libro de tan ingenuo narrador la más leve alusión á este notabilísimo monumento de la pintura española, como tampoco nos ha sido posible descubrir, en medio de los preciosos pormenores que van tomados en cuenta, mención alguna de *cája* ó otro receptáculo que encerrara el cuerpo del Patrono de Madrid, ni áun en los críticos momentos en que era extruido del sepulcro, cual mediador del afligido pueblo, para ser llevado en procesion ó expuesto ante los altares del Salvador ó de su Santa Madre, durante las públicas rogativas, con que demandaba aquel la salvadora lluvia (2).

En su verdad necesario llegar á las narraciones de los milagros, que se refieren á tiempos más cercanos, para hallar sustituidas las significativas calificaciones de *novus mansuetus* (*novus mansuetus*) (*novus mansuetus*) (*sepulcrum lapideum*), y *honestas sacra* (*pulchra sedes*), por otras que diernan, en cierto modo, razón de que se había verificado algun cambio, en orden á la manera de ser custodiado el cuerpo de San Isidro. Y en efecto, examinando en el *Triple Appendix*, que sigue á las narraciones de Juan Diácono, en las Actas de San Isidro Labrador, en las Actas de *Sancus Isidori Agricolae* el número primero, señalado con el título de *Miracula Seculo XIV. descripta*, no es difícil encontrar en la redacción de estos milagros, claros vestigios de que se había verificado no insignificante novedad en el mencionado punto. Frecuente es, en tal concepto, el ver empleada la voz *catascasus* para denotar la parte del edificio, donde se custodiaba el sepulcro (3), y más todavía el hallar aplicada al último la denominación de *tesoro*,

(1) Este antiguo sepulcro ha sido pintado en muy pequeño grabado hecho por órdenes del reconstruido don Francisco Arce, en la magna obra de los Monumentos arquitectónicos de España.—De los anteriores poco tendrán la consideración, encargada de la expresada obra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, muy enmendada edición.

(2) En efecto, es digna de consignarse en este libro la repetida circunstancia de ser constitucionemente depositado el incorrupto cuerpo de San Isidro en su sepulcro hecho, sin que ninguna de las veces en que se extruido del sepulcro, se haga la más ligera mención de *caja* ó otro receptáculo, apartada por sencillez ó oportuno á la devota contemplación de los dolos. Así leemos una y otra vez: «Ante altare B. Andree Apostoli in locum locupletis collocatum, etc. (cap. II, núm. 12)»—«Ante altare B. Andree Apostoli, como Cristo in locum aliquo reperire» (idem id., núm. 14).—«Gloriam sancti viri facti impetu in eisdem locis depositas supra in Basilica Sancti Petri, que á vna quasi duobus edificatis est venis, cum elem el universo populo, processionally magna cum honorificis indumentis Obis pro que eisdem saugis se referre á la Era MCCCXIII, etc. et, al año 1170, y se verá corroborada la observación que en el texto hacemos, de una manera histórica.

(3) No senza los primeros en otorgar la significación, dada en los pasajes que vamos á citar, á la palabra *catascasus*. Los eruditos Emuciendo y Page-

palabra que recibía durante la Edad-media, dentro del templo católico, muy concreta significación, transmitida hasta la presente (1). Así leemos, por ejemplo, respecto de la primera voz, narrándose el milagro que devolvía a un desdichado, conocido con el nombre de Esteban, el beneficio de la vista: «Ipsius consanguineus... duxerunt ad B. Isidori *catascambas*;» y al referir otro milagro de análoga naturaleza, hecho en la persona de un Fernando Dominguez: «Cum... duceretur ad B. Isidori *catascambas*, etc. (2). De igual modo vemos que, respecto de la denominación relativa al sepulcro se escribe, tratándose de una parálisis: «Ipsam ad *fosseas* B. Isidori deduxerunt, etc.;» y que ponderando el prodigio obrado en otra mujer llamada Sol, de largo tiempo ciega, se añade: «*Appropinquans fosseas* B. Isidori, ipsam est supplexiter amplexata, et subito miro modo sanam se sensit ac devotissimè adoravit (3).»

No parece, pues, dudoso sin más que estas naturales maneras de expresión, el que al correr del siglo xiv se había verificado una transformación notable en todo lo que se refería al sitio, donde había existido desde los años de 1170 el cuerpo incorrupto de San Isidro, y al sepulcro de piedra, en que, como *hermosa morada de humana gloria*, había desamansado hasta fines de la xiii.ª centuria. De los citados pasajes, escritos por gentes que podían comprobar por sí la verdad de los hechos enunciados, deducíase en efecto, que se había consagrado ya á San Isidro, á ejemplo de lo practicado con otros cien varones de Dios, muy especial panteón ó capilla (*catascamba*, —*fosseas*), donde pudiera recibir privativo culto, sustituyendo en esta construcción, apartada de los altares de los apóstoles existentes en la Iglesia de San Andrés, al tantas veces memorado *masoleo*, un nuevo monumento funerario (*fosseas*), más apto en verdad para el cumplimiento de los rogativas públicas, con que llevando el cuerpo del Santo Patron con sus devotas procesiones, invocaban los madrileños el favor divino para salud de sus campos. Mas no sin en primeramente estas indicaciones, cuya autenticidad crece al compás del desinterés que las caracteriza, los únicos documentos que nos dan noticia de transformación semejante. Existe efectivamente entre los cantos religiosos, consagrados por clero y pueblo á la memoria de San Isidro, un muy notable himno, no tan antiguo como el anhelo de algunos escritores ha supuesto, pero lo bastante sin duda para hermanarse con los testimonios alegados (4). Este peregrino canto, no ajeno, á lo que nos es dado juzgar, del noble espíritu de ingenuidad que anima á los que firman en general la rica *Alcancía* *Alcancas*, empieza con la siguiente estrofa:

Jam pura fragant balsama
In quæ Sanctæ Domini
Del, virtute proxima
Digna coelestis agmina,
Fœdus Justæ gratissima
Oderit plena gemini.

leeble, andando la relación de estos milagros, sucesos y devociones en el siglo xiv, observaban al traspasar con ellas: «Ad caritatem appellatur locus, in quo corpus SS. Petri et Pauli compasit jacuerunt, se delata S. Sebastianus sepulchro fuit. Etenim ad xx. Annos in isto existens et gressu et latere contractus vocem quædã esse habuit. Sed nunc commensus in ecclesie Gallie Via-Appie, de quibus videlicet Hieronymus Episcopus nobis referunt, in x. cap. xiii. (*Acta Sanctorum*, t. III, 166), pág. 158, col. 2.ª. En realidad que por estos doctos agigarrados, conocido el verdadero valor de la tradición, no ya sólo por el ejemplo de los catascambas de Via-Appie, sino también por la clarísima explicación de Estrighe en su obra *arqueología de Roma* (conocido en verdad por los grandes trabajos realizados en nuestra Isla), se observase en que para durante el siglo xiv el cuerpo de San Isidro era en lugar en algún modo semejante al en que hoy existen los cuerpos de San Pedro y San Pablo y después San Sebastián. El sentimiento de amor y de respeto que inspiraba el Patrono de Madrid, consagrado en el lenguaje popular aquella denominación, de que se aprovecharon los escritores de sus milagros, se vio que los escritores modernos al ejemplo de estos agigarrados de siglo precedente, que dieron igual valor y aplicación á la voz *fosseas*, hablando de las ceguras ó de otros lugares santos, *fosseas* se escribían con igual veneración los cuerpos de otros santos.

(1) La palabra *fosseas*, derivada del gallego *fosseas*, significa, según el docto Obispo, locus conatus sub terra, destinados á quemar en él las cenizas de los muertos. De aquí proviene el lenguaje, en sentido figurado, que se aplica al sepulchro de los primeros siglos del cristianismo, y una mayor generalidad las palabras, como prueba nuestro Fructuoso. Andando los tiempos, se comenzó por la Iglesia este significado á los santos ó lugares que encerraban los cadáveres y en este sentido aparece en la palabra desde en los milagros de que tratamos. Más adelante se ha limitado hasta el punto de designar esta palabra la Academia de la Lengua diciendo: «Tumba, sin embargo en forma de altar, que se coloca sobre el túmulo ó en el suelo para la celebración de las lecciones de un difunto. La delación de la Academia es, sin embargo, una popular que clasifica.

(2) *Acta S. Isidori*, Appendix, tomo. 38 y 34.

(3) *Ibid.* id. tomo. 32 y 38.

(4) El autor de la *Alcancía* termina sobre la operación de San Isidro, Patrono de Madrid, á don Alfonso VIII en la batalla de las Navas, se consagra el contenido de este príncipe como el Anso *fosseas*. A la verdad simulación, no á las razones que él alega, sino á las formas rituales de este notable himno, al hacer de las encuestas que debían á la historia de las letras patrias, poder como pedirse desde el siglo xiii. Considerado, no obstante, que no se opera en un solo día ninguna transformación literaria, como no se realiza tampoco en un momento todo ningún cambio fundamental en el desarrollo del arte, y tratándose en cuenta que no habría de ser lícito á componer las líneas litúrgicas de San Isidro sin un inventivo poético, no hallamos dificultad en reducir á la época á que nos vamos refiriendo. En cualquier modo, no está fuera de que, al ser consagrado que á sustituirse *fosseas*, así ya San Isidro en especial capilla (*fosseas*, —*fosseas*) y en un nuevo sepulchro (*fosseas*).

Como habrán advertido, sin grave dificultad los lectores, dáse en estos versos inequívoca noticia de la doble transformación, revelada en la más humilde y ya citada relación de los milagros, sucesos y desgracias durante el siglo xiv. San Isidro tenía en aquella ciudad una especial morada (*aula*) digna del coloso coro, y en ella brillaba la fuente del justo.—Su cuerpo íntegro todavía (1), según añade el poeta sagrado, em sacado de ella cómo y para los efectos que en siglos precedentes:

Dum exiit terra presensitur
Et absciditur pluvia,
Sepulchro sanctus trahitur
Pro temperie angustia:
De supernis transmittitur
Sic pluviarum gratia (2).

No faltan por último, como veremos en su lugar, auténticos documentos que dentro de la Edad-media nos revelen, al darnos razón de que el pueblo madrileño escribaba cada día su amor á San Isidro, que era ya el cuerpo de éste entoldado dentro de una caja especial (*haca*), guardada dentro de la referida *haca*, la cual toma á su vez el autonómico nombre de *moneselo*. ¿Era acaso la tumba de los milagros del siglo xiv y de los himnos Mitúrgicos, que había sustituido al primitivo monumento funerario del Patrono de Madrid el ARCA SEPULCRAL, mencionada en las relaciones de los siglos xv y xvi? La respuesta, tan satisfactoria y completa, como debemos darla á los lectores del MUNDO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, sólo puede pronunciarse después de conocido el monumento; y esto no es tampoco cumplidore, sin la descripción artística y el estudio arqueológico del mismo.

Existe há tiempo el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO LABRADOR en el collarín de la Iglesia parroquial de San Andrés, edificado al arribo de su imafrente, y custodiase allí, no sin religioso respeto y en cierta especie de nicho, abierto en uno de los muros el año de 1545, por las razones que en su lugar veremos (3). Mostrando en el frente que goza hoy el espectador, tres hercúlicos leones de no despreciable escultura, bien que harto más modernos, asienta el ARCA sobre ellos, haciendo oficio de urna funeraria y demandando de parte á parte el espacio medio del mencionado nicho, lo cual presta al conjunto el aspecto de un sepulcro mural, no desposeído de cierta respetable grandezza.—Brillante aún de variados colores, destácase vivamente del fondo y presentando, á pesar de las injurias del tiempo y de la incuria más dolerosa todavía de los hombres, un vistoso conjunto, convidando á su contemplación y estudio con muy notables circunstancias y accidentes, que según, hemos arriba indicado, le conquistaron señalado lugar en la historia de las artes españolas.

Midiendo en la mayor extensión de su frente 2^{as} 25', y ofreciendo en sus laterales 0^{as} 60', elevase en forma cuadrangular hasta 0^{as} 71', arrancando háaga, como á manera de pirámide, la cubierta, que se levanta 0^{as} 510'.—Compuesta de gruesos tablones de pino, cuyo interior carece de todo pulimento, conservando íntegra la huella de la aserradura,—ajústase en la parte inferior á la trama común de los arcoses, con muy diversa aplicación labrada en toda la Edad-media (4), mientras se apuerta de ellos totalmente en la superior, abandonando la forma circular, generalmente adoptada para todo linaje de muebles, sus análogos, durante los siglos precedentes, y haciendo alarde de otocerse á un nuevo órden de trazados, hijo sin duda, en las regiones industriales, de muy significativo y fundamental desarrollo, operado ya en las más elevadas de la arquitectura, perpétua fuente de inspiración para las artes secundarias. Anunciada en la disposición de su conjunto esta novedad característica, no indiferente por cierto

(1) Destácase íntegro todavía, porque sólo durante el reinado de Felipe II estuvo expuesto á sufrir sensible deterioro. Véase en el tomo vi de esta *Monografía* la relación del hecho, atribuido á Doña Juana Manxel, esposa de este príncipe.

(2) Se han publicado varias veces éste y los demás himnos que formaron durante la Edad-media el coro conspiciuo de San Isidro. El ya citado doctor Boscá le inscribió en su *Disertacion de la vida, de la vida y de la muerte de San Isidro Labrador*, de donde á su interpretación se hizo copiar. Tras un el capitulo de probar que San Isidro es apóstol el rey Alfonso VIII en las *Formas de Toledo*, se halló palabra en él que no le pertenecia al fin indicado.

(3) Véase el tomo vi de esta *Monografía*.

(4) Los leones que lo decoran pueden servirse como tal sobre este punto la muy interesante *Monografía*, que bajo el título de *Arca gineal del siglo xv*, figura en el tomo vi de esta *Monografía* de *Arqueología*, incluido el estudio de la de Bellas Artes de San Fernando, nuestra querida patria el municipio de Madrid. En ella, indicando sus usos y fines respectivos, damos una exacta clasificación de las mismas labradas durante la Edad-media, la cual abraza hasta cinco diferentes clases, á saber: I.^a *Arcaes funerarios ó sarcófagos*; II.^a *Arcaes angustillos*; III.^a *Arcaes arcaes*; IV.^a *Arcaes arcaes*; V.^a *Arcaes gineales*; VI.^a *Arcaes arcaes*; VII.^a *Arcaes arcaes*. Como se ve, nuestro estudio comprende también el género labrado á las *Arcaes funerarias*, no sólo tratándose entre ellas el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, que hoy ilustramos.

para nuestro estudio, no podía maravillarnos que se reflejara también en la parte decorativa del ARCA, y así sucede, en efecto. Adecuada para su exornación la pintura en vez del relieve, el grabado ó esmalte, que habían enriquecido muy á menudo los monumentos de igual especie, destinados á custodiar las reliquias de los santos (1), sobreviviendo en ella ciertos elementos de un arte que había hecho ya largo y muy glorioso camino, mostrábase como desleído el triunfo de otra manifestación no ménos gallarda y fastuosa, la cual recibía por tipo y base principal de sus desenvolvimientos sucesivos la misma forma elegida para determinar el conjunto del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. De esta manera, ofreciéndose la más cumplida unidad entre la idea generadora de este peregrino monumento, y la ornamentación pictórica que lo avulsa, aparecían en completo acuerdo la industria y el arte que lo producen, revelándonos con toda evidencia el momento histórico, á que realmente pertenecen.

La demostración de esta verdad aunque un tanto difícil, no es por cierto imposible. Redonda el ARCA,—tanto en la parte inferior, que constituye su cuerpo cuadrangular, como en la superior que forma su apuntada cubierta,—de una orla general que ofrece el ancho de 0^m,11 presenta en cada frente un espacio de 2^m,3 por 0^m,48—mientras teniendo la misma extensión en su base, estérchase progresivamente el plano inclinado de la cubierta, dando la altura de 0^m,40.—Es la expresada orla de relieve, y limitada por estrechas molduras que han desaparecido en su mayor extensión, halláase en su totalidad sembrada de foliajes, los cuales consisten en vistagos serpeantes, hojas y flores, pintados de colores verdosos y esmaltes de reflejos.—Ciertana de trecho en trecho delgadas listones, que pasando verticalmente de una á otra moldura, describen varios cuadros, en cuyo centro se modela la figura de un *seo rapante*, pintado de blanco sobre fondo rojo, grandemente oscurecido por el tiempo.—Moldura sin duda esta concha, cuyo relieve ha desaparecido por completo en la parte inferior del ARCA, sobre antiguos patrones un tanto adulerados por el uso, revelase, sin embargo, su no dudoso origen *románico*, trayéndonos á la memoria otras cien orlas de igual, ó muy semejante trazo, así en construcciones arquitectónicas como en obras de orfbrería, ebanaría, pinturas en pergamino, etc., pertenecientes todas á la manifestación referida.

Contrasta con estos elementos, que testifican allí la necesaria influencia de un arte poderoso, aunque ya vencido, la decoración de los cuadros indicados. Destruída ésta, por degradada, en el respaldo ó parte pósterior del ARCA al punto de haber desaparecido casi por completo hasta la preparación sobre que asentaba la pintura, lo cual se repite con no menor desdicha en ambos laterales (2), solo nos es dado ensayar la comprobación anunciada respecto del frente, que puede gozar el espectador en la actual colocación del monumento. Obedeciendo á la tradición artística, que de muy antiguo, en arcos y arqueas, relicarios, frontales de altar, retablos, dipintos y trípticos y más recientemente en las urnas funerarias de sepulcros murales, sarcófagos y cenotafios, se había apoderado de los miembros y partes arquitectónicas para formar con ellas una ornamentación fastuosa, enriquecida al par con las galas de la estatuaria, de la celatura ó del esmalte,—compónese la decoración del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, en los dos precisados espacios, de una arcada, en que dominan sobre los antiguos nuevos y muy característicos elementos. Descansa toda ella, que brilló, por un tono amarillo general, sobre siete delgadas columnas de varios colores y dos medias fustes á los extremos, que aparecen adosados á la orla general, ya mencionada: sencillas sobre modo las bases, en que asriban, véanse en cambio los capiteles que las decoran, enriquecidos de flores y foliajes, ofreciendo, tanto en su disposición general como en las partes de que constan, la forma tradicional de los capiteles románicos. Reciben estas columnas hasta ocho arcos apuntados, en que se ostenta la ojiva en muy cumplido desarrollo y un tanto inclinada al trazo tímido; y desenvuélvense dentro de los mismos otros arcos menores rebobados y transparentes, cuyo

(1) Entre otros muchos monumentos que pudieramos citar en uno y otro ejemplo, nos contentaremos con recordar aquí los magníficos ARCA DE LAS ANACREAS, guardada en la Cátedra Santa de la Catedral de Orense, y la no ménos notable bajo su relación industrial, custodiada en el Oratorio aragonés del rey don Luis de Portugal, con otros muchos precedentes artísticos que serían la ilustración del arte de este príncipe. En la platería de plata y de un antiguo tipo repúblicano: sus cuatro frentes se hallan enriquecidos de relieves *el rapante*, en que aparecen el Salvador, los apóstoles y otras escenas; su tapa, que es plana, ornada de muy preciosos grabados, que representan el Calvario. El Arca de Portugal, aunque muy menor que la de Orense, constituye una de las más preciosas obras de esmalte que han llegado á nuestros días: pertenezca al siglo xiii deliximamente y ademas está muy bella gala de la manufactura lombarda, sus grandes figuras, que representan santos del Salvador y sus apóstoles, en varias posturas de su vida.

(2) El actual estado del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO se ya antiguo. Uno de los escritores que más temprano menciona en su relación, dice al propósito después del pasado siglo, fijando sus miradas más principalmente en los partes indicadas: «La obra (de pintura) está bastante deteriorada, descolorida y perdida en parte, por los sucesos á que el poco cuidado que se la tenía se consiguiera en otros tiempos, según se ve. En el plano de la cubierta (protégida) y en los de los lados, que están consiguientes á las partes del aldo, está ya casi enteramente. En el que forma la vuelta por el lado de la parte, está tan desmenuada la obra, que sólo se descubren algunos pedruzcos sencillos del relieve y de penachos, sin que queden bastantes en algunos sucesos (para certificar completamente ó suato (Recell), *Descripción histórica sobre la capilla de San Isidro Labrador, Patron de Madrid, á la reja de Castilla, Aragon, etc.*, esp. xiii, pag. 158 y 159).

cercañando sensiblemente peraltado, toca en la clave de los primeros.—Estribando sobre testucos ó cabezas, que hacen en los maticos oficio de repisas, levántanse á uno y otro lado, en línea recta, hasta colgar los perfilados arcos, dobles juncos ó gabletes, ornados en el exterior de frentas ó macollas alisadas, de varios tamaños, y recibiendo, al nirse en la parte superior, el gramo que sirve de remate á la figurada fíbula. Un óculo circular llena el triangular espacio, que resulta entre el arco del centro y la cúspide de la indicada pirámide, dibujándose en su interior un roseton exáfolo. En los entrepaños de esta parte superior, imitando el *acostillado*, que hubo de coronar con frecuencia análogas representaciones en los monumentos de la manifestación *rusóvica*, agrúpanse en dos filas hasta cuatro ventanas, cuyos arcos obedecen á diversas trazas, revelando también la singular fusión de elementos decorativos, que esta singular arcada reúne: descóbrese en la que ocupa la primera de las indicadas zonas, el arco apenas apuntado, con sus enanas columnillas *rusóvicas*, é inscribese dentro de él otro arco irregular, cerrado por diminuta óvula: muy más estrecha, aunque de igual altura, las tres ventanas de la segunda zona, halláase exornadas de arcos propiamente óvulas, alzándose sobre ellas cierta especie de pináculos, terminados en punta, si bien sobre el central se eleva un triple gramo.

No otra era en general la decoración arquitectónica, destinada (como en los monumentos arriba citados, y otros muchos pictóricos, entre los cuales no puede olvidarse el riquísimo *Códice de los Cantares et Loores de Santa María* (1), debido á la magnificencia del Rey Sabio) á servir de teatro á las representaciones piadosas, que anabolieron el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. Pero si áun conservada sólo en el indicado frente, basta su simple exposición para revelar el estado del arte de construir, en que se inspira el autor del monumento, y por tanto la época á que éste realmente pertenece, no la revela ménos el examen artístico y arqueológico de las mismas representaciones. Constituyeron éstas sin duda alguna, en uno y otro frente del cuerpo del Arca, los cinco milagros obrados en vida por San Isidro, de los cuales tienen ya conocimiento los lectores.—Empezando por la izquierda del espectador hallábase en efecto, los cuatro primeros arcos consagrados á la pintura del segundo de los referidos milagros, en el órden con que los expone Juan Diácono.—Los personajes allí figurados, son: Santa María de la Cabeza, esposa del labrador,—San Isidro arando,—su amo ó señor (el llamado Ivan de Vargas), y los ángeles que ayudan al varón de Dios con sendas yuntas en el cultivo de los campos.—En los dos arcos siguientes mítrase expresada dentro del molino la multiplicación de la harina, como efecto del seto caritativo, ejercido por San Isidro con las palomas hambrientas (narración que ocupa el primer lugar entre los milagros recogidos por el memorado Juan Diácono); y en los dos últimos tiene lugar la apoteosis de la caridad y de la fé, que es el cuarto de los prodigios consignados por aquel celoso agrógrafo. Santa María de la Cabeza y San Isidro figuran de nuevo en esta representación bajo el séptimo arco, viéndose sólo en el octavo el hambriento mendigo, que implorando la caridad del labrador, encuentra en su piadosa fé contento y hartura.—Llenaron sin duda el respaldo ó parte póstica del Arca los dos restantes milagros, hechos durante su vida por San Isidro: del tercero narrado por Juan Diácono para encomendar la confianza que tenía aquel en Dios, no cabe por cierto dudar, tenidas en cuenta las declaraciones de los que en siglos pasados examinaron el monumento (2); del quinto, que, según vieron ya los lectores, se refería á un banquete, donde ejerció el Labrador, con públicos admiración y aplauso su inagotable caridad, bien puede asegurarse que prestaría al pintor, habida consideración á su manera de componer, abundante materia para la execración de una buena parte de los arcos del referido respaldo (3).

(1) Remítase á nuestra lectura á la Monografía que consagramos á este interesante monumento de la pintura en la segunda mitad del siglo xiv, pero no sólo respecto de la detallada arqueología de sus bellas esculturas, sino también respecto de las representaciones que las mismas ornaban, esculturas sobre tener presentes las observaciones que exponemos en dicho trabajo. Bólen todo, é de modo claro cuanto allí observamos respecto del estado general del arte y de la pintura su particular, pero el estado en que entonces.

(2) Aunque especificado de Juan Diácono en la exposición de este milagro, decimos, en efecto, el venerable Edo y reyes Eusebio y Papebroche: «Hic subnotandum, presentem extra pietatem quibus dabo, sine ulla miracula esse phibitus, in ea parte Arcae, sedis lateri proprio loci inscriptionem ante mentalem sicuti totius dispersione apparet. Istius (ediz) hanc sibi esse hanc á hanc de scriptis tradidit deprecavit in processu (inscripciones) (Anales de Elogio Fr. Joa. Edo, in Hecobulo et Papebroche, pag. 285, col. 2.)»

(3) Los óndos escritores, apelando á la antigua tradición, citan respecto de esta parte del Arca á las palabras trascritas en la nota precedente «Hic et illic (interdum), que dicitur Sicuti ejusdem Donati sui filius colosa Mariae, et gravi infirmitate dolentem, reducere ad vitam periculis suis et religiosis precibus, milibus de ea letaria dolentibus (C) cogit. De observare in tota casa esse colligere á las alanzas en vida por San Isidro, es sea anunciado por Juan Diácono entre los cinco que en su libro recoge en aquel orden. La tradición se halla por tanto expuesta de la relación primera, siendo así que probable es que se equivocare en la designación de los sucesos representados en esta parte del Arca. Si, como parece resultar [?] no lo contradicen las palabras de Edo trascritas, en el cuerpo ó parte inferior del monumento se representaran los milagros de que debe seguirse antes Juan Diácono en el primer capítulo de su citado libro, no es lícito apartarse de las observaciones aquí indicadas.

No es por desgracia hacedero el dar tan entera razón de las representaciones que encerraron los de la cubierta. Distingúense, sin embargo, en los primeros de la izquierda, dos imágenes de la Virgen María que merecen llamar la atención de los lectores. Aparece la primera, que es de mayor tamaño, puesta de pie y con el Niño-Dios sostenido en su brazo izquierdo, mientras ostenta en la mano derecha una roja manzana. A sus pies, hincada de rodillas, y en actitud de orar, se contempla la figura de San Isidro, vestida de igual modo que todas las que en el ANCA le representan, según notaremos más adelante. Hallase la segunda imagen, que es mucho más pequeña, asentada en una silla ó trono que se muestra sobre un altar con rico frontal de franjas verticales, enjambas de variadas labores, y abriga en su regazo á Jesús, ostentando asimismo en su diestra una poma dorada, en análoga actitud que la precedente. Son una y otra imágenes imitación visible de dos distintas estatuas de la Madre del Verbo, en cuyo trasunto se ha pretendido conservar el sello de una antigüedad respetable: ofrecen ambas efectivamente tocada la cabeza por el tradicional *cochecillo*, que descendiendo hasta los hombros, fue por largos siglos privativo símbolo de castidad y de pureza; ciben ambas ténos talar y llevan finalmente amplios mantos, criados de pintadas fimbrias. ¿Qué estatuas, pues, imitaron? La historia de San Isidro, conforme á las narraciones de Juan Diácono, nos dice que el Santo Labrador profesaba ardentísima devoción á la imagen de *Santa María*, la cual iba á recibir en breve el título de la *Asunción*, y que no era menor su predilección por la imagen de la *Virgen de Atocha*; la historia de Madrid nos enseña que existían desde muy remota antigüedad en la ciudad los madriñeos esas mismas imágenes, transmitidas con respeto á los tiempos modernos (1); la ciencia arqueológica nos advierte por último, que aun dada la especial manera de interpretar los objetos, dominante en los pintores de la Edad-media, avasallados siempre por la actualidad artística, á que pertenecen, y las diferentes modificaciones experimentadas por las referidas estatuas, existen entre ellas y las citadas representaciones del ANCA notables analogías. No tendríamos, pues, por aventurada la hipótesis, que tendiera á reconocer en la primera de las expresadas figuras el trasunto de la estatua de *Santa María de la Asunción*, representada de pie, como tampoco rechazaríamos, cual descabellada, la opinión de quien hallase en la segunda un visible recuerdo de *Nuestra Señora de Atocha* (2).

Deshecha la idea que en los siguientes arcos no hayan quedado vestigios de las pinturas que encerraban: los intercolumnios quinto y sexto conservan, sin embargo, figuras y sus grupos enteros, y en el octavo se descubre tal vez una escena completa. — Refiriéranse en nuestro juicio, estas representaciones á los milagros, obrados por la intercesión de San Isidro desde la traslación de su incorrupto cuerpo al sepulcro, erigido como hemos visto en el año de 1170; y nos persuaden de ello algunos de los objetos allí trazados. Sobre todo, dispáncese un tanto las dudas, contemplando en el último compartimento cierta manera de sacrilegio, al cual se acercan dos mujeres, que empujan en brazos á un niño, parecen impedirle para él los auxilios del Santo Labrador. Juan Diácono menciona efectivamente, entre los prodigios asociados ante el venerado *museo*, la curación maravillosa de un niño ciego, refiriéndola á la Era

(1) Inducen en la atribución de esta *Imaginería* que la actual estatua de *Santa María de la Asunción*, que obra debida con toda evidencia al estremo de los Reyes Católicos, como igualmente también que la de *Santa María de Atocha* deba inscribirse entre las grandes antigüedades. Notando ahora las analogías que una y otra ofrecen con las dos figuras en la cubierta del ANCA, nos será forzoso aquí recordar la opinión que la restauración ejecutada á fines del siglo xv, hizo de acudir á destruir la tradición local que le había representado de pie en las pasadas centurias, la confesión de no ser por lo tanto la devota *pléida* de los felices, avenida de riesgo á la contemplación de aquella imagen en la *cochecillo* referida, apareciendo un *cochecillo* de pie, según probamos en la descripción que de ella hicimos en el sup. iv de la *Introducción á la Historia de la Villa y Corte de Madrid*, escrita en virtud de un Real cédula de 15 de mayo de 1563, en la cual se mandó que se representara en la estatua de *Santa María de Atocha* según se veía, como la estatua representada en el ANCA. Ni se osen luego de recordar la circunstancia de que la estatua de *Nuestra Señora de Atocha* aparece armada, como la segunda representada en el ANCA, en la cubierta del ANCA. En virtud de San Isidro, y que hermozosamente con aquella, ostenta ésta *cochecillo* en forma de *cochecillo*, no indudablemente para el estudio que encierra. — Dadas estas inducciones, que tienen indestructible apoyo en el examen arqueológico de la *Virgen de Nuestra Señora de Atocha*, tratada en la citada *Introducción á la Historia de la Villa y Corte*, no podrá maravillarnos por sea parte que durante la segunda mitad del siglo xv y el primer tercio del xvi existieran entre los prodigios milagrosos y entre las nuevas *pléidas* de Madrid grandísima semejanza aquella estatua, ni que existiera por sí sola la hipótesis de que el pintor del siglo xv, imitando de representar ambas figuras, más ó menos directamente, se refirió con su propósito á ellas. La propensión de éste á nuestros días, y sobre todo el conocimiento cierto de la antigüedad de la estatua, justifican la última parte de nuestro aserto.

(2) Sobre cuanto dejamos advertido en la nota precedente, deba recordarse aquí lo que nos refiere Juan Diácono respecto de la devoción especialísima que San Isidro tuvo á las dos santas imágenes. Le cual tal como que, al ser trasladado su cuerpo incorrupto repentinamente del *pléido* sepulcro, fuese llevada en procesión año tras año á otro altar para impedir el *cochecillo*. — Según de la estatua de la *Virgen de la Asunción*, figurada en la cubierta del ANCA. En realidad, entonces oportuno estado que justificada grandemente en la restauración del siglo xv, sobre sea por imitar la estatua de *Santa María de la Asunción*, sea dada el carácter estado en que se le trasladó á nuestros días, para reconocer y species las primitivas formas de tan venerada *pléida*. — Sea lugar de aquí, desde se visto asertamos que á fines del siglo xv y principios del xvi la estatua de la *Virgen de la Asunción* sea grandemente tal como la vemos figurada en el ANCA. En relación á la estatua de *Nuestra Señora de Atocha*, basta, á lo que entendamos, las indicaciones expuestas en la precedente nota, para justificar la observación expresada en el texto con la observación que sólo está ligada de estudio. No se olvidó que el *cochecillo* del venerable *Santa María de la Asunción* sea *cochecillo* de *Nuestra Señora de la Asunción* como *cochecillo* de *Nuestra Señora de la Asunción*.

de MCCCIII (año 1203) (1). La zona funeraria, sobre afectar la forma general de los sarcófagos del siglo XII, a pesar del mal estado de la pintura, revela claramente con los ornamentos que aún la resisten, que el modelo allí imitado era obra del arte románico. No sería pues en vista de todo, temeraria pretensión la de suponer que este diseño de sarcófago era una imitación del *sepulcro lapideo* de San Isidro, como no lo sería tampoco el añadir que en el lado opuesto de la tumba, enriquecido por igual decoración arquitectónica, se reprodujeran algunos otros milagros de los que consagraron en la Iglesia parroquial de San Andrés la beatitud de San Isidro (2).

Tal es en suma la ornamentación pictórica del ARCA SEPULCRAL DEL PATRONO DE MADRID, en el doleroso estado que hoy presenta. Consideremos ya su mérito artístico y su significación arqueológica, para los fines que dejamos insinuados.

IV.

Si al estudiar la decoración arquitectónica de este peregrino monumento, nos sentimos dominados por la fuerza de la evidencia con que nos conduce a determinar la época a que en realidad pertenece, no es por cierto mérito eñcaz la persuasión que trae a nuestro ánimo su examen artístico-arqueológico, en el doble concepto de la manifestación plástica y de las costumbres, puntos ambos principalísimos en este género de investigaciones. Es en efecto de extremado interés, para fijar el valor histórico de toda producción pictórica, el considerar en primer término la manera especial de concebir y de expresar, en cada edad del arte, los asuntos por él representados. En la disposición general de éstos, en la relación y agrupamiento de las figuras, que los componen y determinan, en las actitudes diversas de las mismas, va impreso viva y profundamente el sello de cada época artística, como lo va igualmente en la peculiar manera de comprender y acentuar las formas representadas, y en el procedimiento técnico universalmente adoptado, siquiera alento y se perpetúe en él una tradición respetable, derivada de más lejanos tiempos. Reconocidas por nosotros la claridad y eficacia de estos principios trascendentales de crítica, no será pues, de maravillar que expuestas ya, cual lo dejamos hecho, las indicaciones convenientes en orden a la naturaleza, al valor representativo y a las relaciones cronológicas de los santos figurados en el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, procuremos ajustar a ellos el juicio de tan notable obra pictórica.

Llama, ante todo la atención, con este fin, la singular manera de concebir y exponer las individuales escenas, que tenían por objeto revelar la milagrosa historia del Santo. Sometiéndose el pintor al tradicional ejemplo que donde quiera le ofrecen sepulcros murales y sarcófagos, arcos, arquetras-relicarios, dýipicos, trípticos y frontales de altar con muy peregrinos relieves, grabados y esmaltes, lejos de aspirar a constituir verdaderos grupos, que interpretando de lleno la acción representada, conforme a las enseñanzas de la naturaleza, acreditaran la experiencia lograda en su observación por el artista, presenta casi siempre las figuras separadas entre sí y colocadas como en procesión, sin otra más íntima relación que la que puede suponer el criterio del espectador, empeñado en descifrar el pensamiento allí esbozado.—Pero, dada esta principal circunstancia, que motivando en los tiempos modernos muy ardientes controversias, ha dificultado no poco la explicación de las pinturas del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, heito es observar que, aun apareciendo en ellas tan en manifiesto el arte de la composición pictórica, no carecen particularmente las figuras de cierta proporción y aun elegancia, muy superiores sin duda a las que ofrece a la sazón, por

(1) *Arte & Indiv.*, cap. III, págs. 19.

(2) El doctor don Manuel Rosell, a quien según hejeto pagar cierta diligencia, expuesto en probar que es el ARCA SEPULCRAL que existió en el primitivo sepulcro de San Isidro, según por Alfonso VIII, tal la inmensal jornada de las Navas, aprobada la cronología del doleroso estado de las pinturas, nos indica (acordado sin embargo con el *Licenciado Quiñana*) que estaba pintado en ella la refrenda Real (Zamorano *Antic.*, cap. XII, págs. 164). Otro escritor reputado también que se dignó en el mismo milagro, es citado por Juan Valera, al indicar los diálogos entre los dos santos durante el siglo XIV en la obra, en efecto, que en el pliego finalizado de la reliquia española *Santo María de la Cabeza* poseída el *Zamorano* coló en su versión, estando claro que es la seguridad máxima que existe allí igualmente el milagro de cuando San Isidro resucitó el cadáver de su hijo, y otros milagros, desde de los que dejamos anotados. Asím como antes de que se le observó, por último, que las labores ó tratados se hallan decorados, uno con el *Escudo de la Reconquista* y otro con el de la *Reconquista*, Resucitó los *dos planos triangulares dos ángeles*, cuando de cuando decorados, aluden a los condes arcos de San Isidro (Quiñana, *División de los Arqueólogos de Madrid*, lib. II, págs. 12 y 13). Resucitó de todos estos representantes, conviene notar que sólo pudimos hallar en el ARCA SEPULCRAL las que habían recibido las mismas consignaciones al ser estudiada, y constaba ya en el libro de Juan Valera, anotándose el pensamiento de usar los milagros aluden en vida la parte inferior del ARCA y los obrados de las de la tumba del cuerpo incorpó, y de su colocación en el sepulcro primitivo, erigido ante las alturas de la apoteosis, la cultura.

punto general, el arte estatuario en sus ornamentales producciones. — Tal vemos, por ejemplo, en las que representan a San Isidro y a su esposa, Santa María de la Cabeza, que son á dicha las ménos ofendidas por la doble injuria del tiempo y de los hombres, en todos los milagros, que llenan los intercolumnios de la parte inferior del Arca. Resulta en ellas aquella rotunda expresion que había caracterizado en siglos precedentes y caracterizaba aún todo linaje de obras plásticas dentro de la tradición ibérica, si es permitido hablar de este modo; pero á vueltas de tan sensible imperfeccion, fuente inmediata de otras muchas, osténtase también en ellas cierta regularidad y nobleza de proporciones y actitudes, que dando cuenta de un muy sensible progreso en el cultivo de las formas plásticas, revelan acaso con mayor eficacia una influencia vivificadora, llamada á fecundar todas las esferas de las artes.

A los Ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades, que nos hayan seguido en el estudio de los monumentos de la segunda mitad del siglo XIII, arriba recordados, no se habrá ocultado por cierto que nos referimos con estas palabras, al grande cuanto maravilloso movimiento artístico, verificado en nuestro suelo bajo la protectora diestra de Alfonso el Sabio. Como nos enseñan estatuas, relieves, esmaltes y otras cien producciones plásticas de aquella edad, á cuya cabeza aparecen siempre los riquísimos *Códices de los Cantares* y el *Lores de Sancho María*, verdadero potentado de la pintura en pergamino, realizados en los postreros años de aquel ilustre príncipe (1275 á 1284), ya porque halláran en su corte benévola acogida los artistas pisanos y florentinos, que tan prodigioso impulso daban por aquellos días al cultivo de la pintura y de la estatuaría (1), ya porque cundiera entre los españoles el noble anhelo de cultura, que había resplandecido bajo los auspicios de un Fernando III y de un Jaime, el Conquistador, — es lo cierto que se ostentaron desde aquellos días animadas las producciones de los artistas españoles de un nuevo espíritu, llegando á tal punto las reminiscencias y los rasgos de la imitación italiana que no han faltado inteligentes críticos para quienes sea algo más que una fructífera influencia lo que avalora y caracteriza las referidas obras. — Y en verdad que si no osamos nosotros aspirar á tanto, tratándose de las pinturas que exornan el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO LABRADOR, tampoco podemos desconocer en ellas esa poderosa influencia. El movimiento operado en elocuencia, en letras y en artes, mereció á la fecundísima iniciativa del Rey Sabio, no se detiene, ni esteriliza, ni se cansa en su razón ha repetido el vulgo de nuestros historiadores, á la muerte de tan célebre monarca. — En medio de las dolorosas contradicciones de la anarquía señorial, que ruje al redor del trono de Sancho, el Bravo, y añade desenfadada la primera mitad del siglo XIV, propáguase por ventura y fructifica con desusados bríos la próspera semilla arrojada por un diestra benévola, no careciendo por tanto de ilustres sucesores en todas las órbitas de la inteligencia (2). ¿Podría acaso agotarse del todo, condenada á triste infundancia, en el terreno de las artes?... Los lectores del Museo Español de Antigüedades pueden responder satisfactoriamente, con sólo traer á la memoria, por lo que á la España Central concierne, la floreciente edad de Alfonso XI y el fastuoso cuanto revuelto reinado de Pedro I de Castilla (3): las pinturas que decoran el ARCA SEPULCRAL DEL PATRONO DE MADRID, apreciando á los ojos de la sana crítica, como clara y feliz derivación de aquella grande Era artística, completarán sin duda tan luminosa y terminante respuesta, dándonos al par razón cumplida de la época, á que indubitadamente pertenecen. ¿Podrá tal vez ser contrariada esta prueba artística, que reduce el monumento que estudiamos á las primeras décadas del siglo XIV ó á los postreros años del XIII, por el examen arqueológico del mismo?

Dificultad no pequeña ofrece hoy á esta investigación el deplorable estado en que ha llegado á nosotros dice el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. Como dejámoslo declarado, no osiemten las muchas lagunas, producidos en ella más que por la acción destructora de los siglos, por la incalificable ignorancia de los que tenían cargo de su conservación (4), hacer ahora un juicio comparativo de las escenas pintadas en los intercolumnios de la arcada inferior y las

(1) Valdrá á recordar en este sitio las *Menografías*, consignadas en el presente Museo al estudio de las *Libros de Sevilla*, de las *Túnicas de Plasencia*, á *Prólogo-referido de la Santa Iglesia Palmaría*, del *Diplo de Huesca*, conservado entre las cajas de San Lorenzo del Escorial, y sobre todas á la que tiene por objeto los *Códices de los Cantares* y *Lores de Sancho María*. Tratado allí con el debido desenvolvimiento el interesante punto que aquí tocamos, son impugnares resueltas de hecho ahora mayor extensión, facilitándose por tanto á otros breves indicaciones.

(2) Remítase á los lectores que desearan la prueba histórica de esta asercion al tomo IV de nuestra *Historia crítica de la Literatura española*, consignado así en su totalidad el estudio de los *Reinados de don Alfonso el Sabio*.

(3) Observamos en este punto lo mismo que hemos indicado respecto de la gloriosa época de Alfonso X. — Los lectores del Museo Español conocen ya nuestro estudio de las *Puertas del Salón de Embajadores en el Alcazar de Sevilla*, parocionalmente por tanto anexo á aquí toda digna noticia del referido movimiento histórico. Inspeccionar, en su embargo, la gran vitalidad de la tradición artística en todo el tiempo á que en el texto hacemos referencia.

(4) Aludimos en particular á las graves anomalías que han existido, ya al ser allí colocada, ya al hacerse uso de ella, á la visible descomposicion del monumento, alterada la equidad de los espacios cubiertos y respaldados hábilmente el apoyo sobre que se levanta la pintura. Adicóntese á estas graves anomalías.

figuradas en los de la cubierta; estudio que podría llevarnos con entera evidencia, bajo el concepto indumentario, al conocimiento de la época en que fué la obra ejecutada, toda vez que el plano inclinado de la tapa encerraba los milagros obrados después de la colocación del cuerpo santo en el sepulcro de la piedra, erigido entre los altares de los apóstoles en la iglesia parroquial de San Andrés (1170 á 1275). Mas ya que nos venamos forzados á renunciar al exámen de aquellas escenas, en que por la misma variedad de los personajes, que venían ante el sepulcro, ora á impetrar la proteccion divina, ora á depositar en él sus ofrendas, halláramos con abundante materia de estudio, datos inequívocos para determinar el momento histórico en ellas reflejado,—bien será notar aquí que la misma ley general ya arriba recordada, á que durante la Edad-modia se someten inconscientemente pintores y escultores, representando su propia actualidad, al intentar trasfírirla á sus obras los hechos ó los personajes de los pasados tiempos, nos abre en esta, como en otras muchas ocasiones, camino seguro para llegar á la deseada meta.

Son, conforme va advertido, las figuras de San Isidro y de su mujer las máenos deterioradas, entre las que han llegado á nuestros días. Ocupa la primera su cabeza repetidamente exornada de un sencillo nimbo, sobre cuyo fondo plateado (gris-oscuro) resalta una aureola de menudas estrellas, denotando así la eterna beatitud y la celestial bienaventuranza, cuya posición le había adjudicado, con el título de la santidad, el amor del pueblo madrileño (1). Entre la cabeza de San Isidro una ancha espartera de color de rosa que ajustándose al rostro por los lados, lo deja enteramente al descubierto, plegándose sobre el cuello. Bajo este capillo á formar parte de un capote, loba ó cobulio del mismo color, abierto por los lados y recogido sobre los hombros, el cual desciende por pecho y espalda hasta pasar corchas y rodillas. Un sayo de color aplomado, un tanto verdoso, de mangas largas y estrechas, y sujeto al cuerpo por un cintillo de cuero, bordado de labores sobrepuestas, completa la parte principal de su atavío, vistiéndole las piernas calzas de color más claro, y enviviendo los pies las características abarcas de la gente labradora, en las tierras de Castilla.—No ménos sencillo el traje de Santa María de la Cabeza, compónese de una toca alta y plegada á la merleta sobre la frente y en torno del rostro, la cual baja á cubrir del todo la garganta; y de una saya ó sotana roja, que cerrándose sobre el cuello, cae hasta los tobillos, ciñéndose á los hombros y al pecho y abuceniéndose sólo, aunque no con demasia, por bajo de las caderas; de una albuja amarilla recogida á los lados, por extremo ceñida á la cintura y de mangas largas y ajustadas; y finalmente, de unas zarpas abiertas y cruzadas sobre el empeine por menudas corchetas hasta formar cierta especie de redecilla.

No hay que meditar mucho para reconocer que era este el traje popular de los labriegos, apto para el trabajo y las fatigas del campo; y considerando que no son en las esferas inferiores de la sociedad tan frecuentes, como en las superiores, los mudables caprichos de la moda, tampoco se ha menester de grande esfuerzo para comprender que debió estar en uso, respecto de ambos sexos, algun tiempo antes de la existencia del pintor que lo trasfirió á su obra, como debió transmitirse á más cercanas días. Pensemos así, demás de la razon natural, en la comparacion de las distintas figuras con otras de igual índole, representadas á dicha en relieves y óvulos minios de fines del siglo XIII y principios del XIV, entre los cuales no es para olvidado el ya citado de los *Castares el Loover de Sancta Maria*, rico depósito de toda enseñanza respecto de la indumentaria española, como no lo son tampoco los que encierran, al comenzar el segundo tercio de la indicada centuria XIV, las obras escritas é ilustradas con vistosas viñetas para mejorar la educacion de don Pedro de Castilla. Con presencia de unos y otros documentos, aprendamos, en efecto, á quitar el valor de las declaraciones que hace sobre este punto un precioso documento paleográfico, correspon-

(1) Aunque pueda á alguno parecer un tanto impertinente, no nos juzgamos excusados de indicar que esta circunstancia del nimbo que rodea la cabeza del labrador, es una de las más antiguas pruebas de la plebeidad, contenida en sus conjeturas por sus calzas vistosas. Mas como es verdad la ciencia arqueológica que se deriva al uso de las calzas é la misma existencia de la civilizacion germánica; pero equilibra tambien que conagrada ya aquel signo por la Iglesia para embellecer la santidad y solemnidad por el arte, lo emplearon siempre los pintores, y los escultores, sus sujetos á las costumbres, á las escuelas y á las preocupaciones locales. Recordada esta necese general, congo reconocer que el verdadero significado del nimbo de San Isidro era expuesta solitudin de santidad; y todo el ARCA SEPULCRAL sería muy corta de tres siglos antes de la beatificacion decretada por Bona el Patrono de Madrid, anuncia se que este hecho haga una parte de sus sentimientos y satisfaccion. En efecto, leyendo en Juan Boscato la traslacion del cuerpo incorrupto desde el cementerio á la Iglesia parroquial de San Andrés y el milagro obrado en estas ocasiones, así así el de repicar las espantosamente postradas espantadas, *una Del Sancta Maria*, *obispo Pontifical* *conterate* *del* *como* *manipular*; *ante* *uno* *significan* *rebr* *quero* *á* *Sanctus*, *est* *esperando*, *ex* *que* *no* *se* *seva* *judicium* *reparat* *parte* *la* *autoridad* *apostol* (*obispo* *pastoral* *antocristiano*); *á* *pezo* *notar* *en* *esta* *posicion*, *no* *sin* *deber* *saludo* *de* *devocion* *que* *testifican* *su* *amor* *y* *su* *plebeidad* *respecto* *de* *San* *Isidro*. El nimbo, que rodea la cabeza de éste, tiene su correspondencia una siglo después con los escogidos como labrador.

diente á la primera mitad del mismo siglo: «Andaban los castellanos (dice, refiriéndose á los años que median de 1325 á 1350) con las gramallas largas fasta en tierra, con sus antiparas et capiroteras et con engolla sobre la cabeza derecho en derecho... et con barbas lueguas; et saludábanse anyo con orgullo et pareciéndonse bien que era maravilla (1).» No debe pensarse de vista que la cabeza de San Isidro aparece en las representaciones de la *ACA SEPULTA* con toda la barba, aunque no le detama el pintor de excesiva abundancia.

Sensible es para nosotros el no poder proseguir el análisis indumentario de los demás figuras, seguros como estamos de que, á consentirlo el lamentable estado de las mismas, produciría el más satisfactorio resultado para la investigación que realizamos. La figura del caballero, cuyas heredadas cultiva el Santo Labrador, no crece ciertamente de importancia. «Juan de Vargas (decía al describirla uno de los historiadores, citados repetidamente en esta *Mono-gra-fía*) se presenta [en el tercer claro ó intercolumnio] con espada ceñida y montado en su caballo blanco, muy bien enjaezado... Tiene la mano derecha levantada en ademán de hablar y con la izquierda asegura las riendas.—De sus hombros pende un manto ó capa, que se afianza con unos cordoncillos negros por delante del cuello, y se recoge debajo del brazo izquierdo.—Nada se descubre de la cabeza, porque la taparon sin precaucion con uno de los escudos de las coraduras (2).» Las circunstancias indoladas, aunque no apreciadas debidamente por el escritor que las nota, no crecen por cierto de valor respecto de la época, á que la pintura se refiere: el arco del caballero y el jaez del caballo tienen muy análogos ejemplos en los relieves de las urnas funerarias y en las miniaturas de la primera mitad del siglo XIV.

Ahora bien: obtenido por tantos caminos el mismo resultado tocante á la investigación propuesta sobre la edad en que fué construida y pintada el *ACA SEPULTA* EN SAN ISIDRO. ¿Será ya posible abrigar por más tiempo las dudas expresadas por los eruditos, ó persistir en el voluntario error, cerrando los oídos y los ojos á tantas enseñanzas juntas?... Los documentos históricos, relativos á las tradiciones piadosas del culto consagrado al Patrono de Madrid, que anuncian, al correr del siglo XIV, la innovacion realizada en orden al primitivo sepulcro, refiriéndose igualmente al nuevo local, en que existía ya el cuerpo santo (*catacumá*), y al objeto especial que ahora lo encerraba (*tesoro*), no se han convertido en verdad para nosotros en una letra muerta. Confirmados primero por los cantos religiosos (himnos litúrgicos), que repetidos por clero y pueblo en las solemnidades rogativas, presididas por el cuerpo incorrupto de San Isidro, fertilizaban su devocion y su fe, no pudiendo expresar pensamiento, ni hecho alguno con relacion á los dos puntos indicados (la capilla y la tumba) que no fueran notoriamente ciertos y constantes,—han hallado después en el estudio artístico y arqueológico del monumento la más luminosa comprobacion y cumplida prueba. Al exámen de su forma total hemos debido el íntimo convencimiento de que predomina en ellas, más que en otros cualesquiera monumentos análogos del siglo XIV, la innovable tendencia que mostraba el arte por apuramdar el trazo general de todas sus creaciones en las diferentes esferas de la construcion; del análisis de los elementos decorativos, adoptados por el pintor para exornarla, hemos obtenido la evidencia de que, si se descubren aún en tan estimable presa del arte y de la industria indubitable huella de aquella rica manifestacion, que habia poblado por espacio de dos siglos y medio las ciudades de Castilla de maravillosas basílicas y á éstas de bellas cuanto sencillas obras de las artes secundarias (*estilo rodriguino*),—contemp-tábamos estos elementos del todo dominados por los más gallardos miembros arquitectónicos de otra manifestacion artística, que llevando ya hecho largo camino, parecia acercarse á los momentos de su mayor propiedad (3), lograda ciertamente al correr del siglo XIV (*estilo ofival*).

(1) *Itinerario y Memorias* publicadas este presente documento, en su *Cronica del Gran Cardenal de España*, lib. II, cap. XXX.

(2) *Recall, Descripción histórica*, cap. XII, págs. 162 y 163. Debemos notar que en la actualidad no existe el referido escudo de la coradura sobre la cabeza del caballero, como cuando se exhibieron estas lienzas en cambio la cabeza ha desaparecido del todo, beneficio que debe al escudo de un devoto poseedor de otros días.

(3) Invitemos á nuestros lectores á examinar en la excelente obra de la *Iconografía española*, dada á luz por nuestro docto compatriota el académico don Valeriano Chiaromonte, los bellas canchis erasas dibujos de los dos coronados, conocidos en las Heráldas de Borgoña bajo el pseudónimo de Alfonso X. En particular llamamos su atencion sobre el que ocupa la parte superior de la lámina 21 de la expresada publicación, que representa el coronado existente en la nave de Santa Catalina, del santuario y monumental coro del alhauo Henao. Su forma total se aproxima grandemente á la del rubiego antes apuntado, lo cual no puede dejar duda de que fué tomado en su concepto artístico, en que se logró la más decidida proporcionalidad la manifestacion ofival. La distancia entre uno y otro monumento es grande, en su modo de ser, de ornata ó cincuenta años.

(4) Valeriano á *Itinerario* y los *Itinerarios del Museo* con el catálogo de los documentos arquitectónicos de los coronados, que lleva en sus *Estudios de Borgoña* el nombre de Alfonso X, á fin de que se eleven establece la comparacion de los elementos que la constituyen, con los que forman la del *ACA SEPULTA* que examinamos. Aunque, según queda indicado en la nota anterior, se trata ya en estos monumentos la traza de la ofiva y de los años inmediatos, es

Y no han sido ménos eficaces para colocar, como lo hacemos, el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO á fines del siglo XIII ó en las primeras décadas de aquella memorable centuria, á que la llevan irresistiblemente su forma general y su decoración arquitectónica, las enseñanzas que debemos á sus representaciones plásticas. Impreso en éstas el no dudoso sello de la pintura italiana, cuya influencia hemos visto ejemplificada en multiplicadas producciones, llevadas á cabo por iniciativa y bajo los auspicios del Rey Sabio; constándonos con toda certinidad que, lejos de apagarase la luz de las artes al fallecimiento de aquel príncipe, hallaban los cultivadores de la pintura en la corte de Sancho IV distinción y trabajo (1); no siendo, en fin, dudoso que, este movimiento se propaga y trasmite á los primeros lustros y aun á la segunda mitad del indicado siglo,—hácese, en efecto, de entera evidencia la consideración crítica de que, reflejados al par en el ARCA los progresos de la arquitectura y de la pintura posteriores á la edad gloriosa de Alfonso X, hermámanse éstas allí indestructiblemente, para producir la demostración de que sólo al verificarse uno y otro fenómeno en la historia del arte, pudo aquella ser positivamente construida y pintada. Pero si, aplicada con el noble anhelo del acierto, nos ha producido la crítica artística, por este doble camino, tan evidente resultado,—léxito es repetir que no otro nos ha ministrado, en verdad, la crítica arqueológica: ilustrado el examen documental de las representaciones pictóricas del ARCA SEPULCRAL, no ya sólo con el ejemplo de otros monumentos plásticos, sino también con muy preciosos documentos paleográficos de la primera mitad del siglo XIV, ha sido de igual modo indudable que, reproduciendo el pintor en su obra su propia época, no puede ésta ser otra que la ya señalada.—Existiendo, pues, la más estrecha correspondencia entre todos los datos históricos que á ésta se refieren, y que constituyen esta obra de arte, y conformándose todos en la determinación de una misma actualidad, léxito y légitimo nos parece cerrar esta parte de la presente *Monografía*, asegurando que el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO LABRADOR es obra de los últimos días del siglo XIII ó de las primeras décadas del XIV.

V.

Al muto auxilio de los documentos históricos y de las enseñanzas que ministra el examen gráfico del monumento sepulcral del Santo Labrador, hemos debido luz suficiente para determinar en la forma indicada la época de nuestra cultura nacional, á que indubitablemente corresponde aquel, legítimamente al par las razones que nos han movido á concederle lugar distinguido en el Museo ESPAÑOL DE ANTIQUEDADES.—Logrado este fin, importantísimo en todo estudio arqueológico, y preferente á todas cosas, tratándose de una obra típica (si es permitido hablar así) en la historia de las artes españolas,—conveniente juzgamos, para completar la idea que de ella nos hemos propuesto ofrecer á nuestros ilustrados lectores, el fijar por un momento nuestras miradas en los procedimientos técnicos que revela, no sin traer á la memoria cuanto en precedentes monografías, relativas á otros monumentos pictóricos de nuestra Edad-media, hemos oportunamente observado. La decoración pictórica del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, como las pinturas de que nos habla el inmortal Isidoro de Sevilla en su docto libro de las *Etimologías*; como los peregrinos fragmentos que, al mediar el siglo XVI reconocía el eruditísimo Pablo de Céspedes en los muros de la antiquísima basílica de San Pedro de Córdoba; como los no ménos estimables, descubiertos por nosotros en la de San Miguel de

el conjunto de la ornamentación arquitecturalmente resuelta, y las expresadas artes se inscriben en otras igualmente reducidas. Sucede, por tanto, lo contrario de lo que en el ARCA, produciendo en las primeras el estilo que había nacido en los siglos del arte desde principios del siglo XI, se dejan entrever inmediatamente los elementos de sus transformaciones apenas iniciadas, mientras aparecen ya transformadas en la segunda. Dado que los cronólogos se refieren á la década de 1180, no sería sino muy racional el dudar que pudo el ARCA ser construido y pintado de 1110 á 1180. En esta época, pues, se acerca en nuestro arte la manifestación arquitectónica, que lleva el nombre de gótico, á la cumbre de su virilidad, que alcanza todo el siglo XII.

(1) Pasa pocas de esta realidad histórica, sustentada por la historia de los historiadores que han presentado á don Sancho como un rey bárbaro, reconocen en el libro de los Cantos de su casa, en que figuran entre muchos sabios, cristianos y judíos, no pocos eruditos (arabíes) y pintores. Entre otros hallamos expresamente á Alfonso Estevan y Rodrigo Estevan, quienes llevando el título de Pintores del rey, residen en 1294, diez años después del fallecimiento del Rey Sabio, encargados de ejecutar en Burgos y Valladolid ciertos otros pintores. Alfonso diez, en efecto, la pintura de la capilla de Santa Barbara en la catedral de la gran ciudad. Rodrigo llevó á Valladolid el santago «de fuer dentro casa para el rey» (en su palacio). Cuando existe el título de Pintor del rey, no puede dudarse que los arte fueron monopolizadas. En las mismas Cantos se mencionan los nombres de agelot (árabes) Basilio Perez, Prayad Perez, Vicente Perez y Johan Martínez.

Lino (Asturias); como las más completas, que enriquecen todavía las bóvedas del *Panteón de los Reyes* en San Isidoro de León; como las custodiadas á dicha en las ignoradas hornacinas del Santo Cristo de la Luz en Toledo, y dadas ya al público en este Museo en ARTIGUARDIAS; en una palabra, como todas las producciones de los tiempos medievos que ha trasmitido felizmente á nuestros días tan encantadora arte, ya en muros, ya en tablas, ya en arguas, se halla ejecutada *al temple*. Sometida á la ley común, que preside al desarrollo de la pintura en todas las naciones meridionales de Europa hasta los tiempos, en que se hace universal el provechoso invento de Juan Van-Eyck (Juan de Encina), y dá el genio de Miguel Ángel el triunfo de la pintura monumental á la manera del *fresco* en los parietes de la Capilla Sixtina (1), ofrece, no obstante, muy particular interés, por la materia en que aparece realizada.

Era de antiguo generalmente conocido el procedimiento empleado en la platera *al temple* ejecutada en tabla, como derivación incontestable de los tiempos clásicos. Plinio, en el nunca bien elogiado Libro XXIV de su *Historia Naturalis*, dándonos curiosos y no escasos noticias de la *platera mural* y de su especial tecnicismo, nos ha trasmitido también muchos y muy exquisitos datos sobre la *platera en tabla*, haciéndonos conocer, con exactitud el más docto de los pintores que ha tenido España (2), demás de la peculiar preparación empleada en sus cuadros por los más valientes pintores de Grecia y Roma, el uso, sóbrio por extremo y acertado, que hicieron de los colores (3). Concretándonos en primer lugar á la indicada preparación, bastarían recordar que, fiel en esta, como en las demás prácticas relativas á la *platera mural*, la tradición de los artistas bizantinos, háse conservado fielmente, no sin peregrinos pensamientos, y de un modo grandemente autorizado, exacta relación de aquel general procedimiento.—Examinando, efectivamente, el precioso libro que bajo el título de *Orde de la Platera* [*Orden de l'opere*] (4) escribió, durante el siglo XI, el pintor Manuel Panselinos de Thesalónica, patriarca de la famosa escuela aglorita (5), hallamos conagrada la primera de las tres partes, de que se compone, á la exposición del tecnicismo, tradicionalmente observado entre los pintores del monte Athos, y en ella leemos, al tratar de la preparación de las tablas, estas curiosísimas prescripciones: «Tomad (dite, después de significada la situación del arca) pequeños pedosos de cola seca y ponedlos en agua durante una noche en un sitio fresco: poneda luego á cocer y menedala con una varita hasta que esté perfectamente derretida. Tomad luego la cantidad necesaria para las tablas que hubierdes de preparar y añadid un poco de agua para hacerla ménos espesa.—Dad una mano á la tabla, cuidando que no brille, ni forme ampollas y procurando que sea absorbida por la madera. Si hiciero sol, exponed á sus rayos esta primera mano, á fin de que la humedad se evapore: despues no le aprovecharia esta operacion, porque el yeso se abofaría. Cuando las tablas estén ya secas, mened el yeso con buena cola, en cantidad suficiente para dar tres ó cuatro manos. Haced la prueba en una tablita, y si el yeso estuviere demasiado duro, añadid agua caliente, á fin de que se reblandezca: si al contrario, el yeso estuviere demasiado blando, añadid cola para lograr el temple conveniente. Dad así dos ó tres manos: á la cuarta, añadid un mordiente (*passeri*) y un poco de jabon, que repaseis varias veces, y la operacion estará terminada. Cuidad, sin embargo, de no precipitaros, poniendo excesiva cantidad de yeso, para acabar antes, porque cuando queráis brunit (lijar) para dar el pulimento, la primera mano ó copa ya formada se separará de la segunda y la tabla quedará desigual... Extended, pues, el yeso en lechadas ó manos sutiles y numerosas, á fin de obtener una perfecta superficie en el aparejo. Si fuere verano y temierdes que el yeso se resquebra, preparad la cola separadamente, y añadid una pequeña cantidad á cada mano del yeso.—De este modo se evita el que, la cola largo

(1) Digna es de notarse la singular contradicción en que se inserta á nuestra contemplación el genio de Miguel Ángel: mientras, como aseguramos en el texto, debe el arte de la pintura monumental el *fresco*, halláramos por extremo de que hubiera decidido en su tiempo el temple, siendo, no sin lagrimas, que era la pintura en tablas y murales (Pablo de Céspedes, *Orde de Platera*, extractada en su *Arte de la platera*, lib. III, cap. 17). El renombrado pintor de Ostia, que en su *Poesía de la platera* se describe sus procedimientos del temple, atribula á este pelidano de Miguel Ángel: «Lo que yo me atrevo á decir es que como se hubiera introducido la pintura al óleo, que habian antes pintores tales» [Id., ib., 215].

(2) Pablo de Céspedes, *Discurso sobre la Antigua y moderna Platera y Abstracción*—Crisó á Francisco Pacheco, extractada por éste en el lib. III de su *Arte de la Platera*, cap. II.—Céspedes enseñó el pintar tratado al declinar del siglo XVI, y el segundo es el precioso arte del XVII. Puede consultarse en el particular la *Memoria* del Sr. D. Francisco María Tubino, titulado: *Céspedes y su siglo*, presentada en pública concurrencia por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando.

(3) Plinio, *Naturalis Historiæ*, lib. XXIV, cap. vi y vii.

(4) Publicado este rarísimo monumento con una erudita introducción y notas el diligente Mr. Didot, á quien tanto debe en Francia los estudios arqueológicos, el primero bajo el título de *Manuel d'Iconographie des églises, groupes et tableaux*, trabajo el Sr. Bionnato, que aparece despues con el de *Orde de la Platera*, Mr. le Dr. Paul Durand (Paris, MDCCCXV).

(5) La escuela aglorita era por ventura la Escuela de la Santa Montaña, aunque se dice de antiguo, y se dá en nuestros días entre los griegos el título *Aticos* (verlo 1861).

tiempo mezclada con el yeso, se corrompa, y el que la superficie se llene de hendiduras. Despues diseñarais y dorarais vuestra obra (1).»

Derivada, con esta consagracion didactica, la antigua tradicion de los pintores agógrafos á todos los pueblos meridionales desde el primer renacimiento de las artes italianas, vinculabase con admirable integridad, y no sin variantes, que contribuian á su perfeccion, entre los artistas de los futuros siglos. «Desde antes de Cimabue y despues aun (escribía al propósito el diligente Vassari) se ven obras labradas de griegos sobre *tablas al temple* y algunas en pared: estos maestros viejos, temiendo que se abriesen las tablas por sus juntas ó ensambladuras, usaron cubrirlas con cola fuerte y un lienzo de lino, y sobre él enyesaban para pintar encima; y templaban los colores con la goma de huevo, á todo huevo batido, y dentro ponian un ramo de higuera, para que la leche de él se mezclase con lo demás. Y con esta templa hacian sus obras. Usaban de colores de minas, parte artificiales de alquimistas (químicos) y parte de las que se hallaban en las aperturas de la tierra: no usaban del blanco de cal, por ser fuerte. Y á esta manera de pintar, llamaban *colorir á temple* (2). Insistiendo en la misma tradicion, observase con la autoridad del proceloso Céspedes, el autor del *Arte de la Pintura*, refiriéndose á los artistas españoles: «Las tablas usaban los viejos [pintores], despues de enebradas ó encañamadas por las juntas, ponerlas un lienzo delgado pegado encima con cola mas fuerte, y spacerlas de yeso grueso y mate, y despues de muy bien lijadas, pintar en ellas á temple (3).»

No sería prudente negar, en vista de tan autorizadas declaraciones, que respetada de centurias en centurias la tradicion del mundo antiguo, en orden á la preparacion de las *tablas*, arraigó profundamente en los tiempos medios, generalizándose al punto que respecto de nuestra España nos enseñan por una parte todas las producciones pictóricas de la referida edad, y nos advierten por otra los documentos legales, venidos felizmente á nuestros dias.—Estudiando, en efecto, las disposiciones acordadas por los municipios de nuestras principales ciudades, y confirmadas por los reyes, durante la Edad-media, respecto del ejercicio de la pintura, no sólo hallamos clasificados los cultivadores de tan peregrina arte, en la forma que á la sazón lo consentian las ideas dominantes sobre la naturaleza del trabajo, sino que encontramos muy significativas y terminantes prescripciones, encaminadas á garantizar, así la excelencia de las obras pictóricas en el concepto del arte, como en estabilidad y bondad, respecto de los procedimientos industriales, empleados en el aparejo de las *tablas* y maderas, en que debieran ser ejecutadas.—Notables son ciertamente, en uno y otro sentido, las reglas establecidas en las *Ordenanzas de Sevilla*, que segun saben ya los lectores del Museo Español de Antigüedades, constituyen uno de los documentos más completos y auténticos de cuantos, en orden á las bellas artes y á las artes industriales, poseemos: por ellas se preceptúa que para gustar carta de examen los *pintores imagineros* y los *pintores en madera*, «sepan hacer muy bien el aparejo ó teagan conocimiento de las templas, ó de los engrudos, ó que estos engrudos los sepan hacer para lo vivo (el natural) así de cola de retal como de pegamino» (4). No debe por cierto olvidarse, al recordar estas prescripciones técnicas, eficacísimas para perpetuar la tradicion del arte antiguo, que por ellas se exigia también á los pintores en tabla (pues no á otros principalmente se refieren) el uso no ménos tradicional de los colores, exclusivamente empleados en este linaje de pintura, con su peculiar preparacion y su aplicacion á las referidas tablas. Ni conviene por último perder de vista, dado el intento que guía nuestra pluma, cuánto significaba y valia en la ejecucion de las obras pictóricas, de que tratamos, de una parte la tradicion, relativa á la manera de trazar los objetos en la tabla ó de trasladar á ella los diseños ya preparados de antemano, y de otra el característico procedimiento generalmente adoptado para imponer los colores, producir los efectos del claro-oscuro, y lograr el brillo y relieve de los dorados en nimbos, simbras, brocados, listes y todos los objetos del mobiliario, en que resplandecian la plata y el oro.

No se halla, pues, desahida el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, de esta universal cuanto imperiosa tradicion del tecnicismo artistico de la Edad-media, y sin embargo, ofrece en su disposicion muy notables diferencias, que solicitan la atencion de los doctos. Su examen nos pone en efecto de relieve que no ya sólo se apartaba su autor de aquel primer procedimiento recomendado en el siglo XI con tanta eficacia por el athonita Manuel Panselinos, como aqui

(1) *Crónica de la Pintura*, págs. 28 y 27.—No creemos ocioso añadir respecto de este peregrino libro que, segun declaración de su editor, Mr. Etkin, lo obtuvo éste durante su viaje á Grecia de uno de los más célebres maestros del monasterio de Daphnigium, llamado Joseph, depositario de la primitiva tradicion pictórica de la escuela apócrifa ó arcaica, conservada religiosamente hasta nuestros dias por los pintores griegos (*Introducción*, pág. 102).

(2) Vassari, 1.^a Parte, cap. 21.—Párrafo, lib. III, cap. II.

(3) Pacheco, *Arte de la Pintura*, cap. II, citada.

(4) *Ordenanzas de Sevilla*, 2.^a Parte, Título de los *Pintores*, lib. 165 v. de la edición de 1822.

mera preparación de la tabla, sino que abandonaba también, ó mejor dicho, aspiró á perfeccionar la práctica de los pintores viejos de Italia y de los que en España los imitaron, respecto de la aplicación del lienzo que servía para establecer el plano general, sobre que asentaba el verdadero aparejo de la pintura.

Reasumiendo perfectamente los tablonces, que forman el ARCA SEPULCRAL, estableciése en ella, por medio del uso de la garlopa, una superficie análoga, así para sus frentes y costados, como para el Púlos ó plano inclinado de la cubierta. Adhiriéndose á todas sus fijas tan íntimamente que llega á constituir con ella un solo cuerpo, revistela en su totalidad un grueso y fuerte pergamino, de extrema consistencia, el cual hubo sin duda de ser aplicado allí bastante humedecido, según la tirantez y tersura que todavía presenta (1). Pudo el autor haber ejecutado su obra, dada esta primera preparación, á la manera que los pintores en pergamino, vulgarmente apellidados *iluminadores*, realizaban á la sazón las miniaturas de los códices litúrgicos y literarios, según han tenido repetida ocasión de ver los discentes lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIQUEDADES, principalmente en el estudio de los magníficos códices del Rey Sabido. Prefiriendo no obstante, la *piñeta al temple*, siguió el ejemplo de los pintores en tabla para disponer de un modo conveniente los respectivos cuadros, trazados por la orla general en su lugar descrita, la cual asentaba inmediatamente sobre el pergamino; y no sin dar acaso, una mano general con un mordiente al propósito para recibir el aparejo, imponiéndole éste por medio de repetidos baños de yeso y cola, los cuales fueron sucesivamente formando como una lámina dura y por extremo compacta, cuyo espesor excede quizás de un milímetro. Cubría esta primera capa de la preparación, brillante por su blancura, otra segunda muy más delgada, aunque no ménos consistente, que ofreciendo, al hermanarse con aquella, una tinta antracina, nos inclina á creer que se mezcló ya en ella con el yeso el ocre, ó tal vez la sílica, sustituyendo á la cola fuerte ó de retal la de pergamino, si ya no es que en lugar de una ú otra hubo de emplearse el huevo ó el jabón, procedimientos habituales desde los siglos precedentes (2). — Como quiera, completése del modo indicado el aparejo ó preparación, que, adaptado al pergamino cual primera base de la piuma del ARCA SEPULCRAL, creyé indispensable el pintor del siglo XIV para realizarla; y como no se habrá ocultado á los eruditos lectores del Museo, sin introducirse una total innovación en el sistema general de las preparaciones del *temple en tabla*, habiase intentado en ella, con extrema fortuna, una muy significativa variante, no estéril en verdad para la ejecución de la obra pictórica propiamente dicha.

Investigando, después del examen técnico del aparejo industrial referido, la manera en que el autor de las representaciones de los milagros de San Isidro lleva á cabo estas pinturas, oprimenos, en efecto, advertir que la segunda preparación parece tener un fin transcendental respecto de las mismas. Dando por resultado un fondo común, de que desaparecía la destemplanza del yeso, y dispuesta ahora para utilizarse en determinados tonos, hubieron sin duda de aplicarse á ella los cartones, tanto de la decoración arquitectónica como de las figuras, cuando no estaba todavía del todo seca. Así, al pesar sobre los respectivos contornos un estile ó punzon para transferirlos á la tabla, en sus respectivos planos, en vez de producirse una raya seca y angulosa que rompiera la superficie, lograbase una huella dulce y gruesa, que sin maltratar el aparejo, daba razón cumplida de los objetos diseñados en dichos cartones. Traducida en tal forma la composición y fijada la colocación de los detalles, fues ya hacedero al pintor seguir, sin vacilación ni arrepentimientos, contornos y dintornos con líneas más ó ménos acortadas, trazadas en general por medio de tintas oscuras, que siguen en común la huella del estile, si bien en los extremos (cabeceras y manos) aspiran á cierta libertad con líneas demasado negruzcas y no del todo apacibles. Impónese el color por punto general como á manera de baños, agudadas ó veladuras, en carnes y paños, y determinanse las medias tintas y los oscuros con repetidos toques, que parecen aspirar al logro de un modelado más sentido y ambicionado que logrado y disemido (3): los cobres, reducidos principalmente al azul (indigo), al verde-tierra, al rojo-vermillón (minio),

(1) Se la dice indistintamente que el ARCA SEPULCRAL de San Isidro se halla formada por una *pól* ó pergamino. No es ciertamente lo mismo, cuando desde luego advertida la lectura, se ve todo el reconocer su transición artística-industrial en la forma que lo hicimos. La pintura sobre cuero se conoce en realidad de momento durante la Edad-media, así en nuestra España como fuera de ella.—Entre otros, pertenecen al Arca de San Isidro que preténmos recordar, las construcciones con otros los pinturas, ya muy escasas, que guarda la Alameda de Granada en su magnífico taller, intitulada *obra de Juan de Juanes*, Agudo de mucha estima y de medura estimación. Además señalásemos otros acontecimientos de más estrecha analogía con el que vemos examinada.

(2) Pudo cancelarse el propósito la Guía de la Pintura del albañil Manuel Ferriz de Tenebrón, oportunamente citada, 1.^o Parte.

(3) Aunque se confundieron del todo con este procedimiento que nos revela las pinturas del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, así ya en el siglo XVI el diligente Francisco Pacheco que los pintores viejos, así en las construcciones de Córdoba y Génova, portadas ó dibujadas ya en sus obras, examinó luego sus colores llamativos, azules y rojos con variedad, y comparó con sus colores finos en uso á la sazón de las agudas y después á las apacibles.

á la púrpura y al amarillo, brillan y se armonizan conforme á los principios universalmente respetados de la escala cromática, mostrándose una vez más el predominio de la tradición pictórica, alimentada y fortalecida sin tréguo por las enseñanzas de las disciplinas liberales.

Tales son, en nuestro juicio, los rasgos que más directa y empíricamente caracterizan los procedimientos artístico-industriales de las pinturas *al temple*, que decoran el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. Respetadas en ellas las tradiciones técnicas derivadas de la antigüedad clásica por el no dudoso camino que dejáramos señalado, dámoslos, sin embargo, inequívoco testimonio de que no renunciaba el arte cultivado por nuestros mayores á ensayar y utilizar convenientemente nuevos procedimientos industriales, para dar mayor duración y brillo á sus producciones. Revelando en efecto, una perfección nada común, así en la disposición del pergamino que sirve de base á la preparación pictórica, como en la preparación misma, ejecutada con admirable acierto, adórnase en verdad todos estos medios con los que más directamente atañen á la manifestación artística, contribuyendo eficazmente á confirmar la idea que respecto de la época á que el monumento fué debido, hemos anunciado.—Pudiera acaso llevarnos la misma peregrinidad del referido procedimiento á intentar una investigación más ó ménos luminosa sobre su aplicación y su origen, no careciendo de análogos ejemplos en nuestras artes industriales y poseyendo todavía otros monumentos de igual naturaleza (1). Nuestros entendidos lectores, dada la extensión que ha tomado necesariamente el presente estudio, no llevarán á mal que abreviando en lo posible, nos contentemos con cerrar esta parte de la *Monografía* del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, añadiendo que cualquiera que sea el origen de la mencionada innovación industrial, y cualquiera que sea igualmente el camino hecho por ella hasta llegar al siglo XIV, para ser aplicada en la forma y con el resultado que arriba queda expuesto, no cabe dudar, quitadas las expresadas circunstancias, que no era el ARCA en cuestión el primer monumento, donde satisfiriendo el pergamino al delgado lienzo de los viejos pintores de Italia, que habían modificado en este punto las prescripciones tradicionales recogidas en el siglo XI por Manuel Panselinos, servía aquél de fundamento á la preparación de la *pintura al temple* ejecutada en *tablas*. La extremada pulcritud, con que se hallan realizadas las operaciones referidas, presupone una experiencia jamás alcanzada sin una inteligente práctica; y fuera, por tanto, pretensión tan indiscreta como temeraria, la que tuviese por objeto el presentar el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO cual obra única en este concepto, enlazada como se halla y áun identificada del todo, según ha mostrado su examen artístico-arqueológico, con los progresos y conquistas realizadas ya en nuestro suelo, al terminar la XIII.^a ó comenzar la mencionada centuria XIV.^a en las esferas mayores de las artes.

VI.

Ha tenido por objeto el estudio hasta aquí realizado, no ya sólo combatir y desvanecer los errores en que han caído los escritores madrileños, que mencionaron ó pretendieron juzgar el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, sino reconocer también, bajo la doble relación del arte y de la industria, su verdadera significación é importancia en la historia de la cultura española. Probada queda, en nuestro sentir, hasta donde es posible en este linaje de investigaciones, por una parte la ninguna razón de los que empleando toda suerte de agudezas y subterfugios y desconociendo las enseñanzas, tan ingenuas como eficaces, de los documentos históricos y de las obras artísticas, han

con los colores más fuertes hasta dejálos en su perfección: «Eato (étude) se hacía en cera, en paraf., en Jerezca (argam.) á sobre tablas, y era la más usada» (*Arte de la Pintura*, lib. II, cap. II). Como se ve, no está muy distante de este sistema el que hemos anunciado en la descripción pictórica del ARCA, que estábamos.

(1) Así cuando el año, desde se conserva en la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, dada la escueta altura, no conviene su examen tan exacto como se hubiera deseado, así para juzgar de su mérito artístico como del técnico empleado en su ejecución, nos recomendamos en el deber de remitirse en esta obra al *Arco sepulcral de Arca fúnebre de la Infanta doña Urraca*, obra por el diligente Felgué en sus *Andares sacros y misteriosos de Palencia*, y por el ilustrado Peón en su *Viaje de España*. De los *Monumentos de estas corrientes* parece decirse que se hallaron con el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. Nuestro estimado amigo y respetado don José Escarot de Bonazzi, marqués de Montebello, anunció en el *del Arco aludido del año XV*, obra escrita, que envió tan pronto sobre la luz pública con su correspondiente *Monografía* en este Museo de ANTIQUARIOS (t. II, pág. 377). Mucho le agradeceré las señalizaciones y más le agradeceré señalar que se remedia á cargo de esta oficina pública si tal hiciera, que he visto dispuestas las cosas que hoy abrigamos, respecto del procedimiento técnico adoptado para la ejecución de este monumento.

persistido, con interesados fines, en que no ha jugado por la propia vanidad, en suponer que es este monumento, debido indefectiblemente al siglo xiv, el primitivo sepulcro de San Isidro, y por otra la no mejor fundada hipótesis de los que, sin mayor conocimiento de los sucesivos desarrollos del arte en nuestro suelo, pretendieron traer su construcción y su pintura al reinado de los Reyes Católicos (1). La ordenada cuanto sencilla exposición de los hechos, por lo que al primer monumento funerario del Patrono de Madrid concernía, nos ha permitido examinar y desahuciar hasta fines del siglo xiii, sin perder de vista aquel *sepulcrum lapideum*, aquella *placita Antiquae gloriæ vestes*, aquel *novus mansuetos* que hallamos al fin, corriendo ya el siglo xiv, sustituido por la *tasca* de madera, objeto exclusivo de la presente *Monografía*. Examinada ésta bajo multiplicadas relaciones, hemos procurado ilustrar y justificar, con las enseñanzas que en ella nos ministran tanto los elementos artísticos como los arqueológicos e industriales, el concepto inspirado por su mérito, cual monumento piédrico, y la legitimidad de los títulos que le ocupaban lugar señalado en la historia de las artes pátrias. Probada su identidad como objeto destinado por el amor y la devoción del pueblo madrileño a custodiar el cuerpo incorrupto de su venerado Patrono, no cesamos por cierto, desde la misma centuria xiv., los testimonios que acreditan su existencia y conservación en la capilla (*antecámara*), consagrada en la Iglesia parroquial de San Andrés al mismo Santo; testimonios que nos revelan por otra parte las causas del doloroso estado, en que se ha transmitido a los tiempos modernos.

Como nos enseñan los himnos litúrgicos, citados arriba, excediendo de los límites municipales, había caudido la fama de los milagros del Patrono de Madrid á las más apartadas regiones de la Península; y reyes, magistrados, magistrados y fieles solicitaban al par ante su *tasca* el favor divino (2). Entre los hechos posteriores á la formación de estos himnos, y que prueban dentro del siglo xiv que háize de entibiarse, tomaba grandes creces aquella devoción general, bien sea recordar aquí el que se refiere á doña Juana Manuel, esposa de Enrique II. — Fama es, efectivamente, entre los escritores que procuraron ilustrar las piadosas memorias de San Isidro, que movida de profunda devoción hacia el Santo aquella ilustre señora, á cuyo padre había caído en suerto, durante el tiempo de las tutorías de Alfonso xi, la gobernación de Madrid y sus tierras, había ambicionado desde la niñez poseer alguna parte de su cuerpo, como preciosísima reliquia: añaden los mismos narradores que, asuntada ya en el trono, quiso ver cumplido su deseo, apoderándose del antebrazo derecho (*presensium á cubito brachium dexterum*); en tal punto (prosequer) sintióse lastimada de un doloroso accidente, de que no se vió libre hasta que volvió á ser colocado el brazo en el aseo junto al santo cuerpo (3). No cabe duda, pues, admitida la autenticidad del hecho, aunque no fijada su fecha, que habiendo subido al trono Enrique II en 1369, tras el fratricidio de Montiel, y pasada de esta vida su mujer doña Juana en 1381, proseguía excitando en este periodo la veneración general el cuerpo de San Isidro, habiendo dado tal vez ocasión el frustrado intento de la reina, no único, en verdad, respecto del anhelo de coronar tan preciosa reliquia (4), para extremarse en su custodia, con daño del Arca, considerada cual monumento artístico.

(1) Aunque, verificada ya el estado del Arca, se valiente sobre todo trabajo en este punto, no será imprudente el consignar aquí que las fundaciones de esta capilla no pueden ser más fieles y justas. El diligente don Juan Antonio Piliñer, que las reconstruyó á la vez descubierta del doctor Baschi, por un efecto de una hipotesis á todas luces inadmisibles, ó mejor diciendo, de todo punto falsas. Hablamos seguros que el Arca pertenecía hasta entonces en el interior una escuela de costura y de seda. Piliñer, no habiendo verificado por sí el examen del monumento, no pudo tener sus afirmaciones, y de supuesto en su punto sensible referencias á Isabel I y Fernando V. «Lo cierto es que los Reyes hicieron varias obras (en la parroquia de San Andrés). Con motivo de estar hospitalizados en las casas de don Pedro López de Cardeña, que eran desde ahora las del duque del Infantado, se levantó esta parroquia de Cayllá real, y por ser tan antigua, la edificaron alargándola por los pies para anejar dentro de ella la capilla de San Isidro, que estaba fuera en el exterior. Quisó entonces se quitó el cuerpo de la Iglesia al sepulcro del Santo, y colocándole en la capilla próxima se le labró la *tasca* labrada, con intervención de Madrid; y por eso se venían moviendo los restos de las urnas reales y los vapores (Dobson sobre varias monumentos de Madrid, pág. 107). Con seguridad, como queda indicado, que se cubren, al fin caído antes tales escuelas de lino y seda, al dentro de la fuerza del Arca destruída, bastará para desbaratar la opinión de que esta falso exposición se funde. Piliñer, por otra parte, sin embargo, de citarlo, por error de toda idea fundamental, respecto de la historia general de las artes, no acertando más adelante en la locura á los escritores.

(2) El himno que nos dió noticia de este hecho es el mismo citado arriba, concurriendo con el Arca SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. Su estado hoy está concebido del siguiente modo.

San Regis, dicitur, iudex,
per hunc Isidoro,
grandevotante supplicis
pro Regni Regis gloria,
qui jure suam vitallium
minime precavit pericula.

(3) *Anales de Hispania* Fr. Jacobo Bled, tomo 14 del *Acto S. Isidori*;—Rozell, *Descripción Histórica*, cap. xiv.

(4) El diligente Juan Dávalos cuenta entre las primeras diligencias ordenadas por el cuerpo santo, realizada ya su traslación á la Iglesia de San Andrés, el hecho de haberse cortado un pedacito de la vestimenta de Santa María, Donado Pedro Gordo, algunas costillas, para guardárselas entre las reliquias de la

En 4 de Mayo de 1421 era solemnemente sacado del Arca el cuerpo santo, á presencia del clero y de los principales vecinos de la Villa, siendo después colocado *in locum priorem*, con no menor respeto; y cinco años después, ya en 27 de Abril de 1426, apremiados los madrileños de larga y angustiosa sequía, tentaban á impetrar la intercesión de su Patrono, sacándole nuevamente de la caja en que yacía dentro del Arca, según certificaba con igual fecha el presbítero Martín, autorizado al efecto: «Corpus Sanctissimi Confessoris Isidori (dicitur) in eam classam facta, propter terminum aviditatem, de suo manerio extraxerunt.» Obtenido el impetrado beneficio, era restituído el cuerpo santo al ARCA SEPULCRAL, añadiendo el citado presbítero, en orden á su custodia: «Claves ípse Arcae commendantes, primam Capitulum clericorum, secundam Dñaco de Bargas (sic), tertiam Fernando de Bargas (sic), quartam Roderico Martini Conubenci, quintam Martino Sanci, clerico.» Innegable es, por tanto, que durante el primer tercio del siglo XV, no solamente el Cabildo de los clérigos, sino también el Concejo de los ciudadanos y el Orden de los caballeros tenían una parte activa en la custodia de San Isidro, encerrándose su cuerpo bajo cinco distintas llaves (1).— Pero ¿eran éstas parte de las seis pesadas y muy gruesas que hoy ostenta el Arca y que tan grande ostago han producido en la decoración pictórica del monumento?...

Entre los documentos fehacientes que hacen expresa mención del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, merecen, sin duda, la preferencia los que se refieren á las visitas eclesiásticas, relacionadas con la misma.—Es, sin duda, de extremo interés en este concepto la girada en 21 de Junio de 1504 por el bachiller Juan de Contenera, arcipreste de Maqueda y visitador de los arcobispados de Madrid y Guadalupe, por el cardenal Cisneros.—El bachiller, deseando reconocer el cuerpo del Santo, hallóse guardado en una muy grande tumba, que el vulgo apellidaba [ARCA] DE SAN ISIDRO, colocada al lado del Evangelio, en su propia capilla.—Estaba esta tumba pintada en los cuatro frentes de su exterior, y representaban sus pinturas muchos milagros del predicho Santo. Carrabana cuatro llaves, guardadas á la sazón por el cura párroco, por doña María, mujer de Juan de Luxan, Juan de Vargas y Juan Ruiz de Tapia. Había dentro de aquella ARCA otra menor, con una sola llave, que tenía en su poder el honrado Gaspar Alvarez, beneficiado de la misma Iglesia, y encerrábase en esta segunda arca el cuerpo del Patrono de Madrid, envuelto en un rollo paño de seda blanco y cubierto con otro de escarlatina. El cuerpo aparecía íntegro, á excepción del antebrazo derecho, que se hallaba separado (2). Sesenta y tres años adelante, mediado ya el mes de Julio, hacia análoga visita don Gomez Tello de Giron, gobernador del arzobispado de Toledo: el ARCA SEPULCRAL no ocupaba ya el sitio que en 1504. Proyectada su elevación desde 1544 por el arzobispo de Toledo don Juan Trujano y el obispo de Plasencia don Diego de Vargas, bajo un magnífico arco que debía construirse al propósito en el muro que separaba la Iglesia parroquial de la capilla de los Vargas, habíase suscitado á este pensamiento, cuyo fin era que fuese el cuerpo santo adorado al par desde la Iglesia y la capilla, insuperables obstáculos (3). Desistiendo de la empresa, contentá-

mosa Iglesia. Llegóse Gualco á su casa y púsole en una ventana con intento de cumplir el siguiente día su intención; mas al levantarse las manos para cruzar, sintióse acometido de dolor de corazón, ansiedad y perturbación mental, que le yusaron un grave accidente. Era el milagroso hombre discreto y honesto, y entró luego la casa de aquel estado accidentado, que le sobrevino por haber estado en su casa las hijas del Santo. En el otro, para tener las cabelleras, y besólas con reverencia y tocar á la Iglesia de Santa María Virgen, que se halla en orilla de doncellas ocultas, Americanas arrojadas (en religión) (Fita donati Isidori, cap. 11, nota. 12). Admito indudablemente estas cosas de placidez después, de sus fluctuaciones y volutas sin embargo para conseguir la devoción fundada en todas las cosas por el cuerpo incorrupto de San Isidro. No se olvida esta triste causa benéfica cuando ocasión de alabar en él. Misoglosos sobre las sequías y sequías-relección, ofreciendo en los sagrados libros para comprender el hecho referido por Juan Dalmazo.

(1) Debemos advertir aquí, para no inducir á erróneas lecturas en otros, que de los cinco llaves de que en este documento se habla, correspondían cuatro al Arca parroquial y una á la caja (Arca) en que se encerraba el cadáver, pose que venamos en la relación de la visita, girada al comenzar del siglo XVI por don Juan de Luxan, Fr. Francisco Ximeno de Cisneros, sólo se señalan entonces las expensas cinco llaves en las dos arcos. La última de las mencionadas en 1496, puesta al cuidado del obispo Martín Sánchez, era indudablemente la del arco interior: en 1504 se contaba también la llave de la misma Arca á uso de los obispos beneficiados de aquella Iglesia, como venimos luego.

(2) Había cinco una larga relación de esta visita en el lib. V, cap. XIV de la *Vita Sancti Isidori Apóstoli*, que encontramos Hincobado y Papelecobio en su *Acta Sanctorum*, t. III, pág. 203, col. 2.^a, declarando que al hacer encerraron á Isidro, en el derecho, bendito devotos El castrojo Rosell teólogo, no obstante, una pasión, diciendo: «En la cual [arca], cuyo llave tenía el beneficiado Gaspar Alvarez] está dicho cuerpo santo entre un buzo y carne, salvo al Arca abierta después del cuerpo, cosa (Diferencia Isidori), según citamos, pág. 140). Nos detramos en este particular, porque demuestra que no siempre en un sepulcro, está solo por totalidad que por parte á la verdad habida, fuer de la limpieza que cuando el cadáver, y en los opúsculos del castrojo de San Isidro no encerran otros devotos y contradições, algunas de los reales han sido motivo á levantar verdaderos caudales en el año, como sigue veremos.

(3) Al referirse por Hita, y los que le copian, entre muchos, no indica que el ARCA SEPULCRAL con el cuerpo santo está en el llamado Ocho de la capilla mayor de San Andrés más allá donde y está el que en su misma capilla, inmediata para centrar la llave del Ocho, hoy independiente de la parroquia. Estas indicaciones muestran la fe de al la notoriamente sencilla del siglo XIV tal á se destruida con dicha proyección, y al cuerpo solamente parte del arco de la Capilla del Ocho. La diligencia del doctor Rosell se extendió á limpiar estas cosas, según declara en su *Disertación Isidórica*, pág. 142.

hane al cabo clero y pastores con abrir en el muro del camarín un profundo nicho para colocar en él perpetuamente el ARCA, obra que era ejecutada, tal como hoy la vemos, en 1445 (1). Hallaba, pues, en tal manera el gobernador del Arzobispado el monumento funerario de San Isidro en 1567: reconocido el exterior de la *fosca*, que cerraban las cuatro llaves de 1504, fijábase el visitador más principalmente en la *caja*, que contenía en el interior el cuerpo incorrupto, bajo una sola cerradura. Guarnecida de cuero colorado, clavetada de tachuelas doradas, y cubierta de un paño de zabarrán de oro y sedas de colores, no parecía ser ya la antigua *fosca*, examinada en 1426 por el Cabildo eclesiástico, los hijos-dalgo y ciudadanos de Madrid: el cuerpo de San Isidro, en vez de la escarlatá y el paño de seda blanco, que en 1504 le servía de sudario, mostrábase «envuelto en un lienzo delgado blanco, á manera de cenida, y otro de lino muy grueso, arrollado todo en una gran pieza de tafetan blanco.» Al lado de él encontraba don Gomez una *adoveña* ó botas de raso encarnado, donde se guardaba un dedo del Santo (2). Limpiando esta caja con el mayor esmero, tornában á colocar en ella el cuerpo del Labrador, encerrándola en el ARCA SEPULCRAL como ántes (3).

Hasta 1593 no hallamos noticia de otra visita análoga, bien que mucho más calificada y solemne, tanto por las personas que á ella concurrían, como por el intento que la motivaba. Puesta en Madrid la corte de los Borbones desde 1566 á 1568, había labrado profundamente en el ánimo de Felipe II aquella misma devoción, que tan arraigada vivía desde el siglo XI en el corazón de los madrileños: rodeado Isidro de la aureola de santidad e que le había discernido el amor de sus compatriotas, nacía en magnates y prelados el pensamiento de imprimir la confirmación suprema de Roma, sometiendo á las prescripciones canónicas. — Felipe II, acompañado de príncipes y obispos, viajaba en 7 de Marzo del referido año la *fosca* del Labrador, para comprobar la milagrosa integridad de su cuerpo santo (4), y obtenidas las letras apostólicas de Clemente VIII, abríase bajo la autoridad del Cardenal-Arzoobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga, aquel famoso proceso que iba á ratificar á la faz del mundo católico las piadosas creencias de tantas generaciones. — Los testigos llamados á declarar, respetables por su ancianidad y sus virtudes, manifestaban una y otra vez que el cuerpo incorrupto se había guardado de tiempo inmemorial dentro de dos distintas cajas: una grande (decían) «pintada de milagros que ha hecho el Santo, que son muchos,» y otra, un tanto más pequeña, que era la que realmente encerraba los mortales despojos. El primero de los testigos, á la sazón prior de Santo Tomás, Fr. Diego Aldrete, frisando ya con los sesenta y ocho años, afirmaba bajo juramento, que había visto el 26 de Abril de 1593 abierta la caja grande de cuatro llaves y cerraduras (el ARCA SEPULCRAL) y dentro della pintadas una cruz y un castillo (5). La piedad curiosidad de Francisco Aldobrandino, sobrino de Clemente VII, hacía abrir de nuevo, en 17 de Mayo de 1594, las precitadas arca, en que no se había hecho novedad alguna (6).

Debía en cambio presenciáras muy radicales el siglo XVII, respecto de ambas arca. — Beatificado Isidro, fúchasele ante todo en 1620 para sustituir al ARCA SEPULCRAL en tan solemne fiesta, una *arca de plata y oro*, que no equivaracion unificar los escritos eclesiásticos de otra preciosísima, asegurando que excedía su peso de diez y seis mil ducados

(1) Haeckel y Popperovich, *Acta Sacrosanctae*, t. III, *Acta*, pág. 527, col. 2.^a

(2) Los escritos madrileños refieren que este dedo fué arrojado al Suroeste de un mazo hacia perpetuo, durante el tránsito de los Reyes Católicos. Visitado la *caja* desde 11 de Mayo de Isidro, y abierta al propósito la *caja* interior que encerraba su cuerpo (dicho), cruz de sus dentas boca adentro de hacerse las pie, y con su dedo se arrojó uno de sus dedos que quise levantar por príncipes: pero su dedo salió de la Iglesia (estaba) hacia que lo devolví (Beda y Quiroga, *serp*) — Beda, *Discursos Anales*, cap. XIV, pág. 116. — En la relación de la visita de don Gomez Tello de Ulloa se dice, no obstante, que este dedo era de la mano.

(3) Beda, lib. 1, cap. XXXI. — Eozel, *Discursos Anales*, pág. 135 y siguientes.

(4) Ad comprobendam integritatem hujus corporis integritatis (Beda, *Anales*, núm. 68).

(5) Esta famosa declaración del prior de Santo Tomás, conjetura y tomada por tradición, es la que le debe servir á tal grado enorme que dejaron serla infundada; pero si nosotros no dispusiéramos la buena fe de Fr. Diego Aldrete, no podríamos poner en evidencia que se halló escrito infundado; pero si nosotros no dispusiéramos la buena fe de Fr. Diego Aldrete, no podríamos poner en evidencia que se halló escrito infundado. — Beda, *Discursos Anales*, cap. XIV, pág. 116. — En la relación de la visita de don Gomez Tello de Ulloa se dice, no obstante, que este dedo era de la mano.

(6) *Acta S. Isidori*, apud Haeckelium et Popperovichum, *acta*, VII.

CONCLUSION.

Llegamos al término de la tarea a que nos propusimos dar cima, al trazar el plan de la presente *Monografía*. — Tratándose de un monumento, no ya sólo interesante bajo el concepto de las creencias y de las tradiciones locales, que constituyen realmente la vida social y religiosa de los pueblos españoles durante los tiempos medios, sino también las no menos importantes relaciones del arte y de la ciencia arqueológica, hemos aspirado a ofrecer a los discretos lectores del Museo Español de Antiquidades, avizados ya á este linaje de lecturas, la más cabal idea de su representación histórica y de su mérito artístico, no olvidada tampoco su significación industrial, dentro de nuestra primitiva cultura y en relación con la de los demás pueblos meridionales. No era ciertamente el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO LABRADOR, PATRONO DE MADRID, una antiqualla desconocida: mencionada por todos los historiadores de la capital de España, y objeto de largas aunque no directas disertaciones, había llamado repetidamente la atención de los doctos desde el mismo instante en que sustituida en 1630 por otra más costosa, quedó alejada de la habitual contemplación del pueblo madrileño. Primero la síncera cuanto reverente ingenuidad de los escritores agiógráfos, que sólo buscaron en ella un mero testimonio de la piedad y del amor consagrado por nuestros mayores al Varón de Dios, cuyo cadáver encorbaba; después el más erudito y poco templado anhelo de presentarla en apasionadas controversias, cual monumento fehaciente de insensitibles hipótesis, livianamente asentadas y temazmente defendidas, apartando á los escritores mencionados del verdadero terreno de la investigación, la esterilizaron y extravariaron demasiado, llenándola de contradicciones y tinieblas. Ni la historia del arte, aunque alardearon de pedirle sus enseñanzas (1), ni la ciencia arqueológica, cuya eficacia desconocida, le habían prestado luz alguna, en orden á la verdadera edad á que pertenecía, forzándonos en consecuencia á echar nuevos y más sólidos fundamentos á su estudio, si habíamos de obtener del mismo el resultado apetecido.

No es á dicha tal nuestra presunción que suponíamos haber tomado, en el vário concepto en que lo hemos realizado, los últimos apices de la oportunidad y del acierto. Considerando como punto capital de la presente *Monografía* la determinación de la época artística, en que fué el ARCA SEPULCRAL ejecutada, hemos consagrado á esta parte del estudio todas nuestras fuerzas, poniendo al par en contribución los avisos y doctas advertencias de los historiadores de las artes, los ejemplos de los monumentos arquitectónicos y pictóricos, debidos á los siglos XII, XIII y XIV, las enseñanzas que nos brindan las costumbres populares en orden á la indumentaria, y finalmente las interesantes prácticas de las diferentes industrias que constituyen el tecnicismo de la *pintura en tabla*, durante la Edad-media. Con todos estos célebres auxilios, felizmente hermanados para un solo fin, fácil nos ha sido, en nuestra indicada tarea, el desahuciar de los interesadas opiniones, que paguaban arbitrariamente por colorar este precioso monumento de la pintura española ya en los primeros días del siglo XIII, ya en los últimos del XV, señalándole al cabo su verdadero lugar histórico en los últimos días del siglo XIII, ó más bien acaso en las primeras décadas del XIV.

Obtenido este resultado, no nos cabe dudar, que no es del todo estéril el presente trabajo para la historia de las artes patrias, á cuya ilustración hemos procurado contribuir en cuantos llevamos dados á luz en este Museo de Antiquidades. Reflejando vivamente las representaciones que exornan el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, bajo el principal concepto del arte, aquel extraordinario movimiento que iniciado en el suelo de Italia, se difundió poderosamente en el español durante la gloriosa edad del Rey Sabio, vienen realmente á derramar con su examen no escasa luz en la historia de nuestra pintura, vindicando una vez más al siglo XIV de las injustas, cuanto duras acusaciones,

(1) El tanto veces citado don Manuel Rosell, señalando sin duda anterior sus crecidas pretensiones sobre la antigüedad del ARCA SEPULCRAL, con el voto de personas peritas, dió á luz en su *Apologeto*, tomo 4.º, una nota en que, referidos á un profesor de las artes del dibujo, instruido en su linaje y observador de otras antigüedades, se ordena el expresado monumento, como también los libros sobre que se halla colocado. El estudio que llevamos hecho nos ofrece de toda refutación en lo tocante al ARCA, bastantes elementos respecto de sus libros, que el profesor á que Rosell alude no se había fijado en esta linaje de representaciones heróicas durante los siglos XII, XIII y XIV, cuando tal parecer creyó ver. La verdad es que por los años de 1791, en que comenzó el muy diligente don Manuel Rosell el profesor de los artes del dibujo, que cito, no se habían dado grandes pasos en la investigación de la historia de las artes españolas durante la Edad-media, y que los más doctos cultivadores de ellas, tales como Lagros, Pez, Benavente y Don Bernabé, etc., dedicándose únicamente las obras de la expresada edad, creían de verdadera luz para resolver este linaje de cuestiones.

con que la incuria de los que se han tenido por eruditos le ha condenado hasta nuestros días al más doloroso menoscabo. Otra *historiada*, como se apellidaron constantemente cuantos objetos del mobiliario, así profano como sagrado, eran decorados con pinturas, grabados ó relieves que figuraban acciones humanas ó hechos milagrosos, señala y determina en el desarrollo de nuestra civilización un momento de sumo interés, hasta ahora nada ó muy poco estudiado, lo cual ha esforzado en nosotros el empeño de cimentar su examen con las multiplicadas enseñanzas de la arqueología y de la historia, para no extraviarnos en inútiles ó impertinentes digresiones. Dado á principios de la xiv. centuria, tan insigne ejemplo de *pósteras en tabla*, cuya estimacion se acrecienta indubitablemente la notable perfeccion del procedimiento industrial de su peculiar preparación y la no ménos peregrina manera de su ejecucion, medios ambos que constituyen un verdadero progreso en el tecnicismo pictórico, — no es por cierto de maravillar que, aun prosiguiendo del fructuoso y cada vez más activo comercio entre España é Italia en todo el referido siglo, llegara este á sus posteriores días, produciendo *pósteras en tabla* tan dignas de aprecio como las que, al lado de otras muchas de no menor mérito, componen el magnífico *Triplicio-relicario* del celebre Monasterio de Piedra, que posee hoy la Academia de la Historia, y se halla destinado, como el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, á ilustrar el Museo ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES. Fácil es, finalmente, que en los pormenores del estudio, á que ponen fin estas palabras, hayamos tropezado con frecuencia en el error, recorriendo un camino, donde apenas se descubren seguras huellas: como quiera, sobre ceptar ahora, cual lo tuvimos siempre de costumbre, con la indulgencia de los hombres doctos, abrigamos la esperanza de que en lo granado y sustancial de la presente *Monografía* no han de ser rechazadas, como impertinentes ni temerarias nuestros pobres juicios.



LÁPIDAS INÉDITAS;

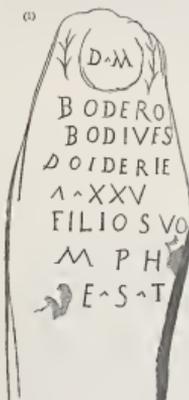
FOR

DON FIDEL FITA,

CORRESPONDIENTE DE LAS ACADEMIAS ESPAÑOLA Y DE LA HISTORIA

I.

LÁPIDA DE SORRIBA.



Nueve leguas al N. N. E. de Lesa, en el partido judicial de Riaño y término del pueblo de Sorriba, se levanta pintoresco el santuario de *Nuestra Señora de la Vega*, á cuyos pies se destiza el Gradefes, cortando la izquierda margen del caudaloso Esla. Delante del santuario está una lápida de no escaso interés, que acabo de descubrir y copiar nuestro querido amigo é insipido artista D. Ricardo Velazquez Bacoa Mide 0^m,50 de alto, por 0,32, en lo más ancho. Su figura es irregular, como que la piedra no ha recibido pulimento ninguno de la mano del hombre, aprovechando para abrir el letrero un antiguo *mesabr*, cual se ve por el dibujo que ofrecemos.

Su inscripción es del siglo III ó IV. En la parte alta las siglas funerarias aparecen dentro de un rudo círculo con sendas palmas á los lados. La interpretación así:

D(is) M(anibus). Bodero Bodivos Doiderie, a(nnorum) XXV, filio suo m(onumentum) p(oenit), H(ic) s(itus) e(st). S(it) t(ibi) f(erra) i(revis).]

A los dioses Mánus.—Doiderie puso (este) monumento á su hijo Bodero Bodivos, de 25 años. Aquí yace. Siate la tierra ligera.

Los nombres de la dedicante y de su hijo son célticos. En gual (3), DOID significa *mano*; AIRIDH, *brillante, egregio*; REIDH, *fino, pulido*: por donde es fácil interpretar, DOIDERIE, *la de las lindas manos*; y por derivación ideal, como en el inglés *handsome*, *la bella* (3).

BODERO, dativo de BODERUS, sólo tiene del latín la desinencia gramatical.

Corresponde al gual BUADHAIRE, **conquistador, vencedor, animoso, guerrero**. Lo mismo denotan BUADHARG, BUADHAICHE, BUADHA, que como BUADHAIRE, salieron de BUADH, **valor ó virtud**, equivalente del griego *ἀρετή* y del latín *virtus*.

(1) Esta lápida se encuentra delante del santuario de la Virgen de la Vega, en término del pueblo de Sorriba, á nueve leguas de Lesa y con fecha de las columnas de Salses, en la ruina de Gradefes.

(2) *A dictionary of the Gaelic language*, Edinburgh, 1868.—*La Gaelic*, *Dictionnaire breton-français*, etc., etc.

(3) Así también DOIDGHEAL significa *la de blancas manos*, en inglés *whitewashed*, etc.

Finalmente, BODIVES en latín se diría *Bodī Nīlus*, hijo de Bodo. YES (I) (pronúnciese *yes*) es el gael UA, *próe*, *vístago*, con el que se avienen el EUZ breton, antepuesto al nombre y dándole fuerza de genitivo, y las terminaciones patronímicas del viscondado AZ, EZ, LZ, OZ, UZ, como *Egualar*, *Idiáquez*, *Arrangónte*, *Araoz*, *Egualac*. Esta construcción tiene su ejemplo y fuente en la lengua anskrita. El IVES de nuestra lápida corresponde al sánscrito ÉYAS. Así, por ejemplo, de DÁS, *esclayo*, sale DASÉYAS, *hijo de esclavo*; y esto mismo explica los apellidos *Pedrojos* (hijo de Pedro), *Ponapejos*, *Luzapejos*, etc.

Resultan, pues, de nuestra lápida tres nombres propios, *Deideris*, *Bodo* y *Bodero*, que nos revelan, orillas del Graziéto, el hogar de una familia céltica. Y en efecto, todo aquel territorio comprendido entre el *Esla* (2) y el *Ces* (3) pertenecía á los Ástures Orreales, y de consiguiente era céltica.

Este monumento romano de Sorriba no ha de estimarse único y solo en aquella población. Otros es posible que aparezcan, si se desenvuelve con atención su suelo. Por allí pasa la *vía de los peregrinos que iban á Santiago* (4), es decir, la romana, que saliendo de Santander (*Portus Victularis*) y Reñosa (*Iuliobriga*), tocaba en Brufones (5) y en Volilla de Guardo (*Cassarrica*), y faldeando las montañas de Astáris llegaba casi derechamente á El Padron (*Iria Flavia*). Esta es una de las vías que no figura en el Itinerario de Antonino, porque no corría su conservación á cuenta del pueblo romano. Era el camino de los Cantabros, de los Ástures y de los Gallegos, que lo mantenían á sus expensas; por él venimos en conocimiento del que indican varias ciudades citadas en la *Tabla Ptolemaica*, tales como *Obaca* (*Botea*), en la provincia de Leon; y en la de Lago, *Itara Sabrosa* (*Villarsynte*), *Quille* (*Quelle de Villajuste*) y *Tripone* (*Dávros*). Con esta provincial se cruzaba la *vía populi romanæ* en la población que Ptolemeo nombra *Tadapis*, y el Itinerario de Antonino *Timalinus* (6). Bajo este supuesto, no sería difícil que en las inmediaciones de Sorriba (*Separrispa*) se vengan á encontrar los restos de la *vicinaria*, única ciudad de los Orreales en las *Tablas* de Ptolemeo. Y lo surtirían á creer (por no traer á cuento nuestra lápida) la situación de este lugar *sobre la ribera* y paso del Esla, y las famosas minas de Sabro, que distan de allí una legua.

II.

LÁPIDA DE VALMIMBRE.

Limitrófos de los Ástures eran los Vucotos, llegando á estar en la confluencia del Duero y el Esla en el punto más meridional que los dividía. No lejos de esta confluencia, y Duero arriba, se halla Zamora en la derecha del gran río; y aun más arriba, Toro á la misma parte. De Zamora (*Octodurum*) á Toro (*Alibocella*) sobre la propia márgen, iba la *vía populi romanæ*. La orilla opuesta no ha sido explorada todavía por los arqueólogos; y en ella, cerca del Duero y á igual distancia de ambas ciudades, está la población de Bamba, ayuntamiento de Madridana. Precisamente la línea de las antiguas jurisdicciones Taurina y Zamorena, es también la de Bamba; y en su término, en el sitio

(1) Aña al griego *áio*.

(2) *Estilo de la Edad-media*, *libro de los ámbros*, *Astros de San Isidro* y de Pedro Ordo, *Stora de Ferro*.—Véase en *Epigraphia romana de Leon*, pág. 214.

(3) *Stela del siglo II*. *Tabl. 116*.

(4) *Medea*, *Dionis*, etc. *Sextima*.

(5) Así resulta de la carta-puebla que dió á Brufones el ban conde Mario Niles, en 15 de Octubre de 884; así damos varias terminas... por ellas ciudades antiguas... el por ellas fuec vós que hicierunt Asturiam et Comarcasas Marica (O. Tumbá), *Cátedra de fijos municipales y curias-pueblos*, t. 16.—La ciudad antigua es la *Comarcasas condesinos*, de Ptolemeo, cuyo bien ha estado en su orago de *El Libro de Simón el Ilustre*. Sr. D. Américo Ponsano-Guerra. *Astros* eran los Orreales y Graziéto, las *Comarcas*.

(6) Otro omeña traxeron recorda el Boveato (11, 48) desde *Itara Astoris* (Stela Macho de Lago, cerca de Ordo) hasta *Iria*. A *Iria*, paso, convergían las grandes calzadas del Noroeste; y se unieron la zona de haberse preferido aquí á otros puntos de Galicia, para serchero de Santiago.

que llaman Alquería de Valmímber, á una legua de San Zoles, descubrió no há mucho y me comunicó el R. P. Francisco Butifá, matemático insigne y eminente teólogo, la siguiente lápida:

A S T U R I A E
C A P I T O N I S
F . M A T E R N A E
L . L V C R E T I V S
5 O V
N
.

Es de piedra hercúlea y sus caracteres del alto imperio. Mide 1^m,285, de elevación, por 0,60, de ancho, y 0,385 de grueso. En la quinta línea el cognómen está enteramente gastado, á excepcion de las dos primeras letras; y de la línea siguiente, solamente se ve la letra primera. Interpretó:

Á Asturia Materna, hija de Capiton, Lucio Lucretio Ov(ianus?), de n(acion).....?

En las lápidas de Tarragona se presenta un *Lucio Nevio Oviniano, de la tribu Palatina* (1); y en las del territorio de Jaca hallamos á un *Nevatilis, de nacion Tracio* (2); como igualmente, en otra del Museo Arqueológico Nacional, aparece *Cayo Valerio Acilio «natione Thracis»* (3). El suelo en que vino á la luz, recuérdalo siempre con ternura el hombre, mayormente al borde del sepulcro y en tierra extranjera:

Et dulces sororas reminiscitur Argos!

III.

LÁPIDA DE MEDINACELI.

Con los Vacceos confinaban los Arévacos, al Occidente. Dióles nombre el río *Arrea*, que se disputan hoy el *Ereves* de Segovia y (quizá con mayor razón) el *Adaja* de Ávila. Con efecto, en la confluencia de éste con *Riocarado* está la famosa villa de Arévalo, cuyo nombre previno seguramente del raudal que la baña. Los Arévacos lindaban por el Oriente con los Celtiberos; y en el punto mismo que partían lindes y se levantaba el arco romano, que aún subsiste, divisióse de gentes, sobre la *vía populi romani* de Toledo á Zaragoza, estaba la célebre población de *Ocellis*, tan renombrada en la guerra de Numancia. Los árabes la llamaron *مديناعلي* Medinaceli.

Fuera del arco, al lado de la vía, subsistían las ruínas de un monumento desconocido. La curiosidad hizo desenterrarlo, en el año anterior; encontrándose que era el panteón de una familia romana, de raza indígena. El respetable eclesiástico D. Román Andrés de la Pastora y D. Isidoro de Velasco, canónigo de Granada, ambos correspondientes de la Academia de la Historia, llevaron á cabo las excavaciones; y en la casa del primero (Medinaceli) se conserva la interesante inscripción, que me complazco en dar á conocer por calor que tengo á la vista y me ha franqueado mi buen amigo D. Aureliano Fernandez-Guerra. Espéranse son las demás lápidas romanas que se atribuyen á Medinaceli (4).

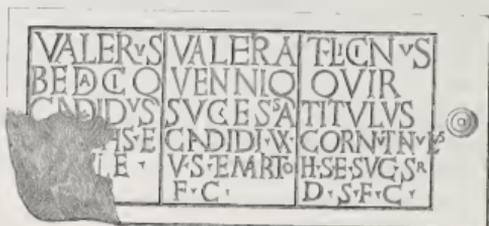
(1) HILARDO, *Inscriptiones Hisp. Lat.*, 6232.

(2) *Ibid.*, 3354.

(3) Igüero 61 en *ibid.*. No la cita HILARDO.

(4) HILARDO, páginas 627, 628, 629 y 630.

La nuestra es un mármol cuadrilongo, desportillado por la piqueta en uno de sus lados; y mide 1,10 de ancho por 0,46 de alto. El epigrafe se divide en tres compartimentos; y fuera de los báculos, hacia el lado derecho, ofrece esculpida una patera. El símbolo correspondiente al otro lado, que es donde se halla la rotura, debe suponerse un símulo.



- 1.° *Valerius Bedacij(um) Candidus*.... *h(ic) s(itus) s(ite) s(i)bi s(ibi) f(erra) l(e)g(is)*.
- 2.° *Valeria Vennij(um) Succesa, Candidi ux(oris), v(iva) s(ib)i et marito f(aciendum) s(uravit)*.
- 3.° *T(itus) Licinius Quirina Titulus Cornutianus h(ic) s(itus) s(ite). S(ue)cessa s(oro)r s(ue) s(uo) f(aciendum) s(uravit)*.

Interpreto:

- 1.° Valerio Cándido....., de la gente Beddeica, yace aquí. Sésto la tierra ligera.
- 2.° Valeria Succesa, de la gente Vénica, mujer de Cándido, cuidó de labrar para sí viva y para su marido este monumento.
- 3.° Tito Licinio Titulo, de la tribu Quirina, Cornutiano, aquí yace. Su hermana Succesa le labró de su propio dinero esta sepultura.

En las dos últimas líneas de la inscripción primera, por donde se rompió la piedra, quedan sendas lagunas, difíciles de llenar claramente. Cuanto á la del cuarto renglon, no hay que pensar en un cognombre de Cándido, así porque habría ocupado toda la línea, como porque apenas resulta lugar para un apellido de cuatro letras; y cognombre tan breve no es de estilo. Más natural es suponer que faltan las dos primeras letras de *assorius* y la cifra numeral de la edad del difunto. En la última línea la E final, seguida de punto, tiene su simétrica en la C que termina cada una de las otras dos inscripciones; y así no sería extraño que la leyenda fuese S · T · T · LH, como en una lápida leonesa (1).

Valerio Cándido y su esposa Succesa hacen alarde, el uno de pertenecer á la gente *Beddeica*, y la otra á la *Vénica*. ¿Qué gentes eran? Cuando la Dirección de Estadísticas nos dé un nomenclador perfecto, donde no sólo aparezcan las ciudades, villas y aldeas, sino los nombres de las cortijadas, barrios, despobladas, villares, etc., entónces será fácil resolver el problema, suscitado no sólo por esta, sino por infinitas inscripciones. Así, por ejemplo, en la importante lápida existente en el Museo Arqueológico Nacional, y publicada sucesivamente por Quadrado (2), Hübler (3) y

(1) *Epigraphia romanica de la ciudad de León*, pág. 25: aquí se puso la lección *vestidura*. — *Legio · VII · Gemina (León)*, en *Museo Epigraphicæ et Antiquariæ*, tom. 1, pág. 116. *Secula*, por equivocación, el S · T · T · LE, se traduce en S · T · T · L. En el mismo decurso inserta Hübler, 206.

(2) *Recuerdos y bellas de España*, II, 23.

(3) 1177.

Amador de los Ríos (1), encontramos citada la gente de los Pémbeles y la ciudad *Oryesowessus* (2), que tienen su correspondencia, según el mapa del autor de *El Libro de Santolía*, en *Penibés* (valle de Camaleño, provincia de Santander) y en *Hoerge*, al Occidente de Rivaldesella, en la provincia de Asturias. Esta piedra se halló en *Santo Tomás de Collá*, en la misma región que Pémbeles y Huergo. De un modo análogo las gentes ó tribus indígenas, *Beldáica* y *Vánica*, tendrían su asiento en la comarca de Medinaceli.

No ménos importante es el epíteto del hermano de Succos, Tito Licinio Titulo de la tribu *Quirina*. A esta tribu hallábase afiliada no pocas ciudades de España, y nuestra inscripción tiende á demostrar que lo estaba *Ocellis* ó *Medinaceli*. El sobrenombre *Corvinaeus*, aunque tiene afinidad con muchísimos nombres geográficos, *Coroncello*, *Coruan*, *Corvadella*, etc., nos parece meramente distintivo, y peculiar de familia.

No cerraré estas líneas sin insistir algo más en los nombres célticos que en todas estas lápidas campean. Griegos y romanos, despreciando y llamando bárbaro todo lo que no eran ellos, apenas se dignaron transmitirnos levisímas indicaciones sobre la lengua, religión y costumbres de los célticos hispanos. Puede decirse que todo el Occidente de España era suyo, dominando como dominaban la Cantabria, Asturias y Galicia, la Lusitania y gran parte de la Bética. La ciencia epigráfica no se ha tomado en consideración, como debíase, para llenar el vacío que nos dejaron los escritores de Grecia y Roma, é ilustrar los orígenes de la hermosa lengua castellana. Para ello, en nuestra opinión, importaría formar catálogos dobles de raíces y de terminaciones, expresivos de cuantas voces geográficas y gentilicias resulten, así de antiguos escritores, como de monumentos arqueológicos; inventariando asimismo aquellos nombres de localidad indeseñables todavía para el filólogo. Permitíame, pues, completar el presente estudio con el de las dos primeras palabras de la inscripción de Sorriba, comparándolas con otras semejantes de la región céltica.

Bodero Boduies, que hemos interpretado *Budero*, *hijo de Bodo*, son dos nombres que ofrecen la raíz **buadh**, sinónima del griego *βουά* y del latino *virbata*. Derivase de esta raíz, según hemos dicho, con la significación de *caliente* ó *resaca*, **buadha**, **buadhare**, **buadache**, **buadharg**, etc. Con este fundamento podemos estimar el valor filológico de infinitos nombres de deidades, personas, gentes y pueblos antiguos y modernos, que de otro suerte apenas sin comprender su significado. Una lápida encontrada por nuestro amigo el Risco. é Ilmo. Sr. D. Eduardo Saavedra en Galicia, y que ha publicado recientemente la *Epigraphica* de Berlín (3), afirma el culto que á sus *Bodo* tributaban los gallegos, aun cuando no faltaba quien, según indica Strabon, los calificase de *ateos* (4):

DEO BO
DO VEIC
IVS VO
TVS-L-M

La colección riquísima de inscripciones de la España latina, publicada por Hubner, nos brinda con las siguientes divinidades célticas:

- n. 2915. **Bandueaeioebro**, en *Giaco de Livia*, provincia de Orense.
2987. **Banderaeico?**, en *Santa Maria de Bivoira de Pena*, distrito de Braga.
454. **Bandiarbarialico**, en *Capignia*, territorio de Idanha, en Portugal.
750. **Bandiaepolosego**, en *Las Brocas*, provincia de Cúceros.
855. **Ban** en *Malpartida*, de la misma provincia.

(1) *La Historia de Madrid*, tom. 7.º, edita. XII, 6, XVI, 12.—HFNH [BOVICIO BODEI CIVIS ODO NOM] EX GENFENDI ELOR·VI·PV·MA [LV POSVIT] | Monumento que se ha donado á Madrid. Lo puso Nijabon á Brevio, hijo de Boderi, Oryesowessus, de la gens Pumbilio. El Nijabon resulta pronunciación asturiana. La inscripción, encerrada en una línea que forma como arco de herradura, y separada con rayas cada renglón, es toda de una mano. Al último no hay símbolos de acento ostión, gobernada la piedra en la cabeza de las letras. El primero parece que no puede tener otra interpretación, aunque *ineñada* y *hábura*, que la propuesta; é incluso de coexistencia con *avato* aglio, por las indeseñables como el NFNH al número 2919 en la Colección Occidental.

(2) Según Mela (ii, 1), era grande su territorio, supuesto que así lo reconoce como el principal de la Cantabria: «Per Antiquos ad Ortophoros quondam Novus (de Novis) dicebatur. His omnibus, una parte de Mela reconocen todos los escritores que está muy subdividido.»—En Plinio (iv, 30), después de Santolía, aparecen primero el punto Beldáica, y luego los Oryesowessus ó castrelos. Podemos, en su catálogo de ciudades célticas, la tribu *Oryesowessus*.

(3) Pág. 165.—Hallóse en Filipolis, junto á la confluencia del Cos y del Rio.

(4) *Deu Ní Kallaboní ófice* par. iii, 4, 16.

Allí también aparecen los siguientes nombres de personas:

2714. Ter(antius) Bodua ,	en <i>Cástagas de Onda</i> , provincia de Asturias.
626. Bodinna ,	en <i>Zryñillo</i> , provincia de Cáceres.
2114. Bodon ,	en <i>Arjónilla</i> , provincia de Jaén.
2633. Bodecius Burreli ,	en <i>Astorga</i> .

Este último epígrafe, y el descubierto en Sorriba, dan la clave para interpretar el ya mencionado de *Santo Tomás de Collis*, sin que ofrezca el soledadismo *ciex* en vez de *cióis*, que en él quiso hallar el Sr. Amador de los Ríos. No hay allí sino celticismo. BOVHCIO BODECIVES es idéntico en su construcción gramatical, á BODEBO BODAVES; y se debe interpretar *Borecia*, hijo de *Bodecio*. La raíz *buadh*, que hacen patente **Bodus**, **Bodua**, **Bodon**, **Bodinna**, **Boderus**, **Bodecius**, **Baudaeaeibrico**, hubo de transformarse por eufonía, por dialecto ó por otras razones gramaticales, en el **band** de **Bandaeico**, **Bandiaeapolosego** y **Bandiarbariaico**, que creemos sinónimo de **Baudaeibrico**, protector del *puente* á cuya entrada era venerado.—Para ninguno de estos nombres hay que pensar en una divinidad femenina, pues lo contrario exigen sus terminaciones; y por consiguiente, no tiene cabida aquí la palabra céltica **band-dio**, que significa *ciosa*. Confirmase esta doctrina con insignes ejemplos. Así la céltica *Bandica*, la Zenobia de la Albión, que subleva con ardimiento á los britanos subida en su carroza, y contrasta el imperio y la fortuna del Lucio, es llamada por Tácito **Voadica** (**Bodices**, **Bodices**, **Boudicia**, de otros manuscritos) (1), y *bandica* por Dion Casio (2). No es ocasión ahora de apurar la materia. Recorriendo las regiones de Europa que ocuparon las celtas, hallaríamos insignes comprobantes de cuanto llevamos dicho. Hors es ya de que la ciencia se ocupe en la tarea piadosa de recoger, ordenar y restituir á la vida elo-cuentes diseminados restos de los que, uniéndose á los iberos ó primitivos pobladores de España, dieron ser á tantos vigorosos pueblos é immortalizaron el nombre de la Celtiberia.

Hasta aquí lleváhamos impreso, cuando llega de Leon el Sr. D. Ricardo Velazquez, y nos franquea en élham, enriquecido con nuevas inscripciones llevadas á aquel Museo. Al propio tiempo, en nuestra Academia de la Historia veo unos excelentes calcos de preciosas lápidas halladas en Córdoba, remitidos de aquella ciudad por don Violante Rivera Romero. No quiero malograr la coyuntura de completar esta Monografía epigráfica, cuando á luz tan curiosos y nuevos monumentos.

IV.

LÁPIDAS LEONESAS.

Hállanse depositadas en el ex-colegio de San Marcos, que sigue prestando sus cuartos para Museo arqueológico; y todas se han suado del lienzo occidental de la muralla, contigua á la basílica de San Isidoro. Son de piedra común. Debo considerarlas como secuela y continuación de las que publiqué en el tomo I de esta obra, págs. 449-469; y por lo mismo llevarán los números correspondientes, tomando en cuenta los de aquel trabajo.

(1) *Ann. XII*, 31-37; *April*, 15, 16.

(2) *Ann.*, 1-12.—No hacemos caso de la vulgar inscripción DEO - VEXILLOR | MARTIS - SOCIO | BANDVAE, por ser apócrifa y de la cosecha del P. Roman de la Higuera. Cf. *Hénon*, 215*.

47.

Por el lado principal.

DEVAC
OCABV
RJO

Por el opuesto.

.....
.....
..... NI
..... IT 5
.....
.....

Grandes y bellos caracteres del siglo I, que no dejan lugar á duda en la lección, hacen recomendable esta lápida. Mide 0^m,61 x 0^m,44. No creemos que sea sepulcral. *Deococaburio* es una divinidad indígena, como el *Vogulonnago* de la lápida por mí hallada orillas del Órbigo (1), y que depositó y se conserva en el Museo de León. Otro dios análogo, *Diosco*, figura en otra lápida de origen incierto (2) que se guarda en el Museo de la Academia de la Historia. La lengua en que está formado el nombre *Deococaburio* es céltica. En gael, *Dia a' chogaid* (dios de la guerra) es *Marí*, el *Deococo* de nuestra lápida. *Burío* corresponde á *buirbe* (poderoso, fuerte, bravo), si ya no es nombre geográfico. En la propia lengua (3) estaría la inscripción del verso, gastadísima, que ocupa nada ménos que siete líneas.

48.

D · M
G · TR · CHARITONI
AN · XXX · RESEVTA · FILIO
F · C

A las diosas *Mánes*. *Resevta* (Restituta) cuidó de que se hiciera este monumento á su hijo Gajo Terencio Caritón.

Ocupa el epígrafe el ático de una sencilla estela que se debió alzar sobre la tumba. Mide la piedra 0^m,50 de alto, por 1^m,14 de ancho.

49.

D · M
HYGINÆ · AN · XVII
MERCVRIVS · ET
VITALIS · FILIAE
F · C
S · T · T · L

A las diosas *Mánes*. *Mercurio* y *Vitalis* cuidaron de erigir este monumento á *Higinia* su hija. Stete la tierra ligera.

Por esta piedra y la del núm. 16 nos son conocidos dos hermanos, varón y hembra, tan amados de su padre *Mercurio*, como del ayo (*tata*) *Vidal*. Sin la del núm. 16 no se comprendería una hija de dos padres, como á primera vista se pudiera imaginar por el epígrafe de este cipo, que mide 1^m,09 de alto por 0^m,58 de ancho. Sus bocelos y molduras han sido hábilmente pñados, para engastarlo mejor al muro.

(1) *Hispania*, 2825.(2) *Ibid.* 4377.(3) Cf. *Ibid.* 2242, 3302, pág. 565, apéndice al v.ºm. 416.—Úrgo que estas y otras inscripciones escritas con caracteres ibéricos, pero en la lengua indígena, que creemos oñitas, ó bérizas, ó celtibéricas, se estudien concienzudamente. De este modo, con la feliz colaboración de los caracteres ibéricos deléda al Sr. D. Antonio Delgado, no están letras muertas para nuestra historia y geografía la multitud de lápidas ibéricas inscripciones hasta hoy.

50.
D · M
HELICONI
AN · XX
TAVTIVS
ASCLEPIADES
FILIO
S · T · T · L

A los dioses Muses. Tuvicio Asclepiades á su hijo Helicon, de 20 años. State la tierra ligera.

Mide 1^m,005 × 0^m,58. La inscripción está grabada en un recuadro rebajado, teniendo por cabeza un plano de 0^m,20. Los puntos están figurados por hajas de yedra.

51.
L · TERENTIO
Q · REBVRRO
AN · LV
L · TERENTIVS
.....
.....

A Lucio Terencio Rebuero, de la tribu Quirina, de 55 años, puso este monumento Lucio Terencio (su hijo)...

Dobó seguramente constar esta estela de dos piedras por lo menos, y formar parte de las pilastras del monumento. Este pedazo tiene de alto 1^m,02 por 0^m,58 de ancho. En un recuadro sobre la inscripción aparece una corona festoneada. Más arriba un *clypeus* estriado. La orla del recuadro donde está la corona es á no dular de gusto bizantino. En el epigrafe es muy de notar la tribu Quirina, pero de ello hablaré al fin de esta sección.

52.
C A N D I D E
A N N O R V M
XXXI · MARTIA
L I S · M A R I T V S
C A R I S S I M E
P · S · T · T · L · S

A Cándida carísima, de edad de 31 años, puso este monumento Marcial su marido. State la tierra ligera.

La inscripción está dentro de un recuadro, inserto en una piedra de cáspide semicircular. La altura del monumento es 0^m,67 de alto, por 0^m,50 de ancho. Una haja de yedra termina todo el epigrafe.—La misma figura ofrece el monumento siguiente, pero ricamente adornado de preciosos báculos y gallardos rosetones y espigas.

53.
D · M
HELENE ANN XXIII ME
SVM · VIII · DIE · XIX · FILIE
PIENTTISSIME HERMO
DORVS · ET · SEXTILIA K&R
í í í í í m e - a t q u e - i n c o
m p a r a b i l i - [f - e ?]

A los dioses Muses. Herosodoro y Sextilia á su hija giadostiana Helena, que falleció á la edad de 23 años, 8 meses y 19 días, carísima é incomparable, cuidaron de erigir esta memoria.

Mide 0^m,46 de alto por 0^m,55 de ancho. Desgraciadamente está reortada en su parte inferior.

No hace muchos años que apenas se conocían siete romanos epígrafos de León. Hoy pasan ya de 50; y de ellos tan importantes como los que determinan la época de la fundación de la ciudad, y el que nos descubre una división de la Tarraconense en dos provincias, hecha por Antonino Caracalla, y que tanta luz arroja sobre infinitas cuestiones de historia y geografía. El Genio de la legión, los números protectores de la ciudad, ilustres capitanes, familias nobles y plebeyas, y preciados timbres de León, nos son ya conocidos. Faltábanos saber, casi con certeza ya, la tribu á que se hallaban afiliados los ciudadanos romanos legionenses; y tres lápidas han venido á esclarecer este punto: la de Gayo Aurelio Fraterno (33), la de Lucio Emilio Valente, hijo de Ammo (39), y la de Lucio Terencio Reburto (51). Bien es verdad que por ninguna de ellas consta la patria de esos tres individuos, y que así no llega á ser decisiva nuestra conjetura. Pero si se repara que las tres piedras corresponden á sujetos de familias distintas, y que cuando se menciona otra tribu (como acontece con la lápida 15), se expresa pertenecer el difunto á otra diferente ciudad, entónces nuestra conjetura recibe apariencias de certidumbre.

No hacen á nuestro propósito las lápidas ya publicadas; y por ello desisto de hablar de la que se ha llevado al propio Museo, y estaba en el puerto de San Isidro (montañas de Asturias), piedra natural, oblonga, de 1^m,45 de alto, por 0^m,60 de ancho, con esta inscripción, no bien reproducida en la obra de Hübner (3454):

d - M
 NDOTI FL
 AVIARENII
 AN - L
 H - S - E

V.

LÁPIDAS DE CÓRDOBA.

En estos cuatro últimos años parecieron en la misma ciudad, ó muy cerca de ella, cuatro inscripciones de verdadero interés arqueológico.

Las dos primeras se hallaron en Octubre y Noviembre de 1872, á poco más de tres metros de profundidad, abriendo las zanjas para una casa que hace esquina á la calle del *Conde de Gondomar* y paseo del *Gran Capitán*. Ambas lápidas pertenecen á la primera mitad del siglo III. La primera tiene la fecha del año 238, y es sumamente interesante para la paleografía española por los rasgos y por la forma especial de algunas letras; pero su mayor importancia procede así de la fecha consular como del tauróbolio que menciona.

Es un ara de mármol blanco, de 0^m,86 de altura y 0^m,20 de grueso; siendo su ancho de 0^m,50 en la base y cornisa, y 0^m,44 en el reto. En el costado izquierdo está esculpida una cabeza de carnero, y en el lado derecho una *patera* y *gobrioleo*. La inscripción dice así:

1.
 E X I V S S V M A T R I S D E V M
 P R O S A L V T E I M P E R I I
 T A V R I B O L I V M F E C I T P V B L I C I V S
 V A L E R I V S F O R T Y N A T V S T H A L A M ⁵
 S V S C E P T C R I O N I S P O R C I A B A S S E M A
 S A C E R D O T E A V R E L I O S T E P H A N O
 D E D I C A T A V I I I K A L A P R I L
 P I O E T P R O C V L O C S

n. c. 591.
 z. c. 238.

Por mandato de la madre de los dioses, para la salud del imperio, hizo un tauróbolio Publio Valerio Fortunato Talamo, promoviendo el crióbolio la Isaca Porcia Bassemia, y siendo sacerdote Aurelio Estéfano. Fue dedicada

(el ara) á 25 de Marzo, en el consulado de Pío y Prisculo (año 991 de la fundación de Roma, 238 del nacimiento de Cristo).

Un fragmento mármolero descubierto hácia 1849 en Roma, en las ruinas de la basílica Julia, y publicado y resituido por Henzen en el *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica* de aquel año, pág. 133, ofrece parte del nombre del segundo de estos cónsules: PROCULO PONTIANO, que en los Fastos Idacianos se llama *Postianus Prichus*. Los mismos Fastos dan al primer cónsul la apelación de *An. Pius* (Annio Pío), que es la vulgar y debe sostenerse, aun en concurrencia con la conjetura del príncipe Borghesi, quien al cónsul denomina Junio Beticio Pío, pues no hay reparo en que se llamase *Avinus Junius Bellinus Pius*.

No faltó motivo á Publicio Valerio Fortunato Talamo para hacer el *taurobolio por la salud del imperio*, en aquellos revueltos días, en que, después del asesinato de Alejandro Severo (235) y de subir al solio imperial Maximino, se arrojaron casi á un mismo tiempo la púrpura cinco generales, á saber, los dos Gordianos africanos, éste de hijo, Pupieno, y Balbino, y Antonio Gordiano Pío, que sobrevivió á todos ellos é imperó solo desde los últimos días del mes de Marzo de 238, en que Maximino y su hijo Máximo perecieron miseramente. Las *vías públicas* de España, y con especialidad la *Augusta*, que pasaba por Córdoba, debieron á los dos Maximinos reparaciones y mejoras frecuentes. En los caminos y en las ciudades españolas alzáronse monumentos inmemorables al némen y majestad de ambos príncipes, recordando sus beneficios. No es extraño, pues, que en los momentos críticos en que perecían á manos de la soldadesca, se hiciese en Córdoba, pretextando una revolución é mandato de Cibéles, un *taurobolio por la salvación del imperio*.

No conocemos de España más que otros dos aras taurobólicas, á saber, la que en 1553 publicó el librero Jacobo Strada (1), como existente cerca de Galisteo (Extremadura), y la que en Junio del año actual sacó á luz D. Vicente Barantes (2), leída por mi amigo D. Aureliano Fernandez-Guerra. En la nuestra, Valerio Fortunato, que hizo el *taurobolio*, quizá fuese el mismo que erigió en Medina-Sidonia un ara *votiva* (3), rota en su parte superior. El *taurobolio* iba comunmente acompañado del *criobolío*, y lo comprobaba nuestra ara presentando ocupada la *cabeca de carnero*, y nombrando á la *Iliaca*, é sacerdotisa de Ísis, Porcia Bassamia, que presentó el carnero (4). Sabido es que en esta clase de sacrificios el toro se inmolaba en honor de Cibéles, y el carnero en memoria de Átys, con las ceremonias de sangrienta purificación descritas por Arnobio y Prudencio. Este epígrafe aumenta el caudal de palabras latinas con las de *taurobolium*, que siempre se habla dicho *taurobolium*, y *crios*, que no recuerdo haber visto en otra parte. Nadie extrañe ver intervenir á una léseca en esta ceremonia, pues no sólo estaba íntimamente enlazado el culto de Ísis y Cibéles, sino que á veces tenían un templo común (4), circunstancia muy notable para ilustrar los numerosos y peregrinos monumentos descubiertos en el *Cerro de los Santos*, cercano al término de Yéula, divisorio de las provincias de Mérida y Albalcete.

2.

COLONIA PATRICIA

L · IVNVS · P · F · SERG · PAVLVS · PONTIF · FLAMEN · PERPET · TVIR · C · C · P · FLAM · PROVIN
BAET · EDITO · OB · HONOREM · FLAMINATVS · MVNER · GLADIATORIO · ET · DVABVS · LVSSIONIB
STATVAS · QVAS · OB · HONORES · CONVINCTOS · PROMISERAT · EX · HS · CCCC · POSVIT · ET · FACTIS · CIRCIENS · RES

Colonia Patricia.—Lucio Junio Paulino, de la tribu Sergia, hijo de Publio, pontífice, flámen perpetuo, *cónsul* en Córdoba, *Colonia Patricia*, flámen de la provincia Bética, después de festejar el honor de su flaminate en una *lucha de gladiadores y dos representaciones (exhibitiones?)*, erigió, del depósito de 400.000 *assterios* (5), las *estátuas que por razón de tantos honores justos en él, había prometido; y hechas juegos circenses las dedicó.*

(1) HONER, 606.

(2) *Las dióscoras de la sociedad* (Revista), 4to m. pág. 382 · M · D · S · VAL · AVTTA · J · ARAN TAVBOL · SVI NATALITII RED · SVET · D · N · SACRIFICIO · TE · DOG · TRICO · VALS · J · RIANO · ARBIGUALLO · J · PVBLICO · MYSTICIO.

(3) HONER, 132.

(4) *Marini, Nova Terra*, 24, 5, cf. *Gruter*, 309, 2, 3; *Orellanz*, 2261.

(5) Venite nulli demando castra secuta.

Esta tabla marmórea, de 0^m,73 de ancho por 0^m,22 de alto, debió estar incrustada en el pedestal de una estátua, que es verosímil figurase la Colonia Patricia. La letra del epígrafe pertenece indudablemente á la mitad del siglo III de nuestra era, conviniendo á maravilla con el de la lápida precedente.

Junio Paulino reunía en sí los tres más importantes cargos de Córdoba: era pontífice del colegio sacerdotal, era flámen perpetuo del Genio de la Colonia, y en ella misma donumviro (alcalde); y como añadiese á tan altas dignidades y cargos, la de flámen de toda la provincia Bética, lo celebró como se ha visto.

El sitio en que han parecido éste y el anterior monumento, es notable por las muchas antiguallas encontradas allí en varios tiempos. Ahora se han descubierto muros de enormes y bien labrados sillares, algun capitel ó infinidad de tejas imbricadas y barro saguntino. Los muros, dispuestos en cuatro hileras paralelas, pudieran corresponder á la nave de un templo, tal vez dedicado á Cibéles ó Isis.

¿Estuvo en este sitio el foro Carduleus, y en él los principales templos de la Colonia? ¿Hallábase, por el contrario, este sitio fuera de la ciudad y al lado del Circo? A pesar de que Córdoba ha contado con tan ilustres antecesoros como Ambrosio de Morales, Dñs de Rivas, el abad de Rute, los jesuitas Roa y Ruano, y otros no ménos ilustres, todavís está por explorar y por reconstruir el plano antiguo de la insigne patria de Séneca y de Lucano, en que residía el flámen de la provincia, y que, á no dudarlo, fué metrópoli de la Bética, como sostuvo el P. Martín de Roa.

3.º

Q · ANNE·DIVS · Q · L · SVRILLIO ·
H · S · E · S · T · T · L ·
LVCLENIA · CO · L · GRATA · PIA · FRVGI
H · S · E · S · T · T · L

Quinto Anneo Svirillio, liberto de Quinto, aquí yace: sate la tierra ligera.

Lucelia Grata, liberta de las dos Cayas, piadosa, honesta, yace aquí. Sate la tierra ligera.

Sencilla lápida, ocupada enteramente por la inscripción, mide 0^m,80 de alto, por 0^m,19 de ancho; y fué encontrada cerca de la ciudad, haciendo un desmonte para la vía férrea de Belmez, población famosa por sus minas de carbon de piedra. Hallábase en la cubierta de un tosco sepulcro de lajas á medio labrar, que fué deshecho y roto en el momento de ser hallado. La lápida está en poder del artesano D. Manuel Tena, á quien hacen muy recomendable su afición literaria y el estudio de la Numismática.

Finalmente, en poder de la familia de D. Luis Ramirez de las Casas Deza, historiador diligentísimo de la provincia de Córdoba, que acaba de fallecer, está la siguiente lápida cristiana (0^m,19 × 0^m,285), encontrada el año de 1870 en el *Hosa de los Aguafuoss*, cerca de la estación del ferro-carril:

4.º

IHC REQVIESCVNT
MEMBRA SALVATI
CRISMATIS VNCTA
RITE SEPVLTA
5 ERA MILLENAXX
LXXV EVOS QVXIT

Era 1620 = 982 p. C. n.

Descansan aquí los restos mortales de Salento, ungidos con el óleo santo, y sepultados conforme á rito, en la era 1620 (982), el cual vivió 75 años.

Menciona esta lápida el sacramento de la *Extremunción*; lo que, atendida su fecha, le dá un lugar eminente entre las inscripciones cristianas. Contribuyó á probar que el catolicismo floreció en Córdoba durante todo el siglo X, aun despues de la gran persecucion de los árabes. Está en verso. Los cuatro primeros quieren ser *adivinos*, metro favorito de Séneca. Los dos últimos son octosílabos, y á la par de los dos monosílabos que preceden, revelan los primeros albores de nuestro romance. Aun en la era que rodea la inscripción, se ve cómo el gusto visigótico imprimió fisonomía particular á la greca romana.

VI.

LÁPIDA DE VALDEAVERO.

D . M
 a VR . EVTH
 ENIAE . AN LV
 AVR . GERON
 5 TIVS . Matrís
 pié M Tízsim a E
 EX . E . F . C

A las mármes de Aurelia Eusthesia, que murió de 55 años. Aurelio Geroneo á su madre piadosísima, en virtud del testamento, cuidó de que se le erigiese esta sucesoria.

Mide la piedra 0^m,48 de alto, por 0^m,42 de ancho, y acabo de deber un reciente calco de ella á la amabilidad del sabio numismata D. Antonio Cabré.

Valdeavero, donde ha parecido hace poco, dista siete cuartos de legua de Guadalajara, en el límite occidental de esta provincia con la de Madrid: antiguo territorio *Carpetano* y del obispado de *Océlapto*, ciudad que, tres leguas y cuarto al Sur, estuvo en San Juan del Viso, y á cuyo pié se tiende Alcalá de Henares.

Hasta ahora nuestros romances epigráficos no habían presentado los nombres helénicos de *Eusthesia*, *Matris* (Prosperidad, Abundancia) y *Gerontias*, *ephebo* (Viejecito). Da este último gran valor á la lápida, porque determina la forma con que deben escribirse otros, de viva significación ó importancia en nuestra historia.

Geroneo se llamaba aquel varón del siglo Apostólico, celoso propagador de la cristiana verdad por las regiones occidentales de España, que desempeñando su sagrado ministerio en Italia, fué preso, atormentado y hecho morir en oscurísima cárcel. *Gerontias* le nombran, exacta y puntualmente, el Himno gótico (de tan grande y pura antigüedad, reconocida por Baronio, que no falta quien le suponga escrito en el siglo III ó IV); San Valerio, abad de San Pedro de Montes, en el VI; y Usuardo, en el VIII; pero al Martirologio Romano, á 25 de Agosto, le apellida *Gerontius*.

Por devoción al santo obispo italiano, pudieron tomar su nombre un presbítero, que San Ildefonso menciona en sus *Varones ilustres*, y un obispo de Medina-Sidonia, que vivía en 650, y á quien los códices llaman *Indolstantinus Gerontius* y *Iherontius*.

Nuestra lápida, abierta á fines del siglo III, fija la verdadera lección: *Gerontias*.

ÍNDICE

SEGUN EL ORDEN EN QUE SE HAN PUBLICADO LAS MONOGRAFÍAS DEL TOMO IV.

	PÁGINA
EL TRUENO DE LA ISLETA SOBRE LA SEVADORA, cuadro en tabla del siglo XV, atribuido á Juan Van Eyck; por el Ilmo. Sr. D. Pedro de Madrazo.....	1
FRAGMENTOS DEL PISO DEL PALACIO REPRESENTANDO LAS PANTANERAS; traidos en 1780, del Museo Arqueológico Nacional, traidos de Atenas por la Comisión arqueológica de Oriente; estudio crítico por el Sr. D. Francisco María Tubián.....	41
AERAS, VITREROS Y ARMOS DE BRONCE ENCONTRADOS EN GALICIA; por el Sr. D. José Villanvil y Castro.....	59
ANTIGUAS BOCANAS, existentes en el Museo Arqueológico Nacional; por el Ilmo. Sr. D. Florencio Jarro.....	73
JARROS ÁRABES QUE SE CONSERVA EN LA ALHAMBRA DE GRANADA; por el Ilmo. Sr. D. Juan de Dios de la Haza y Delgado.....	79
ALICATA-FUENTES DE ANTIGUOS PINTORES ESPAÑOLES; por el Sr. D. Isidoro Rosell y Torres.....	85
LA CARTA DE JEAN DE LA COZA, QUE SE CONSERVA EN EL MONED DE MARINA; por el Ilmo. Sr. D. Ceferino Fernández Duro.....	118
SUPLENDO DE LA REINA DOÑA BERENGUELA EN EL MONASTERIO DE LAS HEREDAS, JUNTO Á BÉNAS, y noticias históricas y artísticas con motivo de una fotografía hecha de aquel edificio ruinoso; por el Sr. D. Manuel de Arce.....	125
CERECIAS DE PASTA DE LAS CEBAS ORIGINALES DE SANTO TOMÁS DE VILLAVIEVA; por el Sr. D. Vicente de la Fuente.....	159
LA ESCALERA DE SAN BARTOLOMÉ EN EL HOSPITAL DEL CADEJAL, EN COCINA, ULTIMAMENTE LLAMADA MAQUINA DE ALMAMOR; por el Sr. D. Rodrigo Anadur de los Ríos.....	167
GERANIOS ESPAÑOLES EN NAJERA DE ANTIGUAS REGIONES; por el Sr. D. Isidoro Rosell y Torres.....	181
PINTURA MURAL, ENCUBIERTAMENTE EXISTENTE EN UNA CASA PARTICULAR DE TORO; por el Ilmo. Sr. D. José Anadur de los Ríos.....	193
PISOS DEL SIGLO XV, CONSERVADOS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por el Sr. D. José Villanvil y Castro.....	213
LA VIRGEN DEL TORREJANO EN EL MUSEO PROVINCIAL DE SEVILLA; por el Sr. D. Francisco M. Tubián.....	227
LOS COLONES NACIONALES; por el Ilmo. Sr. D. Ceferino Fernández Duro.....	249
EL INDECOMPLETO, ESTILO FORJADO POR ROSSO VANDER WYDEN, EL VILO, QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA; por el Ilmo. Sr. D. Pedro de Madrazo.....	263
CASA DE DON JUAN II AL CORRAL Y FUNDACIONES DE LA CIUDAD DE SEVILLA, ANUNCIANDO EL NACIMIENTO DE LA REINA CATALINA; por el Ilmo. Sr. D. José Anadur de los Ríos.....	283
INCISIONES ÁRABES DE SEVILLA; por el Sr. D. Rodrigo Anadur de los Ríos.....	291
DE LOS ESPESOS NAJONES DEL CRISTO DEZENS, QUE SE CONSERVAN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por el Ilmo. Sr. D. Florencio Jarro.....	331
CEJANOS CUENOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; cuando precedido de algunas consideraciones sobre el estado de la pintura en el Colegio Imperial; por el Sr. D. Juan Sala.....	284
DIOSAS ARQUITECTÓNICAS, ORIGINAL DE ALONSO CARRO, QUE SE CONSERVA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL; por el Sr. D. Isidoro Rosell y Torres.....	402
MOSAICO ROMANO DE LA QUINTA DE LOS CARABANQUELES, PROPIEDAD DE LA REINA, SRA. CONDESA DEL MONTEJO; por el Ilmo. Señor D. Juan de Dios de la Haza y Delgado.....	413
ALABRAS DEL DELFIN DE FRANCIA, HIJO DE LEÓN IV Y PADRE DE FERDIN V; ALABRAS DE OTOÑO ORIENTAL; por el Ilmo. Sr. D. Pedro de Madrazo.....	419
PILA PATRIARCA DEL SIGLO XII, EXISTENTE EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por el Sr. D. José Villanvil y Castro.....	435
EL ATICOLINO DE SAN JUAN, MANUSCRITO DEL ESCORIAL; por el Pseudónimo Sr. D. José Fernández y Madrida.....	442
EL SEPALDO DE PIETRO CROTTI, QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO NACIONAL DE PANTERA Y ESCULTURA; por el Sr. D. Francisco M. Tubián.....	453
MEDALLAS FALSAS ESPAÑOLAS, QUE SE CONSERVAN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Y EN OTRAS COLECCIONES; por el Ilmo. Sr. D. Ceferino Fernández Duro.....	507

	NÚMEROS
ENTRADA CUARTE DEL REY DON PEDRO DE CASTILLA, QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por el Sr. D. Don Juan de Dios de la Rada y Delgado.....	527
SANTO DOMINGO DE SILON. PIEDRA EN TABLA, PROCEDENTE DE LA ABADIA PARENTINIA DE SU AVISACION EN BARCELONA, Y SU OCCASION EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por el Sr. D. Toribio del Campillo y Cuadros.....	547
LOS CALABELOS. ESTUDIO HECHO SOBRE LOS DIBUJOS QUE SE CONSERVAN EN VARIAS OBRAS ANTIGUAS CITADAS EN EL TEXTO, por el Sr. D. Carlos Fernández Duro.....	573
ARCA FUNERARIA DE SAN ISIDRO, QUE SE CONSERVA EN LA IGLESIA DE SAN ANTONIO DE MADRID; por el Sr. D. José Amador de los Ríos.....	610
DESCUBRIMIENTOS DE MONEDAS ESPAÑOLAS; por el Presbítero Sr. D. Filadelfo.....	627

ÍNDICE DEL TOMO IV

SIGUIENDO EL ÓRDEN CIENTÍFICO ESTABLECIDO EN LA INTRODUCCION DE ESTA OBRA.

SECCION SEGUNDA.

TIEMPOS HISTÓRICOS.

I.

EDAD ANTIGUA.

A.

BELLAS ARTES.

1.º

ARTE PAGANO.

ESCALPTURA.

FRAGMENTOS DEL FRENTE DEL PARTENOON REPRESENTANDO LAS PARITENAS, VACIADOS EN YESO, DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, Y REAJUSTOS DE ÁTIDAS POR LA COMISION ARQUEOLÓGICA DE ORIENTE; estudio crítico por D. Francisco María Tolosa..... 41

PINTURA. — MUSIVARIA.

MOSAIQUEMANS DE LA QUINTA DE LOS CERRASQUELES, FIGURAS DE LA ESCENA SRA. CORONA DEL MONTAÑO; por D. Juan de Dios de la Haza y Delgado..... 413

R.

ARTES INDUSTRIALES.

INSTRUMENTARIA, FANOPILA, INDUMENTARIA.

ANZAS, TRENZADOS Y ANZOS DE SERRA, ENCONTRADOS EN GALICIA; por D. José Villanil y Castro..... 59

CEBÁNICA.

DE LAS ASTORAS EN GENERAL Y DE ALGUNAS ASTORAS EXISTENTES EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por D. Florencio Jiménez.. 72

II.

EDAD-MEDIA.

A.

BELLAS ARTES.

1.º

ARTE CRISTIANO.

ARQUITECTURA.

LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ EN EL HOSPITAL DEL CALDENAL EN CUEZGA, VIGORAMENTE LLAMADA *Mequillo de Abanoar*; por D. Rodrigo Álvarez de los Rios..... 197

	PÁGINAS.
ESCALTURA.	
PILA PARTICIAL DEL SIGLO XII, EXISTENTE EN EL MONJO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por D. José Villanil y Castro.....	435
ESCALTA QUASTE DEL REY DON PEDRO DE CASTILLA, QUE SE CONSERVA EN EL MONJO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por D. Juan de Dios de la Bala y Delgado.....	437
SÉPOLCRO DE DOÑA BELENOROLA EN LAS HIGUELAS DE BÉRCOS; por D. Manuel de Asala.....	438
PINTURA.	
EL TRUFINO DE LA IGLESIA COEKE LA SIBILOGA, OTABO EN TABLA DEL SIGLO XV ATRIBUIDO A JAN VAN EYE; por D. Pedro de Malfrano.....	1
PINTURA MURAL, EXCICNEMENTE DESCUBIERTA EN UNA CASA PARTICULAR DE TOLEDO; por D. José Amador de los Ríos.....	193
EL DESCUBRIMIENTO: ESTABLO PINTADO POR RODRIG VAREZ WYNDEN, DE VIEVO; por D. Pedro de Malfrano.....	203
EL RETABLO DE PINTOR CALISTO EN EL MONJO NACIONAL DE PONTARRA, TABLAS AL CAE CON LA ASCENSIÓN, LA VISITACIÓN, EL NACIMIENTO DE CRISTO Y LA ANDRACIÓN DE LOS MAGOS; por D. FRANCISCO MARÍA TUBIO.....	455
SANTO DOMINGO DE SILAS. PINTURA EN TABLA PROCEDENTE DE LA IBERIA PARROQUIAL DE SE APOCÁLIPS EN BARCELONA, Y HOY GUARDADA EN EL MONJO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por D. Toribio del Campillo y Cadenas.....	547
PINTURA. — MOBILIARIO SACRADO.	
ALCA REPUBLICANA DE SAN ISIDRO, PATRINO DE MARCO, CONSERVADA EN LA IBERIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS; por D. José Amador de los Ríos.....	595
PINTURA. — PALEOGRAFÍA.	
EL APOCALIPS DE SAN JUAN, MANUSCRITO PÉRCICO DEL SIGLO XVI; por D. José Fernández Montaña.....	648
II.	
ARTES INDUSTRIALES.	
1.º	
ARTE CRISTIANO.	
ESCALTURA.	
PEDRA ESCULPTIDA DEL SIGLO XV, CONSERVADA EN EL MONJO ARQUEOLÓGICO NACIONAL; por D. José Villanil y Castro.....	293
PALEOGRAFÍA.	
CARTA DE DON JUAN II AL CONDOZO Y HOGAR-SEÑOR DE LA CIUDAD DE SEGOVIA, ANUNCIÁNDOLES EL NACIMIENTO DE LA REINA CATALINA; por D. José Amador de los Ríos.....	293
2.º	
ARTE MAHOMETANO.	
EPIGRAFÍA.	
INSCRIPCIÓN ÁRABE EN SEVILLA, por D. Rodrigo Amador de los Ríos.....	321
CRÁMICA.	
JARRÓN ÁRABE QUE SE CONSERVA EN LA ALEMANA DE GRANADA; por D. Juan de Dios de la Bala y Delgado.....	79
III.	
EDAD MODERNA.	
A.	
BELLAS ARTES.	
1.º	
ARTE CRISTIANO.	
ESCALTURA.	
LA VIRGEN DEL TOSCANO EN EL MONJO PROVINCIAL DE SEVILLA; por D. FRANCISCO MARÍA TUBIO.....	367

ESCULTURA.—ORFEBREERÍA.		PÁGINAS.
ALBAZAS DEL DELFIN DE FRANCIA, HELO DE LOUIS XIV Y PABLO DE FELIPE V.—SALERO DE OROCS ORIENTAL; por D. Pablo de Madrazo.....		619
PINTURA.		
DISEÑO ARQUITECTÓNICO ORIGINAL DE ALONSO CARO, QUE SE CONSERVA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL; por D. Leónoro Rosell y Torres..		660
ORABADO.		
GRABADO ESPAÑOL EN MADERA DE ANTIGUAS EDICIONES; por D. Leónoro Rosell y Torres.....		161
ACUAS-FORTES DE ANTIGUOS PINTORES ESPAÑOLES; por D. Leónoro Rosell y Torres.....		95
ORABADO.—ORFEBREERÍA.		
CUBREPLATA DE PLATA DE LAS OBRAS ORIGINALES DE SANTO TOMÁS DE VILANTOVA; por D. Vicente de la Fuente.....		159
B.		
ARTES INDUSTRIALES.		
INSTRUMENTARIA CIENTÍFICA.—CARTOGRAFÍA.		
LA CARTA DE JUAN DE LA COCA, QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO DE MADRID; por D. Celedonio Fernández Duro.....		218
E		
EIDADES ANTIGUA Y MEDIA.		
ARTES PAGANO Y CRISTIANO.		
B.		
ARTES INDUSTRIALES.		
EPIGRAFÍA.		
LÁPIDAS ESCRITAS ESPAÑOLAS; por D. Félix Plá.....		627
EIDADES MEDIA Y MODERNA.		
A.		
BELLAS ARTES.		
1.º		
ARTE CRISTIANO.—RENAJIMIENTO.		
ESCULTURA.—GRABADO EN BUECO.		
MEJALLAS REALES ESPAÑOLAS QUE SE CONSERVAN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Y EN OTRAS COLECCIONES; por D. Celedonio Fernández Duro.....		507
B.		
ARTES INDUSTRIALES.		
1.º		
ARTE CRISTIANO.		
MÉTICA.		
LAS CARANERAS. ESCRIBO SEGUNO SOBRE LOS DISEÑOS QUE SE CONSERVAN EN VARIAS OBRAS ANTIGUAS, CITADAS EN EL TEXTO; por D. Celedonio Fernández Duro.....		573
HERÁLDICA.		
LOS COLORES NACIONALES; por D. Celedonio Fernández Duro.....		215

SECCION TERCERA.

ETNOGRAFÍA.

A.

BELLAS ARTES.

PINTURA.

PÁGINAS.

Grandes cursos del Museo Arqueológico Nacional, por D. Juan Sala..... 281

B.

ARTES INDUSTRIALES.

ESCULTURA.—MOBILIARIO.

De los trabajos másicos procedentes del Claustro Impreso, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, por D. Francisco Jauré..... 301

ÍNDICE ALFABÉTICO DEL TOMO IV.

A.

	PÁGINAS.
AQUAS-FUENTES de antiguos pintores españoles, por D. Isidoro Bassil y Torres.....	94
ARTE 10. Consideraciones históricas acerca del arte en el período á que las estampas se refieren, en las diferentes comarcas de España.....	55 á 100
ARTE 10. Noticias históricas-eríticas acerca del grabado el agua-fuente durante el mismo período, principalmente en España.....	101 á 103
ARTE 10. Descripción y noticias históricas de cada uno de los grabados comprendidos en esta monografía.....	104 á 111
ÁRBOLAS del Duque de Frías, hijo de León XIV y padre de Felipe V.....	419
ÁRTORAS ROMANAS del Museo Arqueológico Nacional, por D. Florencio Jardi.....	73
ARTE 10. Noticias históricas acerca de estos vasos en la antigüedad.....	73 á 76
ARTE 10. Descripción y noticias históricas acerca de los del Museo.....	77 y 78
ARTE 10. Copia de tres de dichas ártoras.....	78
APocalipsis de San Juan (E); manuscrito precioso del Escorial, por el presbítero D. José Fernandez Montaña.....	443
ARTE 10. Noticias históricas acerca del Apocalipsis y del apócrifo elegido y señalado por el Espíritu Santo para escribirlo.....	443 á 453
ARTE 10, 10, 10, acerca del códice del Apocalipsis objeto de esta monografía.....	453 y 454
ARTE 10. Descripción minuciosa y detallada de cada una de sus páginas, con explicación, así de lo que contiene, como de la parte artística.....	453 á 461
ARCA SEPULCRAL de San Isidro Labrador, Patrono de Madrid, conservada en la Iglesia parroquial de San Andrés, por D. José Amador de los Ríos.....	583
ARTE 10. Consideraciones acerca de los antiguos monumentos de Madrid y de su desaparición, principalmente en nuestros días.....	583 á 595
ARTE 10. Importancia del arco sepulcral de San Isidro como monumento artístico-arqueológico, y noticia erudita sobre los trabajos previos ántes de ahora acerca de dicho monumento.....	595 y 598
ARTE 10. Edad en que florescía San Isidro, y testimonios populares de su beatitud.....	598 á 601
ARTE 10. Descripción de su cuerpo incorrupto, y erección de su monumento fúnebre para custodiarlo.....	601 á 603
ARTE 10. El arco sepulcral llegado á nuestros días. — Su descripción.....	603 á 611
ARTE 10. Mérito artístico-arqueológico de la misma y época á que corresponde.....	611 á 613
ARTE 10. Esbozo técnico de su decoración pictórica.....	613 á 619
ARTE 10. Testimonios históricos de su existencia desde el siglo xiv hasta nuestros días.....	619 á 624
ARTE 10. Significación de este monumento en la historia del arte pictórico en España.....	624 y 625
ARTE (Juan de).....	404
ARMAS, utensilios y adornos de bronce romanos en Galicia, por D. José Villa-mil y Castro.....	59
ARTE 10. Consideraciones preliminares acerca del uso de los metales en las joyas época histórica, con noticias eruditas acerca del particular.....	59 á 61
ARTE 10. Descripción y noticias históricas acerca del hallazgo de las diferentes joyas que comprende esta monografía, comparadas con otros análogos del extranjero.....	61 á 69
ARTE 10. Consideraciones críticas acerca de estos objetos.....	69 á 71
ARTE. Cuadro chico en que se representan las diferentes labores para la resolución de aquella emula.....	201
ARTE (Sr. D. Manuel de). Reparo de la reina Doña Berenguela en el monasterio de las Religiosas junto á Burgos.....	125
ARTE. Su movimiento artístico en tiempo de Pericles.....	43

B.

	PÁGINAS
BAMA. Población antigua cerca del Duero y á igual distancia de Zamora y Toro.....	417
BAMA. Campana suiza de bronce que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.....	628
BANQUEROS BORGALINOS. Antiguos monumentos que los representan.....	12 á 14
BARTEROS. Pérdidas sufridas de administración.....	436 á 438
BARRERA. Botines.—Naufríos oficiales.....	627
BENCOMEN.	406
BORCH. Plaster del siglo xv.....	1

C.

CAPELLERA. Noticias históricas acerca de ella en diversas épocas.....	228 á 237
CAMPANA SUIZA DE BRONCE que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.....	628
CANTILLA Y CASARON (Sr. D. Toribio del). Suntuo Drenaje de Silos.—Plataza en talla, procedente de la iglesia parroquial de su advocación en Durres, y hoy colocada en el Museo Arqueológico Nacional.....	547
CAÑO (Alema). Dibujo arquitectónico que se conserva en la Biblioteca Nacional.....	418
CARANDEQUELAS. Monjes romanos encontrados en la quinta de la catedral del Montijo.....	418
CARANDEQUELAS (Las). Estudio hecho sobre los diseños que se conservan en varias obras antiguas citadas en el texto, por D. Costero Fernandez Duro.....	573
IDEA 10. Importancia de la investigación histórica sobre las carabelas.—Trabajos prestados en el extranjero con tal motivo.—	
IDEA 11. España.....	573 á 575
IDEA 12. Etimología de la palabra carabela.—Equivocación de Mr. Jal al suponer que Alfonso el Sabio menciona las carabelas en las Partidas.—Silencio de antiguos documentos hasta mediados del siglo xiv acerca de estas naves.....	575 á 577
IDEA 13. Noticias históricas desde esta época acerca de las carabelas.....	577 á 589
IDEA 14. Cuestiones críticas acerca de lo que fueron las carabelas y datos é ilustraciones para confirmar estos juicios.....	580 á 583
IDEA 15. Dibujos autógrafos de Colón.....	584
IDEA 16. Explicación de las diversas carabelas cogidas en la Malva, de cartas de navegar y obras antiguas.....	584 á 586
IDEA 17. Variación en las descripciones de las carabelas.—Consecuencia crítica de ellas.....	586 y 587
IDEA 18. Carabela de Tancor, coravelas, coravelos.....	587 y 588
IDEA 19. Datos sacados de los diarios de navegación de Colón, para el suceso conocido de las carabelas que llevó al descubrimiento de América.....	588 á 591
IDEA 20. Deducciones finales de todo el estudio.....	591
CARRA DE JUAN DE LA COCA, que se conserva en el Museo de Marina, por D. Costero Fernandez Duro.....	110
IDEA 21. Noticias acerca del hallazgo y adquisición de esta carra.....	113 y 114
IDEA 22. Descripción de la misma.....	114 y 115
IDEA 23. Noticias biográficas acerca del capitán Juan de La Cosa.....	115 á 119
IDEA 24. Noticias históricas acerca de la construcción de las cartas de navegar, á principios del siglo xv por los españoles.....	120 á 122
IDEA 25. Noticias que antes se han dado acerca de la cábala costa.....	120 y 124
CARRA DE DON JUAN II al Consejo y honores tenidos de la ciudad de Segovia conmemorando el nacimiento de la Reina Católica, por D. José Amador de los Ríos.....	283
IDEA 26. Importancia de la paleografía como de los demás ramos de la ciencia de los antigüedades, para el verdadero conocimiento de la historia.....	283 á 285
IDEA 27. Diferentes escritores que han dado diversa cuna á Isabel la Católica, y manera como vino á quedarse admitida la creencia de que había nacido en Madrid.....	286 á 288
IDEA 28. Primer escritor que copó la carta de Don Juan II.....	288
IDEA 29. Descripción de la carta y detallada noticia del lugar en donde se encuentra.....	288 á 290

MADRID.

CARTA DE DON JUAN II al Consejo y honre buenos de la ciudad de Segovia anunciándoles el nacimiento de la Reina Católica.—Columbrador, historiador de Segovia, que es el primero que copia la carta, declara de ella que Madrid fué la verdadera cuna de Isabel la Católica.—Controversia que esto suscita..... 290 & 291

ISABEL IN. Trabajos proyectados por el autor de la monografía y D. Juan de Dios de la Roca y Delgado, para poner en claro la verdad al escribir la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*..... 291

ISABEL IN. Noticias apócrifas hechas en la moderna historia de Avila á los anteriores trabajos..... 291 & 292

ISABEL IN. Detenido examen crítico-paleográfico de la referida carta..... 292 & 295

ISABEL IN. Datos históricos tomados de la vida de Don Juan II, importantes al propósito de esta monografía..... 296 & 298

ISABEL IN. Deducciones de los trabajos anteriores en favor de la tesis ya anteriormente indicada en la *Historia de la Villa y Corte*, de que la reina Doña Isabel la Católica nació en la villa de Madrid á 22 de Abril de 1451..... 299 & 300

CASTELLANO y PERA (D. José). Noticia acerca del cuadro de Jan Van Eyck *El Triunfo de la Iglesia sobre la Simonía*..... 8

CASTILLA (La Peñra de). Su etimología orante..... 537

CASTILLA (Doña Constantza de), nieta del rey Don Pedro..... 542

CÁMERA: su significado..... 17

CALISI (Benvenuto)..... 427

CLEROS (Dirigidos en España)..... 631

CIVETTA (Herni mest de Eius), pintor del siglo XV..... 1

COLOAN (Cristóbal). Sus dibujos.—*Su Murlo*.—*Sus viajes*..... 363, 387 & 388

COLOAN (Bernardo). Su epitafio..... 582

COLORES NACIONALES (Los), por D. Celedonio Fernandez Damo..... 249

ISABEL IN. Aparato sereno de la antigüedad del Masón y de las sociedades, principalmente en España, y curiosa noticia sobre el asunto, sacada de un manuscrito inédito anónimo..... 249 & 250

ISABEL IN. Antiguos emblemas en las banderas de los reinos españoles, segun los diferentes autores que de ellos han escrito..... 251 & 252

ISABEL IN. Colores de las banderas españolas, deducidos entre otros datos de los que ofrecen las cartas de marcar españolas de los siglos XV y XVI, del *Poema de Alfonso Onceno*, y de antiguos cuadros..... 252 & 254

ISABEL IN. Los colores nacionales en los trajes uniformes de los servidores del Estado..... 254 & 255

ISABEL IN. Bandera dada por Felipe V al ejército y la armada..... 255 & 256

ISABEL IN. Significado que á los colores y figuras, que componen la bandera española, han dado los maestros de la ciencia del Masón..... 257

ISABEL IN. Modificaciones hechas en la bandera y en los colores españoles hasta nuestros días..... 257 & 258

ISABEL IN. Principales banderas españolas que se conservan en la America Nacional, en el Museo Naval y en el Museo de Artillería..... 259 & 260

ISABEL IN. Afirmacion como consecuencia del anterior estudio acerca de que el color rojo y amarillo es el propio de la bandera española, con el escudo de Castilla y Leon..... 260 & 261

COZA (Juan de La). Noticias biográficas.—Su carta..... 318 & 315

CRANES (Peter). Su retrato en el Museo Nacional de Pintura.—Noticias biográficas..... 435, 436 & 436

ISABEL IN. Otros datos del mismo autor..... 439

CRUZ PROFESIONAL del siglo XV..... 443

CRANES centros del Museo Arqueológico Nacional. Estudio precedido de algunas consideraciones sobre el estado de la pintura en el Colegio Español, por D. Juan Sola..... 381

ISABEL IN. Noticias eruditas acerca del estado de la pintura en China y sus caracteres artísticos..... 381 & 387

ISABEL IN. Noticias acerca de la procedencia de los cuadros chinos del Museo Arqueológico Nacional.—Explicacion de los principales asuntos que forman sus composiciones..... 381 & 401

CRIBRETES DE PLATA de las obras originales de Santo Tomás de Villanueva, por D. Vicente de la Fuente..... 109

ISABEL IN. Noticias de estijas y ediles trasladados de la Universidad y Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá á la Universidad de Madrid..... 159

ISABEL IN. Consideraciones acerca de los antiguos establecimientos de enseñanza..... 160

ISABEL IN. Curiosa noticia acerca de la suerte que cupo al libro de Santo Tomás de Villanueva en la época de la invasión francesa, y posteriormente hasta nuestros días, principalmente en lo relativo á las ediciones.—Cabeza escudo de éstas.—Robo de las mismas..... 161 & 163

ISABEL IN. Noticias biográficas de Santo Tomás de Villanueva, bibliográficas y paleográficas de las obras comprendidas en este libro..... 161 & 163

ISABEL IN. Descripcion de los sellos que contienen las cubiertas de plata del de este edile, y explicacion de los asuntos que forman sus representaciones..... 163 & 165

ISABEL IN. Juicio crítico acerca de la autenticidad de este edile..... 165 & 166

CH.

CHINA. Dices, vases fantásticos, y bonase, á que refieren culto los hijos del Celeste Imperio.....	318
--	-----

D.

D. Copiada de un códice del siglo XII, perteneciente á la Academia de la Historia.....	435
D. Copiada de un códice de monedas del siglo XVI.....	507
DANZA. Noticias históricas.....	558
DALFUS DE FRANÇA (Alhajas del).....	419
DUCAMMARETTA (H.). Retablo pintado por Eugén Vander Weyden, el Viejo; monografía escrita por D. Pedro de Madrazo.....	363
DIOS 10. Narración histórica con arreglo á los Evangelios, acerca del descendimiento de la Cruz del Sagrado Cuerpo.....	363 y 364
DIOS 11. Diferente manera con que los artistas tratan este asunto, segun su peculiar manera de comprenderlo y sentirlo.....	365 y 366
DIOS 12. Descripción crítica de la manera con que concebí y compuso esta escena sagrada, el autor del cuadro estudiado en esta monografía.....	366 á 373
DIOS 13. Época en que debió ser pintada esta tabla y su primer destino.— Repeticiones de la misma que se conservan en España.— Procesiones de cada una de ellas, y violadas por que han pasado.....	373 y 373
DIOS 14. Mitación comparada de las tres tablas, y deducciones acerca de cuál de ellas es la original.....	374 á 375
DIOS 15. Ejemplares de esta misma descombinada que se conservan fuera de España.— Ninguno de ellas es el original.....	375 á 377
DIOS 16. Demostración de que la tabla que se conserva en el Escorial es la misma original de Vander Weyden.....	377 á 382
DIOSHO (Juan). Su vida de San Isidro Labrador.....	597
DIOSHO autografiado original de Alonso Cano, que se conserva en la Biblioteca Nacional; monografía por D. Isidoro Rosell y Torres.....	608
DIOS 17. Consideraciones y datos históricos-artísticos acerca de la historia del arte en España, y principalmente de la arquitectura, desde Juan de Herrera hasta Alonso Cano.....	608 á 607
DIOS 18. Noticias biográficas de Alonso Cano.....	607 y 608
DIOS 19. Alonso Cano como escultor y arquitecto.....	609
DIOS 20. Descripción y juicio crítico del dibujo, objeto principal de esta monografía.....	609 á 611
DIOSHO. (Monasterio de Sanle) en Madrid.....	537

E.

EMPERA IV DE FRANCIA. Adición á los diamantes y piedras preciosas durante su reinado.— Consecuencia de ella en el ornato artístico.....	431
ESCALAS monumentales de pintura.....	36 á 101
ESCALERAS: sus aguas fuertes.....	104
ESCRITOS manuscritos procedentes del Celeste Imperio, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, por D. Florencio Juefo.....	301
ESCRIT 10. Cifrasas noticias históricas acerca del Imperio chino, para la mejor explicación del objeto principal de esta monografía.....	301 á 306
ESCRIT 11. Tiempos históricos segun los escritores chinos.....	308 y 309
ESCRIT 12. Templos chinos sus rasgos principales.— Diversas religiones nacidas en el Celeste Imperio.— Principales personajes frotológicos representados en medallas y alfileres chinos.....	309 á 316
ESCRIT 13. Dragones y otros animales más ó menos fantásticos, que adornan también los espejos mágicos, los trajes, los porcelanas, los medallas, los lacenas y otros objetos arqueológicos del Celeste Imperio.....	317 y 318

ESPASO MÁXIMO procedente del Círculo Imperio, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—Signos del zodíaco chino.....	318
ÍDEM II. Significancia simbólica de los colores en la religión china.....	319
ÍDEM III. Descripción de los espejos, objeto principal de esta monografía, noticia de su formación y condiciones especiales que hace se los considere como mágicos.....	319 y 320
ESCRITA COLANTE del rey Don Pedro de Castilla, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, y datos en el manuscrito de Santo Domingo el Real en Madrid, por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado.....	327
ÍDEM II. Noticias históricas del convento de Santo Domingo el Real en que la escritura se encontraba.....	327 á 329
ÍDEM III. Tradición acerca de cierto crimen cometido á Don Pedro, en las cercanías del convento de Santo Domingo, y supuesto motivo por el de la fundación de aquel templo.....	330 á 341
ÍDEM IV. Tradición á Madrid del célebre del rey Don Pedro por su aleta bestiaría Dede Constanta de Castilla, y creación por ésta de su sepulcro en Santo Domingo el Real.....	341 y 343
ÍDEM V. Nuevos sepulcro labrado en el mismo convento por los Reyes Católicos.....	342 y 343
ÍDEM VI. Curiosa noticia acerca de otros entierros que había en el coro de Santo Domingo el Real (en la nota).....	343
ÍDEM VII. Descripción de la cripta.....	344 y 345
ESCRITA CRUSA de paguilla, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.....	361
ESPECIMEN BRANCA de bronce, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.....	413

F.

FÁBRICAS DE CERÁMICA hispano-árabe en la Península.....	80 á 90
FERRARER DINO (Euse. Sr. D. Cecilio). Las candelas.—Estudio hecho sobre los dibujos que se conservan en varios otros anti- guos dibujos en el texto.....	373
ÍDEM III. II. Medallas navarras españolas, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional y en otras colecciones.....	507
ÍDEM III. III. Las ceras nacionales.....	245
ÍDEM III. IV. La carta de Juan de La Cosa, que se conserva en el Museo de Marina.....	313
FERRARER MONTANA (Sr. D. José). El Apogeo de San Juan, manuscrito del Escorial.....	443
FILLOS.....	50
FITA (Sr. D. Filad). Inscripciones latinas españolas.....	637
FUENTE DE LA VIDA. Título dado á la tabla de Van Eyck en la obra <i>Monumentos de Arquitectura, Escultura y Pintura de Alemania</i> , publicada en París por W. K. de Stucke en 1825.....	9
FUENTE DE LA VIDA. Símbolo cristiano.....	13
FUENTE (Sr. D. Vicente de la). Cubiertas de plomo de las obras originales de Santo Tomás de Villanueva.....	159

G.

GADEIRA. Sus límites geográficos.....	444
GRABADOS ESPAÑOLES en los fines de la Edad-media y principios de la moderna.....	185 á 191
GRABADOS ESPAÑOLES en madera, de antiguos edificios, por D. Isidoro Rosell y Torres.....	181
ÍDEM III. Investigaciones históricas acerca de las ediciones de libros con grabados en madera.—Noticias acerca de esta misma materia en España.....	182 á 183
ÍDEM IV. Noticias de estampas grabadas en madera y de antiguos edificios españoles en la misma clase de grabados.....	183 á 187
ÍDEM V. Estudios, descripción y noticia de las obras en que se encuentran los grabados reproducidos en los límites, objeto principal de esta monografía.....	187 á 191

H.

	<i>Álgebra</i>
H. Inicial copia de un códice de la primera mitad del siglo xv.....	1
HACIAS DE ALBORN recogidas en Galiés.....	61
HOMBAS (Monasterio de las), junto á Búrgos. Noticias históricas.....	126 á 166

I.

IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ en el Hospital del Cardenal en Córdoba, vulgarmente llamada <i>escuela de Almanzor</i> , por D. Rodrigo Anador de los Ríos.....	167
IGLESIA DE. Tradiciones cordobesas sobre este edificio.....	167
IGLESIA DE. Examen de los documentos en que se apoya la tradición, que la venían designando como <i>escuela de Almanzor</i> la iglesia de San Bartolomé.....	168
IGLESIA DE. Inscripciones que prestan apoyo á la tradición. — Interpretación de las mismas en el siglo pasado.....	168 y 169
IGLESIA DE. Insistencia con que llega hasta nuestros días conservada la tradición. — Examen crítico de ella.....	170
IGLESIA DE. Antecedentes históricos para explicar la privanza y poder de Almanzor.....	170 á 172
IGLESIA DE. Nuevos datos históricos acerca de Almanzor, para comprobar que no debió ser su morada en Córdoba, lo que la tradición supone.....	173 á 175
IGLESIA DE. Descripción y examen crítico-artístico de la pretendida <i>escuela</i> , para deducir que no pudo, ser como se supone, edificio por Almanzor.....	176 á 178
IGLESIA DE. Examen crítico de las inscripciones, de la traducción hecha de ellas, y nueva lectura propuesta por el autor de la monografía.....	178 á 180
INSCRIPCIONES (Bastimo por).....	457
INSCRIPCIONES del jaram árabe que se conservan en la Alhambra de Granada.....	87 y 93
INSCRIPCIONES HEBREAS que se encuentran en la tabla de Van Eyck <i>Al Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga</i>	95 y 98
INSCRIPCIONES de la iglesia de San Bartolomé de Córdoba.....	177 á 180
INSCRIPCIONES ÁRABES DE SEVILLA, por D. Rodrigo Anador de los Ríos.....	331
IGLESIA DE. Introducción histórica y crónica acerca de las construcciones árabes y mudéjares de Sevilla, y examen de la interpretación dada á algunas de las inscripciones árabes de ahora: advertencias importantes acerca del arte, de la época á que pertenecen las inscripciones, y de los lugares en donde se encuentran.....	331 á 336
IGLESIA DE. Inscripciones antiguas del tiempo de la dominación musulmana. — Inscripción descubierta en el año de 1851, y conservada hoy en el Museo Provincial de Sevilla. — Ésta conservada en la parte inferior de la torre de la moderna catedral del Salvador.....	337
IGLESIA DE. Inscripciones antiguas que están en el muro interior de la iglesia de San Juan de la Palanca, destruida hoy en el Museo Provincial de Sevilla.....	338
IGLESIA DE. Fragmentos de lápidas sepulcrales talladas en piedra, que se conservan en la Biblioteca de la Universidad Literaria de Sevilla.....	339
IGLESIA DE. Lápida de mármol que se conserva en la Secretaría de la Sociedad de Amigos del País (ex-convento del Ángel).....	340
IGLESIA DE. Placa de granito de forma cuadrada, que se conserva en el Museo Provincial de Sevilla, escrita en caracteres africanos.....	340
IGLESIA DE. Inscripción grabada en el fuste de una columna que se conserva en el patio del Museo Provincial de Sevilla.....	341
IGLESIA DE. Inscripciones en las guardas de la llave que entregó Almanzor al rey Don Fernando III el Santo, que se custodia en la sacristía de la catedral.....	341
IGLESIA DE. Inscripción en la franja de un leonado de paño labrado en mármol, que se custodia en el Museo Provincial de Sevilla.....	341
IGLESIA DE. Inscripción en el capitel del ángulo del patio de las <i>Misiones</i> , haciendo al correr que comienza con el vertiblo en el altar del rey Don Pedro.....	342
IGLESIA DE. Inscripción en una cartela colocada en la parte superior del capitel de la derecha, de los dos que sostienen los arcos que dan paso á la cámara de la <i>trayectoria del Salvo de Enajopotes</i> del referido altar.....	342
IGLESIA DE. Inscripciones en la parte alta del altar salvo llamado del Príncipe, en igual disposición y paraje que la inscripción precedente.....	343

	PÁGINAS.
INSTRUMENTOS LABROS DE SEVILLA.—Inscripciones arábigo de los edificios más célebres.—Alfázar.—Inscripciones de la fachada.....	343 y 344
LABR 12. 12. Alázar.—Inscripciones del escudo.....	344 y 345
LABR 12. 12. Idem.—Idem de la antena y del corredor que cubren el patio de las Docecelas.....	345 y 346
LABR 12. 12. Idem.—Idem del patio principal, vulgarmente llamado de las Docecelas.....	345 y 346
LABR 12. 12. Idem.—Idem del salón de la derecha, llamado vulgarmente <i>Decoración de los reyes vascos</i>	352 á 353
LABR 12. 12. Idem.—Idem de la sala cuadrada que precede al patio de las Mateos.....	354
LABR 12. 12. Idem.—Idem del patio de las Mateos.....	315 y 356
LABR 12. 12. Idem.—Idem de la sala llamada de los Príncipes.....	356 á 358
LABR 12. 12. Idem.—Idem de la antena dicha de los orones de los Reyes Católicos.....	358 y 359
LABR 12. 12. Idem.—Idem del techo del salón de Felipe II.....	359 á 361
LABR 12. 12. Idem.—Idem de la sala antigua el comedor y del Salón dorado.....	361 y 362
LABR 12. 12. Idem.—Idem.—Salón de Embajadores.....	362 á 364
LABR 12. 12. Idem.—Idem.—Clases de la izquierda.....	364 y 365
LABR 12. 12. Idem.—Idem.—Clases de la derecha.....	365 y 366
LABR 12. 12. Idem.—Idem.—Punto alto.—Patio de las Mateos.....	366 y 367
LABR 12. 12. Idem.—Idem.—Idem II.—Gabinete llamado de <i>Morós Poldin</i>	367 y 368
LABR 12. 12. Idem.—Idem.—Idem M.—Dormitorio del Rey Don Pedro, salón llamado de Justicia y pabellón de Carlos V.....	368 y 369
LABR 12. 12. Casa de Platon.—Idem.—Patio.....	369 á 371
LABR 12. 12. Idem.—Idem.—Salón que antecede á la capilla.—Capilla.—Salón de la derecha del anterior á la capilla.—Salón de la fuente ó cuadrado.—Cuanto de la <i>Zepressa</i> .—Salón destinado á oficina de yerno.—Salón llamado <i>Prateris</i> .—Sala cuadrada á la izquierda del jardín interior.—Escalera.—Atrio y corredores sitos.—Sala cuadrada sobre la fuente.....	371 á 374
LABR 12. Idem.—Escuela Normal (datos contenidos de Santa Ana).....	375
LABR 12. Idem en la casa del conde de Peñafiel.....	375
LABR 12. Idem en la casa de Obis.....	376 á 378
LABR 12. Idem en el convento de Madre de Dios.....	378
LABR 12. Idem en la casa de la condesa de Mejorada.....	379
LABR 12. Idem en la puerta del Pórtico de la catedral.....	379
LABR 12. Idem en la casa del duque de Orense.....	379
LABR 12. Idem en la casa del duque de Alba y en las Academias de Medicina y Sevillana de Buenas Letras.....	380
LABR (Sax). Su ornata.—Su cruz sepulcral.....	380 y 382
LABR 12. Noticias biográficas.....	387
LABR 12. Su primitivo sepulcro de piedra.....	392

J.

JANTA (Uno. Sr. D. Florencio). Ánforas romanas existentes en el Museo Arqueológico Nacional.....	73
LABR 12. De los espejos etruscos del Coloso Imperio, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional.....	901
JARRÓN LABR que se conserva en la Alhambra de Granada, por D. Juan de Dios de la Baza y Delgado.....	79
LABR 12. Tradición y noticias históricas acerca de la invención de este objeto.....	79 á 81
LABR 12. Deseño á que debieron dedicarse esta clase de vasos.....	81
LABR 12. Noticias históricas acerca de las costales húngaro-alema y trojeja.....	82 á 84
LABR 12. Noticias dadas hasta el día acerca de los jarrones árabes de la Alhambra.....	84 á 88
LABR 12. Observaciones críticas acerca de esta clase de cerámicas en las diferentes comarcas donde se cultivó tal industria, y sobre los nombres que debe darse.....	88 á 91
LABR 12. Fábrica á que, según el autor, pertenece aquel jarrón.....	91 y 92
LABR 12. Descripción del mismo.—Sus inscripciones.....	92 y 93
JARRÓN. Sus nombres simbólicos en la antigüedad.....	92 y 93
JARRÓN (Sax). Su Apocalipsis.—Sus ornes.....	92 y 93
JARRÓN del patio de oro.....	645 y 649

K.

KARAFION, consiégota, consiella y otras palabras, para explicar la mitología de consela.....	575
--	-----

L.

LETRAS nuevas, por D. Fidel Fita.....	627
LEON II. Legitim de Sorvica.....	627 y 628
LEON III. Idem de Valmiser.....	628 y 629
LEON IV. Idem de Mellinell.....	629 a 632
LEON IV. Nueva liquita leonesa.....	632 a 635
LEON IV. Legitim de Corbiola.....	635 a 637
LEON IV. Idem de Valdevero.....	638
LEON REALISMO del siglo XV, escrito en miral, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.....	243
LEONIS DE LOSEROS.....	182
LEON con que Jaime Guzmán llegó al río del Oro, en la costa de África, el año de 1366, espejo de la carta de marcer catalana de 1375.....	573

M.

MADONNA DE SAN SIXTO y la Virgen del Brevissimo Maper de Basilea.....	2
MADRADO (Hijo de D. Pedro de). Su monografía, el <i>Triunfo de los Ipteros sobre la Sinagoga</i>	1
MADEA II. El Desdormimiento, retablo pintado por Rogier Vander Weyden, el Viejo, que se conserva en el Museo Nacional de Pintura y Escultura.....	263
MADEA II. Alhaja del Delfín de Francia, hijo de Luis XIV y padre de Felipe V; sobre de dulce oriental.....	419
MADRADO (D. Pedro de). Sus estudios por la enumeración de las alhajas del Delfín de Francia en el Museo de Pintura.....	432
MADRID. Opiniones sobre su antigüedad.....	418
MEDALLAS NAVARRAS ESPAÑOLAS, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional y en otras colecciones, por D. Celedonio Fernández Durán.....	507
MEDEA II. Escudo trabajado prestado en España antes de ahora acerca de estos monumentos.....	507 y 508
MEDEA II. Medallas de Alfonso V de Aragón.....	509 y 510
MEDEA II. Medalla del emperador Carlos V, en memoria de la expedición á Túnez.....	510
MEDEA II. Idem del marqués del Vasto, con igual motivo que la anterior.....	510 y 511
MEDEA II. Idem de Antonio de Leizaola.....	511
MEDEA II. Idem con motivo de la desgraciada expedición á Argel en tiempo del emperador Carlos V.....	511 y 512
MEDEA II. Idem de Andrés Durán.....	512
MEDEA II. Medallas de D. Pelayo de Elvira y Fortocarrera.....	512
MEDEA II. Idem de Don Juan de Austria, con motivo de la batalla de Lepanto.....	513
MEDEA II. Idem de Felipe II.....	513
MEDEA II. Idem de D. Luis de Requesena.....	513
MEDEA II. Idem de Corrales.....	514
MEDEA II. Idem de Don Juan de Austria, con motivo de la expedición de éste contra Túnez.....	514 y 515
MEDEA II. Idem de D. Íñigo López de Mendoza, tercer marqués de Mondéjar y general de las galeras de España.....	515

NUMERAL.

MEJILLAS NAVALES ESPAÑOLAS, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional y en otros colecciones.—Mejilla dedicada á Felipe II, con unato referente á América, y conjunturas acerca de su significación..... 515 y 516

ÍDEM 1A. Ídem de Felipe III..... 516

ÍDEM 2A. Ídem del marqués de Guadalupe, Almirante de Aragon despues de la muerte de Felipe II..... 516

ÍDEM 3A. Ídem del Almirante D. Ambrósio Espinosa..... 516 y 517

ÍDEM 4A. Mejillas del segundo Don Juan de Austria, hijo de Felipe IV, generalísimo de mar..... 517

ÍDEM 5A. Mejilla de Cádiz II..... 518

ÍDEM 6A. Ídem de Ryter, Almirante holandés al servicio de España..... 518

ÍDEM 7A. Ídem de D. Luis Portocarrero, teniente general de la mar..... 518 y 519

ÍDEM 8A. Ídem de Felipe V..... 519

ÍDEM 9A. Ídem de D. Juan Tomás Enrique de Cabrera, duque de Medina de Rioseco, y último Almirante de Castilla..... 519 y 520

ÍDEM 10A. Mejillas del Archiduque Carlos..... 520 á 523

ÍDEM 11A. Mejillas del combate naval de españoles y franceses contra los armadas de Inglaterra y Holanda, durante la guerra de Sucesión, en las aguas de Málaga..... 520 y 521

ÍDEM 12A. Mejillas en honor de D. Blas de Leno, defensor de la Habana contra los Ingleses..... 523 á 525

ÍDEM 13A. Mejilla de Juan Baluso, vencedor de un buque argentino en 1735..... 525

ÍDEM 14A. Ídem en honor de D. Luis de Velasco y D. Vicente Gonzalez, defensores del castillo del Morro en la Habana contra los Ingleses..... 526 y 527

ÍDEM 15A. Ídem del industrial D. Juan Nicolas..... 527

ÍDEM 16A. Ídem concedida á los defensores de Buenos-Aires contra los Ingleses en 1807..... 528

ÍDEM 17A. Ídem del Príncipe de la Paz, con motivo de su nombramiento de Almirante de España y de sus Indias..... 528

ÍDEM 18A. Ídem de José Napoleón, el rey intruso..... 528

ÍDEM 19A. Ídem con motivo de la salida del rey de Cádiz en 1808..... 529

ÍDEM 20A. Ídem en celebridad de la declaración de guerra franco hecha á favor de Cádiz..... 529

ÍDEM 21A. Ídem por el levantamiento del sitio de Bilbao en 1836..... 529 y 530

ÍDEM 22A. Ídem en honor del guardia marina D. Fulgencio Briant y varios marinos, por su heroico comportamiento en el naufragio de un buque anglo-americano en 1846..... 530

ÍDEM 23A. Ídem de los viajes marítimos de Isabel II en 1848..... 530 y 531

ÍDEM 24A. Ídem de la guerra de África..... 531

ÍDEM 25A. Ídem con motivo de la anexión á España de la República dominicana..... 531 y 532

ÍDEM 26A. Ídem con motivo de la creacion de una estatua á Colón en Cárdenas (América)..... 532

ÍDEM 27A. Ídem en recuerdo del combate del Callao..... 533

ÍDEM 28A. Ídem con motivo de haber dado la vuelta al mundo, antes que ningún otro buque español, la fragata española *Nevenense*..... 534

ÍDEM 29A. Ídem con motivo de la salvacion de varios fragatas en Cádiz el 18 de Setiembre de 1808..... 534 y 535

ÍDEM 30A. Ídem con motivo del viaje á España por mar de Don Amadeo de Saboya..... 535

ÍDEM 31A. Ídem con motivo de la defensa del general de la Carrica contra las turcas demagógicas en 1873..... 536 y 536

MENENDES: pintor del siglo XV..... 1

MENQUITA DE ALMANZOR en Corbiés, así llamada..... 167

MIRAFLORES (Cuartaja de). Cuadros en ella de Pieter Cristias..... 504

MONJICO MONAJO de la quinta de los Carabanchales, propiedad de la Excmo. Sm. Condesa del Montijo; por D. Juan de Dios de la Raia y Delgado..... 412

ÍDEM 1A. Opiniones acerca de haber existido poblacion romana en Madrid..... 412 y 413

ÍDEM 2A. Importancia para decíditas de la notable antigüedad objeto de esta monografía..... 414

ÍDEM 3A. Descripción del monjico..... 414 y 415

ÍDEM 4A. Poblacion y época á que corresponde el monjico.—Significado de sus algarías: á qué género de habitacion debía pertenecer..... 415 á 418

ÍDEM 5A. Dedicacion final en vista de este monumento acerca de la existencia de poblacion romana cerca de Madrid..... 418

N.

NUMERAL. Cuadro chico representando el cultivo de esta planta, de significacion simbólica religiosa..... 513

NUMERAL. Escritos aplicados en las Sagradas Escrituras á Jesucristo..... 52

O.

Ornamentos del siglo XVI.....	419
-------------------------------	-----

P.

P. Copiela de un manuscrito de la mitad del siglo XVI.....	419
PANATENEA.....	53
PAÑOS NUMISMÁTICOS.....	306
PAÑEROS (II).....	44 á 53
PARTENON (Fragmento del fideo del), representando las Panateneas, vaciadas en yeso, del Museo Arqueológico Nacional, tratado de Atenas por la Comisión Arqueológica de Oriente: estudio crítico por D. Francisco María Tubián.....	41
ÍDEM II. Presentes y consideraciones históricas.....	41 á 43
ÍDEM III. Nociones de la Misteria del arte en Grecia, y especialmente en Atenas, en la época á que se refieren estas relieves.....	43 á 44
ÍDEM IV. Noticias históricas y consideraciones artísticas acerca del Partenon.....	45 á 50
ÍDEM V. Noticias históricas acerca de las Panateneas.....	51 á 54
ÍDEM VI. Descripción y consideraciones críticas acerca del fideo del Partenon.....	53 á 57
PASMANAY. Noticia en su libro <i>El arte cerámico en España</i> (Die etnische Kunst in Spanien), del cuadro de Van Eyck <i>El Trufo de la Iglesia sobre la Sinagoga</i>	8 y 9
PATRIER: pintor del siglo XV.....	1
PEÑES LITÓGRAFOS.....	233
ÍDEM II. Noticia histórica acerca de los diferentes costumbres de caldar y conservar la cabellera, y de la raseación y trenzamiento, y agürrido que todo ello cubría, según las distintas épocas.....	223 y 224
ÍDEM III. Gran antigüedad de los peñes: noticias históricas y cronológicas acerca de ellos. — Primer litógrafo.....	224 á 227
ÍDEM IV. Descripción de los asientos tallados en los dos peñes objeto de esta monografía.....	227 á 230
ÍDEM V. Consideraciones crítico-artísticas acerca de la iconografía y de la indumentaria que estos peñes revelan.....	231 y 232
ÍDEM VI. Comparación acerca del uso de los dos peñes, y comparaciones técnico-artísticas sobre los mismos.....	232 á 235
PEÑECILLO.....	44
PEÑER DEBIBLIOTECA: pintor del siglo XVI.....	41
PIÑA PARTIALMENTE del siglo XII, existente en el Museo Arqueológico Nacional, por D. José Villanar y Castro.....	3
ÍDEM II. Antigüedad del bastimento, origen de esta palabra y noticias históricas y cronológicas acerca del mismo.....	435 á 438
ÍDEM III. Noticias históricas del antiguo monasterio de San Pedro de Villanueva á que perteneció esta pila.....	438 á 440
ÍDEM IV. Descripción de la misma.....	440 y 441
PIÑONES PLÁSTICOS PUNITIVOS (Los) (The early Fenish painters), por J. A. Crow y G. B. Chevalier: noticia en ella de la tabla de Jan Van Eyck.....	9
PINTURA MURAL presentemente descubierta en una casa particular de Toledo, por D. José Amador de los Ríos.....	193
ÍDEM II. Planteamiento de las discusiones histórico-artísticas á que da lugar el estudio de este monumento.....	193 á 195
ÍDEM III. Estudio de los elementos constitutivos de la vida interior del pueblo español en la Edad-media, para el mejor conocimiento del arte en una diferencia manifestaciones y en distintos épocas.....	195 á 197
ÍDEM IV. Edificios civiles notables de Toledo, de la Edad-media y del mejor período de la moderna, como comprobación del gran desenvolvimiento que alcanzó en Toledo la arquitectura civil.....	197 á 209
ÍDEM V. Designación del edificio en que se hallaba la pintura mural objeto de esta monografía, y descripción del mismo. — Noticia de la inversión de esta pintura.....	200 á 204
ÍDEM VI. Investigación de la familia á que la casa pudiera pertenecer.....	202 á 204
ÍDEM VII. Noticia acerca de la inversión ó hallazgo de esta pintura mural.....	204 á 206

PÁGINAS.

PICTURA MURAL recientemente descubierta en una casa particular de Toledo.—Noticias históricas acerca de la pintura mural en la Edad-media, y de los países históricados..... 305 á 307

ITEM II. Descripción de la pintura mural, objeto de esta monografía..... 308 á 311

ITEM III. Afirmaciones acerca de la pintura al temple en la Edad-media diferenciada de la pintura al fresco.—Apreciaciones acerca de la parte técnica de esta pintura.—Época á que pertenece..... 311 á 319

ITEM IV. Estudio de la Instrumentaria de esta pintura y de las leyes y costumbres relativas de la época, para el mejor conocimiento del asunto representado en ella..... 312 á 316

ITEM V. Detallada explicación del asunto de esta pintura, y juicio crítico de ella..... 316 á 321

PIEDRA (Don Antonio). Descripción de la tabla de Van Eyck, *el Príncipe de la Iglesia sobre la Sra. Juana*..... 8

PÍCTOGR FO MADRILEÑO, que existió en el refectorio de San Marcos de León, formado con tablas estalladas en el siglo xv, y existente en el Museo Arqueológico Nacional..... 530

PICTURAS DE BARRIO ESCULPTOAS en Galicia..... 63

R.

RADA Y DELGADO (Don Sr. D. Juan de Dios de la). Jorro hecho que se conserva en la Alhambra de Granada..... 79

ITEM II. Medico romano de la quinta de los Caracalletes, propiedad de la Excmo. Sra. Condesa del Montijo..... 413

ITEM III. Estatuas erante del Rey Don Pedro de Castilla, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional..... 507

REDA UN ALABO Y BARRAS TERNANAS esculptadas cerca de Sevilla..... 59

RELIQUIA DE MÁRMOL encontrado en la Acrópolis de Atenas, que representa tres gladiadores luyéndose con el struggle..... 41

RENAS (Ernesto). Adulterio hecho por él en el sagrado texto acerca del descubrimiento de Jesús..... 264

RETRATO DE PIETER CRISTUS (E) en el Museo Nacional de Pinturas; estudio histórico-crítico por D. Francisco María Tola..... 485

ITEM III. Consideraciones crítico-históricas acerca de las diversas nacionalidades del arte en la Edad-media y principios de la moderna..... 485 á 488

ITEM IV. Apreciaciones de esta obra artística, así bajo su importancia estética como histórica, para el conocimiento puntual de nuestro pasado..... 488 á 490

ITEM V. Épocas principales del arte pictórico en los Países-Bajos, y consideraciones críticas acerca del modo en que sus obras se desarrollan en cada uno de ellos..... 490 á 491

ITEM VI. Noticias históricas acerca de Pieter Cristus, y refutación crítica de los apasionados juicios que contra aquel artista ha publicado Mr. Alfredo Mühlstein..... 492 á 498

ITEM VII. Obras atribuidas á Pieter Cristus..... 499 y 500

ITEM VIII. Descripción crítico-artística de las tablas que forman el retablo objeto de esta monografía..... 501 á 504

ITEM IX. Influencia de Pieter Cristus y de su escuela en la pintura española..... 504 y 505

REYES CATÓLICOS.—Su pervivencia para el armamento de los combates con que Colón descubrió el Nuevo Mundo..... 577

RIOZ (Don Sr. D. José Amador de los). Pintura mural, recientemente descubierta en una casa particular de Toledo..... 189

ITEM III. Carta de Don Juan II al Consejo y buenas letras de la ciudad de Segovia sancionadas el nacimiento de la Echa Católica..... 283

ITEM IV. Arca fúnebra de San Isidro, que se conserva en la iglesia de San Andrés de Madrid..... 265

RIOZ (Don Rodrigo Amador de los). La iglesia de San Bartolomé en el hospital del Cardenal, en Córdoba, vulgarmente llamada Mezquita de Almanzor..... 167

ITEM III. Inscripciones árabes de Sevilla..... 321

RODAS Y YODAS (Sr. D. Isidoro). Dibujo arquitectónico, original de Alonso Cano, que se conserva en la Biblioteca Nacional..... 403

ITEM III. Grabados españoles en madera de antiguas ediciones..... 181

ITEM III. D. Aguas-fuertes de antiguas pinturas españolas..... 95

S.

S. Copia de un códice que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional..... 485

SABA (Sr. D. Juan). Cuadro clásico del Museo Arqueológico Nacional..... 261

SALERO DE OROCAIMA, objeto perteneciente á las alhajas del Delfín de Francia, hijo de Luis XIV y padre de Felipe V, por don Pedro de Maílrao	419
ÍDEM 10. Precedencia de estas alhajas y noticias históricas acerca de ellas.....	419 á 424
ÍDEM 11. Noticias más concretas acerca del salero, objeto principal de esta monografía.....	423 á 424
ÍDEM 12. Descripción histórico-crítica del mismo.....	424 á 427
ÍDEM 13. Precedimientos técnicos empleados en dicho objeto de referencia.....	427 á 429
ÍDEM 14. Noticias históricas acerca del lujo desplegado por la monarquía francesa en el siglo XVI y posteriores.....	429 á 432
ÍDEM 15. Conjeturas críticas acerca del autor de esta alhaja.....	432
SANCTO DOMINGO DE SALAS, pintura en tabla procedente de la iglesia parroquial de su advocación en Durco, y hoy colocada en el Museo Arqueológico Nacional; monografía por D. Teófilo del Campillo y Casanov.....	547
ÍDEM 10. Noticias históricas acerca del establecimiento y propagación de los institutos monásticos y principalmente en España, determinando los nombres de los principales en la época visigoda, y en la de la Reconquista.....	547 á 553
ÍDEM 11. Monasterio de San Millán de Suso.—Noticias de Berceo acerca de la vida de Santo Domingo de Silos.....	554 á 558
ÍDEM 12. Noticias históricas acerca de Durco, y de su iglesia de Santo Domingo de Silos.....	558 á 569, 562, á 565
ÍDEM 13. Descripción crítica de la tabla objeto de esta monografía.....	560 á 562
ÍDEM 14. Consideraciones crítico-históricas deducidas del estudio de la misma tabla.....	563 á 568
ÍDEM 15. Ocurrencia de los males pictóricos durante los siglos medios en Aragón.—Ejemplar á que pertenece esta tabla.—Especialidad en fijar el autor de ella.....	568 á 571
SANTOYA (archivo municipal de), desde su sucesora la casa de D. Juan II, sucesión en Madrid al nacimiento de la Reina Católica.....	878
SANTOYO DE LA REINA DOÑA BERENGUERA en el monasterio de las Huelgas, junto á Bérgin, y noticias históricas y artísticas con motivo de esta monografía acerca de aquel célebre monasterio, por D. Manuel de Arce.....	125
ÍDEM 10. Noticias históricas acerca de la importancia de aquel monasterio, su fundación, atribuciones de su abadesa, prerrogativas y regalías de la misma casa, privilegios concedidos por los reyes, abadesas del mismo monasterio, cuestiones reales y pontificas hechas al mismo.....	125 á 150
ÍDEM 11. Descripción de las principales partes del monasterio.....	151 y 152
ÍDEM 12. Sepulcros de reyes, infantes y otras personas notables que se encuentran en aquel monasterio.....	153 á 156
ÍDEM 13. Descripción detallada del sepulcro de Doña Berenguela, objeto principal de esta monografía.....	156 á 158
SILOS (Santo Domingo de), pintura en tabla de su advocación, procedente de la iglesia de Durco.....	547
ÍDEM 10. Su iglesia en Durco.....	558
SIRIAS de la segunda mitad del siglo XV.....	268
T.	
TORREJA (pintura al).....	616
TORREJA. Pintura mural recientemente descubierta en una casa particular de aquella ciudad.....	130
ÍDEM. Sus antigüedades y monumentos edificios civiles.....	107
TORREJALDO. Escultura de la Virgen.—Noticia biográfica.—Tradicón sevillana.—Descripción y juicio de aquella estatua.....	237 á 247
TORNADO DE LA LINDA SOBRE LA SERRANÍA, cuadro en tabla del siglo XV, atribuido á Juan Van Eyck; por D. Pedro de Maílrao.....	1
NOTICIAS acerca de las diversas relaciones que ha tenido este cuadro, y consideraciones sobre el cuadro de los cuadros en el Museo.....	1 á 4
ÍDEM 10. Descripción de este célebre cuadro y explicación de su sentido simbólico.....	4 á 9 y 10 á 15
ÍDEM 11. Noticias históricas acerca de este cuadro y de los que de él han hallado féos de obra, así nacionales como extranjeros.....	1 á 8 y 10 á 15
ÍDEM 12. Consideraciones crítico-artísticas, y explicación de las diversas partes del cuadro, personajes y objetos que en él se encuentran.....	10 á 27
ÍDEM 13. Inscripciones que en el mismo se hallan.....	25 y 26
ÍDEM 14. Discusiones crítico-artísticas acerca del autor de este cuadro.....	27 á 39
ÍDEM 15. Noticias históricas acerca de esta tabla.....	39 y 40
ÍDEM 16. Diversos nombres dados á este cuadro por los que han tratado de él antes de obra.....	39 y 40
TURCO (Sr. D. Francisco María). Fragmentos del friso del Partenon representando la Pasión, vaciados en yeso, del Museo Arqueológico Nacional, traídos de Atenas por la Comisión arqueológica de Oriente.....	41

TURISO (Sr. D. Francisco María). La virgen del Torrijazo en el Museo Provincial de Sevilla.....	337
TURIS EN EN. El retablo de Pío IX, que se conserva en el Museo de Pintura y Escultura.....	485

V.

VAN DYCK (Jac.). Cuadro en tabla atribuido al mismo: <i>El Príncipe de la Iglesia sobre la Soga</i>	1
VAREX WAREX: platero del siglo XV.....	1
VAREX WAREX EL VIRRE. Su retablo <i>El Desembarcadero</i>	263
VASO ARABE (fragmento de), encontrado en la Alhambra, que se conserva en el Museo Provincial de Granada.....	72
VILLA-REIL Y CASTRO (Sr. D. José). Armas, utensilios y adornos de bronce recogidos en Galicia.....	59
VIDES EN. Peños del siglo XV conservados en el Museo Arqueológico Nacional.....	223
VIDES EN. Pila bautismal del siglo XII, existente en el Museo Arqueológico Nacional.....	426
VILANUEVA (Santo Toribio de). Sus obras.—Ediciones de ellas.—Cubiertas de plomo del original de las mismas.....	159 á 166
VILANUEVA (Monasterio de San Pedro de).....	438
VIRGEN DE TORRIJAZO (La) en el Museo Provincial de Sevilla, estudio crítico por D. Francisco María Turiso.....	337
VIDES EN. Consideraciones críticas acerca del arte de aquella escultura.....	238 á 241
VIDES EN. Narrativa acerca de la muerte del Torrijazo y de sus causas, en la que se hace su relación con la estatua que nos ocupa.....	238 á 240
VIDES EN. Consideraciones histórico-críticas acerca del arte andaluz, y de la influencia que en éste hubo de ejercer el Torrijazo al labrar la estatua de la Virgen.....	241 á 246
VIDES EN. Estalon artístico de la estatua.....	245 y 247



PLANTILLA PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS DEL TOMO IV.

	PÁGINAS
TÍTULO DE LA IGLESIA SOBRE LA SERRAJOCA.....	1
FRAGMENTOS DEL PISO DEL PALACIO.....	41
OBJETOS DIVERSOS DE FIERRO Y BRONCE, recogidos en Galicia.....	59
JARDÍN ÁRABE, que se conserva en la Alhambra de Granada.....	79
ALFARERÍAS DE FORTALEZAS ESPAÑOLAS.....	90
CAPTA DE JUAN DE LA OSA.....	113
SITUACION DE DURA HERMOSILLA, en el Monasterio de las Huelgas junto á Bérgea.....	125
COSERERAS DE LAS OBRAS DE SANTO TOMÁS DE VILLANUVA.....	159
ESTADOS ESPAÑOLES COLGADOS EN MADERA DE FORTALEZAS DEL SIGLO XVI.—(Dos láminas).....	181
PINTURAS MURALES, perfectamente descubiertas en una casa particular de Toledo.....	193
PISOS DEL SIGLO XV.....	223
LA VIRGEN DE TORRECAMO.....	257
ESTATEO PINTADO POR ROGER VAN DER WEYDEN, EL VIRO.....	263
CAPTA DE DON JUAN II AL CONDE Y FOMES RUIZ DE LA CIUDAD DE FROVOIA, anunciándole el nacimiento de Isabel la Católica.....	283
ESTRUCO MÁGICO CUBANO.....	301
INSCRIPCIONES ÁRABES DE SEVILLA.....	321
ADORSO CENTRAL DEL PISO que se conserva en el interior de la TORRE DE SIVOLA.—(Alonso de Sevilla).....	321
CUBRO CUBO.....	331
DISEÑO ARQUITECTÓNICO DE ALONSO CASO.....	403
MOSAICO ROMANO DE LA QUINTA DE LOS CLARASCHELES.....	413
SALIDO DE OROZ ORIENTAL.....	419
PALA SANTIAGO PROCEDENTE DE SAN PEDRO DE VILAHUENA.—(Austria).....	423
FOLIO VENTILADO VIEJO DEL ALCALDE DE SAN JUAN.—(Códice del Escorial).....	443
ESTATEO DE PUÑER CRISTO.....	485
MEDALLAS NAVARRAS ESPAÑOLAS.—(Tres láminas).....	507
ESTATEO GRANDE DEL REY DON PEDRO.....	537
TABLA DEL SIGLO XV PROCEDENTE DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO, EN DAMSCA.....	547
ANTIGUAS CARABALLAS.....	573
ESTADO ORIGINAL DE CALIDAD COLON.....	573
ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO LABRADOR, PATRON DE MADRID.....	593



