



1
AM
369

OBRAS COMPLETAS
DE
D. FRANCISCO GINER DE LOS RIOS

XX

OBRAS COMPLETAS DE DON FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS

Estas OBRAS COMPLETAS comprenden cuatro secciones.

- 1.^a FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y DERECHO.
- 2.^a EDUCACIÓN Y ENSEÑANZA.
- 3.^a LITERATURA, ARTE Y NATURALEZA.
- 4.^a EPISTOLARIO.

La publicación se hace por volúmenes en 8.^o, de unas 300 páginas. Precio de cada volumen: 5 pesetas en rústica, 7 pesetas encuadernado en tela.

VOLÚMENES PUBLICADOS

- I. — *Principios de Derecho natural.*
- II. — *La Universidad española.*
- III. — *Estudios de Literatura y Arte.*
- IV. — *Lecciones sumarias de Psicología.*
- V. — *Estudios jurídicos y políticos.*
- VI. — *Estudios filosóficos y religiosos.*
- VII. — *Estudios sobre educación.*
- VIII. } *La persona social. Estudios y fragmentos.*
- IX. } *La persona social. Estudios y fragmentos.*
- X. — *Pedagogía universitaria.*
- XI. — *Filosofía y Sociología: Estudios de exposición y de crítica.*
- XII. — *Educación y enseñanza.*
- XIII. } *Resumen de filosofía del Derecho.*
- XIV. } *Resumen de filosofía del Derecho.*
- XV. — *Estudios sobre Artes industriales y Cartas literarias.*
- XVI. } *Ensayos menores sobre educación y enseñanza.*
- XVII. } *Ensayos menores sobre educación y enseñanza.*
- XVIII. } *Ensayos menores sobre educación y enseñanza.*
- XIX. — *Informes del Comisario de Educación de los Estados Unidos.*
- XX. — *Arqueología artística de la Península.*

Administración:
ESPASA-CALPE, S. A.
Ríos Rosas, 26. — MADRID

19 cmj

R-95044



ARQUEOLOGÍA ARTÍSTICA DE LA PENÍNSULA

POR

FRANCISCO GINER

PROFESOR EN LA UNIVERSIDAD DE MADRID
Y EN LA «INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA»

MADRID

1936

ES PROPIEDAD

TALLERES ESPASA-CALPE, S. A., RÍOS ROSAS, 26. — MADRID

NOTA PRELIMINAR

Tres prólogos o notas preliminares de los que preceden a las obras de don Francisco tienen un sello común inconfundible: los de Blanco, Rego y Ontañón. Pero hay uno, el de Rego, en el que se declara más que menor, mínimo, con una tan graciosa, tan ingenua y tan natural sencillez que llena el alma de ese «intenso perfume conmovedor de las cosas humildes», que dijo, tan bien dicho, el señor Cossío.

Quien sepa de la obra de vocación, de abnegada constancia, de paciencia, de consagración generosa, pura y desinteresada a un ideal de renunciamiento que estos tres hombres, ya viejos, vienen realizando desde niños dirá en justicia y con verdad estrictas que para merecer el título de mínimo que ellos se atribuyen y para incorporarse a su grupo hace falta ser muy grande.

Huelga, pues, toda declaración de modestia y sin más título que el de uno de tantos discípulos de don Francisco acepto el encargo de escribir estas cuatro líneas, gozoso de que mi nombre

figure en este homenaje de admiración, de respeto y de cariño a ese hombre a quien tanto debemos todos nosotros.

Fué norma constante de su vida dar beligerancia al último de sus discípulos, levantando su espíritu, abriendo su alma, llenándola de luz, para fundirlo en su obra, ¡con qué esfuerzo a veces!, hasta darle la ilusión, y lo que aún es más, dársela a sí mismo, de que lo ha elevado hasta él, lo ha incorporado a su obra, lo ha hecho su colaborador. ¿Ilusión? No; realidad y realidad muy íntima y muy profunda. En la obra intensa de don Francisco, como en la de todos los grandes apóstoles, el discípulo, chico o maduro, mediocre o inteligente, acaso cuanto más mediocre mejor, es la chispa que inflama el espíritu del maestro, es el estímulo más poderoso para la creación personal, es el que le lleva a una depuración del propio pensamiento, a una finura y delicadeza del análisis del conocimiento, a un anhelo de claridad y evidencia, que eleva su pensar a lo genial. ¡Cuánto os debo!, solía decirnos don Francisco a unos mozalbetes que hemos necesitado peinar canas para alcanzar todo el profundo sentido de sus palabras.

*

Este libro de Arqueología artística de don Francisco es una reunión de estudios que, muy

lejos de alcanzar el valor enorme de sus obras de Derecho y Pedagogía, son, no obstante, de un gran interés y acaso no han sido en gran parte superados todavía como obra de crítica y exposición descriptiva artísticas. Estos artículos revelan una vez más ese ansia de saberlo todo que caracterizaba a don Francisco y la exigencia y la severidad que se imponía a sí mismo.

Se reúnen trabajos en este libro de años muy distanciados: de 1879 a 1896, notándose en ellos un perfeccionamiento evidente de fondo y de forma. Más que la vibración, producida por la obra de arte en su espíritu, parece notarse en ellos el afán de saber, de conocer, de aquilatar datos, de no incurrir en inexactitudes, y aunque recuerdan algo, los primeros sobre todo, a los arqueólogos de su época y precedentes, como Amador, Quadrado, Madrazo, reacciona contra sus excesos retóricos y de fantasía. Es más sobrio, más profundo y más concienzudo en el estudio técnico de las obras de arte y en el detalle histórico y descriptivo, a pesar de que hace constantemente la salvedad de que «escribe como turista». Pero su probidad es tan grande que, servida por sus extraordinarias facultades, hace de estas impresiones trabajos plenamente accurated, como dicen los ingleses. Es tal la escrupulosidad de este hombre, que para hacer esas descripciones, que llama notas, ha estudiado y bien aprendido obras especia-

les, como el Street, el libro de un gran técnico sobre arquitectura gótica española. El hombre desbordante, que era don Francisco, es aquí todo circunspección. Con afán, acaso exagerado, contiene sus impresiones y juicios personales, su fantasía y su emoción estética para hacer una obra de justeza y razón.

Rompe el recinto cerrado de los eruditos y, obedeciendo a su sentido y su afán educador, lo abre a las gentes, diciéndoles: ¡Eso es tuyo, cóncelo y aprende a gozar de su belleza!

Sin duda contribuyó a despertar en él estas aficiones la amistad con Fernández Jiménez, aquel ingenio granadino que no dejó ni rastro de lo que valía; mucho aprendió también de don Ricardo Velázquez, el arquitecto, tan conocedor del arte árabe; pero, por lo que yo alcancé a ver, sus verdaderos maestros, los que le enseñaron, más que a saber eruditamente, a saber ver y apreciar y sentir, los que hicieron su profunda educación en materia artística, fueron don Juan Facundo Riaño y su mujer, doña Emilia Gayangos. Esta, sobre todo, espíritu exquisito, conocedora del arte y de la España artística, del gusto más selecto y depurado. A este matrimonio debió don Francisco, debió el señor Cossío, debió la Institución, la mayor parte de su primera educación artística. Justo es que le consagremos aquí un recuerdo.

En esta obra, como en todas las suyas y como en todos los actos de su vida, don Francisco muestra su característica personalidad y aprovecha, valga la palabra, el arte, como todo, para la crítica severa, dura, de cuanto no sea recto y pulcro; para hacer observaciones de trascendencia moral; en una palabra, para fustigar y despertar la conciencia dormida del vulgo de los mortales.

Don Francisco, ni en la serena esfera del arte puede ser un hombre meramente contemplativo. En ella, como en todas partes, es el hombre que lucha por la reforma, por el perfeccionamiento moral. No puede dejar de criticar, de reprender, de corregir. Siempre en declarada intransigencia con lo malo, con lo feo, y en voluntad activa de vencerlo y substituirlo con lo bueno, siempre está educando a chicos y a grandes, a zafios e incultos, a eruditos y sabios. Con aquella crudeza que sería crueldad si no fuera manifestación de la impaciencia, del deseo ardiente, imperativo, de penetrar a los demás de un bien, de salvarlos, como el que salva a un náufrago, no repara en sacudirle y maltratarle. ¡Yo te salvo! Y unas veces abriendo heridas y otras cubriéndolas con bálsamos, él ha salvado a muchos hombres tibios e indecisos para el bien.

Ofrecen estos trabajos alguna particularidad digna de mención. Es curioso notar la coincidencia de don Francisco, espíritu tan jugoso, tan am-

plio, tan imaginativo, con el severo y seco Ponz en su antipatía hacia el estilo churrigueresco, del que llega a decir que inspira «horror» y que «profana» el templo; apreciaciones que, nos consta, se atenuaron grandemente andando los años.

Es también de notar que don Francisco da noticia, creemos que por primera vez, al gran público de la existencia de la preciosa cúpula de azulejos de la Concepción, de Toledo.

Con este motivo he de recordar una excursión a Salamanca en las Navidades de 1882 o de 1883, a la que fuimos con don Francisco Giner cuatro alumnos de la Sección 5.^a de la Institución Libre de Enseñanza: César Carnicer, Pedro Blanco, Julián Besteiro y yo. Los cuatro éramos casi unos niños cuando ayudábamos a don Francisco, llenos de entusiasmo y emoción, rompiendo las tinieblas de aquella abandonada Capilla del Aceite, en la Catedral vieja, a realizar el que, sin duda, fué su «descubrimiento» de los frescos notabilísimos, que dió a conocer en un artículo publicado entonces en la Ilustración Artística de Barcelona, incluido hoy en este libro.

No por lo que tiene de recuerdo personal, que siempre sería respetable, sino por su representación objetiva, vale la pena de citar ese incidente, no único ni excepcional, revelador del modo de entender la educación nuestro maestro, cuya íntima comunión con sus discípulos había de dejar

tal huella en sus almas infantiles, inspirándoles tan profundo y sagrado culto a las bellezas del arte, un sentimiento tan hondo, una «afición», que aun en la vejez se mantiene viva y fresca y nos sirve para dar encanto y poesía a la vida y para alivio de amarguras.

JUAN UÑA.

Chamartín, 13 enero 1936.

I

ESPAÑA

MERIDA Y BADAJOZ

I

He aquí dos ciudades rivales, como todas aquellas que, teniendo una significación importante desde tal o cual punto de vista, se hallan demasiado cerca entre sí, y, colocadas en una región cuyas poblaciones todas les son notablemente inferiores, se disputan el influjo y supremacía en los diversos órdenes sociales, y con especialidad en el político. Pugna cada una por erigirse en centro de la comarca, y por recibir del Estado la consagración solemne de su hegemonía con la presencia de un gobernador civil y otro militar, *ainda mais* de los demás centros burocráticos que son uso, ley y desgracia de las capitales de provincia: ciudades que, con tal de verse ellas erigidas en manantial de codiciados favores administrativos, suelen perder gustosas su libertad, frecuentemente comprometida con la proximidad al poder, por aquello de *procul a Jove, procul a fulmine*.

Mas no se inquieten los honrados extremeños pensando si iremos a discutir los títulos con que Badajoz gobierna el rico territorio que la reconoce por cabeza, comparándolos con los de Mérida, ni dar a ésta la codiciada primacía. Nuestra intención es harto menos peligrosa; y si el nombre de la antigua *Emérta Augusta* aparece antepuesto al de la ciudad que recobrara Alfonso IX, es sólo—vergüenza da decirlo—por una razón de *turista*: porque para ir de Madrid a Badajoz, camino de Portugal, se pasa por Mérida.

Con fundamento se ha llamado a ésta «la Roma de España». En nuestro suelo, por donde—con perdón sea dicho de nuestra susceptibilidad patriótica—se han paseado más o menos libremente cuantas razas de conquistadores lo han intentado con cierta perseverancia, salvo que nos haya auxiliado algún amigo, los monumentos romanos, puede decirse que no existen, destruídos y suplantados por los azares de una guerra continua, y por la saña de raza, religión o partido que, si hoy casi nada respeta, júzguese qué respetaría en tiempos más bárbaros aún y más crueles por tanto. En esto consiste, principalmente, el interés verdaderamente indescriptible y único de Mérida, cuyos recuerdos romanos se conservan en mucha mayor cantidad que en Itálica, por ejemplo, o en Segovia. Y no es que allí la estupenda soberbia de la arquitectura de los vencedores, o la ignorancia, o la codicia hayan sido más miradas que

en otros lugares de nuestra destrozada nación. Hoy mismo, a pesar de todas las prohibiciones y del celo de la comisión de monumentos, sirven éstos de cómoda cantera para las edificaciones que emprende la mayoría de los vecinos: ¡qué habrá pasado antes! Al fin y al cabo, en nuestros días, estos actos de depredación y de vandalismo son duramente condenados por la opinión, están vedados por la ley, y sólo pueden perpetrarse a escondidas, como verdaderos delitos; mientras que en el siglo xvii, bajo el imperio de uno de aquellos monarcas de la Casa de Austria, tan cultos e ilustrados, se dejó consignado, para perpetua gloria, en solemne inscripción, la pésima reparación del admirable puente sobre el Guadiana, reparación ejecutada con piedras de los monumentos romanos. Por cierto que, en la terrible inundación de 1877, la parte más antigua del puente apenas ha sufrido menoscabo; mientras que la *sabia* construcción llevada a efecto en tiempo de Felipe III es precisamente la que no ha podido resistir el impulso del formidable río.

A tres períodos principalmente corresponden las más importantes construcciones de Mérida: al romano, al románico y al siglo xvi, ya en los últimos esplendores del gótico florido, ya en el plateresco; a veces, estos diversos estilos se han sobrepuesto en una misma construcción; a veces se conservan casi sin mezcla. Bien cabría formar tres grupos de ellos, a saber: el puramente romano, cuyos monu-

mentos, por lo común, son tan sólo ruinas; el mixto, donde al anterior elemento han venido a combinarse otros posteriores, y el de aquellas contrucciones, más o menos modificadas, en que no se encuentran vestigios apreciables del primer período mencionado.

Pertenece a éste, ante todo, el arco llamado de *Trajano*, de notables proporciones, única cosa que ya en él hay que admirar, por habérsele despojado de las estatuas que lo coronaban y de su revestimiento de mármoles en tiempos de la invasión francesa. Entran también en este capítulo las ruinas de los dos acueductos, del más grandioso efecto por el atrevimiento y gallardía de sus tres órdenes de arcos, cuyo aspecto pintoresco realza la combinación del granito con el ladrillo, teñidos por el tiempo con un color maravilloso. Desde este punto de vista pintoresco, nada excede a la impresión de los gigantescos pilares que se contemplan desde el puente de Albarregas (*Alba regia*), romano también, pero completamente modernizado: aquellas masas imponentes, apenas enlazadas por las mal unidas dovelas de alguno que otro tramo; aquel tono tan grave, tan riguroso y caliente; aquella llanura suavemente ondulada, como la campiña de Roma; aquel verdor que brota en los cimientos y pugna por elevarse hasta las más altas piedras, sobre las cuales se apiñan las cigüeñas en inmenso número; aquel ferrocarril tendido por bajo de los arcos, y aquel río, y aquella luz,

y aquel cielo, forman uno de esos paisajes que excitan un mundo de ideas, de sentimientos, de representaciones en la fantasía.

La impresión se acentúa en sentido más risueño cuando, subiendo por el camino que pasa por ese mismo puente de Albarregas y se dirige hacia el Norte, llegamos a la cruz de piedra colocada en la divisoria de las dos vertientes del monte que separa el hermoso valle de Mérida de la extensa comarca en la cual se halla colocado el lago de Proserpina, vulgarmente llamado la charca de la Albuera; vasto depósito de agua, cerrado por grandes muros, también de construcción romana, distante poco más de una legua de Mérida, y al lado y por bajo de la cual se encuentra la quinta y establecimiento industrial del señor Pacheco, hermoso oasis de árboles, tan raros por aquellos sitios, y en el que la sombra y frescura de la espesa enramada y el canto de los pájaros (todo milagros del agua) contrastan suavemente con la gravedad serena y melancólica del anterior paisaje. Sin embargo, el que desde la cruz se contempla hacia uno y otro lado, a pesar de no verse de allí esa frondosa arboleda, es aún superior por los juegos de luz de sus dilatados horizontes y por la oposición entre la campiña de la ciudad y la vegetación de la dehesa que se extiende hasta el lago.

Regresando a la ciudad, creen algunos que en sus inmediaciones y en este lado debía hallarse un gran

templo de Júpiter, al servicio del cual tal vez estaría destinado el acueducto de la Albuera; pero de sus construcciones no se han encontrado hasta hoy sino algunos fragmentos aislados, especialmente dos enormes fustes de columna, que quizá vendrán al Museo Arqueológico Nacional. Más hacia el Este, y próximas a la ermita de San Lázaro, se ven todavía las ruinas del Circo Máximo, que bien merecía este nombre por su longitud de más de mil trescientos pies (por trescientos y tantos de ancho); hacia el Sur, el teatro, llamado «las siete sillas», por los siete compartimientos del vasto hemiciclo que forman las gradas para los espectadores, y que se conservan bastante bien para dar idea de lo que era entonces un edificio de esta clase; y al lado del teatro, un anfiteatro, que sin razón (en sentir de algunos arqueólogos) se ha querido convertir en naumacia, atendidas sus cortas dimensiones, y que dista harto de mantenerse en el regular estado del otro monumento. Por último, en la casa del señor Soto, liberalmente abierta al viajero, y que hay quien cree pudo formar parte de un antiguo templo, tal vez de Juno, se admira un hermoso mosaico (cuyos pavos reales han contribuido sin motivo a acreditar aquella hipótesis), descrito, según creemos, por el malogrado Amador de los Ríos en los *Monumentos arquitectónicos de España*. Otros mosaicos se conservan; pero el de la calle del Portillo, tan citado por los anticuarios, debe estar ya concluido de cu-

brir a esta fecha con el respetable número de cargas de escombros que ha poco estaban arrojando sobre él, a fin de nivelar convenientemente el piso del corral y la cuadra en que se hallaba.

Hay quien supone era de grande interés; por desgracia, ya no es fácil saberlo; y si fuese cierto lo que aseguran sobre que la Academia de San Fernando opinó contra la adquisición de un resto, siempre importantísimo, y cuya desaparición es vergonzosa, nadie osaría inscribir este flaco servicio en la hoja de los merecimientos de dicha Real corporación.

Dos construcciones hay en Mérida, por demás extrañas, y que forman, puede decirse, grupo aparte, por haber sido hechas en tiempos modernos, pero aprovechando exclusivamente elementos romanos, combinados de un modo que deja mucho que desear. Nos referimos a la columna de Santa Eulalia y al Hornito. Consta la primera de cuatro aras romanas sobrepuestas, colocadas sobre un basamento y coronadas por una estatua antigua, convertida en imagen de la mártir patrona de la ciudad. El otro, cercano a la columna y a la iglesia que lleva la misma advocación y de que luego hablaremos, es una capillita construida en el mismo lugar donde parece fué quemada en el siglo IV la fervorosa niña cuya gloria canta nuestro insigne Prudencio. A esta capilla precede un pórtico, que es la parte importante de la pequeña construcción, por hallarse edificado con co-

lumnas y dinteles romanos, más o menos análogos, y que proceden de un templo antiguo (¿de Marte?); algunas de estas piezas son muy hermosas. El conjunto es pésimo, y la impresión que despierta en el ánimo, semejante a la que causan todas las profanaciones artísticas; añadamos que ésta se cometió también en el siglo xvii, y se comprenderá el carácter de la combinación, que (del mal, el menos) ha conservado estos restos de mejor manera que los que utilizó para otras construcciones. El patio de la cárcel también se halla formado con columnas romanas, cuyos capiteles ofrecen, en ocasiones, bastante interés.

Sería no acabar si pretendiésemos describir todos los lugares donde se encuentran empleados fragmentos romanos: desde los cimientos de las casas a las aceras de las calles, y hasta la grava de los caminos, todo es fruto de una depredación constante, tradicional e impune, cuando no autorizada y aun decretada, y a la cual es maravilla hayan podido sobrevivir tantos monumentos: ¡cuán grande debió ser su número! Pero si no se toman providencias enérgicas, todo lo que aun resta vendrá a tierra también, más o menos pronto. Por cierto que forma extraño contraste esta depredación con el abandono en que se tienen construcciones, como, por ejemplo, las antiguas cloacas, que tal vez sin excesivo dispendio podrían hoy mismo utilizarse, realizando una urgente mejora en la higiene pública de la ciudad.

Entre aquellas edificaciones, en que a la arquitectura romana han venido a añadirse y sobreponerse otras arquitecturas, modificándola y dando al conjunto un carácter esencialmente paralelo a la evolución y fases de nuestra azarosa historia, descuellan el puente Grande, el Conventual y la casa del Conde de los Corbos.

Edificado el primero por Trajano, reparado en el siglo VII, reconstruído en parte por Felipe III, del modo deplorable que ya hemos dicho, y destrozado y arreglado en otras ocasiones posteriores, ofrece hoy desgraciado ejemplo del terrible poder con que nuestros ríos, ordinariamente tan pobres, amenazan, sin embargo, a cada crecida, cuanto se opone a su corriente; como esos pueblos que, ignorando los procedimientos de la libertad, no aciertan a vivir sino en perpetua alternativa de rebelión y servidumbre. Consta de 81 arcos y se extiende sobre el río a la altura de unos 11 metros y una longitud de más de 800. La vista que desde su centro se goza recuerda la del puente de Córdoba, no menos grandioso y de origen romano también.

El Conventual, cercano al puente, es hoy un inmenso montón de ruinas, entre las cuales se conservan útiles tan sólo algunas vastas cámaras que sirven de graneros. Los fragmentos, columnas, frisos, capiteles, puertas, modo de construcción y demás señales, indican todavía con bastante claridad la historia de este castillo romano, engrandecido por

los moros, convertido después—como el de Sigüenza y tantos otros—en palacio episcopal, posteriormente ocupado por los Templarios (de donde procede su nombre), concedido por último al provisor de la orden de Santiago y desplomado casi por completo a fuerza de vicisitudes y, sobre todo, de abandono e incuria. La masa que aun hoy presenta, en medio de sus huertos y jardines, impone todavía respeto.

En cuanto a la casa del Conde de los Corbos, es, sin duda, uno de nuestros más interesantes monumentos romanos. Hállase edificada sobre un templo de Diana, cuya planta puede seguirse perfectamente todavía por subsistir las elegantes columnas corintias que rodeaban sus cuatro costados, y muchas de las cuales sirven ahora de sostén a la nueva construcción. Aquellos fustes estriados, aquellos capiteles, tan injuriados por el tiempo y por la mano del hombre, aun empotrados en paredes como la de la fachada, pintarrajeada de un modo abominable, revelan la primitiva nobleza de sus formas bajo las líneas indecisas con que en vano pugna por desfigurarlas el tiempo. Esta misma casa tiene en el exterior un primoroso balcón plateresco, que ofrece el más interesante contraste con la antigua y clásica columnata.

Viniendo ahora al tercero de nuestros grupos, a saber: el de las construcciones, donde no se advierten otros vestigios romanos que los sillares frecuen-

temente empleados en levantarlas, comenzaremos por la plaza Mayor, que recuerda el tipo de las de Castilla, y que constituye un centro de cierta importancia. En sus arcos, bóvedas y columnas, como en otros de sus miembros arquitectónicos, se notan abundantes ejemplos de la construcción y ornamentación del siglo xvi. En ella, además, están situadas la casa de Vera (hoy del señor Pacheco), en cuya fachada hay un gracioso recuerdo plateresco, y la iglesia de Santa María, en la cual abundan pormenores de casi todos los géneros y épocas: desde el románico de transición, que especialmente aparece en su linda ventana del ábside, al gótico florido de la pila; desde el elegante *cinquecento* del arco de una de sus capillas laterales y de su bello sepulcro, hasta las inolvidables decadencias del estilo seco y pesado del siglo xvii y el barroco del xviii, con sus atormentadas líneas.

Inmediata a esta plaza, cuyo conjunto es por extremo característico y agradable, se halla otra casa sumamente curiosa. Nos referimos a la del duque de la Roca, proxima asimismo al arco de Trajano. Preciosos capiteles romanos embutidos en la pared a guisa de adornos; recuerdos bizantinos; ajimeces moriscos, cuya labor de frágil barro, dura hace ocho o nueve centurias; fragmentos románicos, ventanas platerescas, al lado de otras churriguerescas, todo ello tallado en una mole donde el ladrillo alterna con los enormes sillares de granito arrancados a las

construcciones del Imperio, y a la cual da entrada una portada gótico-florida, componen un cuadro extraño y difícil de olvidar. Por cierto que, hablando de ajimeces, no debe omitirse la mención de uno bellissimo que hay en la calle de Santa Olalla.

Este nombre trae a la memoria el de la iglesia y convento dedicados a la patrona de Mérida, y situados en un extremo de la población, próximo a la estación del ferrocarril y al lado del *Hornito*, del que ya hemos hablado. Este edificio, a cuyos muros ha dado también el tiempo un tono caliente, dorado, encantador, se cree fué erigido en el siglo IV (aunque de esta época no conserva señales apreciables), y es, sin duda alguna, el más interesante y completo monumento cristiano que encierra la ciudad, por sus bellas portadas románicas, sus ventanas, sus ábsides, sus antiguas capillas y sus pilares, cuyos capiteles presentan formas por demás extrañas.

Apenas merece citarse la arruinada iglesia de San Francisco, hoy convertida en cochera, y cuya agujereada cúpula amenaza hundirse el peor día—que mal podía llamarse el mejor—sobre coches, caballos, zagales y cocheros; sus líneas ojivales han sido tan modernizadas, que poco podría decirse de ella. Pero no concluiremos sin mencionar la pequeña colección que, por los cuidados de la subcomisión de monumentos, a cuyo digno individuo, el señor Moreno Bailén, tanto debe este Museo incipiente, se está formando, a fuerza de sacrificios persona-

les, en un local tan pésimo que no recibe otra luz que la de la puerta. Algunas esculturas, casi siempre fragmentos, entre las cuales debe citarse una cabeza (probablemente retrato); inscripciones, trozos de mosaicos, cipos y unos hermosos capiteles procedentes (si mal no recordamos) de las excavaciones verificadas por la comisión en el lugar donde suponen debió hallarse el gran templo de Júpiter, constituyen la parte más importante de los materiales recogidos, casi todos romanos, con más algún relieve, tal vez bizantino, y otros objetos de menor entidad (1).

Tal es el sumario bosquejo de lo que en una rápida ojeada puede ver el viajero en esta interesantísima ciudad.

II

Badajoz, en cuanto a sus antiguas construcciones, difiere por completo de Mérida. Aquí apenas hallamos recuerdos romanos; casi todo es cristiano, ya pertenezca a la Edad Media, ya al Renacimiento; y aun dentro de este diverso carácter, la capital de la Extremadura meridional dista de ofrecer el poderoso interés con que sin duda alguna, tanto por

(1) V. Monumentos latino-bizantinos de Mérida, por Amador de los Ríos. (*Monum. arquitec. de Esp.*)

sí misma cuanto por la escasez de monumentos clásicos en España, solicita su rival la atención del anticuario y aun del hombre curioso.

No por esto deja de merecer Badajoz el honor de una visita: y es difícil asentir a la común opinión que la estima ciudad indiferente en este sentido, menospreciando edificios como la Catedral, y restos como los del castillo o el Pósito.

Tampoco podemos concordar con el juicio de algún arqueólogo respecto de la primera de estas construcciones, «pesada por dentro y por fuera», en su sentir. Sin duda que la fachada principal, greco-romana, tan pobre y árida—si así puede decirse—, nada presenta capaz de impresionar la fantasía; que el estilo churrigueresco con que el templo se halla doquiera profanado, inspira el mismo horror que en Toledo, y en Sevilla, y en León, y en Córdoba, y en Burgos, y en Santiago, y en todas partes; pero la capilla de Figueroa, como luego veremos, vale ella sola la pena del viaje.

Comenzando por el exterior de la Catedral, notemos los adornos platerescos de la torre, y especialmente las dos lindas ventanas, así como una puerta lateral del Renacimiento, muy sencilla y bien trazada, y coronada por una estatuita en el estilo de Berruguete. Ciertamente que ninguno de estos pormenores ofrece el interés que la Catedral de Toledo; pero aun cuando no se tratase de una nación que, sea por sus frecuentes disturbios, sea por otras cau-

sas, no es hoy de las más abundantes en monumentos de interés; aun cuando se tratase, por ejemplo, de Italia, quizá la más rica en toda esta clase de joyas, creemos que la cultura actual exige, con legítimo derecho, no omitir un solo dato, por secundario que parezca, con tal que presente algún carácter y valor artístico, ya para contribuir al inventario de nuestros tesoros en este respecto, ya para estimular la atención de nuestros indiferentes compatriotas, y aficionarlos a que se muevan, y viajen, y se enteren de lo poco o mucho que tenemos en casa.

Entrando ahora en el cuerpo interior del templo, ¿a qué negarlo, aunque vayamos en contra de la corriente?, nos gusta mucho. A pesar de la cal con que el cabildo ha cuidado de embastecer las aristas, rellenar los huecos y borrar el tono oscuro y grave de la piedra, la pureza de su estilo ojival, más sobrio y menos elegante y esbelto que el de la mayoría de nuestras afiligranadas catedrales góticas, recuerda todavía la severidad románica, tan grandiosa y sencilla: como que fué comenzado hacia mediados del siglo XIII por Don Alonso el Sabio. Las capillas están generalmente desfiguradas, y hasta las rejas antiguas han desaparecido de casi todas, sustituyéndolas pesadas verjas de madera, a cual más fea y pobre.

En cuanto a cuadros, algunos de Morales, Mateo Cerezo, y tal vez de Zurbarán, en la sacristía o en

la iglesia, son todo lo que puede citarse. Los franceses (siempre la misma historia) se llevaron los mejores; a esto, sin duda, y a la horrible transformación que han sufrido las pinturas de otras iglesias—v. gr.: la de Santa Ana—, se debe la escasez de obras de Zurbarán y de Morales, hijos ambos de la provincia, el primero, de Fuente de Cantos, y de la misma capital, el segundo. En este orden, sin embargo, merece citarse la Virgen de la Antigua, hermosa tabla estofada, tal vez de principios del siglo xvi, tal vez anterior, que representa a la Virgen de pie con el niño, y al donatario: la cabeza de la primera es muy interesante. En cuanto a joyas y ornamentos, nada puede decirse: lo poco antiguo y de interés que no desapareció en la guerra de la Independencia, se dice que lo ha ido vendiendo posteriormente el cabildo; el último objeto parece que ha sido un frontal del siglo xv o del xvi, enajenado hace pocos años. ¿Qué podemos decir (a ser ciertas tales afirmaciones), por duro que sea, que no quede por bajo de faltas, desgraciadamente tan comunes, y que, a veces, hemos oído confesar sin el menor remordimiento a los dignatarios eclesiásticos que las cometen? ¡Lástima grande que, para evitarlas, nada se haya discurrido mejor que el medio de las incautaciones, censurable en la forma y contraproducente en el fondo!

Una capilla debemos exceptuar de la insignificancia general citada. Ya antes aludimos a ella: la de

Figuerola, llamada también de los Beneficiados. Además de los azulejos antiguos que la decoran y de su retablo de pinturas hay en ella una hermosa *madonna*, relieve de mármol de estilo italiano, quizá del siglo xv; un Jesús Nazareno, pequeño cuadro atribuido a Morales, y un magnífico sepulcro de bronce, del siglo xvi, francés, en el que se halla retratado en alto relieve el fundador de la capilla, con una inscripción altisonante y pomposa. Los tres objetos ofrecen el mayor interés, y la pieza de bronce es de lo más notable que puede verse en España, donde no abunda este género de obras.

El coro es de mucho trabajo y del gusto del Renacimiento, aunque las figuras son amaneradas y preludian en sus exageradas actitudes la decadencia de épocas posteriores. En los relieves de las tribunas donde se hallan colocados los órganos, se nota más pureza y mejor gusto.

A la arquitectura del siglo xvi pertenece también la pequeña iglesia del convento de la Concepción, toda desfigurada, así como sus cuadros, algunos de los que se atribuyen a Morales; hoy, el conjunto tiene escasa importancia. Menores serían los títulos que para ser citada en este lugar podrían reconocerse a la citada iglesia de San Agustín, a pesar de su elegante portada, si no debiera recomendarse al viajero visitase en ella los dos horribles sepulcros del siglo xviii que a ambos lados del altar mayor se admiran, y que constituyen un

ejemplo característico de nuestra escultura en aquel desastroso período. Pertenecen al marqués de Bai, general de Felipe V, y a su hijo; y con razón dice un escritor que ambas efigies parecen representar dos monos con pelucas.

Atravesando la antigua plaza, cuyos restos, semi-góticos, semi-moriscos, desaparecen bajo recias capas de yeso y cal, se sube al castillo, al que da ingreso un arco a la romana del siglo xvii, según dice la inscripción, y desde cuyos destrozados torreones, en que se hallan todavía interesantes fragmentos de construcción y adornos de la Edad Media, especialmente árabes, sin que falte a veces un hermoso capitel romano embutido en el muro por vía de decoración, se domina a la ciudad y al río y se contempla un extenso paisaje, suavemente modelado, del cual forman ya parte tierras de Portugal. Triste impresión causa en el ánimo aquel cúmulo de ruinas; aunque todavía es peor la que produce ver desfigurada por una restauración sin carácter la esbelta torre que sobresale en medio.

Hemos mencionado el río; y a este propósito debemos repetir, por desgracia, lo que ya hemos dicho al tratar de Mérida. También aquí el Guadiana, en la misma avenida que destrozó el puente Grande de la antigua capital de la Lusitania, inutilizó el que daba acceso a su rival, sin que haya sido hasta la fecha reparado.

Es este puente una hermosa construcción hecha a

finés del siglo XVI bajo la dirección de Herrera, o al menos con arreglo a sus planos, y consta de veintiocho arcos, al fin de los cuales se halla la puerta fortificada que constituye la principal de la ciudad, y fué reedificada y decorada también hacia la misma época.

Bien merece alguna indicación la antigua casa llamada el Pósito, asentada en la falda del cerro del castillo, hacia el Suroeste y enlazada con dicha fortaleza. Este edificio, construido igualmente en el siglo XVI, era la antigua Casa Consistorial, y en él puede verse todavía un hermoso salón cuya bóveda se apoya en robustas columnas, coronadas por capiteles romanos.

Por último, en una de las salas del palacio de la Diputación, en la planta baja, se halla colocado el pequeño museo que la comisión de monumentos va recogiendo con mil dificultades: si es cierto el rumor público que afirma que la comisión no logra hacer tiempo cobrar de aquel cuerpo las cantidades que en el presupuesto provincial se le consignan por mera fórmula, júzguese de los medios con que puede contar aquel país para acrecentar una riqueza de cuya importancia no parecen grandemente advertidas (y se comprende, por el común atraso de nuestro país) instituciones que deberían ser las primeras a impulsar el aumento de la cultura pública.

En esta modestísima colección, impropia de una comarca tan importante, existen algunos hermosos

fragmentos de estatuas, sepulcros e inscripciones, un interesante monetario, algunas armas y objetos de bronce, entre ellos uno al parecer esmaltado y muy curioso, y media docena de hachas prehistóricas.

Revista de España, Madrid, núm. 271, 1879.

EL REAL SITIO DEL PARDO

El Real sitio del Pardo es un gran parque de caza, propio de la Corona y situado al norte de Madrid, siguiendo el curso del Manzanares que lo atraviesa. Extiéndese desde las tapias de la Casa de Campo a la orilla derecha del río, por una parte, y desde las de la Moncloa o Florida (hoy Escuela de Agricultura) a la izquierda, por otra, hasta el puente y cerro de Marmota (término de Colmenar Viejo), que se levanta ya en la misma base de la sierra del Guadarrama, y donde se despeña el Manzanares, este mismo Manzanares que todos conocemos, tan liso y tan manso, formando una hirviente cascada de blancos y verdosos encajes.

En esta dirección, o sea de norte a sur, mide el Pardo una longitud aproximada de 20 kilómetros, por unos 14 de ancho, que viene a contar de este a oeste; 80 kilómetros de circunferencia y 200 kilómetros cuadrados en total.

Este hermosísimo parque, último resto casi, con la Viñuela, la Escorzonera de Remisa, el monte de

Boadilla y algún otro manchón insignificante, de la espléndida selva que un tiempo rodeaba a Madrid y que el atraso, la preocupación y la ignorancia han ido talando y reduciendo hasta dejarla trasformada en pobrísima tierra de pan llevar, ofrece todavía, gracias a haberse librado de las imprudencias de la desamortización, un admirable paisaje, donde el sombrío verdor de las encinas, la esmeralda de los pinos, la plateada seda de las retamas, las zarzas, jaras, rosales, espinos, sauces, fresnos, chopos y álamos blancos, cuyo pie alfombran con inagotable profusión el tomillo, el cantueso, el romero, la mejorana y otras olorosas labiadas, que huellan sin cesar gamos y conejos, forman una vista grandiosa, coronada por la vecina sierra con su cresta de nieve en el invierno, sus radiantes celajes en el verano, y en todo tiempo con su imponente masa y graves tintas.

Un poco más acá de la mitad de su longitud, y a la margen izquierda del río, se halla situado el palacio, rodeado por unas cuantas casas, las más de ellas con ese aspecto triste, ese color seco y esa suciedad y mal cuidado que son característicos de los pobres pueblos de Castilla, los menos risueños, pintorescos y aun *rurales*, si vale la expresión, de todo el orbe. Hasta la puerta de ese palacio llega una carretera, paralela al río por la margen dicha y que en el Puente de San Fernando (a siete kilómetros de la Puerta del Sol) arranca de la general de la Coruña y brinda las más hermosas perspectivas en todo su

trayecto: como si la Naturaleza, piadosa con el hombre, a pesar del dicho del poeta

so che natura è sorda
che miserar non sà,

se esforzase por compensar con su gallarda pompa y lozanía el miserable aspecto de las pobres casuchas, cuya proximidad y vasallaje sufre impertérrito el decaído alcázar.

Fué éste edificado por Carlos V, de cuyo tiempo aun conserva parte de la fábrica, en especial el lienzo de Poniente, con su puerta y cinco lindas rejas, del estilo del Renacimiento, como otras cuatro de la fachada norte y los grandes escudos de las esquinas, con sus águilas y coronas imperiales. No subsiste, en lo exterior, mucho más que esto, por haberse quemado en 1604, pereciendo entonces, a lo que se dice, hermosos cuadros de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y otros pintores de nota. El conjunto actual, reparado por Mora en el reinado de Felipe III y cuyo estilo, harto inferior, puede verse sobre todo en la fachada sur y en la cubierta del edificio, fué perfilado por Carlos III y presenta una masa de buenas proporciones—hijas del plano antiguo—mixta de castillo y palacio, circundada de un ancho foso y en todo lo demás insignificante. Un paso cubierto, que atraviesa el foso y la calle, pone al palacio en comunicación con la capilla, de gusto neo-clásico y más insignificante todavía.

Entremos por la puerta de Poniente, surmontada aún por la inscripción cesárea al uso de su fundador (*Imp. Caes. Car, V.*)—Tras del ancho vestíbulo, se abre un patio, que de los tres del palacio, es el que más vestigios guarda del siglo xvi; y subiendo por la escalera de la derecha, se admira un hermoso retrato de don Juan de Austria, por Ribera, cuadro al cual no suele dársele toda la importancia que merece, y que es el único interesante que queda hoy en la casa; sin ofender a dos cacerías en el estilo de Voss, algún retrato y otros dos lienzos modernos de historia, a cuyos distinguidos autores hace bastante mal servicio la compañía del de Ribera, colocado entre ambos.

Las salas del alcázar sólo ofrecen algún interés desde el punto de vista del mobiliario y los tapices, salvo la pieza inmediata al salón principal, donde se conserva un techo pintado en el siglo xvi, quizá algo retocado después y ejecutado en el estilo clásico rafaelesco, si bien con cierto prurito de imitación arcaica. Las fajas que dividen los cuadros son muy curiosas. Los demás techos y algunos lienzos de pared pintados desde la época de Carlos III hasta la de Isabel II, son por extremo flojos; el mejor es el de Bayeu, en el salón cuadrado.

A igual tiempo y estilo, esto es, al neo-clásico, corresponden los muebles y tapices, así como los bronce y porcelanas de Sèvres y el Retiro, y las arañas colgadas de las bóvedas. Casi todos los tapi-

ces y alfombras son de la fábrica de Madrid. Representan aquéllos los asuntos de costumbre, diseñados por Goya y demás autores de la época, o copiados de composiciones de Teniers, Vanloo y otros pintores flamencos y franceses; siendo de notar el cambio de estilo que los cuadros de estos últimos han sufrido (como los mismos tapices flamencos en las copias españolas del Palacio de Madrid) en manos del artifice, que en su telar ha sustituido los tonos vivos y un tanto agrios y falsos que caracterizan los vistosos productos de nuestras fábricas modernas, a los más neutros y blandos de los originales. Es curioso comparar con estos tapices los de otra procedencia; verbigracia, los de Dido y Eneas, que se encuentran en la primera sala, aunque no son de mucho mejor tiempo. Entre los modernos españoles, los pequeños paisajes aparecen quizá los más finos. En cuanto a las alfombras, son como siempre superiores, verdaderamente regias.

Visten las paredes de otros cuartos y decoran en cortinajes y mamparas los huecos, sedas de Talavera, hermosísimas por su calidad, dibujo y entonación. Entre los muebles, pueden citarse los sillones barrocos de la sala segunda, todos los del gran salón, sencillos, clásicos y de damasco carmesí sobre armaduras blancas y doradas; el sillón del despacho; los sofás del duodécimo salón; los bronce franceses de esta misma pieza, alguna araña y una o dos mesitas. Las porcelanas son muchas, pero de poca impor-

tancia: la mayoría son pequeños bustos de biscuit y vasos dorados y pintados. El salón-teatro no merece la atención más pequeña.

En cuanto a muebles, no es, sin embargo, el palacio lo más interesante del Pardo, sino la *Casita del Príncipe*, pabellón erigido por Carlos IV a unos 300 metros del alcázar, hacia el norte sobre el camino de Colmenar, y dotado de un pequeño jardín. Es una de esas construcciones, eminentemente fastidiosas, de que el gusto dominante en las cortes a principios del siglo ha poblado nuestros sitios reales y aun las principales residencias campestres de los cortesanos de aquel tiempo. Pero, aparte de esto, no hay quizá en España otra colección de muebles neoclásicos tan importante. En especial, el penúltimo gabinete, vestido de seda bordada con dibujos y sobrepuestos al modo de las decoraciones romanas y pompeyanas, presenta en sus lindas sillas y mesitas, los más elegantes y ricos ejemplares, superiores a los de otro gabinetito, forrado de raso blanco con las fábulas de Lafontaine bordadas en colores y que, a pesar de citarse como el *capo di lavoro* de la casa, es de bastante mal gusto. Las arañas son todas lujosas y muy características.

En estilo análogo, aunque mucho más modesto, se hallan arregladas otras dos casas de campo dentro de la regia posesión: la Quinta y la Zarzuela. La primera está situada al sureste del alcázar y pueblo, a la orilla izquierda del Manzanares y en medio

de un olivar, mezclado de viña; la segunda, famosa por haber dado nombre al género de obras lírico-dramáticas que todavía nos envenenan y reducida a la más humilde condición, se encuentra, por el contrario, al suroeste, a la margen derecha del río y cerca ya del último cuartel, o sea, plantío de los Infantes. En una y otra casa, hoy desguarnecidas y punto menos que abandonadas, se ven todavía figurillas y grupos de porcelana, probablemente del Retiro, muchos de ellos enteros y dignos de mejor suerte. La parte de monte desde el Palacio a la Zarzuela, es de las más pobladas de arbolado, junto con la del camino hacia la sierra y Marmota, formando los más pintorescos sitios de aquel hermoso paisaje.

Este paisaje, el retrato de Ribera, los muebles de la *Casita*, bien valen la pena del agradable y corto paseo que hay de Madrid al Pardo. Lo demás es de escasa importancia; pero cualquiera de esas tres cosas, cada una en su género, paga con creces la molestia que la gente muelle y perezosa—la que entre nosotros más se estila—necesita tomarse para verlas.

LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA

I

Salamanca tiene nada menos que dos Catedrales. Una, representante de aquella famosa etapa de nuestra cultura nacional, convertida, como era de rigor, a la imitación francesa, allá por los siglos XI y XII; otra, del período más español y castizo de toda esa cultura: el siglo XVI. Comienza aquélla románica y acaba en gótica al alborear el siglo XIII; ésta empieza ojival, para concluir en esa rica combinación, a las veces feliz, muchas otras híbrida y neutra, entre las formas góticas y las clásicas, que lleva el nombre ambiguo de estilo «plateresco». Por cierto que en la ocasión presente, en la Catedral nueva salmantina, el plateresco es de la segunda clase, presentando notoria inferioridad, en medio de su grandeza y dimensiones, y de la opulencia de su decoración, respecto de su vetusta y más humilde hermana.

Fué ésta fundada por el conde don Ramón de Borgoña, allá al finar el siglo XI, y consagrada, aunque sin concluir, por el obispo don Jerónimo Visquio, monje francés de Cluny y confesor del Cid, o por lo menos, su amigo y compañero; habiendo continuado las obras hasta dentro ya del siglo XIII. Su estilo es románico de transición; y su carácter mixto de occidental y oriental, como después veremos, le da una importancia singularísima y hace de ella uno de los más interesantes monumentos, no sólo de España, sino de toda Europa.

Comencemos por el exterior.

La fachada principal, o del oeste, ha desaparecido. A la portada central y única de este lado, ha sustituido otra greco-romana del peor gusto, edificada en 1680; y de las dos torres que la flanqueaban, la del sur ha dejado de existir desde la altura del portal, sirviendo sólo la parte que aun resta para habitación del campanero; la del norte ha sido no menos mutilada y se ha levantado sobre ella la insignificante torre de la Catedral nueva. Ambas han perdido todo rastro de apariencia románica y aun gótica, a causa del forro de piedra con que se las revistió en el siglo pasado, para remediar el resentimiento que experimentó la fábrica por consecuencia del famoso terremoto de Lisboa. Entonces quedó privada de luz la capilla que ocupaba la planta baja de la torre del norte, capilla hoy destinada a depósito del aceite que alimenta las lámparas de ambos templos.

En cuanto a los lados norte y sur, se hallan completamente destruídos. El muro del primero desapareció al construirse la Catedral del xvi, que—ignoro la causa—invadió en toda su longitud la nave de este costado, disminuyendo su anchura y substituyéndolo con bien poca gracia su pared al primitivo cerramiento. El lado opuesto se oculta en gran parte por el saliente del antiguo claustro, reedificado y estropeado en 1785 bajo la pobre dirección de Quiñones, y la otra parte, como la puerta lateral situada a los pies de la iglesia, fué también víctima de esta bárbara reconstrucción. Sólo un muro, correspondiente a la capilla de Anaya, y que puede verse desde la calleja vecina de San Juan de Sahagún, conserva su carácter románico.

No acontece otro tanto con la parte oriental. Aunque por desgracia no haya sido enteramente respetada, su aspecto es sorprendente, y contrasta, del modo más desfavorable para la Catedral plateresca, con la portada, tan lujosa como desairada, que ésta eleva a su lado. Sus tres ábsides, hermosos y delicados a un tiempo; la torrecilla cilíndrica adosada al muro oriental del brazo sur del crucero, y que protege una escalera para subir a las antiguas terrazas; los ajedrezados, rollos, cascabeles y follajes de sus capiteles, archivoltas e impostas; el coronamiento de almenas, pretiles y macizos pináculos en el estilo del gótico primitivo, y, sobre todo, la soberbia cúpula, una sin duda de las más airosas del mundo,

componen un conjunto de severa poesía y acreditan por su aspecto el dictado de *Fortis salmantina*, de que este templo estaba en posesión, como lo estaban Toledo, León y Oviedo de otros epítetos análogos (1).

El ábside central conserva aún en dos de sus ventanas, decoradas con bellas archivoltas, las rejas antiguas, verdadera filigrana de hierro. Sobre él se halla colocado un pretil gótico de sencillos cuadrifolios, con sus correspondientes gárgolas, que cerraba las terrazas enlosadas, existentes aún y cobijadas hoy por un innoble tejado. Si este pretil gótico (cuyo motivo se repite en otros lugares de esta parte de la construcción) pertenece o no a la primitiva fábrica, cosa es que se discute todavía. La cúpula es de forma cónica, cubierta de escamas de piedra, sostenida por cuatro contrafuertes, cilíndricos, huecos, calados con ventanas y que figuran torreones, contrastando admirablemente con otras cuatro fachadas planas, interpuestas entre ellos y coronadas con agudos frontones triangulares. Nada puede dar idea de la hermosa apariencia de esta obra maestra del arte románico.

Penetremos en el interior.

La planta es de cruz latina, con tres naves, habiendo padecido la del norte, como el brazo correspondiente del crucero, la horrible mutilación antes

(1) *Dives Toletana, sancta Ovetensis, pulchra Leonina.*

dicha, con motivo de la edificación de la Catedral nueva. Por el poniente, la portada greco-romana actual, da ingreso a un atrio o narthex, formado por el resalte de ambas torres. El sistema general es, según ya se ha indicado, románico, con arcos y bóvedas ojivales. A causa de la discordancia entre la planta románica y las bóvedas, los baquetones no se corresponden con las columnas, sino que se apoyan en el paramento de los muros, sobre ménsulas; análoga cosa acontece en San Vicente de Avila. En Avila también, pero mucho después, en el siglo xv, en San Francisco, se ofrece otra particularidad que aquí se presenta primero. Las bóvedas de las naves laterales y la central de la de en medio, se hallan en la Catedral salmantina construídas con hiladas anulares, formando pequeñas cúpulas sostenidas sobre los arcos diagonales, cuyos robustos aristones, compuestos de dos toros y una escocia, se cruzan en hermosas claves, decoradas con esculturas de mucha importancia; los baquetones del brazo sur del crucero (único que se conserva), cubiertos de adornos en zigzag, tienen además estatuas en las ménsulas o repisas que les sirven de apoyo; y tanto éstas como las que subsisten en las pechinas de la cúpula y sobre la primera ménsula de la nave principal, no menos que el gran resalte de dichas ménsulas, parecen autorizar la conjetura de que cada una de ellas tuviese al principio una estatua, o que al menos así se proyectase.

Los capiteles de los pilares son del más alto interés; unos, historiados con grandes composiciones; otros, imitando los del orden corintio, con mucho carácter clásico, y en otros, alternan bichas, mascarones y hojas que recuerdan ciertas esculturas asirias y persas. Los plintos de las columnas son casi todos curvos, como para hacer menos sensible el tránsito de su planta cuadrada a la circular del zócalo general de la pila.

La iluminación tiene lugar por las dos hileras de ventanas románicas abiertas en la parte superior de la nave central, las del tambor de la cúpula y el rosetón gótico (tal vez posteriormente encajado en el ojo románico) del muro que cierra el brazo sur del crucero.

Sobre el centro de éste se levanta la hermosa cúpula, cuya forma interior semiesférica no responde a la del exterior, quedando entre ambas un espacio, como queda posteriormente en las cúpulas dobles de Brunelleschi en Santa María del Fiore, en Florencia, y en la de San Pedro de Roma, de Miguel Angel; aunque de muy otra figura, según se comprende y puede verse en el corte publicado en los *Monumentos arquitectónicos de España*. Interiormente, esta cúpula está levantada sobre pechinas, a la manera bizantina, no sobre trompas, ni sobre arcos y tornapuntas; sostiene un tambor cilíndrico y se cierra por un casquete esférico agallonado. Dos principales singularidades, pues, ofrece. En lugar

de estar volteada sobre arcos de medio punto, lo está sobre apuntados, lo cual hace que las pechinas no sean triángulos esféricos, sino superficies mucho más complicadas: disposición poco frecuente, análoga a las de Saint-Front de Perigueux y la Catedral de Angulema, y que dentro de España debió prevalecer en cierta medida, como se advierte en las cúpulas de Zamora y Toro, imitadas de la salmantina, y en algún otro ejemplar recientemente estudiado en Navarra. La otra particularidad es la forma agallonada del casquete, muy semejante a la del *Mihrab* de la mezquita de Córdoba, a una de las cupulillas del Cristo de la Luz, en Toledo, a la de la iglesia de Sergio y Baco en Constantinopla, y que se repite igualmente en algunos de los templos españoles antes mencionados.

La decoración del ábside principal, construcción de las más esbeltas proporciones, constituye también un ejemplo tal vez único en España. Es una serie de pinturas murales, quizá ejecutadas al temple, que lo recubren por entero y que, separadas en compartimientos por medio de fajas y molduras góticas de completo carácter italiano, forman un retablo de profundo interés. Aquí, en España, donde el Museo nacional de pinturas, en medio de su aparente riqueza, presenta tan lamentables vacíos en cuanto a las escuelas italianas antiguas, cuya representación casi falta en él por completo, no se presentan ciertamente ocasiones de ver cincuenta y tres cua-

dros (con más, los medallones de la faja inferior) puros italianos, de principios del xv, de estilo florentino, que recuerda a los Gaddi y pertenecen de lleno al ciclo giottesco. Lástima que no se haya conservado también la gran composición de la concha (un Juicio final), bárbaramente restaurado, y que, por los escasos restos libertados de la sacrílega profanación, parece haber sido del mismo género e importancia.

Tapando un hueco en el centro de este retablo, se han colocado modernamente dos tablas españolas del xv, que algunos atribuyen a Gallegos, el célebre pintor salmantino, por más que no ofrezcan tantos caracteres de su estilo germánico, como otras que se conservan en la localidad y aun en este mismo templo.

II

En el interior de esta iglesia hay todavía que notar, aunque sea ligeramente, en esta especie de sumarisima estadística de sus riquezas, los sepulcros y la capilla llamada «del aceite».

Son, los primeros, de estilo ojival; y dejando aparte dos o tres de escaso valor y muy destruidos, ofrecen el interés propio de las construcciones de esta clase. Descuellan, entre todos, los del crucero y el ábside del sur, no sólo por su forma general, sus

estatuas yacentes (algunas de las cuales son muy finas ya y expresivas) y las composiciones en relieve de los frontales de las urnas, sino muy en especial por las pinturas murales que los decoran y que pertenecen tal vez al siglo XIV. Y aun merece particular mención el que cierra el brazo del sur, cuya excelente estatua conserva sus colores, y sobre cuya hornacina, entre dos figuras, se destaca una cornisa o guardapolvo de estalactitas en el estilo de la arquitectura árabe granadina (si bien este elemento se encuentra ya en Sicilia antes del siglo XI): nueva prueba, así como el carácter de otros motivos que lo adornan, del influjo oriental que tanto se advierte en la Catedral vieja.

Es curioso observar que otro de estos sepulcros del crucero se halla colocado tapiando la puerta de la escalera que conducía a las terrazas, y cuya caja cilíndrica ya hemos notado se acusa al exterior por el lado oriental, junto a los ábsides.

En cuanto a los enterramientos del principal de éstos, uno de ellos es ya de fines del XV, con una decoración, por cierto, muy alemana; otro, del XVI, y otro, de mejor tiempo, con algún resto de las pinturas que tuvo. Lo más importante de este ábside es la admirable puerta románica, del más rico estilo, en sus capiteles y archivoltas, que lo pone en comunicación con el del sur, en el cual hay también otro sepulcro del XIII al XIV, igualmente con pinturas. La puerta de enfrente se tapió con el del XVI, ya citado.

Llegamos a la capilla «del aceite». Ya se ha indicado de pasada el origen de su nombre, debido al fin a que ha venido a quedar destinada esta construcción, sobre la cual se levantaba la antigua torre del norte, y hoy se alza la de la Catedral nueva. Las dos ventanas (ambas románicas) que tenía, están tapiadas; una, probablemente desde que se edificó el templo plateresco, y otra desde que se revistió la torre por fuera a consecuencia del terremoto del siglo pasado. A esta circunstancia se debe que haya desaparecido de ella el culto, así como el uso, poco noble, que hoy tiene; el no haberse deteriorado tanto—en cambio—como otros lugares del propio templo, más expuestos al vandalismo de la cal y el ocre, y el desdén con que la omiten todas las *Guías* y descripciones que conozco.

Y, sin embargo, esta capilla es de suma trascendencia. Su bóveda es de cañón recto, como la del pórtico o narthex, a diferencia de las de las naves: contiene algunos sepulcros del XIII, uno de los cuales conserva interesantes pinturas; pero su mayor valor consiste en los restos de los grandes frescos que decoraron sus muros.

Forman estos frescos varias composiciones: la más importante es un Juicio final, en cuyo centro se distingue perfectamente a Cristo sentado como juez coronado con el nimbo crucífero, rodeado de una aureola y acompañado de coros de ángeles y bien-

aventurados; encima, una portada gótica sencilla deja ver un fondo rojo iluminado, como si fuese la entrada del cielo; unas bandas, al modo de arco iris invertido, separan ambas partes de la composición; un poco más abajo, y a ambos lados, apóstoles y santos, entre los cuales descuella la Virgen con su corona, interceden en pro de los justos, agrupados a la derecha; mientras que, a la izquierda, el arcángel de las iras empuja hacia el infierno, con su lanza, a los condenados que se retuercen en la desesperación. En otro de los muros, a los lados y debajo de una de las ventanas tapiadas, cuya archivolta cercan también ángeles, hay otras composiciones, que convendría examinar con mayor despacio: en una de ellas se notan perfectamente guerreros con escudos. Todo está sembrado de letreros. Parece inexplicable que de tantos viajeros y arqueólogos como habrán visto esta antigua capilla y reparado en sus frescos, ninguno—que yo sepa—haya creído que merecían la pena de llamar sobre ellos la atención pública.

Y, sin embargo, estos frescos constituyen uno de esos rarísimos y preciosos fragmentos para reconstruir la historia de nuestra pintura, cuyos comienzos permanecen en tal obscuridad todavía. Por su asunto, el modo de concebirlo, sentirlo y representarlo, la disposición de los grupos, los tipos, los paños, los accesorios, el dibujo, el color, estilo y manera (hasta donde pueden juzgarse todos estos elemen-

tos), parecen completamente imitados de las grandiosas composiciones del siglo XIV en Italia, y obra, ya de pintor italiano, ya de español que directamente ha visto aquellas obras: problemas todos que es de esperar esclarecerá un día la crítica. El *Juicio final*, singularmente, está tan inspirado, por ejemplo, en el de Orcagna, del Campo Santo de Pisa, que algunos de sus grupos parecen una copia casi literal con ciertas variantes. Cotejándolos despacio, y sin preocupación alguna, con la fotografía de la soberbia creación florentina, creo se hallará cada vez más acentuada su semejanza con este original, así como la fuente y el carácter más o menos nacional de sus modificaciones.

III

Hasta aquí el templo, propiamente dicho. Entretenemos ahora en el claustro, por la única puerta que comunica con aquél y se halla en el muro sur del crucero, al lado del sepulcro con recuerdos moriscos, de que ya se hizo mérito.

Cuando se presencia el espectáculo de nuestros monumentos artísticos, bárbaramente derruidos a impulsos de la pasión y la ignorancia en momentos de lucha, de revolución y de fiebre, falta tiempo a toda persona sensata para lamentar el vandalismo

de las turbas, constantemente reproducido en nuestra historia, presa de mortales convulsiones desde sus primeros comienzos. Pero ¿qué decir cuando esas demoliciones se verifican en tiempos de paz, bajo un cielo sereno y en nombre, nada menos, que del gusto y el arte? ¡Qué excusa, sino la de la preocupación y el atraso de las clases que más de cultas blasonan, pueden alegar, ya la destrucción, ya lo que no sé si es peor todavía, la reconstrucción de tanta riqueza arqueológica!

Estas impresiones despierta el infortunado claustro de la Catedral vieja salmantina. Al comparar los escasísimos, pero primorosos restos que de su primera fábrica nos quedan, con la pesada e insignificante nulidad de la reedificación hecha en el último siglo, se siente la más desagradable emoción, y el ánimo perplejo no acierta a decidir fácilmente cuál sea mayor barbarie: si la barbarie salvaje de las masas amotinadas, rústicas, consumidas por la pasión a que las ata el abandono, cuando no la perversidad de los que en vez de educarlas las explotan, o sea otra barbarie, docta, académica, enfática; pulida, de los letrados, sabidores y cultos que presumen de entender lo que más desconocen, careciendo de la conciencia de su ignorancia, que es la más terrible situación para la enmienda de cualquier ser humano...

El claustro original era románico. De él se conservan todavía la portada que desde la iglesia le da

ingreso, con las columnas que sostienen su arco de medio punto y cuyos capiteles y cuyos fustes labrados en zigzag ofrecen el carácter del período más delicado y florido de aquella gallarda evolución; otras tres portadas más sencillas, las de las capillas de Talavera, Santa Bárbara y Anaya; algunos capiteles casi escondidos en sepulcros y remiendos posteriores, y unas cuantas lápidas con inscripciones de los siglos XII y XIII, horriblemente repintadas al óleo. Entre éstas las hay muy interesantes: por ejemplo, las que presentan arcos de herradura, adornos de tradición visigoda u otros elementos arquitectónicos. Fuera de esto, sólo subsiste la pesada fábrica actual, neo-clásica, construida en 1785, bajo la dirección de Quiñones.

En sus muros, a más de las inscripciones citadas, quedan como restos mutilados de mal compuesto museo, algún sepulcro románico, otros góticos de los últimos tiempos y del renacimiento y unos cuantos altares y destrozadas pinturas. Entre todo ello, merecen particular mención las tablas italianas del siglo XV que, ya sueltas y repartidas por la pared, ya reunidas en mal pergeñado retablo, ofrecen más o menos semejanza con las pinturas del ábside de la Catedral; otras tablas, de estilo flamenco, muy realistas y expresivas, igualmente desparramadas; algunas españolas, con influjo italiano, y otras característicamente castellanas, del siglo XVI, que convendría conservar a todo trance, para evitar

desaparezcan los ya un tanto escasos datos que pueden servir para estudiar la historia de nuestra pintura española. En cuanto al gigantesco San Cristóbal, que se quiere atribuir a Gallegos, su estado de *revoque* es tal que impide juzgar con acierto. Según lo que queda, aquella suposición parece muy infundada.

Las pinturas de mayor importancia, entre las mencionadas, son una *Adoración de los Reyes* y el retablo del lienzo del sur. La primera es una tabla del XVI, de verdadero carácter español y que recuerda un tanto la manera de Alejo Fernández y los retablos de la famosa colegiata de Santillana (Santander) y de la iglesia de Llanes (Asturias). La segunda obra consta de varias tablas, probablemente españolas también, pero con mucha tendencia italiana: la Virgen, que ocupa el compartimiento central, es más española que las cuatro figuras de debajo. Son estas las mejores de todo el retablo y representan, las de los extremos, a Santa Agueda y Santa Juliana, y las del centro, a los dos santos médicos, Cosme y Damián, en traje de doctores del xv.

En escultura, aparte de una Virgen gótica, terriblemente embadurnada también, y de los sepulcros que, ya por su estado, ya por su escaso mérito, ofrecen poco interés, debe notarse el relieve de piedra, repintado también, que representa un Descendimiento, o más bien, una *Pietà*, esto es, una

Virgen al pie de la Cruz, con el Cristo muerto entre sus brazos y otros personajes a su alrededor, que forman un grupo algo apelmazado y movido en el estilo, aunque muy basto e inferior, de las figuras de Berruguete.

IV

Pasemos ahora a las capillas, y comencemos por la de Talavera, indicada en todas las *Guías* como del siglo XVI, hasta que el señor Riaño, en sus correcciones al Ford, ha notado su época y caracteres verdaderos, que salta hartos a la vista, explicándose difícilmente que los historiadores y viajeros hayan creído más al contexto de una inscripción equívoca (la cual además nada dice en contra) que al testimonio de sus propios ojos.

Con efecto, desde la primera y más superficial inspección, se nota que esta capilla pertenece al siglo XIII y al primer momento de la arquitectura ojival, guardando todavía en la columnata y arquería del tambor de su cúpula, como en los baquetones que dividen a ésta y en el arco y capiteles de la puerta de entrada, hermosos recuerdos del último y más rico estilo precedente.

Su planta es cuadrada; sobre ella, descansando en cuatro arcos, como todas las cúpulas góticas, se levanta un cuerpo octogonal, decorado con una arcada

ciega y sus columnas, todo románico, como ya se ha dicho; éstas reposan en ménsulas, sostenidas cada una de ellas por una cabeza del más puro y primitivo carácter gótico. Pero, con ser esto de interés, dada la escasez que en Salamanca hay de construcciones ojivales, la grande importancia de esta capilla consiste en la bóveda o cúpula que sobre el tambor se levanta, la cual pasa del octógono al círculo, agallonando ligeramente a éste y disimulando rudamente su artificio por medio de una combinación de baquetones anchos y planos, completamente románicos, sin bien paralelos dos a dos y cruzados sin llegar al centro, donde sus intersecciones forman un polígono estrellado; ahora bien, es sabido que esta disposición de los aristones es peculiar a la arquitectura árabe, especialmente en su primer período; v. gr.: en el *Mihrab*, de Córdoba, y en el Cristo de la Luz, de Toledo.

A principios del siglo xvi, Rodrigo Arias Maldonado fundó en esta capilla—sin duda alguna preexistente—misas y memorias, que es a lo que alude la inscripción antes mencionada; y él, o alguno de sus herederos, la adornó y repintó al gusto de la época y la dotó de un retablo del renacimiento, cuyas tablas, con seguridad españolas, pasan vulgarmente por obra de Gallegos, siendo por el contrario de influjo italiano marcadísimo. En esta capilla, donde por cierto se conserva el oficio muzárabe, deben notarse la bandera del desdichado comunero Maldo-

nado, de la familia del fundador; una linda verja en el centro, de bronce y hierro repujados y cincelados, y en la sacristía un terno bordado del siglo xvi y unos cueros moriscos. Tal es en compendio esta importante construcción. En uno de sus rincones se ven todavía restos de los arcos del antiguo claustro.

Menos interés, absolutamente hablando, pero mucho con relación a Salamanca, por ser casi lo único que en ella existe de la arquitectura del siglo xiv, y formar, en su enlace con las demás capillas claustrales, una serie completa donde estudiar la historia del arte ojival salmantino, es la de Santa Bárbara o de Lucero, así llamada de su fundador, el obispo de este nombre: su retrato se halla dentro, sobre la puerta. Esta capilla, muy oscura, es, según se acaba de decir, del estilo gótico de los buenos tiempos, y su bóveda octogonal radiada descansa, como es uso, sobre los cuatro arcos de los ángulos de la planta cuadrada. En ella se graduaban los alumnos de la Universidad, hasta casi mediados de este siglo; por desgracia, la mesa, completamente insignificante, que tenía para el objeto, oculta el sepulcro del fundador y su estatua yacente, probablemente pintada, a juzgar por la cabecera, que es lo único que puede verse. A los lados, y cobijados bajo las arcadas, hay otros sepulcros, uno de ellos con estatua también bastante buena y característica; sobre el altar, decorado con azulejos del renacimiento de estilo italiano, un retablo del xvi, con pinturas espa-

ñolas vulgares. La puerta es como la de la capilla de Talavera.

En este mismo lienzo de pared se halla la de las salas capitulares. Es del renacimiento, pero aprovechando parte de la antigua archivolta románica; las maderas talladas con figuras de aquel gusto, han sido embadurnadas del modo más grotesco posible. Da entrada a tres piezas. La primera no tiene interés alguno; pero la segunda, muy pequeña, ofrece, a pesar del horrible blanqueo, un riquísimo artesonado del xvi, digno rival de los de Alcalá, y su banco gótico del xv, doselado y con tres asientos, separados por altos brazos, bosquejo de las sillerías, corales correspondientes llamados «formas» (*fourmes*). De aquí se pasa al salón principal, enteramente reformado en el gusto neo-clásico del pasado siglo y cuyo frente decora una de las innumerables madonas de Guido-Reni.

Sigue a este departamento la capilla de Santa Catalina, llamada también del Canto; sencilla construcción gótica de principios del xvi. Cediendo a la mira de aprovecharla, más que a un interés por el arte, que estaría hartamente mejor empleado en cualquiera de las otras capillas—y en particular en la de los Anayas, cuyo estado es verdaderamente vergonzoso—, se está ahora reparando, habiendo traído a ella la antigua verja de San Adrián, restaurada con bastante acierto. Ni la verja, ni la capilla, tienen importancia, al contrario de lo que acontece con el re-

tablo colocado a la entrada, y cuyo asunto es la vida de Santa Catalina. Este retablo parece ser español, pero decididamente dentro de la escuela flamenca del xv al xvi; y por su energía y finura, cuanto por su gran semejanza con otras tablas indubitadas de Gallegos, tales como el famoso y estropeadísimo retablo de la catedral de Zamora y el de la capilla de San Antonio, en la Nueva del mismo Salamanca (firmado por él), podría atribuirse con probabilidad a aquel excelente pintor castellano.

Llegamos a la capilla de San Bartolomé, llamada también de los Anayas. Su fundador, don Diego de Anaya, arzobispo de Sevilla (siglo xv), la estableció en una construcción, adjunta al claustro antiguo, que dicen fué hospital, y cuyo muro, con sus canecillos y su ojo románico, de adornada archivolta, se ven aún en la calle de San Juan de Sahagun, conforme ya se dijo. La puerta es también románica; pero la capilla está reedificada en el estilo de principios del siglo xv, con bastante pureza todavía. Son importantes los sepulcros, entre ellos singularmente el del fundador, colocado en el centro y rodeado de una soberbia verja plateresca, de las mejores que existen en España. Las esculturas de este sepulcro son de estilo gótico flamenco, extremadamente buenas y características; el Descendimiento de la cabecera es muy arcaico y contrasta con las demás. Sigue en interés a este enterramiento el inmediato al altar (éste, recompuesto y sin importancia) del lado de la

Epístola: la estatua es expresiva, y sobre todo, los relieves del frontal de la urna, también muy flamencos, presentan gran belleza. Los demás sepulcros son ya de menor valor, salvo el penúltimo del muro del norte o del Evangelio: su estatua merece observarse más que las del último, frente al altar y debajo del órgano (un caballero y una dama de la familia Anaya) hechas en el gusto del Renacimiento, pero muy españolas y bastas, a pesar de la minuciosa fidelidad con que están tratados los pormenores de los trajes y de la armadura y que la recomienda siempre a la obligada admiración del viajero. La tribuna del órgano es mudéjar, como otro fragmento que sirve de frontal en un altar del lado; y esto, una representación iconográfica de la Trinidad y algunos restos de un retablo, que dicen traído de San Adrián y en el cual se advierte el mismo influjo (si es que no la misma mano) italiano que en los otros retablos de análogo carácter antes indicados, constituyen los demás objetos de aquella hermosa capilla.

Según se advierte por esta superficial reseña, la Catedral vieja de Salamanca, con su claustro, presenta uno de los más admirables ejemplares de nuestra evolución artística, desde el siglo XII al XVI, y aun de estilos posteriores, el neo-clásico inclusive. Pero sobre todo, sin salir de ella, puede seguirse paso a paso la historia del arte románico, su transformación en el ojival, los diversos períodos de éste,

desde principios del siglo XIII al XVI, y el del Renacimiento: todo ello, así en la arquitectura, como en la escultura y la pintura. Esta última ofrece en la capilla del aceite, el retablo del ábside mayor, los fragmentos colgados en el claustro y el altar de Santa Catalina, obras del más profundo interés desde el ciclo de Giotto al siglo XVI (prescindiendo de la Virgen de Guido); y si se quiere todavía buscar otros eslabones posteriores, no hay más que pasar a la Catedral Nueva, donde el retablo de Gallegos, una Madonna de escuela romana, la excelente copia de un *Entierro* de Tiziano, por el Mudo, y un Cristo de Morales, completan la serie de la gran pintura, hasta el período de su apogeo; si bien, salvo la tabla de Gallegos, los cuadros de la Catedral plateresca distan mucho en importancia de los de su primogénita hermana. En cuanto a escultura, desde la románica a la gótica y a la del Renacimiento, ofrecen obras de algún interés, a que pueden también añadirse otras de la basílica posterior, y señaladamente la Virgen de Juni, del altar mayor. Si además se atiende a que, en estas series hay miembros como la cúpula y las esculturas de la Catedral vieja y las pinturas de su ábside y de la capilla del aceite, se comprenderá cuán de desear es que arqueólogos de verdadera competencia, no meros turistas, consagren al estudio de este importante templo fuerzas que difícilmente podrían estar mejor aprovechadas. Entonces, se rectificarán los errores de que, por deficien-

cia propia ante todo, y por falta además de datos y juicios comparativos, en suma, de escritos y trabajos preexistentes, adolecerán sin duda estos artículos: con suma alegría y gratitud de su autor, que desearía estimular el interés de otras personas más en situación de emprender estudios formales en esta clase de asuntos (1).

Ilustración Artística, Barcelona, núms. 61, 62 y 63. 1883.

(1) Obligado por el agradecimiento, consignaré en este sitio lo mucho que este mal pergeñado artículo debe, no sólo al *Manual* de Ford, cuya parte artística ha revisado y a veces rehecho enteramente el señor Riaño, sino a la enseñanza y consejos particulares de este arqueólogo y del señor Fernández Giménez, así como a los del catedrático de la Escuela de Arquitectura, señor Velázquez y a la *Guía* artística de Salamanca, todavía inédita, redactada por varios profesores de la Institución libre de Enseñanza (especialmente, por el señor Cossio), sobre los datos adquiridos en nuestras excursiones a la localidad con los alumnos de este centro. También con los señores Villar y Ordóñez, eruditos historiadores salmantinos, tengo muchas agradables deudas. Los libros de Parcerisa, Dorado y su continuador, así como los del señor Falcón, aunque adolecen de una precipitación que les hace incurrir en graves inexactitudes, merecen también que los mencionemos aquí: harto sé por propia experiencia cuán fácil es errar en asuntos que entre nosotros apenas se han estudiado, y dada la falta de cultura arqueológica de que fodos en general adolecemos, merced al atraso general de la nación, que atenúa nuestras comunes faltas.

LOS MONUMENTOS DE VALLADOLID

Asentada en la orilla izquierda del Pisuerga, con una industria floreciente y mostrando en su aspecto el constante progreso de las modernas construcciones, que le dan cada día un aire más al uso, la antigua corte de Felipe III merece todavía el interés del arqueólogo y aun del mero curioso, aficionado a los goces e ideas que despierta la contemplación de los monumentos artísticos.

La mayoría de éstos pertenecen a dos períodos de transición: el de la transición románico-ojival y el de la de este último estilo al del Renacimiento. No faltan, sin embargo, muestras del románico puro, como la torre de la Antigua, del gótico del segundo tipo, o sea del siglo xiv, como los ábsides menores de San Pablo, y del greco-romano, como la catedral, obra de Herrera.

Con ser, no obstante, algunos de estos edificios del mayor interés, no constituyen el principal atractivo de Valladolid, desde el punto de vista artístico.

Lo peculiar y original, lo que le da una excepcional importancia, es la escultura castellana de los siglos xvi y xvii, que tal vez no puede estudiarse en parte alguna con la variedad y riqueza de datos que en esta ciudad. En cambio, la pintura tiene en ella escasa representación.

Comenzando por la arquitectura, ocupa el lugar preeminente, a todas luces, la iglesia de Santa María de la Antigua. Es una construcción empezada en el siglo xii, y ya al final; a lo menos, juzgando por lo que de este primer origen conserva, como son la torre y el pórtico o claustriillo del Norte (no quedando, al parecer, resto alguno de la fundación del xi).

Continuada y cubierta en el xiii, fué alterada posteriormente sólo en partes de poca importancia, salvo en el retablo del altar mayor y en los desgraciados remiendos churriguerescos de costumbre. Gran porción del templo desaparece hoy bajo estos remiendos y pegadizos que lo rodean, no dejando libres más que algo de los ábsides y del muro de Poniente, con un rosetón románico, el pórtico tapiado del Norte, en este mismo estilo, los pináculos, el pretil de cuadrifolios que los enlaza, y sobre todo, la esbelta torre, cuya base oculta, sin embargo, la pared con que se la ha reforzado exteriormente. Esta torre, colocada a los pies y fuera de la iglesia, y como adosada al muro del Oeste (no sin cierta irregularidad, que hace sospechar si quizá la

iglesia actual no es la primitiva), es algo semejante a las de Segovia y una de las más interesantes de España, mostrando, en opinión de Street y del señor Riaño, cierto carácter lombardo (superposición de pisos muy parecidos, carencia de contrafuertes, abundancia de cornisas, etc.) y está decorada en sus capiteles, archivoltas e impostas, con ajedrezados, puntas, dientes y demás motivos usuales; sus arcos—dos en el piso inferior y en el superior, y tres en el central—son de medio punto; la planta es cuadrada, y adorna cada una de las cuatro aristas una columnita en cada piso. La cubierta es piramidal, sumamente aguda y de tejas puestas en forma de escamas.

El interior del templo pertenece a la arquitectura del XIII, si bien con recuerdos románicos, y es muy sencillo. Consta de tres naves, terminadas por sus correspondientes ábsides poligonales; el cruce-ro no sobresale sino por la altura de la bóveda, igual a la de la nave central; el ábside del Sur, tiene una reja del XVI, compañera del púlpito; otra reja gótica, más sencilla, cierra la capilla bautismal, construída después en este mismo lado y cuyo retablo de pintura antigua es interesante; a los pies se levanta el coro sobre un arco rebajado, con su pretil gótico del último tiempo; y en el ábside central, en medio de una sillería del Renacimiento y de hermosos azulejos que llevan en relieve las águilas imperiales, se levanta el famoso retablo

de Juan de Juni, una de sus obras principales, hecho para competir, se dice, con el que Berruguete destinó a San Benito, y en cuyas estatuas y relieves aparecen en efecto las actitudes un tanto violentas de este último y célebre maestro.

A la torre de la Antigua, imita sin duda alguna la de San Martín, iglesia completamente reedificada y sin importancia actual, fuera de aquella construcción, cuya parte inferior pertenecerá tal vez a la segunda mitad del XII, pero que en sus otros dos pisos, cuyos arcos son ya apuntados, ofrece todo el carácter del XIII.

Al mismo modelo obedeció probablemente la primitiva Colegiata, o más bien la segunda (si es cierto que la primera fué la antigua, fundada antes que aquélla por el conde Pedro Ansúrez también), destrizada por Herrera en el siglo XVI para erigir la Catedral, al crear Clemente VIII la sede de Valladolid, aumentando la jerarquía de este templo. A juzgar por los restos que de él quedan aún, ya en las sacristías, sala capitular y otras dependencias actuales, ya en los canecillos y ventanas de algunos muros del Norte y el Oeste, ya en las miras de los pilares y de la torre, que pueden verse en el corral adjunto y desde el campanario de la Antigua, debió ser una iglesia de transición románico-ogival, con tres naves y su correspondiente torre románica al pie, al modo de su predecesora. El corral mencionado no es otra cosa que buena parte de su planta;

y al Norte se abría probablemente una capilla hoy desfigurada y completamente ruinosa, cuya fecha no parece posterior a la primera mitad del XIII. Subiendo al piso superior de ella y recorriendo desde aquí las cubiertas posteriores de este lado, se descubren algunas ventanas del más puro y primitivo estilo gótico. Lástima que, ora por abandono y menosprecio, ora por sacrificarla a las necesidades de la nueva Catedral, se haya dejado perder uno de los más interesantes templos de Valladolid.

No debía ser de esta opinión Herrera. La obra, de que sólo hay concluída como una cuarta parte, o sea desde los pies hasta el arranque del crucero, corresponde de lleno a ese estilo, más pesado que sólido, más enorme que grandioso, más frío y sin jugo que severo, que todavía nos obstinamos en admirar en El Escorial. En cuanto a sus extraordinarias dimensiones, pueden calcularse por el modelo de madera que se conserva en las dependencias de la sacristía, con algunos interesantes dibujos del mismo Herrera y otros arquitectos. La fachada principal, decorada por Churriguera, no tiene importancia. En el interior, algunas puertas platerescas del XV al XVI, la noble custodia greco-romana de Juan de Arfe, compañera de la de Avila, un cáliz gótico, un soberbio dosel y algún que otro cuadro, singularmente el hermoso retrato por el Greco, que se admira en el oratorio de la sacristía, es todo lo que merece recordarse.

De los estilos del xv y del xvi, o más bien del último período gótico, del Renacimiento y el plateresco, ofrece Valladolid gran número de construcciones: desde San Benito (xv), cuya hermosa sillería y destrozado retablo, obras de Berruguete, se custodian en el Museo, hasta el Palacio de Lerma (xvii), pesada imitación del primer Renacimiento, en tiempos en que ya era esto un arcaísmo, gracias al imperio universal del greco-romano. La Magdalena, el Salvador, el Rosarillo, Santa Clara, Santa Isabel, la Concepción, el hospital de Esgueva, el de Dementes, el Colegio de Santa Cruz (hoy Museo), las casas del Sol, de Fabio Nelli, etc., etc., son ejemplares, más o menos puros y de mayor o menor importancia, de todas las diferentes fases por que ha ido pasando nuestra arquitectura desde el siglo xv hasta dar en el estilo greco-romano. Conviene recordar, de paso, la portada mudéjar de ladrillo, tapiada hoy, junto a la Magdalena, y que, con la preciosa ventana del primer patio de San Gregorio, constituye tal vez el único resto de este género, cuyo influjo, sin embargo, se advierte en algunas otras construcciones, v. gr.: en la torre del Salvador.

Pero hay dos edificios cuya fama es tal, que no cabe dejar de hacer de ellos particular mención: cuantos conozcan, siquiera de oídas, a Valladolid, comprenderán que esta alusión se refiere a San Pablo y San Gregorio. Ambos están contiguos, for-

mando una informe mole de construcciones, o más bien de destrucciones y ruinas, parte de las cuales habitan, no sin riesgo, varias dependencias del Estado.

La iglesia de San Pablo procede del siglo XIII; pero de esta época no conserva más que algunas ventanas y los ábsides, construídos en un estilo que domina en toda esta región de Castilla—v. gr.: en Burgos—y Street reputa oriundo de Poitou y Anjou: si hubiese podido entrar en este templo, probablemente le habría sorprendido tal semejanza. El resto está todo reedificado en el XV, por el famoso inquisidor Torquemada, perteneciendo a esta época la fachada, no menos famosa, o al menos, su parte inferior, que es gótica del último estilo, de composición pesada y recargadísima y de sabor completamente alemán en las estatuas, doseletes y pormenores, muchos de los cuales son, por lo demás, excelentes: todo ello se explica si es cierto que los arquitectos de esta fachada fueron Juan y Simón de Colonia, a quienes dieron entonces gran celebridad sus numerosas e importantes obras en Burgos. Las estatuas antiguas, ¿serán tal vez de algún discípulo de Gil de Siloe, cuyo influjo no fué menos grande en esta región? De más es decir que no cabe confundirlas con las que se han puesto, para completar las que faltarían, probablemente, en la reedificación de Lerma.

Si la portada de San Pablo resulta pesada, más

por la exuberancia de los pormenores que por la escasa gracia de sus líneas generales, la de San Gregorio ofrece igual defecto, en sus formas y proporciones, muy poco felices, abultadas y sin gallardía. Sin embargo, su principal arco, canopial, como era a la sazón de rigor, no es tan desgarbado como el que cobija la puerta de San Pablo. El estilo de la fachada es plateresco, combinándose ambos elementos, gótico y Renacimiento, a veces con fortuna; y según debe colegirse, sus estatuas, relieves y filigranas, por lo común inferiores a los de la iglesia contigua, son ya a veces menos germánicos; verbigracia: en los niños que profusamente se entrelazan por casi toda la fachada, y que ofrecen un no sé qué de Renacimiento italiano.

En el primer patio de este edificio está la linda ventana mudéjar de que ya se hizo mención y cuyos estucos mezclan la decoración árabe con la del *cinquecento*; pero la celebridad del patio grande la ha oscurecido. Este otro patio, plateresco también, es quizá más pesado aún que la fachada, aunque riquísimo, sobre todo en el cuerpo principal, cuya decoración suntuosa recuerda ese estilo de *pasamane-ría*, que ostentan muchos monumentos portugueses de igual época. El cuerpo bajo es pobrísimo de líneas; y el conjunto, tan flojo como el del Infantado, en Guadalajara, y tal vez más desigual, aun cuando sus pormenores son más esmerados. La gran escalera sigue iguales formas; los casetones de las pare-

des están colocados con muy dudoso gusto; la inclinación de los dibujos del pretil fatiga el ojo, y la fantasía sólo descansa gratamente, al contemplar el hermoso artesonado morisco que la cubre y a través del cual se entrevé ya, por desgracia, el cielo. Otros ricos artesonados, de gusto menos puro, hay en los salones del antiguo colegio, así como algunas puertas y ventanas góticas flameantes. En cuanto a la capillita, situada en la planta baja, tiene un vestíbulo, un púlpito y un coro alto también interesantes; pero todo ello ha sido restaurado con escaso acierto. Verdad es que, por lo común, diciendo «restaurado», ya puede ahorrarse la segunda parte de la observación.

El edificio es fundación de Fr. Alonso de Burgos, obispo de Palencia; su retrato, arrodillado delante del santo titular, se ve en el tímpano de la portada, y sus lises pululan doquiera hasta un grado insupportable, mezclándose en la fachada con las armas de los Reyes Católicos. El arquitecto, según la tradición, fué español y se llamaba Macías Carpintero.

El colegio de Santa Cruz, menos famoso que estos dos edificios, merecería también alguna descripción especial; pero su principal interés está en las estatuas y relieves que, a título de Museo, encierra y que dan medida de lo que ha sido nuestra escultura castellana del Renacimiento, desde Berruguete a Jordán. El edificio, fundación, como su homónimo

de Toledo, del cardenal Mendoza, y como él obra también de Enrique Egas, tiene una fachada del Renacimiento, aunque con grandes contrafuertes, un tanto pesados. Los balcones son posteriores, como lo confirma la vista de todo el frente que hay en un retrato (bastante malo, por cierto) del fundador, al pie de la escalera. El patio es de tres pisos, en lugar de dos, que es lo más frecuente, y tiene cierta nobleza, a pesar de la opinión de Street. Verdad es que éste rara vez encuentra ocasión de aprobar obra alguna del Renacimiento.

Ilustración Artística, Barcelona, núm. 79. 1883.

LA ESCULTURA CASTELLANA

Tras el influjo francés en nuestra escultura románica y gótica, vino el flamenco, al decaer aquel último estilo y entrar a reinar la casa de Borgoña. Gil de Siloe, Rodrigo Alemán, Dancart y otros muchos representan esta tendencia en retablos, portadas, claustros, sepulcros, sillerías, trascoros, imágenes, etcétera. Su influjo debía, sin embargo, ceder a su vez ante otro más potente, que fué, después de varias oscilaciones, el que prevaleció al cabo, dando el impulso definitivo de que ya no habría de apartarse en general nuestra escultura. Este influjo fué el del Renacimiento italiano, espléndidamente manifestado en ejemplares tales como la fachada de la Universidad de Salamanca, o la de las Casas Consistoriales de Sevilla, y que no es sólo en la escultura principalmente decorativa donde debe ya estudiarse; pues, a partir de este tiempo, la estatuaria independiente tomó inmenso desarrollo y, bajo esta inspiración, produjo considerable número de imágenes destinadas a la veneración de los fieles y conce-

bidas ya sin sujeción a una determinada construcción arquitectónica, sea sepulcro, retablo, portada, etcétera. La talla en madera, a que habían dado grandísimo desenvolvimiento dos de los elementos más importantes y característicos de las iglesias españolas—los retablos y las sillerías de coro—predominó sobre las otras formas y materiales; y pintándose, dorándose y estofándose casi siempre, se hizo el tipo nacional por excelencia de nuestra escultura. Crucifijos, estatuas aisladas de santos, y grupos, a veces complicadísimos, y principalmente destinados a los «pasos» de Semana Santa, son ahora los asuntos que preponderan respecto de todos los demás, antes familiares.

De las tres grandes regiones artísticas donde se experimenta más decididamente este influjo, a saber, la oriental (Aragón, Cataluña, Valencia), la meridional (Andalucía y Extremadura) y la central (las Castillas), la última es la primera, por lo menos en el orden del tiempo. ¿Qué nombre español, por ejemplo, puede ponerse al lado del de Berruguete en todo el siglo xvi? Balmaseda, Villalpando, Juan de Juni, Gregorio Hernández, Becerra mismo, quedan muy por bajo. Ninguno muestra aquella energía de idea y de composición, aquella grandiosidad, aquella nobleza, aquel aliento que viene derecho de Italia, pero que, del lado acá del Pirineo, sólo él sabe sentir cual corresponde.

Téngase en cuenta, sin embargo, que esta supe-

rioridad incuestionable de Berruguete no arguye precisamente imponderable mérito absoluto. Él es nuestro primer escultor del Renacimiento; pero, comparado con sus compañeros de Italia, que siguen como él la dirección impresa a su arte por Miguel Angel, apenas llega a la excelencia de un Juan de Bolonia, por ejemplo, o de un Pompeyo Leoni, cuyas obras de que tan nobles muestras poseemos en El Escorial, en Valladolid y en Madrid, le aventajan en sobriedad, clasicismo y pureza. El genio español ha sido, más bien que escultural, pictórico.

Nació Berruguete en 1480 en Paredes de Nava, en el corazón de lo más castellano de Castilla, y sobre todo de esa Castilla la Vieja, tan grave, tan adusta, tan entristecida, tan pálida, cuyo paisaje, como ha dicho un pensador original, está en el cielo, es decir, en las pompas de su azul profundo hasta la negrura y de sus incomparables celajes; estudia con Miguel Angel en Florencia; vuelve quince o veinte años después a España, y bajo la protección de las clases ricas, empuja briosamente la tendencia que empieza a significarse por entonces en pro de la imitación italiana. El reinado de Carlos V señala, como en Francia el de su rival Francisco I, la preponderancia de este gusto entre nosotros; de la propia manera que el de Fernando e Isabel coincide con las últimas llamaradas del gótico y comienzos del plateresco. Viene éste a mezclar formas y motivos italianos a las principalmente flamencas con que se

despide en España el estilo ojival, hasta tanto que esas formas, emancipadas y victoriosas del gusto expirante, adquieran cabal independencia en el puro Renacimiento, que a poco se ostenta ya en Sevilla, en Granada, en León, en Burgos, en Salamanca, en Zaragoza, en Toledo. Desde su vuelta, hasta 1561, en que muere en esta última ciudad, y en un salón del mismo hospital de Tavera, adonde acababa de terminar el sepulcro del cardenal fundador, su postrera obra, no sólo Castilla, sino toda España, hierve en monumentos y esculturas conformes al nuevo estilo y nacidas al estímulo del artista castellano, escultor, pintor y arquitecto a la par, como su maestro y en general como los más de los insignes promovedores del bello arte en Italia. A juzgar por el inmenso número de obras que corren con su nombre, y no obstante una vida de ochenta años y de más de sesenta de actividad creadora, hay que suponer que en muchas de ellas, sobre todo en las más complicadas, sus concepciones han debido ejecutarse por multitud de discípulos, pero bajo su dirección y aun con su intervención frecuente; práctica por lo demás usual y cuya realidad confirma en muchos casos lo desigual del desempeño.

El carácter de este escultor se advierte al punto en la castellana gravedad y reflexión del pensamiento; en la nobleza y amplitud de la composición; en el vigor de las actitudes, que llegan muchas veces a ser exageradas y violentas; en la firmeza del dibu-

jo; en el esmerado y concienzudo estudio de las cabezas (la parte quizá más sobria de sus estatuas), desnudos, paños y toda clase de pormenores; y por último, en el sabor de la grande escuela, merced a la cual, aun en medio de sus mayores extravíos, sabe guardar una nobleza que le impide caer en vulgaridad ni medianía. Por lo común, no es gracioso, ni distinguido, ni elegante, sino varonil, rico, severo, complaciéndose en representar la robustez de la musculatura contraída bajo los más penosos y hasta inverosímiles esfuerzos, antes que la facilidad de una vida que nada oprime ni perturba. Queden para otros la serenidad, el reposo, la plácida sonrisa de los dioses griegos; él prefiere el romano espectáculo de la lucha que retuerce las formas hasta la contorsión en el atleta y en el dios, en la mujer y el joven, en el viejo y el niño. Su más famosa obra (la mitad de la sillería alta de la Catedral de Toledo); la más suave y de movimiento más sobrio (el sepulcro del Tostado, en la de Avila); la más noble y hermosa (las estatuas del retablo de San Benito, en Valladolid, muy superiores a la renombrada sillería del mismo convento y ciudad), muestran siempre las mismas virtudes y los mismos defectos, eclipsados a veces por aquéllas, como en el hermoso grupo del sacrificio de Isaac perteneciente al retablo citado y que puede admirarse en el Museo de Santa Cruz.

¿Cabe decir otro tanto de los demás escultores

castellanos? Descuella entre todos los del tiempo Gaspar Becerra (1520-1570); pero, suponiendo que, a pesar de su origen andaluz, deba colocársele entre los artistas de Castilla, por ser esta la región donde vivió, y donde se acabaron de formar su espíritu y su fantasía, educados, cual los de Berruguete, en Italia, bajo la inspiración del mismo inimitable modelo, es lo cierto que, como no sea en el célebre retablo de Astorga, que no he visto y pasa por su obra maestra, en lo demás permanece inferior a Berruguete. Hay en él, cierto, mayor sobriedad y naturalidad en el movimiento, y tal vez más poética expresión en los rostros, que preludian ya el místico romanticismo de la escuela andaluza del xvii, llegada a su apogeo con Montañés, Roldán y Cano; pero la primera cualidad no siempre viene de la conciencia de una fuerza superior que sabe contenerse y dominarse, sino de debilidad; y con la segunda anuncia en algún modo la decadencia de la estatuaría, que olvidando su primera misión (la representación íntegra de la forma corporal humana), pugna por competir con la pintura, concentrando lá expresión en el rostro y desdeñando el resto de la figura, hasta el punto de acabar por sustituirla con un maniquí escondido bajo vestiduras ricamente bordadas.

En cuanto a Juan de Juni, otro de los más célebres, y, aunque extranjero, de los más genuinamente españoles por el tono general de sus obras, es in-

ferior aún. En su primera manera, conserva todavía un cierto sabor purista y semigótico, tan agradable como el que se advierte en la Virgen del altar mayor de la Catedral nueva de Salamanca; pero cuando, descontento de la tranquilidad un tanto insípida de ese estilo, intenta en mal hora rivalizar con el movimiento y calor de Berruguete (intención que atribuyen al retablo de la Antigua, de Valladolid, y que en realidad puede leerse más o menos en las obras de su segunda época), el fracaso es notable. Sus figuras se retuercen, pero con poca idea y elevación; son a menudo apelmazadas, bastas y vulgares; y en suma, reproducen todas las faltas y hasta extravagancias de su modelo, sin su grandeza, dignidad y energía. Se ve que el vigor no viene tan de adentro. Nada más instructivo en este respecto que el citado retablo, o el de Santiago, en la misma ciudad, o el grupo del *Entierro de Cristo*, dispuesto en el testero de la última sala de su Museo. En cuanto a su *Dolorosa*, o sea «la Virgen de los cuchillos», colocada en la iglesia de las Angustias y en la cual quizá se inspiró Corral más tarde para la suya en la Vera Cruz de Salamanca, es amanerada, aunque de más varonil estilo que la obra de su imitador.

En Valladolid puede estudiarse, como en parte ninguna quizá, a otros escultores castellanos. Si desde Berruguete a Juni, el arte decae, mayor es todavía el descenso desde Juni a Gregorio Hernández, sucesor de ambos en el orden del tiempo (1566-1636),

y aun del último en la casa y taller, pero que sería temeridad comparar un solo instante con el ilustre hijo de Paredes. Su *Santa Teresa* y su *Cristo* son estatuas medianas y agradables; pero nada más. Su famoso *paso del Descendimiento*, en la iglesia de la Cruz (donde abundan sus obras) y su otro *Descendimiento* en la primera sala del Museo, son muy desiguales; y aunque sólo habrá hecho él las principales figuras, éstas tienen poco interés, menos sentimiento y ninguna delicadeza, siendo tan vulgares algunas que cuesta trabajo comprender cómo ha podido su autor adquirir, aun en España, modernamente tan pobre en este arte, el renombre de que en general viene gozando.

Dejando ya a Jordán, Villalpando, Doncel, Juan de Badajoz, Covarrubias, y tantos otros herederos de estos principales representantes de la escultura castellana y concluyendo por una observación general sobre el conjunto de esta escuela, podría decirse que su más alta personificación se halla sin duda en Berruguete, y en el herrero Vergara, cuyos sucesores, faltos en general de sus cualidades, han solido exagerar sus defectos. Es la escultura castellana, por lo común, escasa de idea y de sentimiento, sólida y maciza, por decirlo así, grave, austera, solemne. Notoriamente discípula de la gran escuela de Miguel Angel, cuando conserva un soplo del espíritu italiano, mejora en pensamiento, en vigor y en gracia; cuando esto no acontece, es seca, fría, des-

garbada, basta, y en general insignificante, oscilando entre la vulgaridad y el amaneramiento.

Sin embargo, Berruguete solo bastaría a librarla del olvido, no obstante la respetable, pero apasionadísima opinión de Street, quien jamás encuentra ocasión de aprobar obra alguna del Renacimiento: sirva de muestra lo que dice precisamente a propósito del hermoso retablo de San Benito, antes citado: «la arquitectura es mala, la escultura es mala y el pormenor es malo; todas las tres cosas son malas en su género, y su género el peor posible».

La frase es feliz y graciosa; pero el pensamiento se recomienda a la indulgencia y humanidad de los lectores.

Ilustración Artística, Barcelona, núm. 93. 1883.

LA CATEDRAL DE ÁVILA ⁽¹⁾

I

Para el conocimiento de nuestra arquitectura cristiana en la Edad Media, pocas localidades ofrecen más interés que la pequeña ciudad del Adaja. Cier- to, que no posee el cúmulo de monumentos impor- tantes que presentan Salamanca o Toledo; pero con ser tan corto, relativamente, el número de los suyos, constituyen un eslabón inexcusable en la historia de nuestras grandes construcciones. La Catedral, San Vicente, San Pedro, San Segundo, las ruinas de San Isidoro, por una parte, a más de las murallas; Santo Tomás y las muchas casas particulares de los si- glos xv y xvi, por otra, son ejemplos del mayor inte-

(1) Sobre Avila deben consultarse: Street, *Arquitectura gó- tica en España* (inglés); el *Manual* de Ford (id.) corregido por Riaño; Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España*; las láminas publicadas en los *Mon. arquitectónicos* y las fotografías de Laurent.

rés, y alguno de ellos insustituible, de la serie de nuestros estilos románico, ojival, del Renacimiento y plateresco.

No sólo es en este orden en el que Avila descuellos. En punto a escultura, su valía es casi igual: baste citar el sepulcro, único tal vez en España, de San Vicente; las hermosas estatuas de este templo, más románicas que las de Santiago y análogas a las de San Martín de Segovia más bien que a las de Oviedo; las de la puerta Norte de la Catedral, correspondientes con las de Burgos y León; el sepulcro del Tostado; el del príncipe don Juan, en Santo Tomás (quizá el mejor que en su estilo podemos presentar en España) y la sillería de este mismo templo. Por último, para no hacer más larga esta enumeración, puede asegurarse que sería difícil estudiar debidamente, sin los datos que Ávila encierra, la escuela castellana de pintura de los siglos xv y xvi; y que la platería, la herrería y otras artes afines, están allí representadas por admirable modo. Sirvan de ejemplo los púlpitos de la Catedral, o la custodia de Arfe.

La primera obra que llama la atención del viajero al acercarse a la ciudad, son sus murallas. Hay que acordarse de Lugo y Carasona, para conceder que en otra parte subsista una construcción análoga. Más aún. Si bien el recinto y las fortificaciones que protegen la antigua ciudadela de la Galia meridional, son anteriores a las defensas abulenses

(como levantadas por los visigodos sobre restos (1) romanos, en tiempos en que los dominios españoles se extendían desde la desembocadura del Tajo a la del Loire); y si a sus reformas y modificaciones van unidos los nombres de los albigenses, de San Luis, de Felipe el Atrevido, presentando un ejemplar, único en Europa, de la arquitectura militar desde el siglo VI al XIII, las murallas de Ávila, posteriores a la primera época de las indicadas construcciones, quizá no han sufrido tanto y se presentan más puras y homogéneas, sin trazas (a lo menos, a primera vista) de grandes alteraciones ni restauraciones. Comenzadas — algunos, probablemente sin razón, añaden «y concluidas» — por don Ramón de Borgoña a fines del siglo XI, bajo la dirección de los famosos ingenieros extranjeros (?) Casandro y Florín de Pituenga, a quienes tantas cosas se atribuyen, cercan por completo la ciudad en la extensión de unos 2.500 metros: miden de altura 10 ó 12, por unos 3 de espesor; constan de 86 torreones, que se elevan a veces hasta 16 metros, y tienen diez puertas, cada una de ellas flanqueada por dos de dichos torreones, enlazados por un arco. Entre las otras torres, sobresalen la del Alcázar, y singularmente la que forma el ábside de la Catedral.

Es éste del mayor interés, por presentar un bello ejemplo de los ábsides fortificados de la época ro-

(1) Viollet-le-Duc, *La cité de Carcassone*, 1878.

mánica, v. gr.: el de San Sernín, en la misma citada Carasona, que, como el de Ávila, forma parte del recinto amurallado de la ciudad. Dentro de este vasto tambor, taladrado por pocos huecos, dividido en paños verticales por columnas y pilares alternados, y coronado por un parapeto almenado, tras el cual se eleva otro más alto, paralelo al primero, se hallan dispuestas las naves y capillas de la cabecera de este templo. Dichas capillas, de planta circular y escasa luz, se encierran en el grueso del muro, sin acusarse al exterior; y las dos naves que dan vuelta al presbiterio y cuya división se apoya sobre delgadas y atrevidas columnas, forman un *chevet*, tal vez, después del de Toledo, sin rival en España. Toda esta parte corresponde a la transición del estilo románico al primitivo ojival, que domina en los arcos y bóvedas, mientras aquél se presenta en los pilares, columnas y aristones, y es dudoso pertenezca a una época anterior a los últimos años del siglo XII. La planta de la cabecera adolece de cierta irregularidad e incongruencia con el resto. Por ejemplo: está compartida en cinco naves (sin contar las capillas absidales), mientras que el cuerpo de la iglesia, de una anchura equivalente, sólo tiene tres. Esto no obstante, el efecto es severo y hermoso. En dicha parte del templo, al respaldo del altar mayor, y rodeado de muy poco graciosos relieves, del gusto del Renacimiento, se encuentra el sepulcro del famoso obispo abulense Alonso de Madrigal, el Tos-

tado, obra de Berruguete, en el mismo estilo; pero tan superior, cuanto que probablemente es la mejor del escultor castellano: pues, a pesar de lo recargado de la composición excede en mucho a otras que pasan por sus obras maestras, v. gr. la sillería de Toledo: las actitudes son más naturales, la composición más sentida y el conjunto más fino y delicado.

Menor interés tiene el retablo de pintura del altar mayor, tras del cual se encuentra este sepulcro. Es del xv y de estilo plateresco, alternando los arcos canopiales, un tanto enrevesados, del gótico en la agonía, con las columnas y pilastras del Renacimiento. Consta de tres pisos, subdivididos en paños por las grandes líneas de la armadura. Estos paños son obra de Santos Cruz, Juan de Borgoña y Berruguete (Pedro); y, a pesar de la benévola y respetable opinión de Street, su principal importancia es con respecto a la historia del arte, sobre todo a la de nuestra pintura tan poco estudiada aún: pues sus cuadros, ni son «de gran mérito», ni están «admirablemente pintados». Los mejores son los del piso inferior, probablemente de Santos Cruz; los del intermedio deben pertenecer a Borgoña y semejan mucho a las pinturas murales de la Sala Capitular de Toledo; y los de la última zona corresponderán a Pedro de Berruguete.

En ninguno de los tres prepondera el influjo germánico, como también añade Street, sino el italiano.

Notemos al propio tiempo el contraste de esta benevolencia del eminente arquitecto con el silencio en que pasa, no sólo el sepulcro, ya citado, del abulense, sino el pequeño retablito de mármol, también de estilo italiano, colocado al pie del otro y uno de los más finos que poseemos. El desdén con que mira las obras del Renacimiento es sin duda la fuente de estos errores.

La justa severidad que por el contrario despliega con motivo de las irregularidades de construcción del presbiterio están muy en su lugar; si bien el efecto estético de esta parte de la Catedral, según él mismo reconoce, es indisputable bajo otros respectos. El triforio, con sus ajimeces de herradura; las vidrieras de colores, aunque ya del último tiempo, de las ventanas superiores de arco redondo, y el contraste entre ambos órdenes, hacen de este presbiterio, a pesar de sus faltas, uno de los más bellos que pueden verse en nuestras catedrales.

El crucero consta de dos tramos de bóveda en vez de uno, volviendo las naves laterales: lo propio que acontece, por ejemplo, en León. En él se encuentran los dos célebres púlpitos de hierro dorado (gótico flameante el uno y el otro, del Renacimiento) que con el de San Gil en Burgos y los de Santiago y Toledo de bronce, son quizá los más importantes ejemplares que de este género nos quedan; no así las rejas del coro y el presbiterio, pesadas e insignificantes. Tampoco tienen gran valor los altares de

mármol que junto a los púlpitos adornan el crucero, a pesar de su fama y de la rica labor, en el estilo del xvi, a que la deben sin duda. El coro es algo vulgar, sobre todo en su parte arquitectónica; la sillaría, también del Renacimiento, es un poco mejor, pero muy inferior a la gótica de Santo Tomás, no obstante atribuirse ambas, tal vez sin razón, al mismo autor, Cornielis.

Desde el crucero, el cuerpo de la iglesia corresponde ya al segundo período del gótico, presentando el estilo característico del xiv, salvo en la parte inferior, propia del xiii y cuyos pilares, de sabor románico todavía, probablemente estaban destinados a sostener otra clase de obra; fenómeno frecuente en estos edificios y del cual resulta una compensación entre la elegancia de los motivos geométricos que dominan en la ventanería y rosetones (tapiados hoy e inútiles algunos) y el gusto sobrio y severo del cuerpo inferior y las naves laterales, a cuyo carácter contribuye el tono uniforme y oscuro de la piedra, que no es ya el granito manchado de rojo, que constituye el material de la cabecera y que por cierto a primera vista no parece granito, sino arenisca abigarrada.

De los sepulcros (la mayor parte del xiii y el xiv) que pueblan en gran número el templo, sólo debe aquí mencionarse—por razón de brevedad—uno de los colocados en la primera capilla de la nave Norte, debajo de la torre, por presentar una cornisa

árabe de hojas convencionales en el estilo granadino; de los demás objetos conviene recordar una escultura, copia de la *Pietà* de Miguel Angel, la pila bautismal gótica y varios retablos de pintura española, del xv al xvi, que convendría estudiar con detenimiento.

II

Viniendo ahora a la sacristía, es una hermosa construcción gótica, con más carácter francés quizá que ninguna otra parte de la iglesia y superior a las más de las sacristías de nuestras catedrales. La iluminan hermosas ventanas; la cierra una bóveda octogonal, apoyada sobre arcos, y la decoran una arcada en el cuerpo de luces, cuatro grandes composiciones en relieve de escaso valor, y un altar y retablo de mármol del Renacimiento, profuso, como casi todos, pero de no mucha mayor importancia que aquéllas.

Decididamente, a lo menos, desde el siglo xv, jamás hemos sido escultores. Ni Berruguete, con sus imitaciones de Miguel Angel, ni Becerra, más sobrio y expresivo, ni Montañés, quizá el más sentido y poético de todos, ni Cano, último de estos maestros, pueden ponerse en parangón, aunque sea de lejos, con el Greco, Velázquez o Ribera, o bien, dentro de su propio arte, con las admirables estatuas del

Pórtico de la Gloria, en Santiago, o las no menos admirables de León. La contienda de Berruguete con Felipe de Borgoña, en la sillería de Toledo, es muy instructiva en este punto. En cuanto a idea, a impulso genial y valentía, vence Berruguete, no obstante el amaneramiento de sus retorcidas figuras; mientras que las de su competidor, son mucho más naturales y correctas, pero vulgares y frías. Ambos ceden, sin embargo, ante el maestro Rodrigo, autor del cuerpo inferior, mucho más puro y firme, y que les precede medio siglo. No parece sino que el Renacimiento fué todo lo contrario de lo que dice el nombre para nuestra escultura. Cierto que algunas cabezas de las casas consistoriales de Sevilla, de la Universidad de Salamanca, o del patio de los Irlandeses y la fachada de Santo Domingo, en esta última ciudad, son excelentes; pero ¿quiénes son sus autores? Los que se conocen, extranjeros. Además, cuando el genio de un pueblo no puede ya acometer la estatua, empresa capital de este arte, todavía guarda brío suficiente para la escultura decorativa, de que podemos presentar bellos ejemplares, sin duda. Pero—debe repetirse una y mil veces—en punto a estatuas, para hallar entre nosotros cosa comparable con las obras clásicas extranjeras de la época cristiana, hay que buscarla antes del siglo xv.

En la ante-sacristía (a que da ingreso una puerta y reja de buen gusto), y en la sacristía misma, se



guardan algunas alhajas de interés: viriles, platos, cetros, reliquias, arquetas, etc. No es lícito olvidarse de la hermosa custodia greco-romana, de Juan de Arfe, tal vez la más interesante que de este gusto poseemos, análoga a las de Sevilla y Valladolid, obras también del mismo renombrado artífice, como a la de Palencia, que lo es de él y de Benavente. Un cáliz esmaltado italiano, del xiv, el libro de la jura de los obispos, con bellas filigranas y esmaltes del xv, y algún otro viril, deben también notarse.

El claustro, situado al Sur, y bastante desfigurado, es, según Street, del xiv también y tiene bellas proporciones. Encierra, sin embargo, muchos sepulcros anteriores, en el primer estilo gótico, todavía inspirado de las tradiciones románicas. ¿Será, pues, el actual, una reconstrucción? Han de mencionarse asimismo la capilla de la Piedad, abierta en el ala de Poniente, y la del Cardenal, del xv, mucho mayor, dividida por una buena reja plateresca, alumbrada por dos ventanas con vidrieras que se atribuyen a los maestros Santillana y Valdivieso, y emplazada delante de la Sala capitular, a la cual da ingreso. Toda esta parte, así como las de las sacristías y construcciones anejas, se hallan indicadas con suma inexactitud en el plano de Street, en otros puntos, excelente.

Dos palabras, para terminar, sobre el exterior de este hermoso templo. Ya se ha hablado del ábside, casi único en su género, entre nosotros. La puerta

del Norte y la torre son las otras dos construcciones que conviene notar; pues la fachada principal, salvo la parte inferior del único y sencillo portal que en ella se abre, ha sido tan bárbara y anacrónicamente restaurada, en el estilo pseudogótico, como la de la Catedral de Toledo. En cuanto al resto del edificio, desaparece tras de las construcciones posteriormente agregadas. Exceptúanse los pináculos y algo de las almenas y cubiertas, que se destacan a veces sobre lo demás; aquéllos son robustos y severos, coronando los contrafuertes, decorados por una arquería del mismo gusto.

La indicada puerta del Norte, junto a la cual queda todavía una parte del crucero de principios del XIII, con sus canecillos románicos, es, sin duda, como afirma Street, una de las más bellas de nuestras iglesias, sólo comparable, dice, a las de Burgos y León, quizá superiores, pero con cuya traza general guarda gran semejanza. Consta de un cuerpo inferior, con seis estatuas a cada lado; sobre este cuerpo descansa una rica archivolta de otros tantos órdenes, ornamentada en sus cinco huecos con estatuillas, delicadísimas algunas; en el centro del tímpano, formado por esta archivolta y el dintel horizontal de la parte superior de la puerta, se halla el Salvador, sentado, dentro de su aureola; y tres fajas horizontales dividen el espacio restante en cuatro paños, ocupado por composiciones, cuyos asuntos son los usuales (la Cena, la Coronación de la

Virgen, etc.). Todo ello presenta el gusto del XIV, salvo el pórtico del XV, que protege esta bella fachada, apoyado en sus contrafuertes laterales y coronado por una crestería con sus correspondientes pináculos. A igual época, según todas las apariencias, pertenece el arco de tres centros que, por bajo del dintel, cierra la puerta y cuya forma y ornamentación, así como las de las jambas en que descansa, no parecen compatibles con el estilo general de esta portada, a pesar de la respetable opinión del ya citado Street (al cual, empero, hay que recurrir siempre que se trata de nuestra arquitectura de la Edad Media). No es difícil hallar señales de los remiendos posteriores. Añádase que las esculturas, inferiores tal vez a las de Burgos y León, como aquél asegura, son excelentes sin embargo y de semejante estilo, si bien hay quien censura el exceso de composición con que el autor ha relleno materialmente el tímpano, y en especial la faja inferior. ¡Qué distancia, con todo, entre esta superabundancia y el apelmazamiento de tiempos ulteriores; v. gr.: la Catedral Nueva de Salamanca!

A cada lado de la portada de Poniente y sobre las naves laterales había proyectada una torre; pero sólo la del Noroeste se concluyó. Es gótica, sólida, prismática, de base cuadrada, con dos contrafuertes de igual figura en cada uno de sus frentes, cuyos ángulos decoran gruesos *crochets*, de corto pedículo, que a primera vista, por esta razón, tienen algu-

na semejanza con los adornos de bolas del xv; cada contrafuerte termina por robustos pináculos adornados de manera análoga, excepto los de atrás, que están almenados. Tiene dos cuerpos, a más de la planta baja (que forma una capilla, según se dijo ya); y en cada cual de ellos, dos ventanas ojivales, separadas tan sólo por un pilar, adornadas con los mismos ganchos y coronadas por frontones. En su parte superior, los lienzos llevan una ancha faja de tracería gótica en relieve y sobre ella corren las almenas, cuya forma de prisma terminado por una pirámide, recuerda las arábigas y es común en tantos otros monumentos españoles.

La Ilustración Artística, Barcelona, núms. 100 y 101. 1883.

MONASTERIO Y PALACIO DE CARRACEDO

En la orilla izquierda del Cúa, pintoresco afluente del Sil, allá en lo más frondoso de los valles del Bierzo, y casi a igual distancia entre Villafranca y Ponferrada, álzanse las ruinas de la vasta construcción, elevada a fin del siglo x por Bermudo II y ampliada y restaurada por el Emperador Alfonso VII y doña Sancha en la primera mitad del xii.

Por desgracia, en la última centuria fué objeto, la iglesia especialmente, de una de esas reparaciones bárbaras, cuyo secreto no se ha perdido todavía. Los restos de importancia arqueológica que aun pueden allí verse—suponemos que por poco tiempo—corresponden al segundo de esos períodos, o más bien, a toda la serie del arte románico y a los primeros pasos del ojival; lo que de las postrimerías de éste queda, y menos de los ulteriores, no vale la pena de estudiarse. Aquellos restos pertenecen, unos, al antiguo convento cisterciense; otros, al palacio. La iglesia y la sala capitular constituyen los primeros;

las habitaciones llamadas de doña Sancha, los segundos.

La iglesia es hoy una enorme construcción, tan enorme como insignificante, que sólo en su extremo occidental deja ver algunas de las últimas pilas del grandioso templo románico de tres naves, cuyo lugar ha usurpado en mal hora. Con tales datos, ¿qué puede citarse de ella? Reuniendo en una sola ojeada el interior y el exterior, tal cual reliquia, todavía de importancia, como son los sepulcros situados en el antiguo atrio del N., el tímpano con el Cristo y los símbolos de los evangelistas; las estatuas del abad Florencio y Alfonso VII, probablemente trasladadas, como el tímpano, de otro sitio; la parte inferior de la torre, el hermoso óculo románico sobre la pequeña puerta (ya ojival y muy linda) de Poniente; y, en el interior, los capiteles que han podido resistir la informe obra del siglo XVIII.

La sala capitular tiene grande importancia. Es de planta cuadrada—como la «Cámara de doña Sancha», de la cual hablaré más adelante, y que se encuentra sobre ella—, y se halla subdividida por cuatro pilares cilíndricos, formados por haces de ocho columnas, con un capitel corrido. En el fondo hay restos de un altar; en los muros laterales, sepulcros, y en el lienzo que la divide del claustro (renovado y sin interés, salvo la puerta románica que le da ingreso desde la iglesia), la portada usual en este tiempo, y constituida por tres archivoltas románicas

también, a cada uno de cuyos costados se abre una ventana doble del propio carácter.

Esta elegante construcción ofrece extremada semejanza con otras dos del monasterio portugués de Alcobaça, con las salas de los de Batalha, Santas Creus, Poblet, etc. Dichos monasterios cistercienses también pertenecen de lleno, como el de Carracedo, al tipo románico. En especial, la llamada *Casa dos tumbos* (Panteón) de Alcobaça, donde están los ricos sepulcros de don Pedro I y doña Inés de Castro, y la sala capitular del mismo convento, presentan la estructura más análoga posible a la de Carracedo.

En ambos departamentos existen los pilares en haces de ocho columnas, como en Carracedo; los capiteles corridos; las ménsulas iguales; las bóvedas ya con carácter gótico; en suma, la analogía es tal, que hace pensar en la imitación de unas por otras, o en un tipo común originario. Debe advertirse que el panteón de Alcobaça es rectangular y tiene sólo dos pilares, en vez de los cuatro de nuestra Sala.

Por una escalera pesada, ruinoso y sin gracia alguna, se sube a las que pasan por habitaciones del Palacio. Entre sus departamentos, algunos de ellos cubiertos ya por bóvedas de cañón apuntado, sólo dos merecen singular mención en un trabajo tan breve y superficial como el presente: los que llevan los nombres de antecámara y cámara de doña Sancha. Ambas son admirables.

La primera es un rectángulo de unos 7 m. por 5, y en cada uno de sus lados tiene un hueco: la pequeña puerta de entrada, en uno de los mayores; en el de enfrente, otra, casi gótica ya, que da paso a la cámara, y que seguramente ha sido encajada después en el primitivo hueco (quizá una ventana); en uno de los costados menores, una puertecilla que debió conducir a otras habitaciones derruídas; y frente a ésta, un hermoso óculo sobre el antiguo jardín. Pero el interés de esta habitación está en la bóveda. A primera vista parece gótica, merced a los aristones que la decoran; pero es sólo una especie de cúpula de ocho paños, formada por la intersección de dos cilindros normales y de otros dos alabeados; o, en otros términos, es una curiosísima e importante bóveda románica del tipo lombardo.

El paso de la planta rectangular del suelo al octógono irregular de la cúpula se verifica en los cuatro lados menores, que son los de los ángulos, dos veces por medio de trompas, y otras dos por arcos. A los ocho baquetones sencillos que acusan las juntas, hay que añadir otros ocho, de varios anillos, meramente decorativos, y que dividen en dos cada uno de los paños verdaderos; de ellos, los que podríamos llamar los diagonales, figuran descansar sobre las trompas y arcos de los ángulos, y todos arrancan de ménsulas que recortan la imposta, elevada a 3,20 metros sobre el suelo, lisa y pintada con hojas de la época de la construcción. La bóveda resulta bastan-

te peraltada; pero el arco que representa la función del formero es simplemente de medio punto, y su realce estriba en la adición de dos elementos verticales. Sin entrar en más pormenores, impropios de este lugar, basta lo dicho para dar idea de una bóveda que recuerda la de la Torre de la Cámara Santa de Oviedo, menos complicada que la del palacio berciano, y más aún las de la capilla de Talavera, en la catedral vieja de Salamanca, y las de las iglesias de San Millán, San Esteban (sacristía bajo la torre) y la Vera Cruz, en Segovia, si bien en todas éstas, salvo la segunda, se nota un influjo árabe en la intersección de los baquetones.

No ofrece menor interés, aunque en otros respectos, la pieza inmediata, que lleva el nombre de Cámara de doña Sancha. Es un gran salón de 11 metros por lado, emplazado, como ya se ha dicho, sobre la sala capitular, y subdividido, como ésta, en nueve tramos por cuatro columnas exentas, románicas, de una sola pieza y completamente análogas a las curiosísimas de la girola de la Catedral de Avila; sólo que mientras éstas descansan sobre un pedestal prismático, a la manera clásica, en las de Carracedo sustituye a ese pedestal un cuerpo cilíndrico de 1,30 metros de alto. Cada una de estas columnas sustentan cuatro arcos apuntados, normales entre sí, y sobre cuyos tímpanos descansan ocho techos planos de madera, pintados, correspondientes a los ocho departamentos en que se divide la cámara; el noveno,

o central, sostiene una cúpula octogonal, también de madera, con su cornisa, tableros y clave igualmente pintados. El carácter de estas pinturas—parte de las cuales han sido quizá restauradas en tiempos más modernos—parece decididamente árabe, a pesar de las bichas, de marcado estilo gótico, que en ellas alternan con hojas y otros motivos: podrían, pues, ser calificadas de mudéjares.

Aunque este techo, cuya época tal vez no es posterior a la primera mitad del siglo XIII, no sea el único ejemplar análogo que conservamos de su clase en dicho período, puede reputarse uno de los más importantes; mas, por desgracia, si desde el verano de 1883 nada se ha hecho para protegerlo del viento y el agua, que ya tenían la mitad de él en el suelo, no es fácil resista muchos temporales.

Sobre la fecha de esta construcción, salvo lo que su examen da de sí, hay un dato que no debe olvidarse. Tal es el de que fué edificada después de la antecámara ya mencionada. Así lo prueban la estructura del muro medianero entre ambas, en el cual se conservan aún, por la parte que cae dentro de la cámara, canecillos y otros elementos de la cornisa exterior románica, ajimeces de igual estilo (que no tendría sentido haber abierto después) y ciertos otros pormenores. Todo ello parece indicar el primer tercio del XIII, como época en que la cámara fué erigida, o más bien—pues nuestra cronología es aún muy varia, según las comarcas, y en general

muy insegura — la transición y alboreo del estilo gótico.

En este departamento hay todavía algunas otras cosas de interés. Tales son, en primer término, las tres losas perforadas de sus ventanas o rosetas, que conservan un carácter aun más antiguo que el estilo románico; sabido es que Viollet-le-Duc ve en estas losas (de que tan bellos ejemplares conservan nuestras iglesias del x) el origen primero de lo que después debieron de ser las ventanas y rosetones ojivales. Además, merece citarse la enorme chimenea románica, situada junto a uno de sus ángulos, con su cornisa adornada de *pecten*; por último, la galería, especie de pórtico o mirador cubierto, de tipo románico también, con su puerta y su ventana gemela; sus elegantes columnas-pareadas; su escalinata y su hermosa vista sobre el paisaje y huertos, cuyas hiedras, zarzas y arbustos, enseñoreados de la construcción, le dan un aspecto pintoresco lleno de poesía.

Tal es, en sumario compendio, este monumento, perdido en el fondo de aquella risueña comarca, y uno de los datos que más importa conservar para la historia de nuestra arquitectura. Baste advertir que en los edificios de este tiempo, en su estudio comparativo con los análogos de otros países, y señaladamente de Francia, es donde debe buscarse solución a problemas como el siguiente: la arquitectura gótica ¿es tan sólo una creación e importación fran-

cesa, o, por el contrario, un resultado natural de la necesidad de satisfacer a ciertas condiciones? Entonces no ha podido menos de obtenerse dondequiera que éstas han aparecido; y si la superioridad del estilo francés lo haya hecho sobreponerse (y no en todo, quizá) a los de otras comarcas, tal vez se podría llegar a admitir pluralidad de centros de evolución para el paso del románico al ojival... Pero, ¡tente, pluma!; estas son cosas graves del dominio del arqueólogo, no del mero turista.

Por desgracia, el monasterio de Carracedo no lleva trazas de poder servir dentro de poco a turistas ni a arqueólogos, ni para ilustrar esta cuestión ni otra alguna de ninguna clase.

La Ilustración Artística, Barcelona, núm. 116, 1884.—Reproducido con algunas correcciones en los núms. 230 y 231 del *Boletín de la Institución libre de Enseñanza*. Año 1886.

SANTIAGO DE PEÑALVA

El Vierzo o Bierzo—como por razón de su etimología debiera más bien escribirse—es la pequeña comarca, de unas cien leguas cuadradas, que forma el primero de los valles del Sil y circuyen las sierras de Ancares, Omaña y Cebrero, tramos de la Cordillera Cantábrica, al N. y al O.; las montañas de León, con la sierra de Jistredo, al E.; y la Cabrera y los montes de Aguiar, al S. Húmeda, fresca, pero sin descender por lo común bajo cero; perpetuamente verde, ni por su situación, ni por su clima, ni por la raza, ni por las costumbres, ni por ninguna condición real, en suma, pertenece a la seca tierra castellana, de la cual se halla mejor defendida que de Galicia. Por esto, si no conviene volver a la organización que por breve tiempo tuvo esta bella comarca hacia el primer tercio del siglo, en que constituyó una provincia aparte (uniéndole sin razón suficiente otros territorios limítrofes); y si en el carácter y usos de los bercianos se halla todavía cierto dejo leonés, parece indiscutible que en ellos, y

más todavía en la topografía de la región, predomina de tal suerte la afinidad con Galicia, que debe conceptuarse error el decreto administrativo, por cuya virtud se halla incorporada a la provincia de León, constituyendo extraño maridaje con el grave, seco, y un tanto bravío habitante de la no menos grave, seca y bravía tierra de Campos.

Dejando a un lado los mil atractivos que esta encantadora región ofrece al viajero, por sus admirables paisajes, las comodidades de su clima y relativa suavidad de sus moradores, así como las muchas cosas de interés que brinda a los curiosos, me limitaré aquí a describir sucintamente uno de los más importantes monumentos arqueológicos que encierra.

En este respecto, es verdad que la provincia de León tiene un valor extremado. El influjo arábigo-cordobés sobre elementos latinos y bizantinos, tiene aquí ejemplares tales como San Miguel de Escalada y Peñalva; el románico, ora en sus albores, ora en su gradual evolución hacia el arte ojival, en San Isidoro, Carracedo, Sahagún, San Pedro de las Dueñas, Sandoval, Gradefes; el esplendor del gótico francés en la maravillosa catedral leonesa y en Villafranca, San Marcos, Astorga y otros centros, notables ejemplares del gótico florido, del Renacimiento y del plateresco.

En el primer grupo, he nombrado a la abadía de Peñalva, interesantísimo monumento del Vierzo,

como que corresponde a un arte cuyos vestigios apenas comienzan hoy a estudiarse, siendo todavía desconocidos muchos de ellos; testigo, la iglesia de Lebeña, una de nuestras más grandes joyas arqueológicas, bien puede llamarse verdadera revelación de estos últimos años (1).

Santiago de Peñalva fué edificado por el obispo Salomón hacia la mitad del siglo x y con el piadoso intento de conservar allí los restos de San Genadio y San Urbano, que una centuria antes habían hecho vida penitente no lejos de aquel sitio—en la cueva llamada del Silencio—. Ante todo la situación del templo es admirable. Bien se llegue a él desde Bouzas, bien desde San Cristóbal, bien desde San Esteban, el paisaje es de primer orden, dentro del género propio de la región berciana: valles risueños y estrechísimos, montañas de rápida pendiente, copioso arbolado, y una abundancia de cascadas y arroyos sin igual en otras comarcas semejantes de Astu-

(1) Situada a la orilla del Deva y casi en el magnífico camino de Unquera a Potes (Santander), la importancia de este templo ha pasado inadvertida mucho tiempo a nuestros arqueólogos; en el verano de 1880, el profesor de la *Institución libre de Enseñanza*, que pasó por este sitio, dirigiendo una excursión de alumnos de este centro, visitó el templo y quedó sorprendido de su importancia, llamando sobre ella la atención de sus compañeros, uno de los cuales, el señor Torres Campos, ha ido expresamente este verano a estudiarlo y se prepara a dar a conocer el resultado de sus investigaciones.

(Las publicó, en efecto, en el interesante estudio: *La Iglesia de Santa María en Lebeña*, por R. Torres Campos, con dibujos de Juan B. Lázaro. Madrid, Fortanet, 1885.—N. de los Edits.)

rias, Santander y Galicia, y que mantiene en la vegetación indescriptible frescura.

En cuanto al templo, constituye con los ya citados de Lebeña, San Miguel de Escalada y quizá (1) San Juan de Baños, una de esas importantísimas construcciones en que los recuerdos clásicos se combinan con el influjo de la arquitectura árabe del califato, llevado por los monjes de Córdoba. En el siglo XII, sin embargo, ha sido objeto de una restauración; pero la obra románica no parece haber alterado la estructura fundamental del edificio, ni los principales elementos que le dan su característica fisonomía. Otras construcciones posteriores y sin importancia adosadas a sus muros, incluyendo en ellas la torre, desfiguran su exterior, en cambio; mas por su propia insignificancia, tampoco han podido causarle gran daño.

En el exterior llaman desde luego la atención la combinación de sus cuatro cuerpos de diversa altura, semejantes a las demás iglesias de este tiempo; los espléndidos canes, casi idénticos a algunos de San Miguel de Escalada, y más todavía a los de Lebeña; y unas pequeñas gárgolas, que a ser, como parecen, del siglo X, presentarían un interés difícil de desconocer, pues no suelen encontrarse en este tiempo. La distinta altura de los dos cuerpos que terminan el templo y envuelven los dos ábsides del E. y

(1) En el caso de que—según opinan algunos—la actual iglesia no sea la de Recesvinto, sino en gran parte una reedificación del X.

el O. depende de la reforma que este último ha sufrido al levantar su cubierta sobre una carpintería, mientras que el lado oriental conserva el simple trasdós de la bóveda.

La planta (1) es sumamente importante. La constituye un rectángulo, orientado en la dirección E.-O. y cada uno de cuyos lados menores tiene inscrito un ábside, que no se acusa por tanto al exterior, y un crucero hacia el extremo E., como de costumbre, cuyos brazos son algo mayores que el espacio que entre aquellos ábsides queda libre. Los cobertizos modernos que rodean el edificio por sus lados mayores ocultan dichos brazos, por tener casi el mismo vuelo que ellos.

La planta de los dos ábsides es de herradura; su situación, uno al E. y otro al O., como ya se ha dicho, muy extraña; sus dimensiones, idénticas; y están cubiertos por bóvedas agallonadas con aristas, en lo cual, como en la forma de la planta, recuerdan los ábsides de San Miguel de Escalada. El del E. es, sin duda, el principal, por más que hoy en ambos haya altares. Lo muestran así, no sólo su orientación, sino la circunstancia de tener delante y en el crucero la especie de cúpula de que hablaré más tarde. El ábside de Poniente contiene los sencillos sepulcros de San Genadio y San Urbano, el primero de los cuales está cubierto con una losa longitudinal-

(1) Publicada con suma inexactitud por el P. Flórez en la *España Sagrada*.

mente dividida en dos vertientes por una arista poco pronunciada.

Por último, los arcos de triunfo o de ingreso a los ábsides son también de herradura y se apoyan sobre dos columnas exentas, coronadas por capiteles latinos con abacos dobles o aun triples, que recuerdan los bizantinos, v. g., de Ravena. Igual forma y soportes tienen los arcos todos de este templo, variando sus dimensiones tan sólo.

Los brazos del crucero, como en Santa Cristina de Lena (aunque ésta es de planta de cruz griega), en Valdedios, en Priesca, en Santullano, etc., están formados por dos cámaras (convertidas hoy en sacristías), cubiertas por bóvedas de cañón recto, cuyos ejes son normales al de la nave, a fin de contrarrestar sus empujes; cada una de ellas comunica con ésta sólo por una pequeña puerta adintelada con su correspondiente arco de descarga, estructura también usual en los templos asturianos citados.

La nave tiene, próximamente, 11 m. por 5, y se halla dividida en dos tramos por dos pilares (correlativos a otros tantos contrafuertes en el exterior), con dos columnas exentas adosadas, sobre las cuales se alza un arco de herradura, que soporta a su vez un muro, corrido hasta la bóveda y perforado a su vez, como es frecuente en estos casos, por otro arquillo de herradura también.

De los dos tramos de la nave, el occidental está cubierto por una bóveda de cañón recto, contrarrestada

por dos contrafuertes en el muro de cada lado. En el lienzo del S. se abre la puerta principal, formada por una doble arcada de herradura, cobijada dentro de otro arco de igual forma inscrito en un arrabá (como lo está también el del ábside del E.). En el exterior, se halla la pila que parece de una especie de cemento; y por dentro en este mismo muro, una inscripción de la segunda consagración de la iglesia en 1105; recientemente se ha destrozado esta entrada para colgar sobre ella una tribuna. Verdad es que cuando se considera en qué manos suelen hallarse estos monumentos, admira que quede algo de ellos en pie todavía.

En el muro del N., hubo una puerta, hoy tapiada, rectangular, con su arco de descarga y una inscripción de 1132, relativa al abad Esteban. Por fuera hay adosado a este mismo muro un sepulcro, que podría ser del XI.

El segundo tramo de la nave es cuadrado e importantísimo. Sube a gran altura y forma una especie de cúpula, cuya bóveda, agallonada como la de los ábsides, pasa de su planta a la cuadrada de la parte inferior, en que descansa, no por medio de pechinas, sino de ángulos, disimulando luego la arista cóncava que resulta con una suave transición de sentimiento y una especie de archivolta. Sólo esta cúpula bastaría a dar a Peñalva uno de los primeros lugares en la historia de nuestra arquitectura, para la cual constituye un dato precioso.

Por último, las ventanas son pequeñas y rectan-

gulares: sin embargo, en el dintel superior de alguna se advierte la forma de herradura; también debe citarse la losa perforada, hoy ciega, que se ve en el muro exterior del ábside de poniente.

No concluiré sin indicar que en esta iglesia quedaban todavía en el último verano una preciosa e intacta cruz procesional de plata grabada, del xv, y estilo flamenco, de las más hermosas que he visto (a cuyo varal, por cierto, sirve de peana—como es muy frecuente—un capitel latino), y una naveta de cobre esmaltado, tal vez de principios del xiii, ya maltratada. ¿Estarán allí todavía? La Comisión provincial de monumentos ya está advertida.

Como puede colegirse de estos ligerísimos apuntes, la abadía de Peñalva interesa de un modo fundamental para la historia de nuestra arquitectura, tan desconocida en realidad a pesar de la maravillosa constancia con que a propósito de ella se vienen repitiendo vulgaridades y lugares comunes que excusan de más severos estudios. Especialmente para la transformación de la arquitectura clásica en la románica, Peñalva constituye un dato tan importante, cuanto que en ella elementos latinos, (v. gr.: los capiteles); bizantinos, como el crucero y la cúpula; árabes, como las herraduras y las bóvedas agallonadas, se enlazan y dan lugar a un conjunto que cada día adquiere más valor. Los canes y las gárgolas son también interesantísimos.

ARQUEOLOGÍA ARTÍSTICA DE SIGÜENZA

ARQUITECTURA

La catedral de Sigüenza es de tres naves, con crucero, girola y dos torres en la fachada. No parece completamente exacta la opinión de Street, de que nada tenga de románico. Además del resto del corralón de Infantes y de los tres pilares en la nave, que él mismo cree, probablemente con fundamento, pertenecientes a la primera época de la construcción (siglo XII, según, además, parece indicar la inscripción sobre la puerta de la torre del crucero), el frecuente empleo del arco redondo, las tres portadas de O., gran número de molduras y adornos, el modo de tratar la flora de muchos capiteles y los grandes ábacos de éstos, hacen que en general pueda determinarse como un templo de los llamados de transición (con más o menos propiedad), o sea, donde aquellos elementos románicos se combinan con otros ojivales, como son el arco apuntado, las bóvedas de

crujería y muy especialmente las basas, cuyo perfil, enteramente gótico, ha sido principalmente quizá lo que ha tenido en cuenta Street, para su característica de este monumento, aunque nada dice de ellas. Ya él mismo observa, con razón, que el muro que cierra la capilla mayor, es cilíndrico en todo el cuerpo de abajo y sólo poligonal en los superiores, y que esto indica un cambio en la historia de la construcción.

En punto a la relación entre la nave principal y las laterales, se observa alguna irregularidad, apartándose de la disposición común. En vez de dar a la primera doble anchura que a las segundas, subdividiendo en dos tramos el espacio que en éstas corresponde a cada uno de los de aquélla, a fin de conservar a todos la forma cuadrada, como en muchas iglesias del Rhin, o dar esta forma sólo a los tramos de las laterales, dejando rectangulares los de la central, según el uso más general en Francia, la proporción aquí entre una y otras es como 3 a 2, y los tramos de la nave principal son los cuadrados, en lugar de los laterales, que resultan rectangulares.

Otra particularidad ofrece la planta de este templo. Las dos torres de la fachada no se hallan emplazadas sobre las naves menores, como en Burgos, Avila o Toledo; ni en su prolongación longitudinal, como en la catedral vieja de Salamanca o San Vicente de Avila, dejando un pórtico entre ellas; ni en su prolongación lateral, como en la de Santiago o León; sino en la diagonal de los ángulos, presentan-

do así el mismo resalte sobre el muro del O. que sobre los del N. y el S. Las torres de Santa María del Mar, en Barcelona, dan ejemplo de una disposición análoga, aunque son poligonales y de menor importancia. En Sigüenza, hay también otra torre (modernizada) más pequeña en el ángulo oriental de la fachada del S.

La girola actual es pésima y de fines del xvi; aunque pudo construirse sobre otra anterior, quizá románica (como el muro inferior de la capilla principal) y que, si probablemente no llegó a cubrirse más que a la gótica, pudo ser proyectada para cerrarse por bóveda cilíndrica anular, como en Poitiers o en Clermont-Ferrand, o por una bóveda botarel, como en San Pedro de Besalú, en el triforio de Santiago y en el de Lugo. En la nueva edición del *Parcerisa*, el señor don Vicente de la Fuente dice que las tres naves terminaban primitivamente en tres ábsides, cosa por extremo frecuente; pero no dice si esta afirmación suya es conjetura o se apoya en documentos. El ábside principal no parece probable, al menos, que se concluyese, por el cambio de planta y estilo ya indicado, a menos de suponerlo terminado a mediados del xii y reedificado a principios del xiii, hipótesis poco verosímil. Tal vez los ábsides laterales se concluirían y a ellos corresponderían los arcos que hoy abren la girola. Los arcos de ingreso a la girola son de medio punto, o más bien algo reentran-tes, como otros del resto del templo.

Los pilares parecen indicar también épocas distintas en el progreso de la construcción. Street observa que probablemente son más antiguos los tres cilíndricos y monóstilos que quedan en la nave y remontan quizá al siglo XII (como los análogos de San Millán de Segovia), a pesar de sus basas algo más adelantadas. Pero no ha hecho otra distinción entre los demás pilares, que tal vez corresponden a momentos diversos, a saber: los cuatro detrás del coro, que con los adosados en los muros del O., los de las naves laterales y los dos del arco de triunfo (en parte adulterados), pertenecen a un mismo sistema: planta cruciforme (románica) con veinte columnillas, cuatro para cada formero y uno para cada diagonal. Parecen, pues, más antiguos. El del ángulo SO. del crucero es cilíndrico (por tanto, más gótico) y con 16 fustes, tres para cada formero y uno para cada diagonal, teniendo dichos fustes cortados por anillos horizontales hacia su parte media. A igual sistema corresponden los de los dos pisos superiores de la capilla mayor, que pertenecen probablemente, como aquél, a una tercera y más reciente época, ya resueltamente ojival.

Aun es más importantante la distinción que se advierte en los capiteles. Los de los tres pilares monóstilos, así como de la mayoría de los de la iglesia (o sea, los cruciformes) están tratados enteramente al modo, no sólo románico, sino aun bizantino; esto es, según el principio que el señor Velázquez llama

oriental y que puede verse en nuestras iglesias de Asturias, en San Juan de Baños, etc., etc. Las hojas no son modeladas, carnosas, distribuidas en grandes masas y más o menos realistas, como las de los capiteles romanos y los verdaderamente góticos, sino geométricas esquemáticas, esto es, interpretadas teóricamente, con muy escaso relieve y con superficies casi planas, que tienden al bisel y presentan prolijidad extrema de pormenores menudos. Esto los distingue del resto de los capiteles completamente góticos. Son en especial interesantes los de los pilares cruciformes, cuya masa general a nada se parece tanto a primera vista como a un capitel corintio, todos cuyos elementos se hallan representados en su proporción casi natural, sólo que, observando más atentamente, se ve que los caulículos y el florón son *crochets*, y las hojas están tratadas al modo dicho. Ni los capiteles tan clásicos de San Isidoro, de León, ni los de la catedral de Tarragona, mucho más achataados y de un follaje más carnososo, pueden compararse con éstos. Aun los de la admirable catedral de Lérida están tratados de una manera más romana y ofrecen mayores masas.

En la planta y en las descripciones de Street hay alguno que otro error. Por ejemplo, la sacristía no tiene cuatro capillas, sino una; el adorno de los diagonales del crucero no es de dientes de perro, aunque abundan muchísimo en otras partes de la catedral, sino de hojas; la arquería ciega que se levanta

sobre el muro cilíndrico de la capilla mayor y donde comienza el cambio de planta (que de circular pasa a ser poligonal, como se ha dicho), nunca ha sido probablemente triforio; las bóvedas del claustro tienen todas tercerón, etc. Esto, en verdad, no quita un ápice a la profunda gratitud que España debe a aquel hombre eminente, que, en una ojeada rapidísima de muy pocos meses, y a través de casi toda la península, ha hecho por la historia de nuestra arquitectura tanto más que casi todos cuantos arqueólogos españoles juntos han escrito sobre ella, y de quienes por lo mismo y por su cualidad de nacionales, hasta viviendo a veces al lado de los mismos monumentos en que se ocupan, habría derecho para esperar muy otra cosa.

Al E. del crucero, por donde tiene ingreso, y adosada al S. de los dos primeros tramos de la girola, se halla la capilla de Santa Catalina, adornada y enriquecida en el siglo XVI por el obispo de Canarias don Fernando de Arce, por lo cual, sin duda, Street la da como obra de este tiempo. Pero su estructura, correspondiente por entero al gótico del XIII, denota la época de su fundación primitiva, hecha en honor de Santo Tomás Cantuariense, por el obispo Jocelyn, «que vino desde Inglaterra acompañando a la reina Leonor», mujer de Alfonso VIII (1). Esta capilla parece ser la única antigua que existe. Las

(1) Quadrado: *Castilla la Nueva; Guadalajara*, capítulo XI.

demás capillas y dependencias, ya en el interior, ya en el claustro (parroquia de San Pedro, la Concepción, salas capitulares, etc.), pertenecen, en general, a tiempos más modernos, desde el siglo xv al pasado, y sólo ofrecen interés a causa de algunos de sus sepulcros y retablos, de que oportunamente se hará mérito (1). Sin embargo, la Escuela de música (sobre cuya portada de Renacimiento está la inscripción *musis sacra domus haec*), en que ninguno de los expedicionarios pudimos penetrar, se debe examinar por si presenta en su interior algún resto de la construcción primitiva, como los presenta en sus muros, que se pueden ver desde el corralón de Infantes, y cuya estructura, canecillos y huecos corresponden quizá al siglo xii, si por ventura no hubiesen hecho parte de alguna construcción aun anterior, incorporada luego a la actual iglesia (2).

Entre las demás construcciones posteriores, merece mención la gran sacristía, obra de Covarrubias, rectangular, con bóveda de cañón, decorada con ca-setones, y ornado todo con pilastras, columnas, arcos, frisos, medallones, puertas, ventanas y cajonería de Renacimiento. La cajonería es lo principal,

(1) Se refiere a una segunda y tercera parte de este artículo, que sobre *la escultura, la pintura y sus artes dependientes*, en Sigüenza, fué redactada por M. B. Cossío. V. *Boletín de la Institución libre de Enseñanza*, núms. 241 y 242. 1887. — Nota de la Edits.

(2) La «iglesia vieja» a que se refiere la lápida después indicada.

sin embargo, y de ella se tratará en el capítulo de la escultura. No puede darse igual importancia a la insignificante capilla de las reliquias, emplazada al NO. de esta pieza, a pesar de su cúpula que, según Quadrado (abundante en patriótica admiración como los más de nuestros arqueólogos), «en la profusión y bondad de la escultura apenas tiene semejante».

Una observación puede hacerse sobre el mérito de la catedral. La parte más antigua es excelente, y con razón la juzga Street una de las más hermosas que poseemos, no obstante sus pequeñas dimensiones de unos 100 m. de largo (1). El interior es severo y romántico; el exterior, grandioso y noble. La fachada está perfectamente compuesta. Tiene tres puertas románicas pequeñas, separadas por dos robustos contrafuertes, que salen unos 2 m. (como todos los de este templo), y las dos torres en los extremos, emplazadas, como ya se ha dicho, en la diagonal de los ángulos, por lo cual presentan un gran resalte sobre la línea de fachada que, a la vez, prolongan hasta cerca de 50 m. Este resalte, de unos 5 m., se disminuye a la vista por el de los contrafuertes, presentando una masa bien distribuída que completan cornisas y almenas.

En el interior, los restos del XII y toda la parte del primer estilo, que se suele llamar de transición,

(1) Las que da Quadrado, tomándolas de Ponz y Ceán, son: altura de las naves, 198 pies la principal, y 63 las laterales; longitud, 313 pies; anchura total, 112.

son de muy buen tipo, robusto, severo y lleno de armonía; la parte posterior, y más estrictamente ojival, recuerda el gusto más esbelto, elegante y como femenino de la catedral de Cuenca, si bien mucho menos rico que el de este hermoso templo. La obra posterior es de poca importancia. El claustro gótico de 1507, mandado hacer por el obispo cardenal Carvajal, y emplazado, según es lo más frecuente, al N. de la nave por bajo del crucero, tiene, sin embargo, buenas proporciones, y su ventanería flameante mejor gusto que la mayoría de las de este tiempo. Aun se conservan en sus muros algunas lápidas del XII y el XIII, procedentes acaso de otro claustro antiguo, acaso todavía más viejas, pues una de ellas lleva por fecha (1) la era MCLXVIII, correspondiente al año 1130, en que no habían comenzado las obras de la catedral actual (que, como se ha dicho, datan quizá de 1169): y en otra de las inscripciones se alude a una «iglesia vieja» anterior a este templo.

La obra de Renacimiento ofrece menos interés; las composiciones son recargadas, y tosco el desempeño: tosquedad que se advierte hasta en el zócalo de la bella y fina portada mudéjar de la capilla de la Concepción, digna de figurar al lado de las bellas cosas de este género en Toledo, Sevilla o Guadalajara. También son algo bastas, pesadas y mal compuestas casi todas las rejas del XV, y, sobre todo,

(1) Quadrado teme esté equivocada.

del XVI y XVII, de que aun queda buen número. Los dos púlpitos situados a ambos lados del ingreso de la capilla mayor, del último gótico, el uno, con armas de Mendoza, y el otro, de Renacimiento (cosa análoga a lo que acontece con los del crucero de la catedral de Avila, aunque estos son de hierro y los de Sigüenza de piedra), producen efecto decorativo, pero no son mejores que las restantes obras de estos tiempos. Lo contrario acontece con los rosetones de madera dorada, del siglo XV, calados y decorados en el centro con el blasón del cardenal Mendoza: son muy hermosos, y recuerdan los de la Seo de Zaragoza, principales en el género. El rosetón de la puerta del S., cuya sobria tracería, del primer estilo ojival, publica Street, admirándola mucho, y los mascarones de las ventanas del presbiterio y de las ménsulas del crucero, de análogo carácter, son otros importantes elementos de la decoración primitiva.

El mismo estilo se advierte en los de otras tres iglesias de Sigüenza, que Street no llegó a ver. La primera, y probablemente la más antigua, es la *Capilla del castillo* o palacio episcopal. Consta de una nave con bóveda de cañón apuntado sobre arcos formeros, que arrancan de una imposta corrida, salvo el que sirve de ingreso al presbiterio, el cual tiene una pilastra a cada lado, con capitel del tipo románico oriental antes notado. Dicho presbiterio es de planta rectangular, con una

ventana de arco redondo en el muro posterior.— Otro templo, *Santiago* (hoy convento de religiosas), ofrece disposición análoga: la bóveda moderna que hoy cubre su nave, reemplaza quizá a otra de cañón apuntado, quizá a una carpintería. Su capilla mayor es un rectángulo cubierto por ocho paños de cruceña ojival en el primer estilo, con doble tercerón y moldura de tres toros; y los capiteles de su arco de triunfo, de los cuatro pilares de sus ángulos y de las dos excelentes ventanas de medio punto que al N. y al S. la iluminan, pertenecen al mismo estilo que los del oratorio del Palacio. Esta iglesia tiene portada románica también de medio punto, con archivoltas decoradas.—Más góticos parecen ya los elementos de otra iglesia: la antigua parroquia de *San Vicente*. La portada de este templo, su planta y su torre, son enteramente análogas a las de Santiago; pero los capiteles y *crochets* están tratados por completo a la manera del primer estilo ojival, antitético de todo punto al precedente. El presbiterio, rectangular también, se halla cubierto por una bóveda de cuatro paños solos y con alguna otra diferencia de la de Santiago. Ambas iglesias tienen una espadaña que forma una especie de torre con sus caracoles respectivos.—Posteriores a esta época, hay otros templos, entre los cuales descuella la alberguería de *Nuestra Señora de los Huertos*, quizá de fundación anterior, pero reconstruída en los dos estilos, flameante y plateresco, del xv al xvi.

La otra construcción antigua de importancia, es el *Castillo*, hoy palacio de los obispos. Su interior está completamente rehecho y desfigurado, a excepción de la ya mencionada capilla y de la pequeña cámara llamada «de Doña Blanca de Navarra», donde se supone estuvo prisionera la infortunada reina. Esta habitación ocupa uno de los torreones y su decoración es muy posterior (acaso siglo y medio) al suceso, que bien pudo tener lugar en cualquiera otra parte del castillo, debiendo quizá su nombre la estancia al lujo de su actual—y destrozado—ornato. Sus paredes, en efecto, y su techo están cubiertos de relieve de estuco en el gusto del Renacimiento, sobre un hermoso zócalo de azulejos de dibujo árabe. La planta, el exterior, las torres y murallas del castillo señorial de los obispos se conservan aún bastante bien. Pero su estudio requiere muy otros conocimientos de los que tiene el autor de esta nota. Y así, quede para persona más perita, como también el de otros edificios civiles (casas, hospicios, etc.), ajenos al objeto de los presentes apuntes.

EL PALACIO DE ALCALÁ DE HENARES

La ciudad de Alcalá de Henares se halla situada a la orilla derecha de este río, posición a que debe su nombre (1). Reducida hoy con sus 14.000 habitantes a una representación subalterna; desposeída de su Universidad y de su condición de segunda corte de los primados, contiene todavía hermosos monumentos arquitectónicos y esculturales, pinturas, reliquiarios, bordados, alhajas y otros objetos de arte, principalmente debidos a los siglos xv y xvi; sin contar el importantísimo Archivo General, rico tesoro para la historia patria.

Hállase éste colocado, por virtud de acuerdo entre el Gobierno y el Cardenal Alameda y Brea (1859), en el antiguo Palacio de los Arzobispos de Toledo, interesante edificio hacia el cual importa llamar la atención pública (2).

(1) *Al-Calat-en Nahar*, el castillo del río.

(2) Acerca de este edificio, verdadero monumento, no creo que se ha publicado modernamente sino la monografía del señor

La planta del palacio, con todas sus construcciones, conforme se conservaba todavía en 1857, era, según el arquitecto Sr. Enríquez (1), la de un rectángulo, que abrazaba cuatro grandes patios y tres jardines, con sus fuentes: el del Vicario, llamado también de la Noguera, al Sur; el de la Aleluya, hoy destruído, y cuyos restos se conservan amontonados en la huerta o en las crujías inferiores del lado Oeste (mereciendo especial mención los hermosos medallones de Antenor y Ester), y el que actualmente se llama el Jardiniillo. Cerraban todo el espacio sus murallas y torres, incluso la gran plaza de Armas, colocada al Norte y al Oeste (donde se ven restos de construcciones que Escudero cree debieron ser cuarteles, almacenes y otras dependencias), y que al presente sirve de huerta, en parte. Su altura

Escudero de la Peña (*Claustros, escalera y artesonados del palacio arzobispal de Alcalá de Henares*) en el *Museo Español de Antigüedades*, tomo VIII, pág. 349; pero esta monografía, principalmente destinada, a pesar de su título, a referir la historia y vicisitudes del edificio, así como las pocas páginas que le consagran los señores Quadrado y Lafuente en la nueva edición de Parcerisa, (tomo I de *Castilla la Nueva*, Barcelona, 1885), y que tienen más bien el carácter pintoresco y poético que distingue a los arqueólogos de nuestro período romántico, no ofrecen una descripción sistemática, ni la característica de sus estilos, ni la crítica de su mérito. El presente artículo es una mera descripción de turista, fruto de impresiones y notas tomadas al vuelo en alguna que otra excursión. ¡Ojalá se halle pronto un arqueólogo dotado de estudios serios en la materia, que se resuelva a hacer el de este edificio, que bien necesita días, y aun meses, de concienzudas investigaciones!

(1) Citado por Escudero, pág. 364

variaba entre dos y tres pisos, en las salas o cru-
jías, interrumpidas y enlazadas por más elevados to-
rreones.

Diversos siglos y estilos han colaborado en esta obra, impulsados por casi todos aquellos arzobispos, ora llevados por las necesidades de la guerra civil, como Tenorio (siglo XIV), ora del gusto por la magnificencia y por el arte, que en el Renacimiento inspiraba a los grandes de la Iglesia como a los personajes civiles, según aconteció sobre todo con Fonseca y Tavera (XVI). El pontificado de este último señala el apogeo en la construcción monumental del edificio; los de Sandoval y Rojas y de Moscoso (XVII), el período de las ampliaciones burguesas, destinadas tan sólo a la comodidad y sin importancia estética alguna; Portocarrero (XVII-XVIII) y Lorenzana (XVIII-XIX), el momento en que principia la deformación y destrucción, llegadas a su mayor punto de barbarie en nuestro siglo, hasta el instante en que el Estado ha impedido la completa ruina del palacio, dedicando a su conservación, restauración y renovación sumas cuantiosas, que no deberían haberse aplicado sino al primero de estos fines y de ningún modo al último, dadas las ideas que, por fortuna, comienzan ya a reinar en contra de las restauraciones.

I

Comencemos la descripción por la parte más vieja, a saber, los restos de torreones y murallas, que lo eran a la vez de la antigua villa (ciudad, desde Portocarrero), y cercan una extensión, próximamente, de 20 hectáreas. Las torres son 19, y están unas, casi totalmente arruinadas; otras, en reparación, y si fuese cierto, como Enríquez y Escudero se inclinan a creer, que en ellas se puede reconocer algún resto del XIII, y del XII y aun del XI, la masa por lo menos que hoy ofrecen, corresponde al XIV, tiempo del Arzobispo Tenorio (1376-1399), gran promovedor de la construcción militar, siendo, por tanto, gótico el sistema de construcción. El escudo de aquel belicoso Arzobispo (un león rampante fajado) decora, entre otros lugares, las dos torres llamadas de la Defensa, que cierran a ambos lados el primer patio, y una de las cuales, la de la derecha, o sea la del Sudeste, de sillarejo y mampostería, se halla ya completamente restaurada y añadida con una construcción exterior para darle entrada por el salón de Concilios. La parte más intacta, o, en otros términos, más en ruina, es la que rodea la vasta huerta. Seis de los torreones se hallan hoy incluidos en la construcción del Renacimiento, que forma la casi totalidad del actual edificio. Los más antiguos, así como las murallas, están formados de hormigón,

compuesto de cantos rodados, y los que parecen más modernos, de mampostería y ladrillo, salvo la excepción antes notada; unos y otros son de planta rectangular o cuadrada, tienen, o por lo menos debieron tener, dos pisos y acaban en terraza; hallándose el interior de algunos, los de más remota fecha, en sentir de Escudero, macizado con tierra hasta la altura principal, sobre el cual se levantó en un tiempo otro piso sostenido por maderas, cuyas cajas se conservan aún por dentro en los muros. Sus bóvedas, de ladrillo, presentan sumo interés, salvo las del primer torreón de la izquierda en la huerta, en el cual, la del piso superior es un cañón recto, y la inferior, modernamente enlucida, no es fácil de reconocer; esta torre conserva aún su paramento exterior, la decoración de escorias, tan común en aquellos tiempos, como puede verse en los alcázares de Segovia, Toledo y tantos otros edificios.

Pero las bóvedas que se conservan en los restantes, excepto en la del séptimo, son de una generación muy complicada, y de que no se ha hallado, hasta hoy, otro ejemplo en España. El más antiguo que se conoce parece encontrarse en el famoso convento del monte Athos (siglo vi ?). Estas bóvedas se hallan construídas sobre planta rectangular, dejando una parte sin cubrir para la caja de la escalera. Reúnen, al propio tiempo, la condición de las bóvedas por arista y las de rincón de claustro, pues arrancan de cuatro arcos, a veces, rebajados; otras,

de medio punto, como las primeras, y resultan, sin embargo, bóvedas de la segunda especie, aunque peraltadas. A esta última circunstancia se debe probablemente su forma: es sabido que peraltando gradualmente una bóveda de arista convexa se llega al fin a la de arista cóncava, o sea en rincón de claustro.

Las escaleras están cubiertas por falsas bóvedas de ladrillo, adinteladas (*en corbeille*), o por tramos escalonados de cañones de este mismo material.

Por último, la planta del séptimo torreón termina por la parte exterior en curva, a cuya forma se adapta su bóveda correspondiente, formada de hiladas de ladrillo también.

II

La parte del palacio propiamente dicho, es ya de época posterior, a lo menos en su aspecto presente, correspondiendo a los siglos xv y xvi; y en cuanto al estilo, ora al último gótico en combinación con el mudéjar, ora, sobre todo, al del Renacimiento.

El primer patio, cerrado hoy al Sur por una verja moderna de fundición, presenta al Norte una construcción con hermosa fachada de tres pisos. El lienzo del Este se halla formado por un edificio moderno de un solo cuerpo, adosado al Este también, del cual se levanta la gran masa del salón de Concilios, a cuyo muro de tapial, con espesores que llegan a ser

hasta de 1,76 metros en su parte inferior, sirve aquel cuerpo de contrarresto, en parte.

El eje principal de ambas construcciones paralelas corre de Norte a Sur. Apóyase, la que ocupa el referido salón, en la antes mencionada torre del Sudeste, restaurada hoy, con sus ajimeces, matacanes y almenas, y que por sus armas y estructuras corresponde a la época de Tenorio; y termina al Norte en otra torre, cuya planta principal ocupa la antesala del mencionado gran salón. Las dos edificaciones presentan sus paramentos en un estilo pseudogótico del xv, tal como se interpreta hoy entre nosotros. Aunque Enríquez y Escudero creen que el salón debe datar del siglo xiii, es lo cierto que en su forma presente, o más bien en la que ofrecía antes de la restauración y renovación completa que en los últimos tiempos ha sufrido, corresponde al pontificado del Arzobispo don Juan Martínez Contreras (1422-1434), según también lo muestra su blasón de castillos y cruces de Calatrava contracuartelados.

Esta magnífica sala mide unos 40 metros de longitud por ocho de ancho y más de 11 de altura; y su importancia consiste en el espléndido techo mudéjar que lo cubre, el cual forma propiamente artesonado, esto es, una pirámide truncada, cuya planta se biseña en los cuatro ángulos por medio de otros tantos triángulos que la convierten en octógono. Esta disposición, con frecuencia adoptada para cubrir espacios rectangulares, sobre todo cuando son muy pro-

longados, obedecía, tal vez, al fin de disminuir la desproporción entre los lados mayores y los menores, aumentando la línea de éstos a expensas de aquéllos y trayendo además a la vista en el plano del bisel decoraciones que se perderían y oscurecerían en los distantes ángulos. La traza de este techo es de sistema árabe, que, como es sabido, aparte de la ornamentación, se diferencia en su estructura del sistema clásico, porque los pares o vigas en aquél, corren sin interrupción, dejando largos espacios que se cubren por detrás con las tabicas, donde se labran o pintan las decoraciones; mientras que, en la construcción clásica, los pares se cortan por otros transversales o en diversos sentidos, formando entre unos y otros el marco de los casetones.

Una faja de tablas interrumpe la vasta longitud de los dos lados mayores del artesón, dividiéndolo en dos zonas iguales, y el plano de truncadura que forma el fondo del techo se interrumpe también por prolongadas piñas de estalactitas doradas. Los motivos de la decoración son góticos y árabes, combinados. Hojas, castillos, leones, rosetones, espirales y otros elementos de colores vivos alternan con la plata, el oro y el negro, cubriendo asimismo los diez hermosos tirantes pareados que contrarrestan los empujes laterales. El friso, los blasones, gran parte del techo y toda la decoración mural que rodea las ventanas, así como la puerta arábigo-granadina que sirve de ingreso a este espléndido aposento, son

completamente nuevos, ya inventados sobre datos más o menos fidedignos, ya restaurados o imitados de lo que se conservaba del antiguo techo.

Hoy tiene tres ventanas en cada uno de sus lados mayores y otra en el testero del Sur.

Precede a este salón una antesala, probablemente decorada en tiempo del sucesor de Contreras (según muestra su escudo), el Arzobispo Cerezuela (1434-1442), hermano de madre de don Alvaro de Luna. El techo de esta pieza es plano, de madera, decorado sobre fondo azul por una tracería dorada de estilo gótico flameante. Sobre él se levanta todavía otro tercer piso, último del macizo torreón de este lado y cuyo techo mudéjar forma un artesonado de ocho paños, pintado, cuya tracería recuerda la de la cúpula de azulejos del convento de la Concepción, de Toledo: por fortuna no ha sido todavía restaurado. El paso de la planta cuadrada del torreón al octógono de esta especie de cúpula se verifica por medio de trompas.

La planta baja del salón de Concilios está ocupada por el que hoy lleva el nombre de Isabel la Católica, en recuerdo de las Embajadas que en él recibiera esta Reina. Su techo es de vigas pintadas con castillos y leones, hojas, flores y dibujos geométricos, y el punteado, blanco y negro, tan característico de la ornamentación morisca; sólo una pequeña parte de él ha sido restaurado, si bien se le ha dotado, en cambio, de cuatro ventanas análogas a las del piso

principal. Las armas del Arzobispo Contreras alternan con otras (todavía hoy pendientes de interpretación) en este techo, de donde se ha tomado algunos motivos para suplir el del salón de Concilios.

En el exterior de la vasta construcción, sobre la plaza de las Bernardas, se observa un arco de medio punto, hoy tapiado, que en opinión de Escudero debió ser una de las entradas del palacio. Las ventanas, dos de las cuales únicamente son antiguas, están empotradas bajo sus correspondientes arcos de descarga y terminan arriba en un segmento de círculo, adornado en la parte superior por una archivolta de bolas, que descansa en ambos lados sobre dos medias figuras en oficio de ménsula. La tracería que llena la mitad superior de estas ventanas es flameante; sus columnitas laterales, de mármol negro, recuerdan los parteluces tan comunes en los ajimeces de nuestra región oriental (Valencia, Játiva, Lérida, Gerona, Barcelona, etc.); y tanto sus capiteles como sus molduras, conservan aún más puro estilo que el que domina en la mayoría de los edificios de este tiempo. Street (1) ha publicado una de estas ventanas, añadiendo que, en su sentir, reúnen elementos de dos o tres distintos países, con lo cual presentan ese carácter mixto y compuesto que, sin menoscabo de su aire nacional, parece a muchos distintivo de todo nuestro arte.

(1) *Arquitectura Gótica en España*, pág. 201.

III

Dejando aparte algunas construcciones góticas también, pero de escasa importancia, de la época del Arzobispo don Pedro de Luna y cardenal Mendoza, como las dos ventanas ojivales que todavía quedan en la galería de Poniente del claustro principal (donde hoy se encuentra establecida la Vicaría eclesiástica), llega la vez a los tiempos de don Alonso de Fonseca (1524-1534) y de Tavera (1524-1545), a los cuales se debe las suntuosas construcciones y decoraciones en el estilo del Renacimiento, que forman, como ya se ha dicho, la parte mayor del actual Palacio.

Según Ponz, Llaguno y Caveda, fué Covarrubias el arquitecto empleado especialmente por estos dos prelados, y Berruguete el escultor; pero hasta hoy ningún documento ha venido a confirmar tal aserto. Y aun por lo que hace al último, el estilo de las esculturas que adornan las partes del monumento propias de esta época, parece revelar a muy distintos autores, ninguno de los cuales iguala a Berruguete, ni en el carácter de las obras, ni en el mérito. Las mejores son mucho más sobrias, aunque a la vez menos vigorosas y vivas, conservando quizás más bien parecido con la manera de Diego de Siloe y de Xamete. Esta última opinión no tiene otro valor que el

de una mera conjetura; pero es más probable al cabo que la de que el estilo de Berruguete se encuentre en el Palacio de Alcalá de Henares.

La primera construcción del tipo clásico que encontramos al traspasar la verja del Palacio es el gran cuerpo del Norte, de que ya se ha hecho mérito. Consta de tres pisos; los tres en el estilo del primer Renacimiento, aunque bastante sobrio. El bajo presenta siete puertas, hermosamente decoradas con guardapolvos y medallones; cinco están hoy transformadas en ventanas. A esta serie corresponde otra de ventanas más sencillas, en el piso segundo; el tercero consiste en una esbelta galería de arcos rebajados gemelos, con una balaustrada macizada y cerrada hoy con cristales. Afea esta fachada el enorme escudo barroco del Cardenal infante don Luis de Borbón, administrador de la archidiócesis hasta que la renunció, capelo inclusive, para contraer matrimonio. A fin de colocar este blasón, se arrancó el de Carlos V y se desgarró la ventana central, sobre que éste se encontraba, convirtiéndola en balcón.

Dicho cuerpo enlaza al del salón de Concilios, con el que corre paralelo frente a éste, separando al primer patio del segundo, y forma una de las tres construcciones de importancia monumental que en el estilo del Renacimiento posee el edificio; las otras dos son el gran patio y la escalera.

Esta importancia es debida a los magníficos arte-

sonados de los cinco salones que la planta principal contiene, y que antiguamente servían de habitación a los Arzobispos. Sus techos, si no de los más finos, son de los más ricos ciertamente que poseemos en España. En general, su decoración tiene el defecto de estar compuesta en compartimientos y masas demasiado grandes para su altura, por lo cual aparecen tanto más bastos y pesados cuanto son menos sencillos. Verdad que este defecto es frecuente en nuestros edificios del tiempo, sobre todo en Castilla: sirvan de ejemplo los hermosos techos de Salamanca, Toledo, etc. Al influjo oriental quizás se deba que en otras comarcas, v. gr. Andalucía, sean más altas las habitaciones, como lo es en el mismo Palacio de Alcalá el salón de Concilios, cuyo estilo mudéjar y cuya época difieren, como ya se ha dicho, de los de estos otros.

La traza de dichos artesonados es de casetones, a la manera puramente clásica, con los pares labrados. Están sin pintar, conservando el color oscuro que al pino presta el tiempo. Por debajo del techo corre unido a él en los tres últimos salones un friso de relieves de estuco, blanqueado, y que representa una marcha guerrera, con análogos caracteres. Estas salas son de planta cuadrada; las otras dos, rectangulares. En cuanto a la suposición de que estas obras puedan atribuirse a Berruguete, de quien algunos escritores las reputan dignas, ya se ha dicho que es completamente infundada, y no debe consi-

derarse sino como un caso particular de la disposición general en Castilla a atribuir a aquel artista toda labor de alguna importancia de Renacimiento, por desemejante que sea de su mérito y estilo, como en el presente caso acontece. Este fenómeno es muy frecuente y explicable cuando comienzan a desarrollarse los estudios arqueológicos. Recuérdense lo que ha acontecido tiempos atrás en Alemania con Durero, y no hace muchos años todavía en Portugal con el verdadero o supuesto Gran Vasco.

El primer salón y el quinto tienen el artesonado repartido en octógonos, siendo aquél el que más adolece de la pesadez antes advertida, y presentando éste su techo mal encajado con el friso; los casetones del tercero son exagonales; los del segundo y el cuarto, cuadrados. Todos tienen las armas de Fonseca en los techos y las de Tavera en los frisos.

A ambos magníficos prelados se debe el espléndido patio principal, del propio estilo del Renacimiento y digno de competir, en su disposición general y riqueza, con el del Colegio de los Irlandeses de Salamanca (obra de Fonseca también), si bien éste quizá le excede en el mérito de las esculturas. Es de planta rectangular y mide 28 metros por 20, rodeándolo una ancha galería de 3,80 metros, sostenida por 34 columnas en cada uno de los dos pisos de que consta. La parte inferior está formada por arcos de medio punto, y sus techos de madera conservan

todavía restos de la antigua decoración pintada, mientras que la alta es adintelada, formando la transición entre el ancho friso y las columnas, largas y decoradas zapatas de piedra. Este segundo cuerpo tiene mayor altura, y, por consiguiente, mayor esbeltez de las usuales en las construcciones análogas de Castilla. El material de toda la construcción es la caliza de Tamajón, excepto el friso de la parte superior, que es de granito, interrumpido por medallones de caliza también colocados sobre las zapatas; por cima de él corre una ancha cornisa clásica. El antepecho de esta galería alta está lujosamente calado, formando una especie de red de mallas romboidales. Los medallones son en total 30, y representan en alto relieve cabezas de guerreros, personajes bíblicos y doctores de la Iglesia. Las armas de Fonseca decoran las enjutas de los arcos en la galería inferior.

En el ángulo Sudeste del patio, arranca la magnífica escalera principal, sostenida por tres arcos carpaneles, el último de los cuales está macizado por un muro, cuya decoración almohadillada, que corre por bajo de toda la rampa, se halla cubierta de genios, bichas y mascarones y es una de nuestras más ricas joyas. Sobre la magnífica puerta que perfora este macizo se alzan las armas de Tavera en el centro de una hermosa composición de genios, que las sostienen y coronan, y el propio blasón se ostenta en los que cubren el arranque de la escalera en am-

bos pisos. La balaustrada de esta escalera es casi toda nueva, imitando de lejos los escasos restos que de ella quedan todavía, y cuya esbeltez, elegancia y carácter eran difíciles de interpretar. Favorece al efecto monumental y ostentoso de la construcción el espléndido techo de madera que la cubre. Su forma, análoga a la ya descrita del salón de Concilios, es la de un artesón rectangular y ochavado en los cuatro ángulos, o sea la de un octógono, dos de cuyos lados se prolongan paralelamente para corresponder a la forma rectangular de la planta, levantándose los cuatro trapecios de los ángulos sobre otras tantas pechinas, que cortan el friso sobre que todo el techo descansa. En este friso hizo Tavera sobreponer su escudo al de Fonseca, que sin duda no logró ver concluída la hermosa carpintería. Esta sustitución revela la extremada aprensión de sí mismo en el segundo prelado, que, aun en aquellas construcciones casi concluídas por su predecesor y que apenas necesitaron de su auxilio, prodigó su blasón profusamente, conducta que contrasta con la de aquel otro discreto Arzobispo Moscoso (siglo xvii), que prohibió poner el suyo hasta en obras exclusivamente debidas a su munificencia. Los casetones del techo son del Renacimiento, aunque forman una traza de cruces y polígonos estrellados de ocho puntas, y su decoración de hojas está tratada en grande y más en proporción, como el techo todo, con la altura de la caja de escalera que los de los salones.

En la galería alta merecen citarse algunas portadas con las armas de Tavera también, y en especial la que conduce al archivo.

El resto de la construcción conserva ya poco de su antiguo carácter. De las 49 salas que ocupan los sesenta mil y tantos legajos del magnífico archivo histórico general en el antiguo palacio, sólo deben mencionarse los grandes salones de que ya queda hecho mérito. Lo demás ha sido reedificado y renovado en varias ocasiones; hoy mismo se está imitando en algunos techos el estilo mudéjar de los siglos xv y xvi. El claustro del Jardínillo se ha restaurado, tabicando los arcos de la galería inferior que conservan su estilo del Renacimiento, sencillo, pero pesado, en los tres lados en que dichos arcos existen. La extensa galería del ala Sur, con sus dos grandes miradores, abierta sobre el jardín del Vicario por Fonseca, como muestra las armas de sus artesonados, fué reparada y desfigurada, según costumbre, por el arzobispo don Pascual de Aragón en el siglo xvii, macizando igualmente sus 30 arcos. Después de esto y de las puertas antes mencionadas en el primer piso, no hay más que los artesonados de estuco de algunas escaleras interiores, como la que hoy da paso al Archivo, y unos restos de ventanas de Fonseca y Tavera, colocadas en un patinillo medianero con el convento de San Bernardo, que el Arzobispo Sandoval y Rojas hizo construir sobre la parte del Palacio y parte del antiguo barrio de la Almanjara.

Aunque no de grande importancia arquitectónica, merece, sin embargo, citarse el Oratorio. Este departamento ocupa el piso principal de uno de los torreones, el más occidental, y tiene un artesonado que por mitad decoran el blasón de Fonseca y el de Tavera, corriendo por su parte inferior un alto zócalo de azulejos de relieve y tracería morisca. Pero el interés principal de esta sala consiste en las pinturas, hoy borradas y picadas en gran parte, que decoran sus paredes. Aun se conservan tres figuras de doctores de la Iglesia, algunas cabezas de apóstoles, ángeles y tarjetones con inscripciones latinas. El estilo parece corresponder a la escuela castellana de la segunda mitad del XVI, y aunque su mérito no es grande, ofrecen mucho interés a causa del escaso número de pinturas murales que de este tiempo nos resta.

En las galerías bajas del Oeste, en el patio de entrada, se hallan reunidos algunos restos arqueológicos de diversas épocas, encontrados en Alcalá, con el fin de organizar un pequeño museo en su día. Entre ellos los hay que pertenecen a la época romana, y consisten en aras, cipos funerarios, fragmentos de columnas, un sepulcro, una media estatua de mujer desnuda y algunos ladrillos. A la época del último gótico, del Renacimiento y posteriores corresponden el pelícano de Carrillo, un escudo y animales que estuvieron en la casa llamada por tradición del «Rico-home de Alcalá», algunos capiteles y seis me-

dallones del antiguo patio de la Aleluya, que son quizás lo más importante como obra de arte (ya se ha citado a los de Ester y Antenor), la estatua de Jorge de Silveira, fundador del Colegio de los Irlandeses, y otros objetos de menor interés.

La Ilustración Artística, Barcelona, números 356, 357 y 358
1888.

MONUMENTOS ANTIGUOS DE SALAMANCA

I

Nuestra renombrada ciudad universitaria, *Roma la chica*, como un tiempo fue llamada por la multitud de sus monumentos, no es hoy sombra siquiera de lo que fué, ni anuncia lo que podría quizá volver a ser un día utilizando los muchos elementos de cultura y de vida de todas clases que encierra. Y, sin embargo, todavía es una de nuestras poblaciones más importantes desde el punto de vista arqueológico, aun después que dos siglos de mal disfrazada barbarie han tirado a tierra tal cantidad de sus interesantes edificios, que sus escombros forman verdaderas colinas en algunas partes de la población (verbigracia: en el campo de *Los caídos*). Por esto vale la pena de catalogar, siquiera someramente, los monumentos que todavía atesora, antes que el moderno prurito de las restauraciones—que, como es natural, se comienza a sentir entre nosotros precisamente

cuando va de caída en todas partes—, acabe con esos preciosos restos a fuerza de remozarlos con postizos afeites: que es otra manera de destrucción, no menos funesta, bárbara e impía.

Las siguientes notas se limitan, pues, a enumerar con cierta clasificación por épocas, muy generalizada, las principales reliquias que el viajero puede disfrutar y estudiar en Salamanca. En cierto modo, viene a constituir una especie de brevísima guía, aunque sólo en bosquejo.

II

Poco queda propiamente de la época romana: algunas inscripciones en el claustro de la Catedral vieja, en el zaguán del antiguo colegio de San Bartolomé (hoy Gobierno civil), noticias de otras y, probablemente, las cuatro columnas que hay delante del colegio del Arzobispo, actualmente de los Irlandeses; la calzada de la Plata (*via lata*); el puente, hoy reedificado, por donde pasaba esta vía, y algunos sillares de granito en la Puerta del Río, al S. de la población.

Del estilo cristiano (latino-bizantino), propio de la dominación visigoda y primeros siglos de la musulmana, no queda resto alguno. Sólo se ve un recuerdo arcaico, notablemente posterior, pero con bastante carácter e importancia en ciertos pormenores de

la construcción y decoración, en la iglesia de Santo Tomás, que acaso, bien estudiada, suministrase un dato más para la historia de nuestras construcciones de transición (Lebeña, San Miguel de Escalada, Baños, Valdedios, Peñalva, etc.) entre la época visigoda y románica.

III

De esta última tiene Salamanca excelentes ejemplos, fruto del extremado influjo que allí ejerció la venida de los condes y monjes franceses; ante todo, la admirable Catedral vieja, una de las más importantes de España, y aun fuera de ella; las iglesias de San Marcos, San Cristóbal, San Martín, San Juan de Bárbalos, Santo Tomás, San Mateo; los restos del antiguo colegio de la Vega y gran número de portadas, y aun casas diseminadas por toda la población. Debe, sin embargo, observarse que todos estos monumentos corresponden (a lo menos en su estado actual) a los últimos tiempos del estilo románico en transición al ojival, al cual pertenecen, casi siempre, las bóvedas: advertencia que no ofrece tanto interés para los que consideran estos dos estilos como dos momentos (ascendente y descendente) de una misma evolución artística.

Es grande la escasez de restos puramente ojivales en el estilo, sobre todo del XIII y del XIV. Las capillas de Santa Bárbara y de los Anayas, en el claus-

tro de la Catedral vieja; los restos y pinturas de la llamada «del aceite», y algunos sepulcros en el mismo templo, con algo que se conserva en la sala capitular de Santo Domingo, son lo más importante de estos tiempos. Otro tanto se puede decir del estilo mudéjar, al cual pertenecen la bóveda de la capilla de Talavera (antigua sala capitular) en la Catedral vieja, así como parte del sepulcro del brazo sur de la misma, los restos de la derruida iglesia de San Pablo, los artesonados de Sancti-Spíritus, San Marcos, Santa Úrsula, etc.

IV

En cambio, si escasean los edificios puramente ojivales, no así los que combinan el elemento gótico con el del Renacimiento; combinación a que muchos reservan el nombre de estilo «plateresco». De esta clase, como del primer Renacimiento, posee Salamanca ejemplares de los más importantes que en nuestra patria existen. Dentro de dicha composición predominan las formas ojivales en toda la Catedral nueva, una de las mayores y más ricas del gótico en su agonía; en las iglesias de San Esteban o Santo Domingo (pues tiene ambos nombres), Sancti-Spíritus, San Benito, Santa Úrsula, la torre del Clavero, la admirable fachada de la casa «de las Conchas», las de doña María la Brava, los Abarcas, Maldona-

dos, etc. El estilo del Renacimiento, por el contrario, ya puro, ya en la combinación antedicha, prepondera en la famosa fachada de la Universidad, en las Escuelas Menores, en los Irlandeses (cuyo patio es acaso el mejor que en su género tenemos), en las iglesias de San Justo, las Dueñas y otras muchas: la casa de las Salinas, con las espléndidas ménsulas de su patio, las de Monterrey, las Muertes, Garcigrande, etc.

V

Gran número de monumentos también indican todavía la importancia de Salamanca y su vida en los siglos xvii y xviii. Al estilo greco-romano pertenecen, sobre todo, el palacio de los Anayas y la iglesia de las Agustinas, donde se halla la célebre *Concepción* de Rivera. La transición al barroco se puede observar en la enorme masa de la Clerecía o convento de la Compañía de Jesús; y el churriguerismo en su apogeo se ofrece en la Plaza Mayor con el Ayuntamiento, en el Colegio de Calatrava, el retablo de Santo Domingo, la fachada de la Orden tercera y la Vera-Cruz. El estilo neo-clásico está representado por el Colegio de San Bartolomé, la capilla de la Universidad y algún otro de menor importancia.

Resumiendo esta rápida e incompleta ojeada, se puede decir que entre todos los monumentos de las diversas épocas y estilos descuellan en primer tér-

mino las dos obras maestras de la arquitectura de Salamanca: la Catedral vieja y la Universidad. Notemos, para terminar, que acaso ninguna otra de nuestras ciudades ofrece tantos edificios importantes de carácter civil.

La Ilustración Artística, Barcelona, núm. 365. 1888.

LA IGLESIA DE SAN MILLÁN EN SEGOVIA

Este es uno de los más interesantes monumentos de la antigua ciudad, bajo un doble sentido: el de su valor general para la historia de nuestra arquitectura de los siglos XII y XIII y el que le corresponde como representación característica de los templos de su época y estilo en la localidad, sobre todos los cuales ha debido ejercer grande influjo, especialmente sobre San Martín, San Esteban y la Veracruz, o iglesia de los Templarios, la cual, fundada con toda certeza en 1208, duda Street sea más antigua que la parte principal de la de San Millán.

Esta consta de tres naves (bajo una sola cubierta) y cuatro ábsides: tres de éstos corresponden a aquéllas, y el otro, de mayor resalte que los laterales, cierra al E. el pórtico adosado a todo el largo de la nave del N.; otro pórtico, simétrico a éste y adosado también a la nave del S., parece que debió terminar asimismo en un quinto ábside, hoy sustituido por una construcción moderna. Fundándose sin duda en esta

suposición, lo ha representado Street como existente, en la planta que da de este templo; sistemas de restauraciones ideales, a que tanto propende, aunque sin advertirlo al lector. De todos modos, siempre son preferibles estas restauraciones a las reales y efectivas, gracias a las cuales nos quedaremos en España pronto sin monumentos, a menos que el ministro de Hacienda ponga a la costosa profanación el coto que no han sabido atajar nunca las corporaciones destinadas por la ley a este objeto. Pero, digresiones aparte, lo cierto es que el quinto ábside, o no llegó a edificarse, o ha sido reemplazado por los actuales departamentos, que sirven de sacristía.

Los tramos de las bóvedas son cinco también en las naves, descansando alternativamente sobre columnas monóstilas y pilares cruciformes; el crucero sostiene una cúpula; entre el pórtico del N. y su ábside, se eleva la torre; al O., la puerta principal tiene una ventana, por bajo de la cual se han abierto otras tres, modernamente; al N. y al S., hay otras dos puertas, que tienen sus correspondientes en los pórticos exteriores. Además de las ventanas ya citadas, queda una en el frontón del brazo S. del crucero, y cuatro, tapiadas actualmente, en el muro de la nave de este mismo lado. En fin, el estilo general de la construcción es el llamado románico del último período, siendo de medio punto todos sus arcos, a excepción de los de la torre, que son algo reentrantes, y de dos apuntados—tres acaso, pues hay uno muy

desfigurado, que bien podría ser de este tipo—en la planta baja de la misma.

En cuanto al estado del monumento, casi todas las bóvedas son del siglo pasado; algunos de los pilares se hallan cortados; restaurados otros en la parte inferior de sus fustes; los pórticos, tapiados; modernizada la cúpula; tapados con altares barrocos, los ábsides; y estropeada parte de la construcción del brazo N. del crucero, para reforzar las pilas sobre que luego se levantó la torre, a la cual a su vez se añadió un chapitel en el XVIII. Pero así y todo, la estructura general del edificio se conserva, presentando los caracteres relevantes de su importancia.

Uno de estos, y muy principal, son los pórticos. Constituidos por una serie de arcadas (diez a cada lado, sin contar una puerta) que corren paralelas a los muros exteriores de las naves laterales, dejando una galería de la misma anchura que éstas, no son exclusivos de este templo, pues se ofrecen en algunos otros, como las Huelgas de Burgos y la Antigua de Valladolid (si bien ambas sólo los tienen en el lado del Norte). Pero forman en Segovia un rasgo distintivo de casi todas sus iglesias románicas, y si la de San Millán acaso fuese la de más remota fecha, puede asegurarse que, salvo las condiciones y necesidades locales que esta disposición haya venido a favorecer, el ejemplo de tan notable modelo debe haber influido en esa generalidad. Exceptuando la ya citada iglesia de los Templarios, muy gótica en

sus formas y que presenta la disposición de dos rondas concéntricas, o propiamente dicho, dos prismas dodecagonales que recuerdan la disposición de las catedrales de Bosra y Esra y la iglesia del Santo Sepulcro, apenas hay templo de esa época que carezca de ese factor. Su disposición es, sin embargo, muy diversa. A veces, no hay más que un solo pórtico al S. (la Trinidad, San Clemente); a veces, dos, al N. y al S., como el que describimos; ya al S. y al O. (San Lorenzo); ya, por último, tres, al O., al N. y al S. (San Martín). Conviene advertir que, en opinión del señor Riaño, este elemento es de origen oriental.

El estilo de los de San Millán corresponde, en sentir de Street, a la segunda mitad del XIII, y serían, por tanto, posteriores a la fábrica de la iglesia. Sus arcos son redondos; los capiteles, prolongados y muy cónicos; los ábacos, enormes; los toros de las basas resaltan casi siempre del plinto; pero los motivos de la decoración están tratados todos en el tipo geométrico, y con una intención tan clásica, que al verlos por primera vez, se siente la impresión de ciertos malos capiteles del Renacimiento. La cornisa, los canes, metopas y tapas se hallan tan ricamente adornados, que tal vez no tienen igual en España, abundando los dibujos geométricos de sabor oriental. La cornisa de los tres arcos del pórtico del N., en su extremo occidental, o sea hacia la fachada, es mucho más sencilla; ¿será más antigua? Los arcos, sin embargo,

son como los otros. Por último, en las archivoltas de las puertas se advierte otro carácter casi constante en Segovia y que ya Street nota como caso para él extraño, a saber: que el número de sus anillos en vez de igualar al de las columnas, es doble; por lo cual, mientras unos arcos (generalmente decorados con gruesos cordones) descansan sobre los capiteles de aquéllas, otros, que alternan con ellos, se corresponden con los elementos prismáticos que se interponen entre los fustes. No es menos evidente otro rasgo, igualmente general en la localidad y que a Street acaso pasó inadvertido por el poco interés que presta al arte musulmán; y es que los relieves que adornan dichas archivoltas no resaltan de la superficie de éstas. La escultura de esos relieves, cosa general en Segovia, es mediana. Las hojas de las puertas conservan sus antiguos hierros.

Las bóvedas, hoy reconstruídas, se apoyan (según ya queda dicho) alternativamente, en pilares cruciformes y en columnas monóstilas; unos y otras con ricos capiteles y ábacos cuya planta responde a las vueltas de los arcos. Esta disposición es usual en las iglesias románicas de Lombardía y parte de Francia y, como es sabido, responde a la subdivisión en tramos cuadrados de las naves laterales, al modo que lo son los de la principal, a fin de poder cubrir-las por bóvedas de arista, que tan difíciles son de aplicar a plantas rectangulares. Así, los pilares, servirían un tiempo para sostener las bóvedas de la

nave mayor; y las columnas, para los arcos transversales de las secundarias. Por esta disposición, parecería que las tres naves debieron estar cubiertas por arista. Sin embargo, Street vacila entre dos hipótesis, distintas de la anterior. Es una, que la nave central haya estado cubierta por un cañón recto y sólo las laterales por arista; otra, que las tres estuviesen cubiertas con un techo de madera, conjetura a que favorece la altura de los pilares exentos, excesiva para sostener una bóveda, así como la de los pilares adosados a los muros exteriores, que, en relación con la de aquéllos, hacen muy difícil la suposición de que hayan existido arcos transversales. La hipótesis en favor de la cubierta de madera ¿se habría acaso fortalecido para Street, si hubiese visto el hermoso resto de tabla que se guarda en la iglesia y que, por el tipo de su decoración tallada, parece referirse al primer estilo gótico? Pero sólo por tradición—que en verdad no ha de despreciarse—se afirma que ese resto ha pertenecido al supuesto techo antiguo. Hoy día, las tres naves tienen una sola cubierta exterior.

Otro carácter muy interesante de San Millán es su cúpula. En general, la mayor parte de las iglesias románico-ogivales de la localidad tienen cúpulas de las llamadas lombardas, es decir, formadas por cuatro cilindros que se cortan, dejando, por tanto, aristas cóncavas y ángulos muy obtusos; tipo este poco frecuente en España, aunque no desusado: v. gr. la bóveda de la antecámara en el Palacio de

Carracedo (Bierzo, León). Aquí abunda esta clase de cúpulas, ya, generalmente, en los cruceros, como ésta y la de San Martín, ya en el cuerpo inferior de las torres, como en San Esteban, ya en el centro de la planta poligonal, como en la Vera-Cruz. El despiece de las hiladas suele ser horizontal; sus arranques, trompas, sumamente horizontales también; y los boquetones, que las transforman en bóvedas de crucería, no cubren las aristas, sino que dividen por la mitad cada uno de los cuatro paños que decora.

Pero la cúpula de San Millán tiene—como la de la Vera-Cruz, probablemente posterior—una particularidad que ofrece asimismo la Sala Capitular (hoy capilla de Talavera) en la Catedral vieja de Salamanca, si bien allí con mayor complicación. Consiste en que sus aristones, en lugar de dos que se cortan en el centro de la bóveda, son cuatro, paralelos e intersecados dos a dos, dejando en dicho centro un cuadrado. Esta peculiaridad parece también provenir del influjo oriental y recuerda algunas cúpulas de Córdoba, del Cristo de la Luz, en Toledo, y de otros edificios más o menos árabes: y es extraño escapase a la excepcional perspicacia de Street, que ya había advertido este pormenor en Salamanca y en la misma Vera-Cruz de Segovia.

La torre, emplazada, según ya se ha dicho, al lado N., entre el pórtico y su ábside correspondiente, no es, como el arquitecto inglés asienta, y figura en su

planta, una construcción posterior al siglo XVI, sino evidentemente mucho más antigua. Ciertamente que debió erigirse (¿o reformarse?) después de la iglesia, de lo cual hay indudables señales en el interior del muro S. Pero, si Street hubiese podido subir a esa torre y examinarla un momento siquiera, le habría asignado fecha bastante más remota. La construcción es de hormigón y tapial. Las ventanas, hoy completamente desfiguradas, han debido ser de herradura, no muy pronunciada—como lo es la única que por dentro queda intacta—y tener, en vez de capitel, una imposta muy tosca y cuya sección es de forma de sierra; la bóveda, gótica, de cuatro paños, hiladas horizontales y dos diagonales prismáticos, que descansan en cuatro ménsulas. Todo esto le da un aspecto que difícilmente parece posterior a los últimos años del siglo XIII, o a los primeros del XIV. Además, hay otros datos en favor de esta hipótesis (no tienen otro valor las observaciones que preceden). Es una peculiaridad de los templos románicos segovianos el tener siempre torre, y torre de mucha importancia, en comparación con el edificio; mientras que en el resto de España escasean estas construcciones en templos de su época y sus proporciones. San Sebastián, San Justo, San Clemente, el Salvador, Santa Eulalia, San Facundo, San Lorenzo, la Trinidad, la Veracruz, San Martín, tienen todas torres, y la de San Esteban es una de las más hermosas que pueden verse dentro y fuera de España. Dichas torres se hallan

emplazadas, las más veces, como la de San Millán: en la prolongación del brazo N. del crucero; pocas, en el crucero mismo; algunas, en el S.; y una, la de San Martín, en el penúltimo tramo del O. de la nave central. La estructura de todas ellas es siempre más o menos análoga a la de San Millán; y el mismo Street cree que la de San Esteban es obra de la primera mitad del siglo XIII. Ahora bien, examinada esta última en su interior, presenta bastante semejanza con la de San Millán, que a lo sumo, y atendida la indudable reparación que en la iglesia ya antes quedó notada, podrá ser de un siglo más tarde; pero de ninguna manera posterior al XVI, como Street la declara.

Tales son los rasgos más interesantes de este hermoso templo, uno de los de mayor importancia que de su época poseemos, hasta por sus dimensiones (unos 44 metros por 18), iguales a las de muchas catedrales, v. gr.: la vieja de Salamanca.

EL EDIFICIO DE LA UNIVERSIDAD EN ALCALÁ DE HENARES

I

El 14 de marzo de 1500 (aunque algunos escritores señalan otras fechas) puso el Cardenal Cisneros la primera piedra del famosísimo edificio, bajo el nombre de Colegio de San Ildefonso y dirección de Pedro Gumiel; pero esta obra primera, de ladrillo y mucho más modesta, fué sustituida en gran parte, a poco de morir Cisneros, por la presente, harto más suntuosa, y que se debe a Rodrigo Gil de Ontañón (ayudante de su padre Juan en las Catedrales de Segovia y nueva de Salamanca) y a otros varios constructores que le sucedieron.

Sabida es la nombradía que aquel Centro de enseñanza alcanzó en España y aun fuera de ella; que en 1836 se suprimieron en él los estudios, trasladándolos a Madrid; que más tarde se vendió aquel monumento, en 30.000 reales, al conde de Quinto; y que,

por último, en 1851, a fin de evitar su demolición, varios vecinos de Alcalá lo adquirieron en 90.000 reales, cediendo su uso a los Padres Escolapios, los cuales, desde 1861, tienen establecido en él uno de sus colegios.

La antigua fachada, de Gumiel, pertenecía probablemente al estilo mudéjar; pero, aunque según documentos de la época era tan sólida, que costó trabajo a Ontañón deshacerla, acaso en la mente del fundador tampoco estaba destinada a subsistir: a esto—según la tradición, al menos—, parece que alude la inscripción (*en luteam olim celebra marmoream*) que hizo poner en dicha fachada primitiva y hoy se lee en la balaustrada del primer patio, obra del siglo xvii.

Este edificio, que comprendía en un tiempo, no sólo al referido Colegio Mayor, sino a otros varios, ha experimentado, como debe el lector presumir, graves vicisitudes y alteraciones, que, según se acaba de ver, comenzaron muy desde el principio y siguieron hasta nuestros días, en los cuales, las partes que de él conservan carácter monumental son: la fachada, el paraninfo, la capilla y alguno de los patios.

Fué la primera mandada hacer por el Rector don Juan Turbalan en 1540 (cuarenta y tres años después de la fundación), el cual encargó la nueva obra, como ya se ha dicho, a Ontañón. La reconstrucción duró de 1541 a 1553: en este tiempo derribó gran parte de la obra antigua, salvándose la capilla y al-

gún otro departamento; reformó los tres patios principales e hizo la fachada actual.

Compónese ésta de un gran cuerpo central y dos alas laterales. El primero tiene tres pisos, con tres huecos en cada uno de los dos inferiores, y diez en el último, donde forman una galería repartida en dos tramos, separados por la decoración central que sube desde la portada. El hueco de ésta se halla cerrado por un arco carpanel con archivolta y jambas de escaso resalte, al uso del tiempo, y adornadas por el cordón franciscano; en la clave lleva dos genios alados, mascarones, cintas y bichas; y análogos motivos ocupan las enjutas. A cada lado de la puerta, dos columnas corintias sostienen el entablamento; en el piso principal, otras columnas pareadas corresponden con ellas; y ocupa el centro, sobre la puerta, un balcón idéntico a todos los de esta zona, salvo en las dos figuras con alabardas que lo flanquean y los dos escudos de Cisneros que en la parte superior resaltan. Otras dos estatuas se apoyan sobre estos pares de columnas, a la parte exterior. El tercer piso de esta composición central se halla adornado lateralmente por pilastras pareadas, a plomo sobre las columnas inferiores; en cada uno de los huecos que dejan entre sí esas pilastras hay una estatua, a la que debió corresponder otra en lugar análogo en cada uno de los pisos inferiores, pues conservan repisas para ellas en los intercolumnios. Por último, entre esos pares queda un amplio lienzo, que

interrumpe, como ya se ha dicho, la galería alta y llenan las armas imperiales, rematando en un frontón triangular, en cuyo centro, dando la bendición, entre grupos de ángeles, asoma el indispensable Padre Eterno de casi todos los frontones de la época, descendiente más o menos legítimo del de Miguel Angel en la capilla Sixtina.

Esto, en cuanto al centro de la fachada. Perfilan cada uno de sus lados y los separan de las alas, abajo, una pilastra decorada, y sobre ella, una columna: recuérdese que por esta parte sólo tiene dos pisos la fachada. En el lienzo que queda en el inferior hay una hermosa ventana, con jambas, dintel y frontones adornados y con medallones en los tímpanos; arriba, corresponde un balcón, semejante en un todo al del centro, o sea de arco redondo, flanqueado por dos columnas, cartelas y flameros y coronado por un bello frontón, en cuyo fondo se ostenta el escudo de Cisneros con dos bichas. Por último, sobre la imposta se levanta la galería alta, de que ya se ha hablado, cuyos huecos, también de arco redondo, se dividen por columnas estriadas y cuya cornisa cierra una balaustrada, decorada a trechos por flameros, salvo en las dos esquinas, donde les sustituyen dos cuerpos cónicos, algo semejantes a los pináculos góticos.

Las alas laterales del edificio ofrecen disposición análoga. En la planta baja se repiten las ventanas del cuerpo central; pero se añade otra en cada lienzo, más alta y pequeña, que descompone la simetría

de aquél, si bien concierta con la del opuesto. La zona del principal se halla ocupada por dos ventanas, una encima de otra, que viene como a subdividirla en dos zonas, aunque sin imposta ni elemento alguno que acuse la subdivisión. De ambas ventanas, la inferior es la más rica, presentando una columna a cada lado, frontón, estatuas, escudos y jarrones. Y entre la ventana superior y el ángulo que forma el resalte del cuerpo central hay otra ventanilla cuadrada, que ofrece—si bien del lado opuesto—la misma falta de simetría que en el piso inferior ha poco se notaba. A excepción de estos diminutos huecos, todos los demás poseen hermosas rejas, ya de traza gótica, ya de Renacimiento.

No es este el único resto ojival que presenta la fachada. Además de los pináculos de la cornisa y de aquella falta de simetría en los huecos, las pilastras y columnas que perfilan los ángulos del cuerpo central, como los de las alas, recuerdan algo de la función y carácter de los contrafuertes. Pero, salvo estos raros extremos, en su conjunto esta fachada corresponde por completo al tipo del Renacimiento, dentro del cual constituye una de las más importantes y características muestras de nuestra arquitectura civil. La distribución general de las masas es de buen efecto; la decoración, ostentosa y por lo común bien compuesta, aunque sólo de mediana ejecución; y si en la manera disparatada y arbitraria de combinar cartelas, frontones y motivos, fuera de toda

razón aparente, se revela el germen de una degeneración inevitable, achaque es este de todo el sistema arquitectónico del tiempo. Rompiendo el vínculo interno y esencial entre la estructura y la decoración de los edificios, entre la función mecánica y la función estética de cada uno de sus elementos, sienta un principio característico de todos los estilos decadentes, como lo había sido ya, por lo demás, el del último gótico, cuya caprichosa profusión hereda el Renacimiento y casi eleva a ley fundamental de sus evoluciones. Pues en cuanto a esa ruptura y a esa sinrazón en el ornato, el gótico del xv o del xvi es en verdad muy otra cosa que el del xiii y tan vituperable como el plateresco y el Renacimiento fastuoso.

No se entiendan, pues, estas observaciones en el sentido romántico, sentimental y exclusivista de los idólatras de la Edad Media, incluso Street, ni de sus diatribas contra lo que ellos llaman «estilo pagano» de los edificios.

II

El teatro académico, o Paraninfo, es un gran salón rectangular. Arrimada a sus muros corre una plataforma; en el centro de sus lados mayores, frente a la puerta, se alza la tribuna; en la parte superior ábrese una galería de diez y ocho huecos, y el techo es un artesonado morisco, de madera. En la plata-

forma se encontraba la sillería para los claustrales, obra sencilla, de nogal, greco-romana, que parece ser la que hoy se halla repartida en el Paraninfo viejo y otras cámaras de la Universidad de Madrid. Además, dicese que en su tiempo había unas gradas de azulejos de colores, divididas por barandas de hierro dorado; y en el centro otra plataforma, con el mismo adorno, donde se colocaban los graduados y los oradores: nada de esto existe. El estilo de la tribuna es del Renacimiento; formada de tableros azules con relieves dorados, se halla muy restaurada, como igualmente otras partes del Paraninfo. Los balcones de la galería son de arco rebajado; tienen una balaustrada de piedra, hoy tabicada por detrás, y se hallan divididos por pilastras y coronados por una cornisa; todo ello profusamente adornado con grandes placas de estuco, en el gusto del Renacimiento también: hojas, candelabros y jarrones, de buen estilo.

El artesonado es, en su estructura, del tipo árabe, y su traza, de estrellas de seis puntas, combinadas con exágonos, el fondo de los cuales adorna un florón dorado; los casetones son quizá demasiado grandes para la altura del salón, defecto frecuente en nuestros artesonados de este tiempo. Sin embargo, sus autores, Bartolomé Aguilar y Hernando de Sahagún, lo son también del admirable techo de la sala capitular de Toledo, uno de los que menos adolecen de esa falta. Ayudáronles en la obra los pintores

Luis de Medina, Diego López, Alonso Sánchez y Juan de Borgoña; y sin duda que, con todos sus defectos, tendría muy otro ver al concluirse, que hoy, después de la despiadada restauración que ha sufrido.

La capilla (la del Colegio de San Ildefonso, pues en otro cuerpo de edificio está la de San Pablo) forma un rectángulo prolongado 41 m. por 9,50 en la nave, y poco más de 9 en el presbiterio, separado de aquélla por el arco de triunfo, del último tipo gótico; de 41 m. de longitud corresponden al presbiterio 13. A los pies de la iglesia, sobre la puerta principal, se alza el coro, que ocupa unos 8 m. de aquella longitud. En el muro S. hay una ventana y un púlpito; casi a la mitad del del N., una puerta, que comunica con uno de los patios laterales. En el centro del presbiterio estuvo hasta mediados de este siglo el sepulcro de Cisneros, hoy en la Magistral; y en el fondo, sobre tres gradas, hay un altar moderno e insignificante. Los techos de este edificio son dos, ambos artesonados mudéjares, uno para la nave toda, y otro, más alto, para el presbiterio solo, hallándose uno y otro protegidos por cubiertas de muy alta armadura.

Esta capilla, acaso la parte más interesante que resta del monumento, parece corresponder a la obra primitiva, o sea de Gumiel, aunque Madrazo cree que su decoración es contemporánea de la del Parainfo. La semejanza no es, con todo, tan indiscuti-

ble. Según ya vimos, la ornamentación de aquél es completamente del Renacimiento, y la de la capilla (en medio de algunos pormenores moriscos), en general, plateresca, entendiéndose por este término la combinación de aquel estilo con el gótico—combinación que por mucho tiempo se ha creído exclusivamente española, pero que abunda en muchos otros países, no sólo en Portugal, sino en Italia y hasta en Inglaterra—. El único factor común, y en verdad no despreciable, es el procedimiento y material de la decoración, que en ambos departamentos es de ataurique, aunque con diverso estilo en los motivos. Los de las pilastras, que dividen a los muros en entrepaños, así como los de éstos, son de Renacimiento; los arcos ciegos y ornamentales, que van de pilastra a pilastra, góticos; en el friso y la crestería que corona la decoración, se mezclan ambos elementos; y el entablamento (muy destruído), mudéjar, perfilado por el cordón franciscano. Las puertas, menos una, difícil de reconocer, son de arco rebajado.

Los dos artesonados, el de la nave y el del presbiterio, mudéjares también, según se ha dicho, tienen las líneas moriscas y las hojas pintadas en el fondo de los casetones; recuérdese que las del techo del Paraninfo son de relieve. Pertenecen al Renacimiento; y a pesar del lamentable estado de abandono en que se encuentran, por más que sería más lamentable la idea de «restaurarlos», como el del Paraninfo, exceden a éste en finura. El de la nave se

ochava en los dos ángulos contra el muro del presbiterio, cortándose en plano por el otro extremo, sobre el coro, tal vez desde un principio, tal vez a consecuencia de las obras que se hicieron al sustituir la primitiva fachada de esta capilla por la actual, de que luego hablaremos. El artesonado del presbiterio forma una pirámide truncada, cuya base es un octógono prolongado.

El arco de triunfo tiene adornada su archivolta con el mismo cordón que se ve en otras partes del edificio, y el intradós, con motivos del Renacimiento; a cada lado presenta una decoración gótica; y lo cerraba una hermosa verja dorada—según dicen—, la cual se vendió con el retablo.

En el lienzo del sur, dijimos, se halla el púlpito, que es otogonal y plateresco, cubierto por un pínáculo gótico.

El coro descansa sobre un arco rebajado, y su entarimado, sobre cuatro columnas de Renacimiento; la sillería, de este mismo estilo y muy semejante a la de la iglesia Magistral de la misma ciudad, consta de dos cuerpos y ofrece poco interés.

No lo tiene mayor la fachada actual, greco-romana, compuesta de una puerta con arco de medio punto, con una columna y una pilastra a cada lado, un medallón encima, que representa a San Ildefonso, y dos escudos de Cisneros.

Por último, la cubierta exterior del presbiterio forma una especie de cúpula ciega de ocho lados

desiguales, correspondientes a los del artesonado que protege, y cuyos muros se elevan unos cuatro metros. Este sistema de hacer resaltar la cubierta del presbiterio sobre la de la nave, tiene acaso precedentes moriscos y constituye un tipo que se perpetúa luego en nuestras iglesias del XVII, singularmente en Castilla, aunque, por lo común, sin que esta especie de cúpula salga de la planta cuadrada. Aquí, los muros al exterior se hallan decorados con atauriques ojivales, figurando arcos ciegos y otros motivos. Esta construcción llamó la atención a Street, aunque erróneamente la creyó de época más moderna.

De los muchos enterramientos de hombres ilustres, cuyos restos descansaron un tiempo en esta iglesia, quedan todavía los de los Arquitectos Gumiel y Sopena, del (divino) Vallés y algunos otros.

Por el presbiterio se da ingreso a la sacristía, que es un salón con artesonado del Renacimiento, sostenido con tres columnas, muy destrozadas, que lo dividen en tres naves.

Resta decir algo de los patios. Nada menos que 13 tuvo un tiempo; pero de los que hoy aun subsisten sólo merecen especial mención el principal, el de los *continuos* y el de San Pablo. El primero, rectangular, reconstruido por Sopena en el siglo XVII, es greco-romano y consta de tres pisos, con sus correspondientes galerías, formadas por 96 columnas, pseudo-dóricas en los dos inferiores y jónicas en el

tercero, sobre el cual corre una balaustrada de piedra, dividida por pirámides, en cuyos pedestales van repartidas las letras de la leyenda, en otro lugar ya mencionada: *en luteam olim celebra marmoream*. La balaustrada va interrumpida por un gran medallón en cada lado: representan dos de ellos a Santo Tomás de Villanueva y a Cisneros, y los otros dos, las armas de éste. Dichas esculturas, como la del brocal del pozo que ocupa el centro del patio, son obra de Francisco de la Dehesa, y bastante malas. Por el contrario, el patio, en el tipo de Herrera, tiene buenas proporciones y aun es más esbelto de lo que suelen serlo los nuestros de aquel tiempo.

Del segundo patio, o de los «continuos», sólo llegó a hacerse un frente, que no existe. Pero el tercero, llamado «trilingüe», donde está la puerta del Paraninfo, se conserva bastante bien. Tiene dos pisos; y su claustro, formado por 36 columnas jónicas en el cuerpo inferior y otros tantos pilares octogonales en el de arriba, es obra de Francisco de la Cotería, a mediados del siglo xvi. En cuanto al patio de San Pablo, correspondiente al Colegio de este nombre, aunque comprendido en el mismo edificio, es del estilo último ojival y de corta importancia.

UNA NUEVA JOYA EN TOLEDO

Hasta hace pocos años era desconocida. Ni en indicación se halla todavía en guía alguna—que yo conozca al menos—, ni los viajeros y aun arqueólogos que con más detenimiento han estudiado los monumentos de la ciudad imperial han solido ver éste, ni creo hayan publicado de él relación ni descripción alguna. Así se comprende se hallase convertida la habitación de que hablamos en trastera de la demandada del convento a que corresponde y que hasta hace poco no haya sido colocada bajo el amparo de la Comisión de monumentos.

El convento es el de las monjas franciscanas de la Concepción, vecino a Santa Cruz y que conserva otras muchas cosas interesantes, comenzando por la torre de su iglesia, pero de que ahora no voy a tratar. En el compás, que por cierto está lleno de flores en primavera y es uno de los más característicos y lindos de Toledo, hay a mano derecha una habitación cuya cubierta se advierte desde fuera y presenta un abultamiento de poco resalte y forrada de plomo. La entrada es una puertecita pequeña.

Esta habitación formó una capilla de la iglesia, pero completamente separada de ella por un patinillo y sin mostrar hoy al menos haber tenido comunicación con el templo. Está orientada la capilla N. 30° E.; es de planta cuadrada, de 5,30 metros de lado y la cubre una cúpula.

En el muro del N. hay un resto de altar con pinturas antiguas; en el del E., una ventana al patinillo citado (que acaso fuese puerta); en el del O., la puercecilla, una ventana cuadrada a un metro del suelo, y mucho más arriba otra ventana muy estrecha y alta.

La importancia monumental de la construcción consiste en la cúpula de ladrillo que la cubre. Arranca ésta sobre una escocia en octógono, al modo de las lombardas, constituida por ocho paños de superficies cilíndricas con aristas cóncavas: los cuatro que corresponden a los ángulos, descansan sobre arcos contrarrestados por un tornapuntas; unos y otros, moldurados en el completo estilo del último gótico. Como a la mitad de su altura, esta traza se pierde y la sustituye un casquete esférico, pasando de una a otra forma, no geoméricamente, sino por sentimiento y tanteo de artista, modo frecuente en las cúpulas orientales. Así representa esta cúpula, en su estructura, el mismo carácter mixto de oriental y occidental, de árabe y cristiano a que se da hoy el nombre de mudéjar. La construcción es de ladrillo.

Pero el revestimiento de esta cúpula es lo que le da su excepcional importancia. Es todo él de azulejos con admirables reflejos metálicos, compuestos con tal arte, que forman una verdadera maravilla, acaso sin rival en parte alguna, no teniéndola como no la tiene hasta hoy en España, principal centro de este género de obras. La cúpula ha sido recompuesta ya antiguamente, como se advierte en algunos sitios; pero se conserva en general bastante bien. ¡Ojalá no provoque en nuestros días el celo de algún restaurador moderno, que la deje como nueva!

Sobre la escocia corre una faja, donde, repartida en cartelas góticas, se lee esta inscripción en los caracteres del xv: *Esta capilla mandó fazer Gonzalo López de la Fuente Mercader, fijo de Gudiel Alfonso Trapero, para su enterramiento e de Maria González su mujer a servicio de Dios e nuestra Virgen Santa Maria e del Sr. San Cristobal e se acabó e la fizo Alfonso Fernandez Colado en el año del Señor a 1422 años.* Por cima de esta faja la decoración toma una disposición radiada, convergiendo a la clave, cerrada por un azulejo estrellado, acaso más moderno. En toda ella alternan tres clases de inscripciones; unas, con el monograma de Jesús; otras, parecen ser el de San Gregorio, y otras, con caracteres arábigos; en especial estas últimas parece que han debido existir en cuatro cartelas situadas en los cuatro paños de la cúpula correspondientes a los ángulos de la capilla; pero

sólo se conserva la del ángulo NE., perfectamente clara.

Sería de mucho interés estudiar de cerca esta cúpula, así como sacar de ella fotografías. Entonces se podría corregir fácilmente lo que haya acaso de erróneo en esta breve noticia, encaminada sólo a llamar la atención sobre una de las joyas más importantes que se conservan en Toledo.

Para concluir, convendría decir también algo de las pinturas murales, que forman la especie de retablo subsistente en el lado del N. y adornado con una decoración posterior greco-romana. Parecen hechas al temple y son dos composiciones: una, en el fondo del nicho u hornacina que forma el retablo, y otra, que adorna el intradós del arco que cierra el hueco y los dos lados del espesor del muro. La primera representa el conocido asunto de la misa de San Gregorio, con el Santo en el momento de alzar y dos ministros a sus lados, uno incensando y otro teniendo la vela y levantándole la casulla; ambos visten dalmáticas de mangas, y el color de los ornamentos de las tres figuras es rojo y oro. En el altar del cuadro se ve la resurrección de Cristo, con medio cuerpo fuera del sepulcro y rodeado de los atributos de la pasión. El adorno de los lados se compone de siete medallones de figura de polígonos mixtilíneos, tan comunes en la ornamentación gótica. El del centro representa el cordero místico; los tres correspondientes al lado del evangelio, a San Antonio, San

Benito y San Francisco; y los del lado de la epístola, a un obispo, una santa y un santo, que no he podido estudiar.

El carácter de la obra toda corresponde ya al período del influjo decidido italiano sobre nuestra pintura, pero con aire bárbaro, incorrecto y marcadamente local. Las carnes son de una sola tinta; el dibujo, malo; las manos, pésimas, y las figuras de los medallones, algo mejores.

La Ilustración Artística, Barcelona, núm. 401. 1889.

LA CATEDRAL DE LUGO

Por mucho tiempo todavía, el libro de Street sobre nuestra arquitectura gótica (1), con todas las lagunas, errores, preocupaciones, etc., más todos los defectos que quieran añadirse *gratis et odio*, seguirá siendo el guía más seguro, formal y sólido del viajero y del aficionado a ver con algún detenimiento nuestros viejos edificios. Bien lo saben aquellos mismos que, traduciéndolo, con más o menos erratas, y apoyándose exclusivamente en él, para cuanto se refiere a la estructura y demás elementos técnicos de los monumentos (salvo cuando, por no entenderlo, o por seguir a Icaro, se echan a volar solos con los graves detrimentos de ordenanza), no suelen citarlo sino, a lo sumo, para contradecirlo.

Esto pasa con la Catedral de Lugo. Hasta leer las breves, pero sustanciosas páginas del arquitecto del Palacio de Justicia (*Law Court*) de Londres, pocos, seguramente, de nuestros anticuarios habrían para-

(1) *Some account on gothic Archit. in Spain.*—Londres, 1865. 2.^a ed., 1875.

do mientes en este hermoso templo; luego ha sido frecuente expresar a la vez aquel libro y censurarlo. Cualquier olvido, por insignificante que fuese, ha bastado para poner el grito más arriba del cielo; y cuando no era humanamente posible hallar falta, lo han contradicho hasta en sus más patentes aciertos.

Las siguientes notas quizá pequen en ambos extremos; pero, al menos, hay que declarar que son, en su mayor parte, reflejo de las tres o cuatro páginas que a este templo destina el autor inglés en su clásico libro; con alguna que otra impresión personal y a la ligera, como pueden darla dos o tres visitas de pocas horas a aquel edificio. En ciertas noticias seguimos también a Murguía, en el tomo que a *Galicia* ha consagrado en la nueva edición del *Parcerisa*.

I

• HISTORIA

Comenzó la edificación de la Catedral de Lugo hacia 1129; por lo menos, tal es la fecha del contrato entre el cabildo y el maestro Raimundo de Monforte, que empezó la obra, concluída hacia 1177, quizá por su hijo. El señor Murguía supone que éste fué el famoso maestro Mateo, autor del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago. La Catedral es, pues, en su estructura general, del siglo XII (y aquí está su principal interés por este concepto);

pero el gótico en sus varias fases, y los demás estilos hasta el churrigueresco, han dejado también allí su huella, a veces desgraciada, borrando las señales de la construcción primitiva.

Ya, antes de ésta, parece hubo una iglesia, restaurada por Alfonso el Casto y el obispo Odoario, en 832, ejemplo — dice Murguía — de arquitectura «suevo-gallega», que él tiene por origen de la que otros quieren llamar asturiana. Nada queda de dicha construcción. Estas iglesias latinas ó latinobizantinas, o visigodas, o como quiera llamárselas, que forman en España cierta serie hasta mediados del XI, en que su evolución — si la hubo en realidad — sufrió la irrupción del románico francés, que parece haberle dado otro impulso (1), están todavía poco estudiadas, y ni siquiera catalogadas cuidadosamente. Caveda las llamó «asturianas», por ser Asturias la región donde queda mayor número de ellas; pero esta denominación no puede sostenerse. El ejemplar conocido más antiguo está en Castilla: San Juan de Baños; en Castilla están los restos de Nave, Sahagún (ya perdidos) y Hornija, y las iglesias de Escalada, Peñalva y Lebeña (2), y tampoco son asturia-

(1) Véanse las interesantes indicaciones que sobre ciertos elementos de este problema hace el señor Solar (*Algunos rasgos de la iglesia grande del monasterio de Sahagún*), en el número 201 del *Boletín*.—30 de junio, 1895.

(2) En opinión del señor Velázquez, tal vez cabe considerar como uno de los últimos términos de la serie (aunque ya con cierto influjo románico) el Panteón de San Isidoro, de León.

nas ni gallegas las de Tarrasa, ni San Pedro de las Puellas, en Barcelona, ni los restos de San Pedro del Campo, en la propia ciudad.

Todo es tan oscuro aún en esto, que uno de nuestros más competentes arquitectos, el señor Velázquez, sospecha si San Miguel de Escalada, a pesar de la inscripción que decía lo contrario, no pertenece al siglo x, y bien pudiera ser literalmente visigoda, o poco menos; fundándose para ello, entre otros particulares, en sus arcos de herradura, forma que tanto ha dado que decir y está dando (1).

II

PLANTA GENERAL

Volvamos ahora a la Catedral de Lugo.

Su planta (demasiado prolongada, según Street (2), con relación a la anchura) es de cruz latina, con tres naves de 10 tramos desde el crucero, cuyos brazos resaltan sólo un tramo (según lo más usual en nuestro país), y son de una nave; en ambos sentidos se diferencia de lo que se había hecho antes en Santiago, como luego se hizo en León y otras Catedrales,

(1) Discursos de los señores Riaño y Madrazo en la recepción del primero en la Academia de San Fernando. Idem del señor Velázquez en la suya en la misma Corporación, especialmente las notas con que lo ha enriquecido al reimprimirlo en el *Boletín*, número 410.—Mayo, 1894.

(2) Cuarenta y cinco metros, desde la entrada al presbiterio a la fachada, por 20 de ancho en las tres naves. La longitud total, desde el ingreso a la capilla absidal del centro, es de 61 m.

que siguen más el tipo usual francés. Recuérdese que en Santiago especialmente—cuyo ejemplo cree, sin embargo, Street que debió influir en Lugo, para otras cosas—el crucero, con sus tres naves, resalta nada menos que cinco tramos sobre el cierre de las laterales. Tiene la Catedral de Lugo girola, con cinco capillas absidales; triforio, que termina en el crucero; claustro al S., y tres torres, dos modernas, en la fachada principal, y un campanario antiguo, adosado al tramo recto de la girola.

III

EXTERIOR

Tan interesante como es el interior de este templo, tan insignificante es hoy casi todo su exterior. Desde cualquiera de los lados que presenta más libres, el N., la fachada, el ábside, ofrece líneas, masas y pormenores que a nadie harían presumir su importancia. La fachada principal, o del O., es vulgar y fría, como suele ocurrir en las obras de su tiempo (el siglo XVIII); pero, sobre todo, el ábside, cuyo cuerpo inferior es bastante bueno (al fin, como cosa del siglo XIII), aparece aplastado por el cuerpo alto de la capilla mayor, también moderno y de mal gusto, y por sus extravagantes botareles, y más aplastado y empequeñecido aún, hasta perder toda energía y nobleza, por la capilla absidal del centro, cuya masa, desproporcionada con la de la iglesia, domina

toda esta parte, con gran detrimento del conjunto. Quizá la mejor vista la tiene desde la salida de una puerta lateral del brazo S., que da a la pequeña plazuela llamada del Claustro Viejo.

Pero la parte principal del exterior es otra puerta lateral, la *Porta coeli*, abierta en el muro N. del brazo correspondiente del crucero. Su estilo es románico, con tres archivoltas sostenidas por columnas sencillas y un tímpano que las subdivide en dos arcos redondos, por medio de una ménsula colgante, sin parte-luz (al modo de la puerta del N. que en León da al claustro del XIV), todo ello bien entendido y compuesto, y cobijado por un pórtico abierto del último gusto gótico y de poco interés. En cambio, lo tienen, y grande, la escultura del Salvador, que ocupa el tímpano y la decoración de la ménsula. La puerta es de excesiva anchura con relación a su alto; pero este defecto queda disminuído por la subdivisión de su arco, de medio punto, en dos; si en lugar de la ménsula se hubiese puesto un parte-luz, ya los huecos generales habrían resultado, probablemente, mezquinos. Las maderas de esta puerta, a pesar de la opinión contraria de algunos, parecen antiguas, pues no están ensambladas (no habiéndose introducido la ensambladura en estas obras hasta el siglo XIV, según Viollet); y conservan su magnífico herraje, acaso del XII, y, a lo sumo, del XIII, que es, tal vez, el mejor ejemplar —si no el único— que de este tiempo y en esta clase de trabajos poseemos.

Llaguno (citado por Murguía) dice que tenía cuatro torres «en los cuatro ángulos». Probablemente, el arquitecto proyectó al menos dos en la fachada principal, o de O.; no donde están las actuales, contemporáneas de la nueva fachada, y fuera de la planta del templo, sino sobre el último tramo de las naves laterales. Nada queda, tal vez, de estas torres antiguas, si es que llegaron a construirse, pero sí el campanario, adosado al muro occidental del brazo Norte del crucero, o sea al tramo de donde por esta parte arranca la girola. Aunque románico en su cuerpo inferior, termina en el Renacimiento del xvi, coronándolo una airosa armadura de hierro de aquel tiempo, y de la cual pende la campana del reloj, cosa frecuente en estas regiones. Quizá la cuarta torre, de que habla Llaguno, era simétrica con ésta; aun subsiste el caracol.

IV

ESTRUCTURA

Ya se ha dicho la disposición general del templo. La nave principal consta de diez tramos, cubiertos de cañón apuntado, que descansa sobre pilares cruciformes y arcos apuntados también; igualmente lo son los cuatro torales del crucero, cuya bóveda tiene diagonales; los brazos llevan cañón cilíndrico a igual altura que la nave central. Las laterales ofrecen una particularidad: los cuatro primeros tramos

del E., o sea desde el crucero, sostienen otro cañón redondo, que va en el mismo sentido que la nave principal, cuya altura viene a ser, como es frecuente, casi el doble. De aquí que los arcos de comunicación de medio punto (hoy tapiados) entre unas y otras, en estos cuatro tramos, fuesen muy bajos por necesidad, pues sus claves no podían subir más del arranque de los cañones laterales; y que la ventana (hoy tapiada también) que tiene cada uno de estos tramos al exterior, resultase muy pequeña. Quedó así deslucida esta parte, más de lo que habría quedado por el procedimiento común, que es: cerrar las laterales, o bien por arista, o, al menos, por cañones normales al central, con que, a la vez que una mejor disposición de los arcos, se obtiene un contrarresto de aquélla. Probablemente, para acudir a lo primero y dar a la obra mayor elegancia, según el sentido que venía ya abriéndose camino, se acometió en el último de estos tramos, o sea el más occidental, una reforma, disponiendo un luneto en la parte de cañón contigua al muro de la nave central, lo cual permitió al arco arrancar precisamente donde antes concluía, en la imposta de la nave menor, y dar mayores proporciones asimismo a las ventanas de los tramos siguientes.

Este ensayo llevó acaso a la resolución de cubrir los seis tramos restantes con bóveda por arista. Pero aquí se ofrecía una dificultad. El ancho de la nave central es de 8,08 metros; el de las laterales, 5,67

(bastante alterada, por tanto, la proporción usual, que es el doble); no hay más que un solo pilar para sostener las bóvedas de una y otras: los tramos, pues, de las segundas resultan, por necesidad, rectangulares. Cubriendo con cañón seguido, poco importaba esta forma; mas, para emplear la arista, el problema variaba mucho; sabido es cuán difícil resulta aplicar ésta a espacios de planta que no sea exactamente cuadrada, por estar formados sus cuatro paños o plementos por otros tantos triángulos que resultan de la intersección de dos cilindros de igual diámetro. Cuando los maestros hallaron esta dificultad, la resolvieron de una manera poco elegante, ya peraltando el cilindro de radio menor, sobre sus arcos de cabeza, hasta nivelar sus claves con las del mayor, ya haciendo ambos cilindros iguales, pero prolongando uno de ellos para llenar las dos zonas que dejaba a ambos lados. Este solía ser el procedimiento de los arquitectos romanos; aquél, el de los románicos.

Pero algunos de estos últimos resolvieron el problema de otro modo. Dando a las naves laterales próximamente la mitad de anchura de la central, a cada tramo cuadrado de ésta correspondía en aquellas un rectángulo, subdividido en dos tramos, casi cuadrados también. Aquí hacen falta dos series alternas de pilares, unos, mayores, para los arranques de la nave central; otros, para los tramos de las laterales.

El arquitecto de Lugo parece que tomó otro camino, sugerido quizá (según se ha indicado) por el ensayo del tramo cuarto de las laterales: trazar, en vez del luneto que aquí dispuso, contiguo a la nave mayor, dos, uno enfrente de otro, juntándolos en el centro. Ya esta solución aparece más en embrión todavía, a fines del XI, en el importantísimo panteón de San Isidoro, de León, cuyas bóvedas (según la interpretación de los señores Solar y Redondo) están en realidad formadas por un cañón y dos lunetos que tienden a encontrarse. En Lugo, al fin, se encuentran. Resultan de aquí unas bóvedas de arista, con cierta irregularidad o alabeo; las aristas son convexas abajo en los arranques, como las de toda bóveda de dicha clase, pero cóncavas en su encuentro, al modo de las bóvedas en rincón de claustro, ó esquistadas. Ahora bien, sin más que añadir un cordón grueso que disimule esta irregularidad, tenemos ya la bóveda ojival perfecta, con sus diagonales. ¿Sería la Catedral de Lugo ejemplo de uno de los infinitos ensayos y tanteos para pasar de la bóveda románica de arista a la gótica (a causa de la dificultad de cubrir de aquel modo espacios que no sean cuadrados), con toda la inmensa transformación que de aquí nace?... Sin embargo, el estilo ojival ya está perfecto en el pórtico de Santiago, concluido en 1168, nueve años antes de acabarse la Catedral de Lugo. Extraña, con razón, Street que no se aprovechase aquí el ejemplo de las bóvedas de arista de Santia-

go; no son menos extrañas estas tentativas — si en realidad lo fuesen — teniendo en aquel mismo templo un modelo tan espléndido; y la extrañeza sube de punto si, como Murguía piensa (aunque no indica los fundamentos de su opinión), el autor de ambas construcciones hubiese sido uno mismo: el célebre maestro Mateo.

Las bóvedas del último tramo son ya completamente ojivales en las tres naves. Street las juzga «bastante posteriores»; Murguía, del siglo xv. No parece fundada esta opinión. Las pilas de este tramo y del anterior son más sólidas y tienen dos columnas en el intradós, probablemente para sostener la carga de las torres, si por ventura se comenzaron (cuando menos) sobre las naves laterales de Poniente. De estos tramos, el penúltimo de la lateral del Norte tiene una curiosa bóveda de cinco paños; ¿acusa quizá el caracol antiguo de la subida a las torres?

V

PRINCIPALES PARTES

Al primer estilo ojival, tal vez en su tipo más adelantado, corresponde la antigua cabeza del templo, o más bien, lo que de ella resta, a saber, la girola y las capillas absidales. Las bóvedas de aquélla son de cuatro paños, con aristones bastos y robustos; sus pilares, de núcleo cilíndrico los de adentro, que sos-

tienen arcos de lanceta, y cruciformes los del lado exterior, sobre el cual se abren las capillas. Si acertase Street, que se inclina, aunque con grandes dudas, a pensar si la actual cabecera será una reconstrucción de la segunda mitad del XIII, ¿existiría antes una girola puramente románica, en el tipo del resto del templo, y análoga, v. gr., a la de Santiago? Sería interesante este dato. Porque, entre nosotros, de los dos tipos de cabecera románica, el de girola y el de tres ábsides, prevaleció por lo común el segundo, como en Sahagún, Segovia, San Isidoro de León, San Vicente de Avila, etc.

Tienen las capillas absidales carácter algo más arcaico, aunque a la vez más fino, que la girola, especialmente en algunos pormenores de la ornamentación; contra la opinión de algunos, que las clasifican en el último gótico.

De las cinco primitivas, ya se ha dicho que quedan cuatro, dos a cada lado, exagonales, de pequeñas dimensiones y regular proporción, e iluminadas cada una por tres ventanas ojivales de dos luces con cuadrifolios en el tímpano. La capilla del centro, reedificada en el primer tercio del siglo XVIII, no merece particular mención, salvo la de que su mole afea la vista exterior del ábside, como antes fué indicado.

Otras dos únicas capillas hay en el cuerpo de la iglesia, ambas fuera de la planta.

Es una de ellas la del Pilar, de dos tramos, corres-

pondientes a cuatro de la nave N. El más oriental así como la puerta que le da ingreso por este lado del crucero, es del tipo gótico antiguo; el otro, del estilo del xv. Está adosada al antiguo muro del N., cuyo segundo tramo conserva aún, tapiada, una puerta, también antigua, que, gracias a esta adición, subsiste intacta, como asimismo todo el exterior de este muro románico, con sus canecillos, ventanas y primitivos contrafuertes, muy característicos, de escaso retallo y enlazados debajo de la cornisa, formando una especie de arquería ciega, decorativa; estructura frecuente en las iglesias visigodas y en las que les suceden, v. gr.: en las de Asturias (como también en las latino-bizantinas de Oriente), pero que es raro encontrar ya en tiempos tan adelantados.

Contigua a esta capilla, y adosada en igual forma, se halla la de San Froilán, moderna y sin interés; en ella se conserva un sepulcro, que se dice ser de Santa Froila, madre de aquel santo (siglo ix-x), sepulcro que importaría estudiar en mejores condiciones que las que hoy ofrece. Aunque desfigurado, parece pertenecer a la transición del románico al ojival, si es que no enteramente a este último estilo; la figura yacente, en relieve, que decora su tapa, representa a un hombre que coge la mano de un personaje invisible, mientras otra mano le bendice. Por todo ello, pues, no parece bien aplicado a Santa Froila.

La capilla mayor, segunda vez reconstruída y estropeada en el XVIII al gusto barroco, sólo guarda de la obra del XIII el cuerpo inferior, que comunica con la girola por arcos apuntados.

El claustro, adosado al lado S. del templo, es barroco e insignificante; otro tanto debe decirse de la sacristía, a que da ingreso la puerta principal del muro S. del crucero. En esta dependencia, dice Murguía que se conserva un capitel antiguo de interés.

Las puertas antiguas que restan son cinco: las de ambos brazos del crucero; dos laterales en los dos muros del brazo S. (una de ellas, al claustro viejo, y otra, al actual); la que hay tapiada en la capilla del Pilar, y la que da ingreso a ésta. El exterior de la del N. ya se ha descrito. En su interior, presenta—así como también la opuesta del S., la que va a la sacristía—un arco lobulado románico, desfigurado por unos tableros de talla, parte en estilo del Renacimiento, y parte churriguerescos. Son los más antiguos trabajos de madera tallada, de cierta importancia, que Murguía conoce en Galicia. La puerta lateral del S. (la que da a la plazoleta del Claustro Viejo) tiene en sus hojas un cerrojo gótico de buen tiempo. Esta cerradura y el magnífico herraje de la puerta N., ya citado, son las obras de ferretería más interesantes de este templo. Las rejas son regulares: la que cierra la capilla del Pilar es del tipo antiguo gótico; las demás, del Renacimiento; las cinco de la fachada, modernas.

El triforio es hermoso y ocupa sólo las naves laterales desde el crucero, a diferencia de lo que ocurre en Santiago (lo cual se comprende, por lo difícil de un triforio en girola). Sus huecos constan de dos arcos apuntados, con parte-luz pareado y toscos capiteles, bajo otro arco, en general, de medio punto, porque la desigual longitud de los dos tramos últimos del O. hace que en ellos este arco, en vez de ser de medio punto, sea rebajado. En el tramo más oriental, por el contrario, son apuntados los tres. La cubierta del triforio muestra, todavía con mayor claridad, la estructura de transición de la bóveda de arista a la gótica. En cada uno de sus tramos, había una linda ventana románica, hoy tapiada, correspondiendo sobre otras debajo, en las naves laterales. En éstas, las ventanas también son todas románicas, muy sencillas, con una columnita a cada lado; en los tramos de cañón, son más pequeñas que en los de arista, a causa de la diferente altura ya explicada. En cada uno de los muros más occidentales de ambos brazos del crucero, hay otra ventana gótica gemela, y en cada uno de sus frentes, sobre la puerta del N., un rosetón, y sobre la del S., un óculo. Las ventanas de la capilla del Pilar son góticas, de los dos estilos ya dichos. La ventanería antigua de la capilla mayor, se destruyó; la de hoy, es toda nueva.

VI

ESCULTURA

En cuanto a la decoración escultural y arquitectónica, ofrece este templo poco interés, salvo en la portada del N., ya citada. Las impostas y demás molduras son casi todas románicas aún, incluso a veces el decorado de los diagonales góticos. Los capiteles, en su mayor parte, son ya góticos, pero los hay románicos; algunos, por su achatamiento, recuerdan tal vez los de la catedral de Tarragona, a cuya pila se parece también algo ésta, aunque es de menores proporciones. En general, son insignificantes, salvo los de las capillas absidales, sencillos y de buen estilo. Los del triforio son rudos, y los de la parte más occidental de la iglesia tienen un tipo tan barroco en ocasiones, que cuesta trabajo tomarlos por obra anterior al final del xvii; tal es su mal gusto. Con razón dice Murguía (sólo que elogiándolos) que «difieren harto de los comunes románicos». Sepulcros, hay pocos: a más del citado de Santa Froila, otros tres o cuatro, del último estilo gótico y que no parecen importantes. La imagen llamada «la Virgen de los Ojos Grandes», que está en la capilla central del ábside (reconstruída con poca fortuna, como ya se dijo), es una escultura de este mismo estilo; la figura de la Fe, que hay en el pie de la custodia barroca (expuesta en el altar mayor, por pri-

vilegio especial, noche y día), parece regular y del xvii.

Pero la escultura de mucha más importancia, es la del Cristo de la puerta del N., del cual ya se ha hablado: hermosa estatua, coronada, con nimbo, sentada dentro de su vesica; con la mano izquierda sostiene sobre sus rodillas el sagrado libro y con la derecha bendice. La obra es excelente, bien compuesta y con cierta expresión de dignidad, no sólo en el rostro, sino en la recogida actitud de la figura toda. Su estilo tiene alguna semejanza con el de las esculturas del Pórtico de la Gloria, de Santiago; y si fuese cierto lo que piensa Murguía—que en ambos templos trabajó el maestro Mateo, autor de dicho Pórtico—, se explicaría la semejanza. Una y otras pertenecen a la oscilación entre el estilo románico, con su rigidez característica, y el gótico, más ideal y libre en su composición y en su técnica. Sin embargo, en Santiago, aparece más decidido el nuevo estilo, más vivo y con mayor movimiento, apuntando ya en los rostros aquel carácter amable y aun jovial que había de llegar a su apogeo en las magníficas estatuas de la catedral de León, acaso las mejores que de este género poseemos en España; mientras que en Lugo predomina todavía el tipo románico, incluso en la expresión del semblante, más contenida y seria, tanto, que recuerda otra figura, todavía puramente románica (un Cristo también sentado), que hay en el sepulcro de Pedro López (*Petrus Lupi*), en el claus-

tro de León, asimismo, junto a la Virgen dicha «de la Oferta». Ambas están concebidas y compuestas de un modo muy análogo, como grados quizá en el proceso de un estilo unitario: las hermosas estatuas que aun quedan en la catedral vieja de Salamanca, se acercan y preludian quizá aun más a las de Santiago, que esta misma de Lugo. Todas las observaciones antedichas deben entenderse con muchas reservas, y más bien como una nota para llamar la atención de los arqueólogos sobre relaciones que, sin prolijo estudio comparativo y aun documental, y muy otra competencia, no cabe establecer debidamente.

La ménsula sobre que figura descansar esta noble escultura representa la Cena, y está trabajada en el estilo de los buenos capiteles historiados del tiempo.

Tiene tanto más interés dicha obra, cuanto que es de las pocas interesantes de este arte en Galicia. Allí, la escultura, aun la meramente decorativa de capiteles, bichas, flores, etc., es, en general, de corto valor y algo tosca; aunque, a veces, tan profusa, como en el trozo que nos queda del claustro de la catedral de Orense (1). Verdad es que España,

(1) Naturalmente, una de las más espléndidas excepciones es la catedral de Santiago, no sólo en su magnífico Pórtico de la Gloria, de que luego se habla, sino en la no menos magnífica portada del S., por completo románica. La imitación del Pórtico en Orense debe ser también citada; como, en otro género, la escultura del Hospital Real, en Santiago, en el mejor estilo flamenco del siglo xv.

cuya parte en la historia de la pintura es tan gloriosa, no tiene en la de la escultura igual importancia, ni con mucho, salvo en la Edad Media, y esporádicamente, por decirlo así, v. gr.: en estas obras y en algunas otras del buen tiempo gótico, como las de Burgos, Toledo, Cuenca, etc., entre todas las cuales descuellan las ya citadas de León. En el último estilo gótico, nuestra plástica, aunque hija de los flamencos, no desmerece acaso de las de otras naciones: basta citar las magníficas sillerías de Zamora, León, el Paular, etc. Pero, desde el Renacimiento, nuestra producción desciende otra vez, y bastante, sin que podamos presentar obras de igual interés, no ya a las de Italia, sino a las de Francia. En la escultura decorativa, esta inferioridad se echa menos de ver (por ejemplo, en las ricas fachadas de la Universidad de Salamanca, el Ayuntamiento de Sevilla, o San Marcos de León, o en las rejas y bronce de Toledo, Alcalá, Cuenca, Sevilla, Granada); en los géneros superiores, es manifiesta. Aun en este límite, nuestros mejores escultores, Diego de Siloe, Berruguete, Becerra, Ordóñez, Juni, Montañés, Cano, Jordán, Roldán, Vergara, son castellanos y andaluces; y aunque Gregorio Hernández, quizá el más endeble de todos, es gallego, corresponde además por su estilo a la llamada escuela castellana. Esto da mucho interés al hecho de que las obras donde mejor se advierte entre nosotros la evolución del estilo románico al ojival, las de mayor valor que de

este tipo poseemos, se hallen precisamente en una comarca de las menos fecundas en escultura. ¿Quérrá esto decir que sus autores vinieron de otra parte? Acaso podría así explicarse este hecho, un tanto anómalo; pues es bien sabido que, no ya en el arte, sino en la ciencia, la industria, la política, la religión... en todos los órdenes, las grandes obras del espíritu nacional, sólo son posibles sobre la base de una extensa cultura media, cuyos varios grados coronan: Fidias no hubiera producido sus obras entre los salvajes de Oceanía; ni Kant o Darwin las suyas en Marruecos.

De los restantes géneros de escultura, poco puede verse en el templo de Lugo. Ya se habló de la Virgen de los Ojos grandes y de los sepulcros. También se hizo mención de los dos tableros de talla del crucero. Los retablos del Renacimiento y greco-romanos ofrecen poca significación; y la sillería del coro (que dicen sustituyó a otra sillería del xiv), obra de un escultor gallego del xvii, Francisco de Moure, muy estimado en el país, tampoco es importante. De alhajas y joyas, poco queda: se habla de dos cálices antiguos; la custodia barroca y la estatua adosada a su pie, ya quedan citadas; también hay dos aras de obsidiana, con montura que parece del xviii; los ornamentos que tenían algún interés, se dice que no hace mucho fueron vendidos.

VII

IMPRESIÓN ESTÉTICA

La impresión que produce este templo, es doble.

El cuerpo general, con sus tres naves y su hermoso triforio, es severo; mas no por la falta de luz, que fantásticamente la crítica romántica se complacía y extasiaba en atribuir a las iglesias medioevales: pues ésta, con ser románica, y por tanto de una estructura que no permite la espléndida ventanería de las góticas, debió en sus tiempos tener sobra de luz. Según se ha visto, cada tramo de las naves laterales tenía una ventana abajo y otra encima, en el triforio; y, además de las rosas que es probable hubiera en la antigua fachada, y de las primitivas ventanas de la capilla mayor, todavía quedan dos en los brazos del crucero. La impresión de severidad viene de otra parte, a saber: de la distribución general de las masas, de la poca elevación de las naves laterales, de la solidez de sus pilas, de la escasa altura de sus capiteles, de la robustez de sus molduras, de la sobriedad y aun rudeza de su decoración.

Desde el crucero hacia el E., ya la impresión general varía mucho. Toda esta parte oriental—la capilla mayor (dejando a un lado el desconcierto de la zona superior destruída), la girola, las capillas absidales—sin ser más fina en sus pormenores y ornato, parece algo pequeña con relación al resto del tem-

plo, y este contraste acentúa, naturalmente, el distinto carácter de ambas partes de la construcción. Sirviendo de cabecera a un edificio de menores proporciones, esa impresión de pequeñez no se produciría. Este dato acaso robustece la idea de Street de haber sido reconstruída la cabecera de la catedral hacia la segunda mitad del XIII. De hecho, más por su concepción y estructura general que por sus pormenores, parece corresponder a otro modo de representarse las masas de una construcción, de sentir sus formas, componerlas y distribuirlas, insistiendo en ciertas partes, disimulando otras... en suma, a otra estética.

VIII

LA ARQUITECTURA EN GALICIA

Una observación para concluir. Se refiere en general a la arquitectura de toda esta región, hasta donde puede hablarse de ella por impresión y sin estudio científico de estas cosas. Toda la arquitectura gallega parece que presenta cierto carácter más arcaico que las de otras regiones españolas. Ya Murguía lo advierte. No bien nos asomamos al Bierzo, tan profuso en monumentos de extraordinario valer (basta citar a Peñalba y Carracedo), sorprende hallar un fenómeno que, desde Villafranca, sigue observándose ya en toda Galicia, a saber: que el tipo románico, en la composición de fachadas, en la for-

ma de los arcos, en el estilo de los contrafuertes, en los canecillos, capiteles historiados, impostas, dientes, puntas de diamante, clavos, zigzags, ajedrezados y demás motivos de decoración, subsiste en construcciones que, ora por los datos históricos, ora por el de su detenida inspección, más inequívoco todavía, a veces hasta por el perfil de sus molduras, no son anteriores al siglo XIV: el claustro «románico», por ejemplo, de San Francisco de Lugo es de mediados del XV. Desde Betanzos y sus «Mariñas» hasta Pontevedra, por la costa, y, por el interior, desde Lugo a Orense, el fenómeno parece constante.

Hay más. No acontece esto sólo con el estilo románico. Todavía hay iglesias, como Santa Eulalia de la Espenuca, en los espléndidos alrededores de Betanzos, que por su estructura general, su planta, su ábside cuadrado (cosa aquí frecuente), sus puertas adinteladas, bajo arcos de descarga, sus contrafuertes prismáticos, sus cubiertas, su decoración funicular, etc., etc., podría muy bien pasar por un templo del siglo IX o del X, época a la cual se refería una antigua inscripción, hoy destruída, y que aludía sin duda a otro templo: porque el actual no puede ser anterior al final del XII. Cosa análoga ocurre allí cerca, en San Pedro de Oza.

Tenemos, pues, este hecho curioso, que tal vez no se repite sino en muy pocas comarcas nuestras (1):

(1) Según el señor Velázquez, hay entre nosotros algunos otros ejemplos de esta persistencia de ciertas formas, v. gr.: las

iglesias del XIII, que parecen del X; iglesias del XV, que parecen del XIII. ¿Cómo explicar este retraso de dos o tres siglos? No puede apelarse a la situación geográfica de Galicia y a la dirección de E. a O. que traen en estos tiempos la escultura y la arquitectura por tanto. Dos hechos se oponen a esta explicación. Es uno, la perfección de la catedral de Santiago, así en su parte románica, como en su Pórtico del XIII; pues ninguna de estas construcciones puede decirse retrasada, ni por su estilo, ni por su fecha, con relación a las francesas de su época (de las cuales proceden tal vez directamente). El otro hecho es que los edificios donde se presenta aquel fenómeno, no son obras arcaicas de un mismo estilo ya pasado, sino combinación, cuando no heterogénea mezcla, de dos estilos diferentes: el arcaico y el contemporáneo. Por ejemplo, los elementos góticos pertenecen a la misma época que los demás de Euro-

iglesias de San Miguel, San Lorenzo y San Pablo, en Córdoba, son casi románicas y del XV.

También, en su trabajo sobre *Las Arquitecturas de la Edad Media en Europa* (núm. 410 del *Boletín*, t. XVIII, pág. 150), recuerda cómo en Toledo no penetró el estilo románico, ni en Salamanca, Zamora, y sobre todo en Segovia, apenas el gótico; mientras que en Cataluña y las Baleares, por el contrario, casi no entró el Renacimiento (con ser comarcas tan latinas), y saltan desde el último gótico al barroco. Pero el caso de Galicia no se limita a la persistencia del románico, al modo de Segovia, v. gr., sino que a la vez mezcla elementos ojivales, hasta del último tiempo, a una base de estructura y decoración románicas, o más antiguas aún; combinación que no se advierte en Segovia, donde, por ejemplo, no se enlazan molduras del siglo XIV y el XV a formas resueltas y completas del XII.

pa; los otros factores, ya desaparecidos en todas partes, aquí persisten y se combinan con ellos. Son dos fuerzas que coexisten, la nueva y la vieja; esta última tan arraigada, que a veces salva tiempos y estilos intermedios. En el mobiliario, se suele hallar algo semejante, pero sólo en elementos puramente decorativos, mientras que aquí el principio arcaico se incorpora a las estructuras, v. gr., en puertas, arcos, contrafuertes, cubiertas. Street no habla de esta heterogeneidad; pero, a propósito de las diferencias que advierte entre ciertas partes de la catedral de Lugo (y de ellas queda hecho mérito) opina que han de atribuirse a la falta de desarrollo de que adolecen por necesidad las formas importadas, que, según esta hipótesis, quedan como cristalizadas, petrificadas y yuxtapuestas a otras, igualmente venidas desde fuera. ¿Podría aceptarse esta explicación y extenderse al problema que antes va indicado?

Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, Madrid, números 430 y 431. 1896.

II

PORTUGAL

LISBOA Y SUS CERCANÍAS

I

EDIFICIOS ANTIGUOS DE LISBOA

Esta hermosa ciudad del vecino reino, heredera de Mérida, la capital romana de la Lusitania; de Oporto, corte de los reyes suevos; de Coimbra, que alcanzó esa dudosa fortuna desde la fundación de la Monarquía hasta don Juan I; la antigua *Olissipo*, la *Felicitas Julia* de César, favorecida luego por la dominación musulmana (716), a la cual fué ganada por Alfonso VI de León (1093), recayendo en ella a poco y siendo definitivamente reconquistada en 1147 por Alfonso Henríquez, primer rey lusitano; reducida a la condición de ciudad provincial por Felipe II, que dió de esta suerte otra prueba más de su ductilidad, tacto y previsión políticos; especial protegida del suntuoso don Juan V, que la colmó de honores y pobló de construcciones suntuosas; la ciudad tal vez más espléndidamente situada de toda la

Península y de casi toda Europa, ofrece al viajero, a pesar de su larga historia y duradera importancia, escaso número de monumentos arqueológicos; aunque no por esto puede compararse con nuestro pobrísimo Madrid, cuya prosperidad, harto más reciente, ha comenzado en una época donde ya no se hacían grandes cosas, y que dejó, por decirlo así, en El Escorial su testamento artístico.

La causa de esta anomalía es, sin embargo, muy fácil de explicar. Pocas poblaciones han sufrido en Europa tantos y tan espantosos terremotos como Lisboa, que, si en 1009, 1117, 1146, experimentó sacudidas de menor importancia, en 1344, 1579, 1699 y 1722 fueron éstas harto más crueles, hasta coronar la serie de sus desventuras la célebre catástrofe de 1755, en que perecieron más de diez mil personas, y donde al terremoto siguió el terrible incendio que transformó la mayor parte de la capital en un montón de ruinas, de donde la hizo renacer el enérgico impulso de Pombal; pero privada ya de casi todos sus antiguos monumentos, sobre los cuales se han levantado edificios de muy otro carácter, principalmente churriguerescos, mezclándose a veces el nuevo estilo con los restos de los anteriores.

Posteriormente a esa época no han dejado de sentirse otras conmociones más o menos violentas.

Es de notar que, con rarísima excepción, como, v. gr., la de la Universidad de Coimbra, los edificios que en Portugal presentan interés artístico, son o

templos y conventos o castillos. Y que esta falta de palacios antiguos y otras construcciones civiles no puede achacarse a los efectos del último terremoto, lo prueban los relatos de los viajeros del siglo xvi, que cita Raczynski (1), como el nuncio cardenal Alexandrino y los embajadores venecianos Tron y Lipomani, enviados en 1581 para felicitar a Felipe II por la malhadada conquista de Portugal, de cuyas narraciones manuscritas se conservan copias en la Biblioteca Real de Ajuda. Estos viajeros, acostumbrados a las magnificencias que en la arquitectura civil venía desplegando Italia, así como, a imitación de ella, Francia, al transformar en palacios los castillos señoriales (transformación que es uno de los caracteres del Renacimiento), se admiraban ya de «no haber encontrado en Portugal una sola mansión de gran señor que tuviese un estilo regular y determinado»; fenómeno que toca estudiar a las personas doctas en sesudos trabajos y no en libros como el presente, limitado a consignar impresiones superficiales del momento y a reseñar cuatro datos de segunda o tercera mano a lo sumo. Lo que sí importa advertir es la injusticia con que de aquí toma pie el escritor polaco, para afirmar que «la arquitectura, con cortas excepciones, no presenta en Portugal carácter monumental». Y, sin embargo, si el número de edificios que ofrece ese carácter no es tan grande

(1) *Les arts en Portuga.*, pág. 330.

relativamente en el reino vecino como en España, contando unas 150 iglesias antiguas (1), en cuanto a calidad, Belem, Cintra, Batalha, Alcobaça, Thomar, Coimbra, Évora y otros lugares tienen un nombre glorioso en la historia del arte peninsular.

Las principales construcciones monumentales de Lisboa son la Catedral, el Carmen, la Magdalena, la Concepción Vieja, la capilla de San Juan Bautista y el castillo de San Jorge.

I.—La Catedral

Comencemos por la Catedral (*a Sé*), iglesia episcopal desde el siglo XII por merced de Alfonso Henríquez, quien le dió asimismo por primer prelado al inglés Gilberto (1150), su compañero en el sitio de la ciudad, y sufragánea del arzobispo de Braga (que en Portugal tiene la primacía), hasta que don Juan I la elevó a metropolitana, y don Juan V la erigió en basílica, creando el patriarcado de Lisboa *occidental*, al lado del cual quedó subsistente el antiguo arzobispado para la parte oriental, fundiéndose luego ambas dignidades en 1740. Reedificado este templo por el ya dicho Alfonso I, sufrió ulteriormente muy grandes trastornos a causa de dos de los referidos terremotos: el de 1344, a consecuencia del cual hizo reconstruir la capilla mayor Alfonso IV, cuyos

(1) Murray, *Handbook for trav. in Portugal*.

restos descansan en ella con los de su mujer — reconstrucción que luego extendió a la fachada occidental y principal Fernando I (1367-1383, año en el cual fué arrojado de una de sus torres por el pueblo el obispo don Martín, tachado de afecto a los castellanos) —; y la segunda, tal vez más considerable aún, consiguiente a los desastres de 1755 y llevada a cabo por el marqués de Pombal, a cuyo gobierno debe harto más la suntuosidad que el buen gusto de Lisboa (1).

Estas restauraciones, góticas unas, greco-romana la otra, han dejado el templo en un estado harto diferente del que tuviera en sus principios, bastante oscuros por desgracia.

A pesar de tantas modificaciones, todavía conserva la *Sé* (cuya planta es de cruz latina) su bello portal románico, con sus cuatro columnas a cada lado; las cuatro anuncian ya cierta tendencia a las del estilo ojival, y cuyas molduras no se hallan exentas de ininteligentes remiendos, así como las ventanas de igual carácter abiertas en sus dos torres laterales, que adelantan sobre la línea de la fachada, formando esa especie de atrio frecuente en las catedrales de

(1) Imposible parece que el conde de Raczynski (*Les arts en Portugal*, pág. 409) diga del estilo de las obras del tiempo de Pombal que, junto con el manuelino, «son los dos únicos que le parecen verdaderamente característicos y nacionales». Acerca del último, ya hemos consignado una opinión diferente; el primero no es otra cosa que el *rococó* o churrigueresco, sin cosa alguna peculiar de importancia que justifique la aserción de aquel escritor.

la época (1). Pero, sobre todo, conserva una parte de su claustro, fragmento románico de transición, aunque se cree construído ya en el siglo XIV, que por su estilo sobrio y puro es hoy todavía, sin duda alguna, el más bello resto arquitectónico de Lisboa; pues no es lícito asentir a la opinión del señor Amador de los Ríos (2), que, comparando este resto de claustro con los de Toledo, Burgos, Barcelona, etc., asegura que «forma con ellos muy sensible antítesis». Ciertamente que el fragmento de la *Sé* dista mucho de tener esa importancia; pero ¿debe medirse de esta suerte? ¿Qué diría el respetable historiador de nuestra literatura si se pretendiese menospreciar un cantar del pueblo, alegando que dista mucho de valer lo que el *Mahabaratta*; o una ermita, por ser infinitamente más pequeña que el Vaticano? Dentro de su género, el claustro de la *Sé* patriarcal es muy bello, pudiendo compararse, por ejemplo, con el elegante y, para nuestra vergüenza, ruinoso, de la colegiata de Santillana, más genuinamente románico, aunque tiene también algún trozo ojival.

La combinación del arco apuntado con las columnitas pareadas y cortas, que dan a la construcción un aspecto tan grave y robusto (a pesar de la «falta de virilidad» que en ellas notó el autor indicado), se halla muy bien entendida, así como el adorno de los

(1) Amador de los Ríos, *Estudios monum. y arqueológicos*; *Rev. de España* de 25 de mayo de 1873.

(2) *Idem* id., págs. 158 y 159.

capiteles, cornisas y molduras, en los cuales predomina el ajedrezado, lo mismo que entre nosotros, con más otros motivos, o desconocidos, o poco frecuentes en España. Verdad es que no presentan sus ventanas la riqueza de Belem o San Juan de los Reyes; mas por fortuna, para los edificios como para las personas, también cabe hermosura en la pobreza. Y aun hoy se va cada vez más reconociendo que nada hay tan noble y gracioso a la par como el momento del estilo severo en cualquier orden de manifestaciones, con ventaja quizá sobre el abundante y florido, donde lo profuso de la ornamentación envuelve, si es que no desfigura con formas secundarias, las formas típicas, representantes de la idea, modelada ya en una expresión justa, sin rudeza ni exuberancia, falta ni exceso. Así aventaja tanto y tanto en Salamanca la catedral vieja a la nueva, harto más primorosa; y el Partenón ha quedado como símbolo inimitable de los mejores tiempos de la arquitectura griega.

Más justo se halla, a nuestro entender, el autor de los *Estudios monumentales* en su juicio acerca del ábside actual, obra tal vez posterior y que ha sustituido a los tres ábsides propios de las catedrales románicas; pues si su interior, todo remozado, incluso el coro, es por completo insignificante, ofrecen cierta elegancia sus líneas exteriores, ya enteramente ojivales; sin que por esto aventajen en su género a las del claustro antes mencionado. También pertene-

ce al estilo ojival, sólo que posterior, la capilla de San Bartolomé, en la cual se halla un retablo, bastante desfigurado en la reedificación de Pombal, y cuyo principal cuadro, que representa el martirio del titular de la capilla, como los otros siete que le acompañan y figuran asuntos del Nuevo Testamento, suelen atribuirse al célebre y casi mítico Gran Vasco, pintor de quien más tarde hablaremos.

Antonio Ribeiro dos Santos, bibliotecario de la Nacional de Lisboa desde 1795, en sus *Memorias* manuscritas, citadas por Raczynski, el cual confirma su opinión en este punto, dice que las ocho tablas «parecen ser de la misma mano»; y que la primera de ellas «se recomienda por una gran exactitud de dibujo y por el buen contorno de las figuras». Raczynski halla, sin embargo, en estos cuadros «cierta analogía con las obras de los antiguos venecianos», al par de «un no sé qué de bizantino, que le confunde las ideas». «Por lo demás—añade—, todos ellos, aunque de un aspecto general satisfactorio, son flojos en el dibujo y modelado de las carnes y en los paños; recomendándose por el estilo y el color y por un sentimiento religioso muy marcado» (1). Entre estos diferentes juicios, la mala colocación del retablo hace muy difícil una solución. Las tablas, agradables de color, parecen sin duda del siglo XVI. Otros cuadros, igualmente atribuidos a Gran Vasco,

(1) Obra cit., pág. 145.

y que debían hallarse también en la catedral, según la lista del señor de Balsemão, citada asimismo por Raczyński, habían desaparecido ya cuando éste visitó dicho templo (1). En cuanto al altar de San Vicente, que en él pintó Nuño González, citado por Ceán Bermúdez y puesto entre los «famosos» por Francisco de Holanda (2), tampoco parece por parte alguna.

El resto de la Catedral, transformada en grecoromana del siglo XVIII, no ofrece interés. Las capillas absidales están desfiguradas [pero no el antiguo triforio (3)]; la blancura del estuco «contrasta desagradablemente con el dorado de los capiteles» (4); la superabundancia de luz da al conjunto un carácter profano, muy frecuente en las iglesias portuguesas; y el revestimiento de azulejos del último siglo, que llega hasta una altura de cerca de tres metros, formando composiciones de figuras pintadas de azul sobre fondo blanco, no alcanza aquí, como alcanza en otros lugares, a compensar la falta de pinturas, tapices y obras de madera tallada. El coro, colocado, según es general costumbre, en el presbiterio, es pobre e insignificante.

De los ornamentos y alhajas, que merecen especial mención, hablaremos más adelante.

(1) Obra cit., pág. 155.

(2) Idem íd., págs. 55, 204, 205 y 239.

(3) Está intacto en su estructura, siendo muy alto; carácter de todos los triforios portugueses.

(4) Murray, *Handbook for travellers in Portugal*, pág. 25.

II.—Otros edificios

El gran condestable de Portugal Nuño Alvares Pereira, que a la muerte de Fernando I (1383) contribuyó tan poderosamente, en unión del arzobispo de Braga y del célebre maestro Juan de las Reglas, a que las Cortes de Coimbra eligiesen unánimes como rey al maestre de Aviz, don Juan I, hermano bastardo del último monarca; como ciñó en Aljubarrota, con el esfuerzo de su brazo, la corona de hecho a las sienes del soberano elegido, contra el empuje de las huestes castellanas; ese Cid portugués, heroico y legendario cual el español, y al que tampoco ha faltado, como si fuesen de menor cuantía los milagros que obró cuando vivo, la potestad de hacerlos después de muerto, ni un cronista en Gomes Eanes de Azurara, que se consagrara a referirlos... fundó en Lisboa, en 1389, cuatro años después de la memorable batalla, un monasterio carmelita bajo la advocación de Nuestra Señora de la Victoria (*Nossa Senhora do Vencimento*), concluido en 1422.

¿Alzó esta construcción el condestable para perpetuar la memoria de Aljubarrota, como levantó la admirable de Batalha el nuevo rey triunfante? Así opinan los más de los escritores lusitanos; pero a este parecer se opone el de aquellos que afirman fué erigido en conmemoración de otra victoria también:

la de Valverde (1). Sea como quiera, el antiguo y grandioso templo, posteriormente conocido por Nuestra Señora del Carmen (*do Carmo*), a causa de la orden a que pertenecía, y en cuyas ruinas se halla establecido el Museo Arqueológico de la Sociedad de Arquitectos civiles (del cual hablaremos más tarde), se conserva en el mismo estado en que lo dejaron el terremoto e incendio del pasado siglo, faltándole las bóvedas a las tres naves, y siendo doloroso considerar a qué precio puede al fin mostrar Lisboa un edificio antiguo que haya conseguido salvarse de la usual profanación greco-romana.

Su estilo es de transición románico-ojival, pero predominando este último elemento; la ornamentación, sobria y del mejor gusto, parece también participar de ambos géneros; y su bella portada, con su arco apuntado y sus columnas románicas; sus ábsides, que son la sola parte cubierta y la menos arruinada de todo el edificio, y sus robustos pilares y muros exteriores, permitirían quizá, no una restauración, con que casi de seguro padecería gravemente el interés del hermoso templo, sino una mera reparación que, afirmando sus miembros más importantes, protegiese toda la construcción con una sen-

(1) Esta opinión sigue también el general español don Crispín Ximénez de Sandoval en su *Batalla de Aljubarrota*. Los pareceres en ambos sentidos pueden verse en una de las *Cartas familiares* de A. A. de Fonseca Pinto (30 de marzo de 1873), publicada en el tomo XX de la revista de Coimbra *O Instituto*, 1875.

cilla armadura de madera o hierro, sobre la cual se asentase un tejado que preservaría el edificio, dejaría intacto su carácter de ruina y permitiría a la sociedad en él instalada, y que parece tuvo por predecesora un establecimiento industrial (!), utilizarlo harto mejor para sus nobles fines.

El convento anejo, hoy reedificado, se halla destinado a cuartel de la Guardia municipal de Lisboa.

Próximas a la Sé hay otras dos iglesias, que, aun cuando modernizadas por completo, ofrecen todavía recuerdos de interés artístico: la Magdalena, cuya portada se destaca gallarda entre las vulgaridades del estilo barroco del siglo pasado, y la Concepción Vieja, que, más feliz que la anterior, ha logrado salvar casi enteramente su primorosa fachada del xvi, constituyendo un excelente ejemplo del arte manuelino y preparando dignamente el ánimo para las magnificencias de Belem.

Poco podemos decir de la primera. Su puerta, ojival del último período, o *flamboyant*, es uno de los pocos restos de este género que en Portugal hemos visto (1) y ofrece excelente aspecto, aunque muy remendada; tan cierto es que aun el período ultraflorido y decadente de un arte original ostenta siempre carácter, atractivo y belleza.

La reina doña Leonor, mujer de don Juan II y fundadora de la capilla de Caldas da Rainha, lo

(1) Murray, *Handbook for trav. in Port.*

fué asimismo de la cofradía de la Misericordia (1500).

Establecióse dicha cofradía, según parece, en la pequeña ermita de Nuestra Señora del Restello, erigida por el infante don Enrique, ilustre promotor de las empresas marítimas de los portugueses, y concedida a la orden de Cristo. En esa capilla se dice pasaron Vasco de Gama y sus compañeros la noche anterior a su embarque para la India, el 8 de julio de 1497 (1). Cuando, a su regreso, quiso levantar el rey don Manuel el convento de Belem, sobre el mismo lugar que la ermita ocupaba, demolióse ésta, y los caballeros militares recibieron en cambio la antigua sinagoga de la Villa Nova, transformada en iglesia cristiana al absorber Lisboa este suburbio y deshacerse el barrio de judería. Hoy, el templo es una construcción moderna, vistosa e indiferente por demás; pero aun conserva su hermosa fachada manuelina, a cuya portada acompaña por cada lado una de esas inmensas y larguísimas ventanas que son comunes en los edificios portugueses de su tiempo, y aun de tiempos anteriores; hallándose todo el frente decorado con adornos, ya ojivales, ya del Renacimiento, por lo general de buen gusto. Tal es la Concepción Vieja, cuya analogía con Belem es tanto más natural, cuanto que se cree tuvo por arquitec-

(1) Murray, *Handbook*.—*Novo Guia do viajante em Lisboa*.—Amador de los Ríos, *Estudios (Rev. de Esp. de 28 de nov. de 1873)*.

to a Boitaca, que dirigió el famoso templo del Restello.

De los demás templos de Lisboa no hay para qué hacer mención especial; porque, a pesar de la apariencia suntuosa que en los más de ellos se advierte, su interés artístico es insignificante, perteneciendo por lo común a las épocas más decadentes del estilo greco-romano, y en particular, a causa de las reedificaciones de Pombal, a la última mitad del pasado siglo, cuyo mal gusto arquitectónico es tan proverbial en el reino lusitano como en todas partes; si es que allí, según acontece visiblemente en Lisboa, no ha extremado aún los desvaríos churriguerescos cierta afición a la profusión, al oropel, los colorines, el estuco y demás elementos de una decoración empalagosa que, entre nosotros, con mayor discreción, no se suele prodigar tanto en los templos, y queda casi exclusivamente relegada a esas *casitas* de reyes, príncipes, infantes y cortesanos de nuestros Sitios Reales. El gusto italiano, en sus postrimerías, reengendrado en Versalles, dió la vuelta al mundo, decayendo más y más cada vez; pero dudamos llegase en parte alguna a émular con las construcciones de don Juan V y de José I en Portugal. En algunas ciudades de la Andalucía occidental, v. gr., en Cádiz, es donde, sin embargo, hay algo que recuerda ese estilo.

Hecha esta observación general, citemos rápidamente algunos. San Vicente *de Fora*, el mejor

templo, sin duda, greco-romano de Lisboa, como que fué reedificado por Felipe II en 1582, época todavía digna de memoria en las artes peninsulares, es el panteón de la dinastía de Braganza, y en él se hallan los restos del ya mencionado Nuño Pereira, fundador de aquella familia, trasladados de las ruinas del Carmen por doña María II; el aspecto y situación de esta iglesia desde el río, que domina, es muy gallardo. La basílica del Corazón de Jesús (vulgo la Estrella), erigida por doña María I en 1799, es copia abreviada de San Pedro de Roma; se halla situada en el collado de Buenos Aires, uno de los que sirven de asiento a la ciudad, y su cúpula sobresale por cima de todas las demás construcciones. Santo Domingo, que dicen ser el mayor templo de Lisboa, guarda los restos de nuestro célebre fray Luis de Granada. Las iglesias dedicadas a la Virgen bajo las tres advocaciones de Gracia (donde se custodian también los despojos del ilustre Alburquerque), el Monte y la Peña de Francia, se recomiendan tan sólo por las magníficas vistas que se gozan desde los tres cerros dondê se hallan situadas respectivamente.

Por último, San Roque nada notable ofrece si no contuviese la famosa capilla de San Juan Bautista, maravilla y zozobra de los viajeros, que sólo a fuerza de paciencia (1) consiguen se les permita verla

(1) Lo mismo dice el *Manual* de Murray, pág. 20.

(cosa rara en la proverbial cortesía lusitana), y que, aunque no sea más que por su renombre, merece algunas palabras más.

Mandó construir en Roma esta capilla don Juan V, que dió por ella catorce millones de cruzados (unos veintisiete de pesetas), habiéndola hecho armar dentro de San Pedro, para que oficiase en ella el Pontífice, y desarmándola después para traerla a Lisboa. Su lujo es pasmoso. En cuanto a su valor artístico, pertenece al estilo greco-romano; pero es tal vez de mejor gusto que otras obras hechas por este tiempo en Portugal. El pórfido, el lapizlázuli, el alabastro, la amatista, el ágata, el bronce, la plata, el oro y cuantos materiales más preciosos pueden aglomerarse, se hallan empleados en piezas, a veces de extraordinarias dimensiones. Tiene en el altar mayor y en los dos muros laterales, tres hermosos cuadros de mosaico, que representan el bautismo del Salvador, la Encarnación y la Pentecostés. Hay quien dice que estos cuadros están tomados de Rafael, Miguel Angel y Guido Reni (1); para Raczyński (2), los originales son pinturas medianas, análogas, aunque inferiores, a las de Carlos Maratta. Con razón elogia este escritor los bronce; en cuanto a los gigantescos candelabros de plata sobredorada, con sus relieves y estatuas, a pesar de

(1) O'Shea, *Guide to Spain and Portuga.*, 1868, pág. 540.

(2) *Les arts en Portugal*, pág. 290.

su estilo, son una obra tan importante de platería, que valen por sí solos la pena de la visita. Pero si la vara de uno de aquellos malos encantadores del *Quijote* transformase todas aquellas labores en la modesta piedra del claustro de la Sé, perdería de seguro, con la policromía que resulta de la combinación de tan diversos materiales, su mayor atractivo, y apenas sería mencionada en las *Guías* del viajero. Hay arquitecturas que necesitan de la magnitud de las masas para despertar interés: el Escorial (salvo la iglesia) o las Pirámides; hay otras, cuya belleza proviene de relaciones secundarias, ajenas al elemento estrictamente arquitectónico (¡qué sería, sin la decoración de sus paredes y sus techos, de muchos salones de la Alhambra!); y las hay que pierden casi todo su encanto cuando ignoramos la cuenta de su coste y la riqueza de los materiales que en su construcción se emplearon. Ahora bien: a estas últimas pertenece la capilla de San Juan Bautista.

Aunque de escasa importancia en la actualidad, por la borrosa huella que de sus tiempos guarda, debe mencionarse el castillo de San Jorge, desde el cual se contempla un admirable paisaje, y a cuyos pies se extendía hacia ambos lados, oriental y occidental, la antigua ciudad en la época árabe. Todavía el conjunto ofrece un aspecto pintoresco. Aun se dice que subsiste la antigua puerta por donde, merced al sacrificio de un esforzado caballero, penetró

Alfonso Henríquez cuando conquistó a Lisboa. Las sucesivas reparaciones de esta ciudadela para adaptarla a las necesidades de la defensa militar que todavía tiene encomendada, han dejado en él escasa señal de los estilos árabe y románico a que pertenecieron sus construcciones primitivas.

III.—Observación general

Permítasenos ahora, a propósito de los templos de Lisboa, una observación que vale asimismo para todos cuantos hemos tenido ocasión de ver en el resto del país. Uno de los caracteres que más constantemente se manifiesta en ellos, es la abundancia extraordinaria de luz, que les da cierto aspecto profano, muy extraño para un español, y que lo propio se advierte en la *Sé* de Lisboa que en Belem, en Alcobaça y en la Concepción Vieja, en Santa Cruz de Coimbra y en Batalha. Este exceso de luz, que ni aun suele mitigarse por medio de cortinas en las inmensas ventanas, parece tan conforme al gusto nacional, que por milagro se encuentra quien no haga alabanza de él. Fray Luis de Sousa, hablando de la iglesia de Batalha y comparándola con el Domo de Milán, casi contemporáneo de aquélla, censura que éste quedase tan «oscuro y melancólico», moviendo a los arquitectos portugueses a esmerarse por evitar esta falta, haciendo su templo «en contraposición y por todo extremo claro», hasta

el punto de que, «siendo tan descompasado de grande, y a pesar de que las vidrieras atenúan la luz con su pintura y colores, se puede estar dentro de él en una noche clara, no sólo sin que infunda pavor, mas lo mismo que en medio de una plaza». Y añade en otro lugar: «los templos, que son retrato del Cielo y asiento de la luz eterna, no parece razón tengan comercio alguno con el horror de las tinieblas». Con harto mejor gusto y buen sentido, uno de los más discretos arqueólogos lusitanos de nuestros días, con motivo de las ventanas cruelmente abiertas a la hermosa *Sé velha* de Coimbra, censura este desordenado amor a la claridad que en los obispos y cabildos portugueses se desarrolla, en su opinión, desde el siglo XVI (1). Pero el juicio del distinguido profesor no parece ser dominante entre sus compatriotas.

El estilo profuso y suntuoso de la ornamentación es otro de aquellos caracteres. La riqueza de los materiales, la de adornos esculpidos, las decoraciones de azulejos, a veces hermosísimas, y que así se emplean hoy como tres o cuatro siglos ha, si bien con diversa fortuna, vienen en cierto modo a compensar la grande escasez que en los templos de Portugal se advierte de tres elementos artísticos, los cuales, aparte de la importancia que les pertenece

(1) Felipe Simoens de Castro, *Reliquias da Architectura romano-byzantina en Portugal*, etc.

por sí propios, desempeñan una función ornamental de primer orden. Hablamos de las estatuas, los cuadros y los tapices. En cuanto a las primeras (nótese que nos referimos a la decoración de los edificios, no a los sepulcros, en que tan maravillosos ejemplos nos han dejado Alcobaca, Batalha y Coimbra), a pesar de la magnificencia de la arquitectura manuelina, hace en general menos uso de la estatuaria que otras arquitecturas de su tiempo en el resto de Europa; siendo difícil, quizá imposible, hallar una portada cuya imaginería pueda competir, no sólo en calidad, sino en cantidad, con las de Chartres, Burgos o Santiago. Belém, Alcobaca, Batalha, Santa Cruz, son fiel testimonio de este aserto.

Las pinturas no son más abundantes. El templo donde mayor número de cuadros hemos visto—¡cosa extraña!—no es ninguno de los grandes monumentos lusitanos, huérfanos de ellos casi en absoluto (aunque en las sacristías y salas capitulares de Coimbra se hallen algunos de interés), sino en la iglesia de Santa María en la pequeña villa de Obidos, donde se conserva una rica colección de las obras de Josefa de Ayala. No es nuestro ánimo discutir los títulos de la pintura portuguesa, ni aun siquiera los de la escuela de Viseo, que más o menos a la ligera ha querido establecer Mr. Robinson (1); las excelentes tablas del siglo xvi, que suelen atri-

(1) *The early portuguese of painting.*

buirse todavía vulgarmente al tradicional Gran Vasco, y sobre las cuales volveremos en ocasión más oportuna, señalan un desarrollo de innegable importancia. Lo único que afirmamos es la escasez de estas obras como elementos decorativos de los templos.

Por último, los tapices flamencos, franceses o españoles para decorar los muros o alfombrar el pavimento, son también rarísimos; cualquier iglesia de los desgraciados lugares que rodean a Madrid, el último convento de monjas de la Mancha, tiene, a lo menos, uno de esos tapetes turcos, tan comunes en nuestro país, pero que serían un gran lujo en la Sé de Lisboa. Verdad es que abundan hermosos reposteros de paño, bordados con sobrepuestos de colores, en fondo generalmente rojo o azul, y cuyo efecto es muy noble y severo; mas esto no alcanza a compensar la falta advertida. Sin embargo, parece que, hacia 1460, se hicieron en Portugal tapicerías que representaban las expediciones de Alfonso V, una de las cuales debía conservarse en la casa española del Infantado (1).

Casi inútil es añadir que, estando situado el coro en el ábside o capilla mayor de las iglesias lusitanas, y no, como entre nosotros, en la nave principal, a partir del crucero, tampoco presenta esas

(1) Faria e Sousa, *Europa portuguesa* (apud Raczynsky, 202), tomo II, pág. 391.

grandes sillerías esculpidas de las catedrales españolas, cuya magnificencia contrabalancea en parte los inconvenientes que para la perspectiva arquitectónica y hasta para la comodidad de los fieles ofrece el sistema entre nosotros adoptado. En punto a otra clase de obras de madera tallada, a pesar de la opinión de Raczynski (1), tampoco son ricos esos templos. El señor Rivara, bibliotecario de Évora, cuyo informe inserta aquel escritor, dice que no conoce nombre de escultor alguno en madera, anterior al siglo XVIII, lo cual parece indicar la escasa importancia que hasta entonces debía gozar un arte que dos centurias antes había hecho ya célebres los nombres de Berruguete, Becerra y tantos otros, sin que esta consideración se destruya por la inexactitud del dato; pues si el vizconde de Juromenha (2) menciona cuatro artistas de este género pertenecientes al XVI, el solo hecho de desconocerlos Rivara da idea del escaso nombre que ellos y sus obras obtuvieron. Las puertas, por ejemplo, rara vez ofrecen labor interesante; y el mobiliario antiguo artístico, que es muy hermoso en Portugal, escasea en sus iglesias más aún que en las españolas. En suma, si desde el punto de vista arqueológico los templos pueden considerarse como verdaderos museos, y museos vivos, donde los objetos no se hallan vio-

(1) *Les arts en Portugal*, carta XXVII.

(2) *Les arts en Portugal*, carta X, apénd. 1.º

lentamente arrancados de su destino, sin relación entre sí ni con el edificio, sino desempeñando su peculiar función, en Portugal estos museos tienen harto menos valor, por lo común, que el que ofrece la armazón arquitectónica a que debieran prestar vitalidad las obras artísticas en ella incorporadas.

Hemos hablado antes de azulejos, y es difícil dar idea de la profusión con que se les emplea para decorar las paredes de los edificios portugueses, enteramente revestidos de ellos, en ocasiones, hasta el arranque de los techos.

Sabida es la historia de este admirable elemento decorativo. Quizá lo conocieron los egipcios, que ya en muy remotos tiempos poseían el arte de esmaltar la porcelana; pero su gran desarrollo parece provenir del Asia central, desde donde pasó a Persia, y de allí, por medio de los árabes, a Europa, teniendo su punto de culminación en los primorosos alicatados de la Alhambra. Desde entonces, dos grupos se pueden distinguir en este producto: el de los azulejos esmaltados, que siguen más inmediatamente las huellas del estilo morisco, cuyas labores están hechas con esmaltes diversos, que al fundirse forman en las reuniones relieves y desigualdades más o menos grandes, y el de los pintados, que se inspiran en el gusto y en los procedimientos de las mayólicas italianas.

Los que hemos visto en Portugal, salvo más completa observación, podrían clasificarse de este modo:

1.º Azulejos esmaltados, primero, de labores geométricas a la morisca, y después, con otros dibujos del Renacimiento; estas dos clases, en las cuales cada color se halla puesto sólo en su tono fuerte, sin medias tintas ni claro-oscuro (1), son las más antiguas, y probablemente concluyen en el siglo XVI, a causa del predominio del gusto italiano, que comienza imponiendo sus motivos y acaba por imponer sus procedimientos; a ellas pertenecen los admirables de la Catedral de Coimbra. 2.º Azulejos con relieves, a veces muy altos, pero modelados, y que representan piñas, racimos, hojas, lises y otras flores, ya tratadas al natural, ya heráldicamente; los de esta clase, atendiendo a su dibujo y a su armonía con el resto de la decoración de las construcciones donde se les halla empleados (v. gr.: en el palacio real de Cintra), parecen pertenecer al siglo XVI, y son o desconocidos o muy raros en España; su efecto es algo apelmazado y basto. 3.º Azulejos pintados a la italiana, generalmente, de amarillo, azul y, algunas veces, también morado, sobre fondo blanco; recuerdan el tipo de nuestra loza de Talavera, y tienen claro-oscuro y medias tintas; sus asuntos son hojas, flores u otros motivos comunes, y en ocasiones for-

(1) D. J. F. Riaño, en su excelente libro sobre las artes industriales españolas (*Spanish industrial arts*, Londres, 1879), publicado por el Museo de Kensington, y que ha dotado a nuestro país del primer Manual de esta clase adonde recurrir con confianza en los datos como en la crítica. V. pág. 168.

man composiciones de figuras grandes, como la que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa; parecen corresponder al siglo xvii, o a fines ya del xvi. 4.º Azulejos de este mismo género, pero sólo con dos colores, azul y blanco, ya rameados, ya representando en grande asuntos religiosos o históricos, campestres, cacerías, vasos con flores y adornos arquitectónicos del gusto de Luis XIV (1); v. gr.: los de la Catedral de Lisboa; corresponden a los siglos xvii y xviii. En cuanto al sistema de diminutos azulejos, con formas diversas, que se articulan para componer un dibujo de colores en mosaico, sistema llevado a tan alta perfección en la Alhambra, no hemos encontrado en Portugal ejemplo de él, sin decir por esto no exista, a pesar de que tampoco lo mencionan los libros que hemos podido consultar.

Sobre el origen de los azulejos portugueses poco sabemos. El vizconde de Juromenha, cuya nota inserta el tantas veces citado Raczynski (2), está sin duda en lo cierto al referirlos a la dominación árabe; pero, aunque de su informe resulta el inmenso uso que en el siglo xvi se hacía ya de este elemento, hasta el punto de pretender los obreros dedicados a colocarlo, que se les separase de los demás albañiles, visto que no se ocupaban de ninguna otra clase de obras, nada se dice sobre su fabricación; la noti-

(1) Raczynski, Ob. cit., 428.

(2) Carta XXIV, apéndices 1.º y 2.º

cia del señor Rivara (que tiene por los más antiguos a los que forman tablero de ajedrez) tampoco da luz sobre el particular.

Juromenha indica que hay en Portugal quienes opinan que los azulejos provienen de Holanda, opinión cuyos fundamentos sería interesante conocer; aunque es posible que le haya servido de base, según el citado escritor juzga, el hecho probable de acudir allá cuando se quería tener azulejos mejor trabajados. ¿Vendrían de Holanda, tal vez, los que hemos incluido en el segundo grupo, o a lo menos sus tipos? El carácter del modelado, sus tonos, su falta de analogía con los que en España se encuentran, ¿dependerán de este origen? Téngase presente que el vizconde añade «que había costumbre de encargar allá objetos análogos». En la falta de datos para decidirnos, aventuramos esta opinión, con gran temor de que los eruditos de uno y otro reino la hallen absurda, si llega a su noticia. El mismo anticuario menciona también ciertos azulejos, firmados por un artista flamenco, que había visto (en 1844) en el convento *dos Cardaes* de Jesús, en la rúa Formosa. Ceán Bermúdez (1) habla igualmente de un pintor de azulejos, Juan Flores, natural de Flandes, y nombrado «maestro azulejero» por Felipe II en 1565.

Por su parte, el señor Amador de los Ríos dice

(1) Riaño, Ob. cit., pág. 160.

que «consta que los primeros azulejos fueron llevados de Sevilla a fines del siglo XI o principios del XII», aunque no aduce la prueba de este aserto. Verdad es que en Sevilla era donde se poseía mejor el arte, a lo menos, de colocar estas decoraciones. Hacia 1422, doña Juana de Mendoza, mujer del almirante de Castilla, encargaba azulejos a Toledo, probablemente para Palencia (¿quizás de Talavera?); pero el maestro que había de ir a colocarlos debía venir de Sevilla (1). Sabido es el nombre de Triana en este género de fabricación.

En Portugal se ha trabajado de antiguo con habilidad en alfarería y loza de todas clases; desde los búcaros y barros porosos de Estremoz, célebres ya en 1571, hasta las imitaciones de porcelana china y japonesa, en gran auge hacia 1619, época de la entrada de Felipe III en Lisboa, para solemnizar la cual los gremios respectivos levantaron un arco de triunfo de loza; hoy mismo, en Caldas da Rainha, se hacen excelentes objetos de este material y de barro vidriado y esmaltado, con bastante carácter local, y se imita desde hace algunos años la *poterie rustique* de Bernardo de Palissy, con los mismos procedimientos, por cierto, de moldear sobre el natural, aunque en otro material y con muy otro arte (2).

(1) Riaño, Ob. cit., pág. 167.

(2) En el inventario de la infanta doña Juana, hermana de Felipe II (1573), citado por el señor Riaño, pág. 170, se habla de vasijas de loza de Portugal.

Juzgando, como es razonable, por lo que acontece en el resto de la Península, puede colegirse que, en general, el desarrollo de los azulejos sería en Portugal análogo. Ahora bien: según el interesantísimo trabajo del señor Riaño, la arquitectura árabe no debió comenzar a emplear las decoraciones de azulejos hasta después del siglo x, perteneciendo al xiv los más antiguos que se conservan y que están en la Alhambra de Granada, y habiéndose venido fabricando en esta ciudad todavía dos siglos más tarde (1), como igualmente en Talavera, Valencia, Málaga y otras localidades.

En ninguna parte quizá pueden estudiarse y compararse las diversas clases de azulejos portugueses mejor que en el Palacio Real de Cintra, donde hay ejemplos de todas. Y ¡qué diferente gracia tienen, por cierto, estos azulejos antiguos, con sus tonos puros, y los modernos, aunque sean tan excelentes como los que pueden verse a corto trecho de allí, en el suntuoso palacio de Monserrate, y que tal vez han salido de los talleres de Minton! Nada más rico que sus esmaltes, perfectamente fundidos; nada más fino que uno de esos ladrillos mates o al encáustico, que parecen en ocasiones una pieza de Wedgwood; pero ¡a qué distancia quedan del último resto del siglo xv que se le pone al lado!

(1) Ob. cit., pág. 166, etc.

II

BELEM y CINTRA

I.—Belem

En las cercanías de Lisboa se halla Belem, que forma hoy ya un barrio de la hermosa capital, extendido por la orilla derecha del Tajo, casi hasta la barra, por en medio de palacios y jardines. Ahora bien: en ese barrio está uno de los más célebres monumentos de Portugal y de la Península toda: la iglesia y monasterio de los Jerónimos,

«sancto templo
que nas praias do mar está sentado,
que o nome tem da terra, para exemplo,
donde Deus foi em carne ao mundo dado».

Fundó este edificio el rey don Manuel el Afortunado, en el mismo lugar, según ya hemos dicho, donde se hallaba la ermita de Nuestra Señora de Restello, desde la cual partió Vasco de Gama, y en acción de gracias por los descubrimientos del insigne navegante, habiendo comenzado su construcción el 6 de enero de 1500. Pero no se concluyó hasta mucho más tarde, bajo el gobierno sucesivo de otros varios monarcas, cuyos restos guarda en su recinto con los de dos princesas españolas, doña María y doña Catalina, esposas respectivamente de don Ma-

nuel y de don Juan III, sepultados también en el magnífico templo.

Después de alguna discusión, parece averiguado que el primer arquitecto que proyectó y dirigió la obra, fué el italiano Boitaca o Boutaca, autor asimismo de la Concepción Vieja de Lisboa, cuyo estilo es tan análogo al del suntuoso Monasterio, y no un supuesto Potassi, italiano también, cuyo nombre no se halla en ningún documento; a ambos se atribuyen las románticas historias con que es uso ponderar el atrevimiento de estas obras. Hasta 1517, el sistema seguido en la de Belem fué análogo al que hoy llamamos «por administración»; desde esa época, la construcción se hizo por contratas parciales; Juan Castilho tomó a su cargo la mayor parte, y otros maestros las demás. El vasto edificio está cimentado sobre estacas de madera.

Consérvanse, de este importante monumento, la iglesia, el convento y el patio, donde hoy se halla establecida la *Casa Pía*, asilo de huérfanos, dotado de escuelas, incluso para sordo-mudos. Sobre una antigua galería exterior se levantó recientemente un edificio, de 180 metros de largo, imitando el estilo de Belem; pero antes de concluirse se hundió la costosa fábrica, causando muy dolorosas desgracias.

En su aspecto general, el monasterio pertenece a la arquitectura manuelina, una de cuyas más preciadas joyas constituye. Ignoramos el fundamento

con que un escritor de la notoria competencia de Fergusson (1) advierte, sin embargo, gran semejanza entre la iglesia de Belem y la capilla de Rosslyn, en Escocia, tanto en el trazado general como en los pormenores; «no cabe dudar, dice, de su origen común». Verdad es que la cuestión de las relaciones entre la arquitectura portuguesa y la inglesa, sobre la cual ya volveremos más adelante, se suscita respecto de otros templos lusitanos. En cuanto a éste, sea que Boutaca dejase en su obra, como no podía menos de acontecer, recuerdos italianos, oriundos de la misma fuente donde el arquitecto escocés pudo inspirarse — que parece lo más probable, a primera vista, — sea que medie entre ambas construcciones un influjo tan directo como el que nota el célebre historiador de la arquitectura (cuyas palabras, tomadas a la letra, vendrían a hacer de una de las dos iglesias imitación, al menos, de la otra), es lo cierto que muestra ese sello castizo del estilo manuelino, y aun de nuestro plateresco, que no por el hecho de combinar el *cinquecento* con el elemento ojival (que esto no es privativo (2) del arte ibérico), sino por el modo y carácter de la combinación, parece dis-

(1) Citado por O' Shea, 541 y 542.

(2) Aunque se prescinda de los edificios italianos, a causa del carácter especial que allí tomó la arquitectura de la Edad Media, a distinción del resto de Europa, la Casa Municipal (*Hôtel de Ville*) de Colonia, el castillo de Heidelberg, el palacio de Bamberg, y aun el de Lieja, ofrecen una combinación semejante.

tinguir a los monumentos lusitanos de esa época.

La impresión general del que nos ocupa, es la de una riqueza extremada en la ornamentación, a veces de un gusto no muy delicado. La fachada, en su conjunto, es hermosa y la más rica tal vez de todas las de los monumentos portugueses, aunque las estatuas, que son en gran número, valgan poco, y la ejecución general no siempre sea tan fina como la composición del arquitecto. La puerta es doble; sobre el parteluz se halla colocada la estatua del infante don Enrique, y encima de aquélla la de la Virgen de los Reyes. A cada lado hay una ventana de extraordinaria longitud; medio también, al parecer, característico de esta arquitectura, en lugar de apelar al sistema de tres órdenes de huecos en distintos planos que hacen tan elegante y airosa a nuestra catedral de León. El interior del templo es extraño, pero maravilloso. De los dos factores que forman el estilo manuelino, predominan, respectivamente, el ojival en el exterior y el claustro alto (aunque nos separemos de la autorizada opinión (1) del señor Amador de los Ríos); y en el interior del templo y en el claustro bajo, el Renacimiento. Pero la diferencia entre el carácter de este último estilo en Blem y el que ofrece en España, merecería concien-

(1) *Estudios. Rev. de España* de 28 de noviembre de 1873, donde dice que en el claustro domina «el estilo bramantino», con otras consideraciones atinadas respecto del piso bajo, pero inaplicables al alto.

zudo estudio por parte de los hombres competentes.

La decoración que, por lo suntuoso y hasta por su composición, a nada se parece tanto como a una filigrana, recubre toda la iglesia, en sus tres naves, desde los delgados pilares, que parecen incapaces de sostener las altas bóvedas, hasta los nervios que se extienden por éstas en número sorprendente aun para nosotros los españoles; decoración, esta de los nervios, peculiar del país. En la ornamentación, a semejanza de lo que en los azulejos acontece, se hallan también lises, racimos de uvas, alcachofas y otros adornos no usados en nuestros monumentos; así como esas curvas retorcidas que desde Italia pasan a Francia, caracterizando el estilo barroco de Luis XV, y dan la vuelta al mundo, pasando asimismo por las manos de nuestro Churriguera.

El coro alto, situado a los pies de la iglesia, tiene una sillería de gusto del Renacimiento, muy sencilla; en los respaldos del primer orden de asientos, los tableros esculpidos usuales, están reemplazados por grandes cuadros sin importancia alguna. La capilla mayor es greco-romana, sin guardar en su género relación alguna con la magnificencia del templo. La sacristía, que es una de las partes más interesantes del mismo, es una hermosa sala ojival cuadrada, cuyas cuatro bóvedas se apoyan en un gran pilar puesto en el centro; en ella se encuentra un mueble incrustado antiguo, encajado dentro de un armatoste de madera, de pésimo efecto.

Del convento sólo se conserva con su antiguo carácter el célebre patio y claustro, que comunica con el lado Norte de la iglesia por una serie de puertas *manuelinas* de mal gusto. Este patio, que en su composición aventaja tal vez a los del templo, goza la fama de ser uno de los más hermosos del mundo, y ciertamente la merece. Tiene pocas estatuas, y los bustos en relieve de sus medallones nada valen; pero ¡cómo dar una idea de su maravilloso conjunto! Aquí, la riqueza de la ornamentación no empece lo más mínimo a la grandiosidad y nobleza de las líneas y masas generales, rivalizando, en nuestra opinión, aunque compuesto de otro modo, con el de San Juan de los Reyes; ambos son quizá los dos más suntuosos de la Península.

¡Ojalá pudiera aplicarse al estado de conservación del español lo que, para ventura del arte y honra de su patria, debe decirse del lusitano!

Ya hemos indicado que éste consta de dos cuerpos: el inferior, muy rico e inclinado al Renacimiento; el superior es más bien ojival y más sencillo, pero no menos bello, con no estar concluída una segunda arcada en los vanos de la actual, cuyos arranques se advierten, pero que quizá habría recargado la decoración con exceso. La planta del claustro bajo se corta en los cuatro ángulos por cuatro pabellones triangulares, en uno de los cuales hay una fuente con mucho carácter.

El refectorio, que hoy presta el mismo servicio

a los niños de la Casa Pía que en otro tiempo a los Padres Jerónimos, es un vasto salón modernizado, en cuyas paredes se halla la historia de José en grandes cuadros de azulejos. Por último, la parte de galería exterior (sin relación alguna con el claustro del patio) sobre la cual se halla la reciente construcción desplomada, doblemente infeliz, es ojival y muy sencilla.

A corta distancia de este admirable monumento, y más hacia la barra, se halla la torre de San Vicente, construída por don Manuel a fines del siglo xv (aunque proyectada ya por don Juan II) sobre un islote, que la acumulación de las arenas ha convertido en península. Domina en ella el gusto ojival, y, así en sus líneas generales como en su decoración, es muy agradable, por más que la última, bastante sobria y de buen gusto, resulta, sin embargo, todavía excesiva, para una obra de defensa, caso de que pueda mantener aún este nombre en nuestros días. La puerta, las estatuas de las esquinas, la linda galería sobre la terraza, desde la cual se contempla el espléndido paisaje de la desembocadura del Tajo, merecen especial mención. Ha sido restaurada modernamente, y excepto la sala del tercer piso, que conserva los nervios de la bóveda, las demás están enlucidas y presentan un interior insignificante.

II.—*Cintra*

No vamos a describir la maravillosa residencia de verano que Portugal posee, a unas cinco leguas NE. de Lisboa, asentada en los últimos estribos de la hermosa sierra de la Estrella. Ya el camino desde la capital es interesante, ora por la hermosura del paisaje, ora por las circunstancias de algunos parajes por donde pasa.

La célebre quinta Das Laranjeiras, antiguo teatro de las aventuras del en otro tiempo espléndido conde de Farrobo, el convento de Santo Domingo de Bemfica, donde reposan, con su hijo y clásico historiador, Fr. Luis de Sousa, el famoso canciller Juan de las Reglas, a quien tanto debió el maestro de Aviz, y el no menos famoso virrey don Juan de Castro, amigo de San Francisco Javier; el palacio de Ramalhão, donde en 1832 habitó el pretendiente español don Carlos, y desde el cual escribió su protesta contra la proclamación de la reina doña Isabel; como lo había habitado antes, en 1822, aunque en calidad de reclusa, la emperatriz-reina doña Carlota Joaquina, por negarse a jurar la Constitución portuguesa; todos estos sitios ofrecen bastante interés al visitante.

Hay algunos viajeros para los cuales los paisajes de las riberas del Miño, al N.; los de Monchique, al S., o los de la sierra de la Estrella, v. gr.: las

fuentes del Zezere, superan al de Cintra; pero, en el género risueño, pocos rivales tiene, de seguro, éste en el resto de la Península, y aun de Europa. Aquel suelo, briosamente modelado, con alturas de 3.000 pies, cuya aspereza suaviza la vegetación incomparable de sus bosques de camelias, pinos y araucarias, recuerda, quizá en pequeño, el de Granada— aunque con el mar a la vista— por la rica combinación de la flora espontánea y de la jardinería en grandes masas de arbolado, y cuyas quintas se asemejan también, en ocasiones, a los cármenes de la célebre vega.

Al lado de este poderoso encanto tiene también Cintra el que le prestan sus monumentos y objetos de arte antiguo.

Comenzando por los edificios de menor importancia, debemos recordar la pequeña iglesia de Santa María, cuyo portal románico de transición es muy sencillo. Sigue a ésta el *Castello dos Mouros*, que, a pesar de no ser hoy más que una pintoresca ruina, embellecida por la Naturaleza y por un arte sobrio de jardinería, conserva algunos torreones, algunos preciosos arcos románicos, y una capilla que antes fué mezquita, bastante descuidada, por cierto, y en cuyos muros todavía se distinguen pinturas antiguas, y una inscripción en caracteres arábigos. Este delicioso sitio perteneció al rey don Fernando. En él se hallan enterrados algunos restos, según se cree, de cristianos y de musulmanes, encontrados hace años al practicar ciertas excavaciones. Yacen

en una misma sepultura, sobre la cual hay una cruz y una media luna, con esta leyenda, en profecía menos acertada probablemente que el hecho humanitario conmemorado por ella: *O que ficou junto, Deus separará* (lo que yació junto, Dios lo separará).

Igualmente pertenecía a don Fernando el palacio y castillo *da Pena*, cuya situación, a unos 1.000 metros sobre el nivel del mar, y cuyos bosques, camino, jardines, hacen de él uno de esos lugares de peregrinación, a que el amor a la Naturaleza, o en su defecto el de la moda — que, a vueltas de su futilidad, va generalizando el gusto por el paisaje — llevan a gran parte de la Europa culta durante la primavera y el estío.

La Pena era un antiguo convento de jerónimos, donde, según algunos, venían a hacer penitencia los frailes de Belem, cuya circunstancia, en sentir de los que así opinan, le dió nombre. Según otros, procede éste de la roca en que se hallaba construída la antigua capilla dedicada a Nuestra Señora de la *Peña (da Penha)*, a la que vino don Juan II en 1493 para cumplir un voto, a consecuencia de lo cual mandó construir un monasterio, desde 1503 hasta 1511, en cuya fecha el rey don Manuel hizo sustituir a la primera fábrica de madera otra de piedra, a la que pertenecen sus restos actuales (1). Desde la

(1) *Cintra pintoresca*, Lisboa, 1838, pág. 43 (Antonio Carvalho da Costa); *Corographia*, tomo III (Villela da Silva, *Observaciones críticas*, etc., 1828.)

torre de ese monasterio, a la cual cuentan subía el rey *Afortunado*, esperando ver el regreso de la escuadra de Vasco de Gama, fué en efecto divisado el primero de sus barcos el 29 de julio de 1499, según dicen. Vendido el edificio al suprimirse las comunidades religiosas, lo adquirió un particular, al cual lo compró, ya en ruinas, don Fernando, que edificó, mezclando la antigua construcción con la nueva (obra del general barón Eschwege), un castillo cuya deliciosa situación en medio de hermosísimos bosques, jardines, rías, pabellones y de más accidentes propios de una residencia de este género, ofrece además el goce de un magnífico panorama.

La inmensa y costosa fábrica imita la arquitectura del siglo XII, combinada con fragmentos manuelinos, ya auténticos, ya recientes. M. de Raczyński había deseado — con razón — que se hubiese evitado la confusión entre las antiguas y las nuevas obras, y no obstante su benévola opinión sobre los pormenores de las del barón de Eschwege, desliza, en una nota incidental — a propósito del alcázar de Sevilla — que «los arqueólogos del año 2245 se devanarán harto más los sesos cuando pretendan fijar la época de las diferentes construcciones de la Pena» (1). En general, de todas las empresas de este género puede decirse otro tanto. No sin desconfianza, por nuestra incompetencia, como por lo

(1) Ob. cit., 505.

que contradice al gusto y a los usos comunes, aventuramos la opinión de que se requiere un concurso tan singular de circunstancias para el éxito de una restauración arquitectónica, que sólo excepcionalmente debieran consentirse; habiendo de limitarse, en vez de completar la antigua construcción con imitaciones más o menos felices, y para las cuales no pocas veces faltan datos, a hacer en ella las reparaciones necesarias para la conservación de la ruina, como tal ruina, y concretarse las nuevas obras, a lo sumo, a sustituir las piezas destruidas con otras idénticas. Cuando esta identidad no puede obtenerse sobre datos reales, sino tan sólo sobre conjeturas más o menos fantásticas, el carácter del monumento puede sufrir gravemente; y aunque sea fácil distinguir la obra nueva de la antigua y evitar una confusión que perturba las ideas e induce a errores sin cuento, siempre los remiendos, adecuados o impropios, impiden la libertad del espíritu para representarse y completar idealmente la construcción cuyos restos contempla. Un brazo añadido a una estatua mutilada, una nariz a un busto, son el mayor obstáculo para esa reconstrucción, imponiendo a la fantasía una dirección dada, de que le es muy difícil separarse. Otro tanto acontece con un edificio. En general, de la gran mayoría de las restauraciones, puede decirse lo que de los «arreglos» que suelen hacerse de nuestro teatro clásico; necesitan un valor de ese que no debe tenerse.

Si esto cabe pensar de las restauraciones, júzguese cuáles serán los inconvenientes de una obra de ampliación como la verificada en la Pena. La idea de la finalidad artística y arqueológica de los monumentos, se halla tan poco extendida, que es raro hallar quien se contente con preservarlos y evitar su destrucción; por lo común, se les quiere utilizar, dándoles algún otro destino, como si no bastara el servicio al arte, a la historia y a la cultura general del país. De aquí nace la necesidad de alterar la planta del edificio, añadirle construcciones más o menos heterogéneas y modificar su disposición y carácter.

Algunos restos de la Pena son interesantes; entre ellos, la capilla, de estilo manuelino, cubierta de azulejos hasta la bóveda, y que conserva tal cual imagen de época más antigua, así como su famoso retablo de alabastro oriental.

Según el autor de *Cintra pintoresca*, la piedra para esta escultura procede de las canteras del país; pero se tiene por más segura la opinión que la hizo venir a intento de Florencia. La obra, en el gusto del Renacimiento, es de un escultor extranjero, Nicolás *el Francés*, y no carece de mérito, sobre todo el compartimiento central, que representa el entierro de Cristo; pero la combinación del alabastro, tan suave y translúcido con el mármol negro o gris, perjudica, como ha hecho notar un escritor, «a la armonía del conjunto».

Otras quintas y otros conventos, de menor importancia, se recomiendan al viajero. El célebre convento «de corcho», o de Santa Cruz (fundado en 1560 por don Alvaro de Castro, hijo de don Juan), del cual decía Felipe II que era el más pobre de sus reinos, como el Escorial era el más rico, debe su nombre a la corteza que reviste las paredes y puertas de las celdas, adorno usado en otros monasterios portugueses. El de Penhalonga, establecido en el siglo xv bajo la advocación de Nuestra Señora de la Victoria, cambiada después en la de la Salud, y enriquecido sucesivamente por los reyes don Manuel, don Sebastián y otros; la quinta de Penhaverde, donde es fama se aclimataron los primeros naranjos que vinieron a Europa y donde habitó el ya mencionado virrey don Juan de Castro, el cual hizo edificar su capilla en 1542, e impuso a sus descendientes la obligación de no plantar frutales ni sacar lucro alguno de esta posesión; la de Setiaes, junto al paseo *fashionable*, y donde hay duda de si se firmó o no el convenio llamado de Cintra en 1808, entre Junot y Wellington; las de los marqueses de Pombal y Viana, los duques de Saldanha, Palmella, Lafoes, etc., son las más notables.

Pero entre todas descuella la de Monserrate. Su situación es admirable y su parque y dilatados jardines muy hermosos. En 1540 se edificó allí una ermita dedicada a la Virgen de cuya advocación toma nombre el lugar. Un caballero inglés, Mr. Beckford



fabricó en éste, años ha, un castillo gótico, que tuvo corta existencia; y sobre sus ruinas, otro inglés, Mr. Cook, a quien el Gobierno lusitano ha hecho merced del título de vizconde de Monserrate, ha levantado un lujoso palacio, imitación más o menos afortunada de ese estilo árabe que hoy tanto priva entre las personas pudientes. Sin embargo, aun cuando para nuestro fin no ofrece interés esa suntuosa construcción, la tienen muchos de los objetos de arte que encierra.

Tales son algunos relieves de mármol en el estilo italiano del Renacimiento; una estatua de San Antonio; una cruz románica, con nielos en la peana; algunos bronce y piezas talladas de madera en el gusto greco-romano, entre ellos, la hermosa puerta de la biblioteca; bandejas repujadas de plata, una de ellas oxidada; armas, etc. En cerámica posee alguna tinaja árabe, vasos en el estilo italo-greco, platos en el italiano, de Lucas della Robbia y de las mayólicas, porcelanas, al parecer, *vieux Saxe*, etc. Las pinturas antiguas tienen algún interés también; mas para su inspección sería menester, sobre mayor competencia, más tiempo del que concede el criado encargado de enseñar el palacio a los viajeros. Hay también un antiguo sillón, atribuido a los venecianos, hermosos contadores portugueses, y otros muebles del mismo género, tan característico y diferente del nuestro; primorosos bordados y una inmensa riqueza en objetos de Oriente, en especial de India, Chi-

na y Japón, como suntuosos muebles y tibores, admirables esmaltes, telas y tapices, tallas, marfiles, porcelanas, piezas de alabastro, etc., etc.

Antes lamentábamos el corto tiempo de que en Monserrate disponen las personas desconocidas para visitar las preciosidades atesoradas por su dueño. Pero consideremos cuán penosa servidumbre es ésta de los que tienen casas ricas y alhajadas con objetos de interés, por respecto a los viajeros curiosos, que solicitan se les admita a participar de un goce que perturba su vida doméstica y les obliga a abrir de par en par las puertas de sus habitaciones más íntimas a la profana, indiscreta y crítica mirada del primer advenedizo. En ocasiones, la afluencia de forasteros es tal, que forma verdadera peregrinación, cuya avalancha concluye por desalojar de su propia casa a los dueños, impotentes ya para resistir la acometida a pie quieto. Cargas y gabelas son éstas que, a no mediar el humanitario deseo de los unos, la amable condescendencia de los otros y la vanidad de tal cual afortunado coleccionista, les harían ocultar hasta la noticia de su existencia al vulgo de las gentes. ¡Por ventura, el pobre bonzo, enamorado de la pedrería, halla siempre un mandarín que la pasee bordada en su vestido; compadecemos, pues, al rico y agradezcamos su benevolencia!

El edificio de mayor importancia arqueológica en Cintra, aunque suelen mirarlo con extraño desdén

los naturales del país por la mayor sencillez de su decoración, es el Palacio Real.

La mayoría de los viajeros llaman a este interesante edificio «la Alhambra de los reyes moros portugueses»; pero, según el señor Amador de los Ríos, aunque no niega en absoluto la posibilidad de una primitiva construcción mahometana, la que hoy existe se debe a don Juan I (en 1386), a cuyo reinado pertenecen la capilla y los salones llamados «de los cisnes» y «de las urracas». Don Duarte lo ensanchó, don Juan II y don Manuel concluyeron la obra, y don Juan V imprimió en ella el poco afortunado sello del siglo XVIII. En una de sus estancias es fama que el malaventurado don Sebastián discutió con sus consejeros la desgraciada expedición a África, que de tal modo debía influir en la suerte del reino; en otra, el no más feliz Alfonso VI, un tiempo vencedor de españoles y holandeses, demente luego y desposeído de esposa y trono, sufrió ocho años de cautiverio, encerrado, como una fiera, hasta su muerte.

No entraremos ahora aquí a discutir la realidad del estilo mudéjar, así denominado por el ilustre autor que citábamos últimamente, y que lo define como el arte propio de los moriscos establecidos ya bajo el gobierno cristiano. Si ese estilo, merced al influjo del arte occidental, constituye una nueva, propia y original forma de producción, como sostiene el señor Amador de los Ríos, o si el referido influjo se ejerce de la misma manera en el arte ará-

bigo, bajo la dominación musulmana o bajo la cristiana, no bastando esta distinción para hacer dos grupos del arte morisco español, según otros pretenden, es un problema que pide ser tratado con muy otro espacio del propio de estos apuntes.

Basta a nuestro propósito advertir que el señor Amador de los Ríos considera que el palacio de Cintra pertenece originariamente a ese estilo mudéjar. Pero mudéjar o simplemente morisco, los rasgos de la arquitectura y la decoración arábigas, se notan en ciertas partes de este edificio con los del estilo ojival, el manuelino y del Renacimiento y el greco-romano de los siglos xvii y xviii. El primero de estos géneros se observa, sobre todo, en el salón de entrada, donde hoy se hallan los billares, y que tiene un techo de don Juan II; en el pequeño cuarto «del Consejo», donde se dice que estuvo don Sebastián, el que antes citamos, y en el que los azulejos a la morisca que adornan la pared alternan con los de los asientos, esmaltados con las esferas de don Manuel; en la mezquita, hoy capilla, cuya linda techumbre de ensambladura se halla horriblemente repintada; en el baño, donde se han ido sobreponiendo a lo árabe lo manuelino y el mal gusto de la última centuria, según el cual están hechas las grandes composiciones de azulejos en azul sobre blanco, que revisten la sala hasta el techo; en muchos recuerdos, motivos, trazas y adornos; en los surtidores y juegos de aguas de gran número de habitaciones; y

hasta—según dicen—en las cocinas, cuyas dos extrañas chimeneas cónicas parecen dos inmensas torres.

En otros estilos, deben citarse la sala de las urracas (*das pegas*), de don Juan I, y en cuyo techo hay pintados muchos de estos pájaros, cada uno de los cuales lleva en el pico una rosa blanca y una cinta, con esta leyenda: *é por bem*, alusiva a una tradición palaciega de aquel tiempo; y, sobre todo, la gran sala cuadrada «de los blasones» o «de los ciervos», construída por don Manuel, y cuyo hermoso techo, en forma de cúpula octogonal, al modo árabe, con sus cuatro pechinas en los cuatro ángulos del salón, se halla, sin embargo, decorado al gusto del Renacimiento. De esta decoración son parte setenta y cuatro venados, pintados al fresco, cada uno de los cuales lleva colgado al cuello el blasón de una de las setenta y cuatro casas que constituían, según unos, la alta nobleza lusitana en el siglo XVI, y según otros la palaciega; hallándose borrados los de las casas de Aveiro y Tavora, a consecuencia, según parece, del suplicio de sus titulares como reos del atentado cometido contra José I. Al propio tiempo, don Manuel encargaba a Duarte de Armas un libro donde se describiesen esos escudos, el cual se conserva en el archivo de la Torre do Tombo, en Lisboa. Daba así testimonio, con tan celoso cuidado en asegurar la pureza heráldica de los linajes más esclarecidos, de la ley según la cual tales homena-

jes de los reyes a la nobleza coinciden con la rápida decadencia política de ésta al comenzar los tiempos modernos. Las paredes del vasto aposento, quizá en otro tiempo cubiertas de ricos tapices, como los que el mismo don Manuel hacía tejer en Flandes por conducto de su embajador y cronista Damián de Goes, hacia 1540 (1), se hallan cubiertas hoy con grandes composiciones de azulejos en blanco y azul, análogas a las que poco ha citábamos y ejecutadas en tiempo de don Juan V.

Además de los lugares dichos, hay otras huellas de los estilos ojival y manuelino, principalmente en las ventanas de la fachada y en el patio de los baños; debiendo mencionarse, por su grandísima importancia, la rica serie de sus azulejos, más variada aún que la del palacio del Infantado en Guadalajara (aunque los del salón «de linajes» y la galería contigua no tienen allí igual en su género), y que recuerda los del alcázar de Sevilla, análogo en su tipo arquitectónico al de Cintra, según el mencionado escritor español. Niega éste, por último, que la hermosa chimenea de mármol blanco, colocada en una sala de este palacio y tenida por donativo del pontífice León X a don Manuel, sea obra de Miguel Angel, al cual se atribuye; pero de todos modos es digna de su fama.

(1) Raczyński, *ob. cit.*, pág. 209, libro que en casi todo esto seguimos, como hace el señor Amador de los Ríos, por ser todavía el clásico sobre las artes portuguesas.

Añadamos que en la sala de los armarios, donde, si mal no recordamos, hay una fuente al estilo árabe, con un juego de aguas, se pueden ver algunas piezas de porcelana de Sèvres, Sajonia, Wedgwood, China y Japón, y un servicio inglés de cristal tallado y bronce, del gusto clásico de fines del siglo pasado, y análogo, aunque, al parecer, inferior, al que luego mencionaremos del conde de Porto-Covo.

Dejando aparte las pintorescas excursiones a los alrededores de Cintra, la principal de ellas a Collares, famosa por sus vinos abordelesados, su deliciosa situación, por la pintoresca laguna *da Varzea*, sus quintas, paseos y sus peñascos sobre el mar, digamos, para concluir, cuatro palabras acerca de Mafra.

Todo el mundo está conforme en considerar a esta inmensa construcción, palacio y convento a un tiempo, como una imitación tan suntuosa como poco afortunada de nuestro Escorial.

Herculano hace de ella sangrienta crítica, desde el conjunto «monstruoso, híbrido y extravagante», hasta sus celebrados «torreones gigantescos, macizos y pesadamente estúpidos», y considera que ninguna señal más fiel ha podido dejar el siglo pasado de su corrupción, pompa y flaqueza (1). Colocado este monumento a unas tres y media leguas de Cin-

(1) *Novo guia do viajante*, pág. 207.—Murray (ed. 1856), página 72.

tra y en un paisaje árido y sin interés, fué erigido por el espléndido don Juan V, en 1717, habiendo durado su construcción trece años, costado 19 millones de *coroas* (unos 380 de reales), y empleado en las obras hasta 45.000 personas a la vez.

El bronce de las campanas, relojes, etc. (hecho en (1) Lieja), de cada torre, pesa 200 toneladas. Es inútil añadir más cifras. Ellas constituyen casi la única importancia de este vasto edificio. La iglesia se halla decorada con extremada suntuosidad en cuanto a los ricos mármoles, alabastros y demás materiales preciosos, y desde el cimborrio, imitado, como toda la iglesia, de la de San Pedro, se ve un extenso horizonte formado al O. por el mar.

Deben verse los ornamentos sagrados que aun quedan en el templo.

La gran Biblioteca comprende, según unos, 30.000 según otros, 25.000 volúmenes.

III

MUSEOS Y COLECCIONES ARTÍSTICAS DE LISBOA

El viajero aficionado a visitar y estudiar los productos de la historia del arte reunidos en los Museos, hallará sin duda en Lisboa más corto número de objetos que en otras capitales, sin exceptuar la

(1) *Gabinete histórico*, t. VIII; Lisboa, 1820.

nuestra, pero los bastantes para interesar su atención e invitarle a considerar ciertos problemas de importancia, ya para la historia del arte en general, ya para la de su desarrollo en toda la Península. Estos objetos, cuadros, estatuas, porcelanas, piezas de platería y otros de las llamadas artes suntuarias, se encuentran en los Museos públicos, en las iglesias y en las casas de algunos particulares.

Comencemos por los primeros.

I.—Museo Arqueológico

En las poéticas ruinas *do Carmo*, que hemos mencionado en otra ocasión, se halla el naciente Museo Arqueológico, establecido en 1866 por la Real Sociedad de Arquitectos civiles. El estado del edificio, donde no hay bastante espacio cubierto para exponer debidamente los ejemplares, es tan gran inconveniente para su colocación y estudio, como ventajoso para la impresión pintoresca del conjunto. Además, lo reciente de su creación hace que en este pequeño Museo hayan encontrado cabida ciertos objetos de muy dudosa importancia, que sin duda irán dejando lugar en lo sucesivo a otros más merecedores de este honor. Por último, según resulta de la sumaria relación publicada en 1876 por la Sociedad, muchos objetos son pertenecientes a particulares, que los han entregado al Museo en calidad de depósito, a fin de aumentar la importancia de sus colec-

ciones; ejemplo en que resalta el influjo de Inglaterra (donde tan frecuentes son esta clase de generosos servicios) y digno de ser imitado entre nosotros. Verdad es que si en nuestros Museos ocurriese con los objetos depositados en esta forma lo que es uso acontezca—con tan bochornosa frecuencia como difícil remedio—a los que llevados de optimista candidez envían los desventurados españoles a las Exposiciones universales adonde en mal hora concurrimos, esto es, que se arrinconan, se rompen, y es muy raro no olviden por completo el camino de su casa, nunca celebraremos bastante el egoísmo de nuestros coleccionistas particulares, que a lo menos conservan sus tesoros y evitan se pierdan para los hombres de estudio. Por lo demás, aunque el Museo Arqueológico de Lisboa, sostenido por una modesta corporación privada y perteneciente a una nación tan pequeña, sea inferior al nuestro, mantenido por el Estado, dotado de un personal más que numeroso y correspondiente a un pueblo de 17 millones de habitantes, es bastante digno de servirle de ejemplo en ciertos puntos; v. gr.: en el del Catálogo; pues en cuanto al del antiguo Casino de Embajadores, nadie será osado a afirmar en qué siglo podrá ver la luz pública.

Tiene el Museo lisbonense, en efecto, Catálogo publicado en 1876 (1), y que comprende once sec-

(1) *Museu da Real Associação dos Architectos civis e Archeologos portugueses.*—Lisboa, 1876.

ciones, sobre cuya clasificación habría no poco que decir: arqueología prehistórica, petrificaciones (cuyo lugar no parece ser una institución de esta clase); arqueología histórica; sigilografía; instrumentos de música (sección que no va anotada en el índice); obras de platería; retratos de personajes más o menos ilustres, muchos de ellos contemporáneos; escultura antigua y moderna; antigüedad de mármol y metales (denominación bastante extraña); modelos de arquitectura, azulejos y muestras de materiales de construcción, y, por último, antigüedades en piedra (otro título difícil de legitimar).

En la primera de estas secciones se hallan algunos huesos, ya originales, ya reproducciones; hachas, cuchillos y otras armas; pateras y vasos; joyas y algunos cuadros representando yacimientos, monumentos megalíticos y otros objetos prehistóricos, y que han sido utilizados para las lecciones de arqueología dadas en la Asociación, en 1866, por uno de los más reputados arquitectos y arqueólogos lusitanos, el señor J. Possidonio Ñ. da Silva, a quien el Museo debe inestimables servicios. Las «petrificaciones» se reducen a 24 ejemplares, entre los cuales, así se comprenden verdaderos fósiles (v. gr.: *ammonites*, *belemnites*, *cardium*, *terebratulas*, etcétera), como trozos de yeso fibroso, caliza, etc., que no es fácil entender la causa de encontrarse en aquel sitio, como no sea en concepto de materiales que sirven para la fosilización de los restos orgáni-

cos. En la sección denominada «Arqueología histórica» se hallan algunas lámparas, vasos, cijos y mosaicos romanos, algunos proyectos arquitectónicos, un Calendario rúnico del siglo XII, y un vaciado del soberbio púlpito de Santa Cruz de Coimbra, de cuyo original ya hablaremos. En la de sigilografía, unos 150 sellos portugueses de diversas épocas, entre originales y vaciados; y en la de instrumentos musicales, 16 procedentes de China, depositados por el actual ministro vizconde de San Juanuario.

En punto a obras de platería u orfebrería, sólo posee el Museo 39 fotografías de la importante colección de piezas portuguesas, pertenecientes al rey don Fernando, y que corresponden, por lo común, a los siglos XVI a XVIII; y en la sección de retratos de arquitectos y arqueólogos (entre ellos el de nuestro Amador de los Ríos) se encuentran algunas cartas, fotografías y grabados de monumentos y construcciones de diversas épocas y países; la pieza más interesante es una pintura en vitela del célebre iluminador Francisco de Holanda, cuyo manuscrito da tanta importancia al libro de Raczynski, y del cual ya en otra ocasión hemos hablado (1).

Las «obras de escultura antigua y moderna» son,

(1) Aprovechamos esta ocasión para rectificar el error inconcebible que hemos cometido cierta vez a propósito de *Les Arts en Portugal*, de M. de Raczynski, en la cual afirmamos que no hablaba del alcázar de Sevilla. El cargo debe referirse a otro libro; probablemente a los *Recuerdos de Portugal*, del príncipe de

principalmente, sarcófagos y estatuas sepulcrales. Entre ellas deben citarse: la urna de la princesa doña Constanca, madre de don Fernando I; es del siglo xiv, y tiene en la tapa una figura de hombre, que indica—según dicen—que este sepulcro sirvió también de enterramiento a aquel rey, cuyo segundo sarcófago se halla asimismo en el Museo; el de don Gonzalo de Sousa (1469), limosnero mayor de Alfonso V; el de don Fernando Sanches, que está representado de lado, y no tendido sobre las espaldas, como es uso; la tapa del de Ruy de Menezes (1528); inscripciones, escudos, bustos, capiteles y algunas estatuas de escultores modernos portugueses, como Aguiar y Machado. La sección de «mármoles y metales» (que comprende, por cierto, algunas obras en madera) ofrece algunos relieves, bustos, estatuas y fragmentos, vidrios, inscripciones, pesos, armas, medidas antiguas, etc. Entre estos objetos descuellan algunos relieves góticos; una estatuilla egipcia, de bronce; el busto de madera del Papa Juan XXII, de principios del siglo xiv; algunas obras y fragmentos de alabastro, que representan asuntos de la Pasión y se suponen hechos en la India (cuyo arte cristiano comienza a intere-

Lichnowski, que no tenemos ahora a la vista. Sin duda por haber confundido dos notas, tomadas respectivamente de ambos libros, se estampó aquella inexactitud. Al hojear de nuevo la obra del conde de Raczynski, y ver citado en ella el alcázar, nos apresuramos a rectificar aquella equivocación.

sar (1) tan vivamente); un bajorrelieve en mármol italiano, que se atribuye a Alberto Durero, y figura la Crucifixión; y algunos azulejos antiguos, especialmente trece holandeses, que no dejan de tener importancia por lo que parece puede haber influido los Países Bajos en la cerámica portuguesa.

También se encuentran azulejos antiguos en la sección siguiente, denominada de «modelos de arquitectura, azulejos y materiales de construcción»; entre ellos los hay muy curiosos de los siglos xv y xvi, con tal cual que parece árabe; los modelos de la Acrópolis de Atenas, reconstruida, del Panteón, de la pirámide de Cécrope, del Circo Máximo y otros monumentos romanos, etc., juntamente con muestras de piedras, madera, loza, cales, arcillas, ladrillos y demás materiales que se hallan o fabrican en los distritos de Oporto, Leiria, Villa-Real, Faro, Beja, Lamego, Lisboa, Vianna, Viseo, Évora y Borba, y algunos ejemplares de mármoles artificiales

(1) Recientemente se ha abierto en el Museo de Kensington un nuevo departamento consagrado al arte indo. Una persona doctísima escribe acerca de esta colección: «Es cosa espléndida, particularmente en armas. De ella resulta el influjo de Europa en la India. El de la época clásica (¿romana?) se ve clarísimo; hay relieves que nadie diría sino que están hechos en Italia en tiempos del Imperio, advirtiéndose hasta los mismos trajes romanos. Esos adornos, embutidos de piedras de colores, en mármol blanco, tan frecuentes en objetos de la India, son de origen italiano; hoy se sabe con seguridad que unos florentinos enseñaron en la India el procedimiento a fines del xvi o principios del xvii; a este Museo han traído unas planchas de las primitivas, adornadas por ellos mismos.»

italianos, etc., constituyen el resto de esta sección.

Por último, en la de «antigüedades en piedra» hay algunas estatuas de escaso interés, pilas, inscripciones y lápidas sepulcrales, portadas, ventanas, capiteles, columnas y otros fragmentos arquitectónicos, y un importante sarcófago romano del siglo IV, con el coro de las musas figurado en alto relieve. Quince monedas romanas y árabes componen la microscópica colección numismática del Museo, además de algún que otro mueble antiguo portugués y de una serie de piezas de cerámica francesa, también antigua y muy agradable, pero que todavía no se halla incluida en el Catálogo, como tampoco otros objetos que se ven en los armarios, lo cual prueba que el Museo va aumentando cada día. Le deseamos el mejor porvenir.

Digamos ahora algo de otras colecciones públicas menos numerosas, análogas también a la que acabamos de indicar, a la cual debieran, por cierto, reunirse, a fin de no tener desparramadas esas pequeñas series que, todas juntas, se ayudarían entre sí y prestarían mejor al estudio.

II.—Colecciones de la Biblioteca Nacional y de la Academia de Bellas Artes

En un mismo edificio, el ex convento de San Francisco, se hallan tres colecciones de objetos de arte: dos pequeñas — que estarían mucho mejor reuni-

das—, a saber: la de la Biblioteca Nacional y la de la Academia de Bellas Artes, y otra de mayor importancia, la Galería Nacional de Pintura, dependiente de esta última corporación.

La Biblioteca, que consta de más de 100.000 volúmenes impresos y 10.000 manuscritos, ofrece algún interés, sobre todo por los Códices de Alcobaça, traídos del célebre Monasterio, con otros de diversas procedencias.

Entre estos Códices, que sería menester revisar con cuidado, citaremos una *Biblia hebraica*, escrita en 1517 por un rabino español, y en cuyos adornos y figuras, a veces interesantísimas, domina el gusto árabe; un *Fuero Juzgo* en español, que se cree del siglo XIV, y el *Speculum historiale*, del P. Becalvi (siglo XVI), en el cual se hallan algunas láminas curiosas alusivas a la leyenda de don Opas y entrada de los sarracenos. Entre los impresos, ocupa, sin duda, el primer lugar la célebre *Vida de Vespasiano*, edición de Lisboa de 1496, y de la cual se cree que no hay más ejemplar que éste, siendo digno también de mención las *Cartas familiares*, de Cicerón, edición de 1469; dos ejemplares de una *Vida de Cristo*, en portugués, impresa en 1495; uno de la bella edición de los *Lusíadas*, de Lisboa, 1572; otro de la primera de la célebre *Biblia maguntina*, de Gutenberg, de 1454, etc., etc. En otra Biblioteca, la de la Academia de Ciencias, sita en el ex convento de Jesús (donde se hallan instalados

también la Comisión geológica y el Curso Superior de Letras), y que posee unos 50.000 volúmenes, se custodia el hermoso libro de Evangelios, sobre el cual prestan juramento los reyes de Portugal. Es una preciosidad de miniatura y caligrafía, obra del canónigo Esteban González, en 1610, de la cual se ha publicado por Maciá (París, 1879) una reproducción cromolitográfica que deja que desear. Sobre este libro hay un interesante folleto de Feliciano Castilho.

Ya hemos indicado en otro capítulo (1) el interesante cuadro de azulejos que se encuentra en una galería de la Biblioteca Nacional, y que está reputado como correspondiente a fines del siglo XVI o principios del XVII. Pertenece al estilo italiano, al modo de los nuestros de Talavera, y su fecha, según la competente persona que nos hizo el favor de enseñárnoslo, se define con exactitud por presentar varios colores; en los azulejos de fecha posterior, sólo se ven, por lo común, dos, especialmente el azul sobre fondo blanco. Las figuras de esta composición — todavía de un estilo bastante agradable — son de tamaño natural.

Vengamos ahora a la modesta colección de objetos de arte que la Biblioteca posee, con la cual ocurre lo que acontecía en otras épocas antes de que el estudio de las antigüedades hubiese comenzado a

(1) *Lisboa y sus cercanías*, I, III.

tomar carácter científico, y cuando presentaban más bien el interés de meros objetos curiosos. Así se confundían, como en nuestra Biblioteca Nacional sucedió hasta la fundación del Museo Arqueológico, vasos, bronce y medallas con ejemplares de muy otro género y harto menor significación. En la de Lisboa existe un pequeño monetario, cuya sección más pobre parece ser la relativa a las monedas portuguesas, teniendo la de las griegas y romanas alguna mayor importancia. Hay también hachas prehistóricas, esmaltes, camafeos, estatuillas clásicas de bronce, etc., así como un escudo que se atribuye a don Juan II de Portugal. El interés culminante de la colección, a nuestro ver, se halla en la célebre patena de Alcobaça, preciosa pieza de oro con esmaltes translúcidos y una inscripción, al parecer, en alemán antiguo. Por su forma, composición, motivos y demás elementos, la época de esta hermosa pieza parece oscilar entre los siglos XII y XIII. Sin embargo, las personas competentes podrían rectificar esta apreciación con facilidad por el estudio que permite su buen estado de conservación. A nuestro entender, es una de las más interesantes obras de platería que la Península posee, aunque manifiestamente es alemana o flamenca, y nunca nos consolaremos de no haber tomado de ella siquiera un ligero apunte que ahora permitiese bosquejar su descripción.

Si el pequeño Museo de arte ornamental, que se ha comenzado a formar en una sala de la Academia

de Bellas Artes, se reuniese con la anterior colección a las del Arquelógico del Carmen, poniéndolo todo, además, en relación con la enseñanza teórica y práctica, se podría crear una escuela-museo de artes decorativas, por lo menos, a imitación de las que, siguiendo el ejemplo de Kensington, vienen continuamente fundándose en las principales ciudades de Europa, incluso París, donde, hasta que han venido al poder los zafios demagogos que gobiernan a Francia, no se había hallado quien pensase en aprovechar los inmensos tesoros artísticos de la opulenta capital para darles vida e influjo en el desarrollo industrial. Sin duda, en Lisboa, se necesitaría un local más adecuado que el Carmen y San Francisco; pero tal vez el cuartel inmediato al primero, y en que ha venido a parar el antiguo convento de carmelitas (que parece suerte providencial de los conventos ser heredados por estos otros frailes de la milicia), ofrecería los medios necesarios para una empresa de que tantos bienes podía reportar la cultura y aun la prosperidad material del generoso pueblo lusitano.

El naciente Museo ornamental de la Academia contiene, no sólo objetos de platería y joyería, bronce y obras en otros metales, sino telas, encajes y bordados, si bien todo muy en pequeño.

La primera sección, que es la más importante, comprende principalmente alhajas de los extinguidos conventos, gran parte de las cuales, si mal no recorda-

mos, se custodiaban antes en la Casa de Moneda. De los objetos que, en una ojeada más que rápida—única que se nos permitió a pesar de nuestros contrarios deseos—pudimos observar, merecen especial mención los interesantísimos cálices del admirable convento de Alcobaça (sobre el cual ya volveremos más adelante), los cuales se atribuyen a los siglos x y xi; varias cruces, entre otras, las que don Sancho I donó, en 1212, a la iglesia de Santa Cruz de Coimbra; una hermosa fuente de pie, de oro cincelado en el estilo del Renacimiento; varios portapaces, alguno de ellos románico muy notable; viriles, custodias y relicarios de oro y plata, correspondientes a los siglos xv al xvii, y cofrecillos, joyas y piezas de menor importancia. También abraza esta colección las fotografías de la plata labrada del rey don Fernando, de que ya hemos hablado.

En cuanto a las telas, bordados, etc., son, en su mayor parte, producto de las antiguas artes industriales del país, que todavía en la actualidad ofrecen muestras como los encajes de Peniche. No creemos haya tapices, que, por lo demás, ya ha habido ocasión de indicar son en Portugal muy poco abundantes.

Añadamos que en las aulas de la Academia se hallan algunas obras, originales y reproducidas, de escultores modernos portugueses.

III.—*Galería nacional de Pintura*

La Galería nacional de Pintura se halla situada en la planta baja del mismo ex convento de San Francisco, donde se encuentran los dos pequeños Museos últimamente citados, y en un mal local, que perjudica bastante a la conservación de los cuadros, por el excesivo calor que allí reina, según pudimos desgraciadamente observar por nosotros mismos, comprobando el dicho de los empleados. En 1836, Silva Passos fundó la Galería, al propio tiempo que las Academias de Bellas Artes de Lisboa y Oporto, y consta principalmente: 1.º de las obras que provienen de los conventos extinguidos en 1833; 2.º, de las que en 1859 adquirió por compra el Estado de la testamentaria de la reina doña Carlota; 3.º de las que también por igual título adquirió, gracias a la cesión, nada insignificante en verdad (y menos en una nación tan modesta), de unos setenta mil duros que hizo de su asignación el rey don Fernando, cuyo nombre tantas veces ha de salir al paso a todo aquel que se interese en Portugal por asuntos y estudios de esta índole; 4.º, del donativo, no menos importante, que sin aguardar, por cierto, a la hora de la muerte, como es uso, ha hecho el vizconde de Carvalhido de una colección de cuadros que abraza casi todos los de mayor mérito de la Galería; 5.º, de alguna que otra adquisición, ya por donación, ya por compra.

Por cierto, debe tenerse en cuenta, y merece no poca censura, el hecho de que al crearse en 1836 las Academias de Lisboa y Oporto, con sus enseñanzas, se asignase a ambas la cantidad de 32 contos de reis (unos 35.000 duros), y hoy (1) cuesten las dos menos de la mitad de esta suma, no obstante los esfuerzos de varias personas ilustradas, y en especial del marqués de Souza Holstein (2), hijo del célebre duque de Palmella, y uno de los hombres a cuyo celo, cultura y patriotismo debe más el arte lusitano. Este mismo es el autor del *Catálogo provisional* de la Galería (3), al frente del cual ha puesto un interesante prólogo. Y aunque este Catálogo, o más bien sumarísimo inventario (que recuerda el que por tanto tiempo ha existido en nuestro Museo del Prado, hasta que ha visto la luz el del señor don Pedro Madrazo, tan concienzudo y bien hecho), ofrezca, en medio de su brevedad, materia no pocas veces para duda, todavía es innegable el servicio con que el

(1) Al menos en 1878, a cuyo año pertenecen los datos que tenemos a la vista.

(2) En 1875 se consiguió que el Gobierno portugués nombrase una comisión, presidida por el M. de Souza Holstein, para estudiar la enseñanza de las Bellas Artes y la fundación de Museos.

En el corto espacio de cuatro meses la comisión dió por concluidos sus trabajos, que sólo aumentaban el presupuesto, sobre la cantidad consignada en 1836, en unos 8.000 duros. Sin embargo, el proyecto está aplazado desde entonces. Véase el artículo de A. Filippe Simoes en *A Renascença*, pág. 76.

(3) *Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*. Segunda edición. Coimbra, 1872.

malogrado (1) protector de la cultura artística de nuestros vecinos se hizo acreedor a la gratitud de su patria; servicio que habría aumentado corrigiendo más adelante las faltas que él mismo sinceramente reconoce en su *Advertencia*.

La colección Carvalhido, por haber sido cedida por su generoso dueño después de 1872, no figura aún en este Catálogo; se halla colocada en las salas que llevan su nombre, y a ella se han incorporado otros muchos cuadros que ya anteriormente había donado el vizconde en diversas épocas al Museo; todo lo cual constituye, según ya indicamos, la parte de mayor importancia de la galería. Abraza ésta—a lo menos según el Catálogo, que comprende 366 números, sin contar la segunda parte de la colección Carvalhido — obras de casi todas las escuelas: Rafael, Miguel Angel, Van-Ostade, Holbein, Rembrandt, Andrea del Sarto, Tintoretto, Teniers, P. Veronés, Perugino, Rubens, Dominiquino, Salvador Rosa, el Bronzino, Bamboche, el Borgoñón, Breughel, Aníbal Carracci, Callot, Dolci, Lucas Jordán, Lucas Cranach, Moro, Sebastián del Piombo, Ricci, Volterra, el Guercino, Lebrun, Mignard, Vernet, Poussin, P. Neefs, Vassari, M. de Vos, Luini, Bacio Bandinelli, Rosa de Tívoli, Pedro de Cortona, Antoniello de Messina, etc. La pintura española se halla representada por obras medianas, aunque de

(1) Murió en septiembre de 1878, a los cuarenta años de edad.

buenos autores: allí tienen, Ribera uno de sus infinitos San Jerónimos; Murillo, un San Francisco; Velázquez, un retrato; Morales, dos Vírgenes, una de ellas repetición de la otra; Fernando Gallegos (que Ceán Bermúdez cree discípulo de Durero, y Crowe Cavalcaselle de Rogerio Van-der-Weyden, con cuyo motivo ha habido reciente discusión en Portugal), una concepción de bastante interés; Juan de Sevilla, un Entierro de Cristo; Pereda, dos fruteros; Goya, un perro; con otros anónimos y algún contemporáneo.

Hállase también en el Museo una colección de fotografías de los principales monumentos arquitectónicos, cuadros, objetos de arte portugueses, las cuales se venden allí mismo, como se venden vaciados de los más interesantes trozos de ornamentación de las iglesias de Belem, Batalha, Alcobaça, Coimbra, etcétera. ¿No podríamos también imitar de aquí algo?

El interés capital de la Galería de pintura está en los cuadros portugueses. No nos referimos a las obras correspondientes a la época moderna, o sea desde el siglo XVI a nuestros días, épocas de poca importancia para este arte en el pueblo vecino, y de la cual ofrece el Museo algunas obras, a partir de la célebre Josefa de Ayala, o de Óbidos (1634-1684), Reinoso (vivía en 1641), y Coelho da Silveira (murió en 1708); y siguiendo por Vieira de Mattos (1699-1783), llamado Vieira Lusitano, para distin-

guirlo de Vieira Portuense (1765-1805); Rocha (1730-1786), Alejandrino de Carvalho (1730-1810), Cirilo Volkmar Machado (1749-1823), Rezende (1760-1847), Sequeira (1768-1839), Monteiro da Cruz (1770-1851), Ferreira de Freitas (1770-1857), Reis (1781-1866), Tolentino Botelho, llamado Nicolau Preto (siglo xviii), Ratto (1803-1864), Metrass (1824-1861), Patricio (1827-1858), Norberto (m. en 1844), y otros vivos aún. Cualquiera que sea el mérito que se quiera suponer a todos estos autores, entre los cuales llevan la primacía, al menos en la forma, Josefa de Óbidos, Vieira Lusitano y Sequeira, ni estética, ni históricamente tienen la importancia que la abundante colección de tablas que ofrece el Museo lisbonense.

Pero esta cuestión merece ser tratada con mayor detenimiento.

IV.—La pintura antigua en Portugal

Permítasenos una digresión, que tal puede llamarse, tratando de la Galería Nacional de Pintura, acerca de las tablas antiguas portuguesas que encierra; o más bien, pues que no podemos hacer de ellas el estudio que sin duda merecen, acerca de las cuestiones a que han dado lugar esas tablas y otras análogas, distribuídas por diferentes localidades del vecino reino: cuestiones que— a lo menos según nues-

tras noticias, tal vez incompletas—no parecen haber todavía hallado solución satisfactoria.

Para orientar rápidamente en la materia a aquellos de nuestros lectores que no tengan idea de ello, transcribiremos aquí lo que en otro lugar hemos dicho respecto de esta pintura, «tan poco conocida entre nosotros, a pesar de los trabajos de Taborda y Cyrillo, y aun nuestro Ceán Bermúdez, Raczyński y Robinson, cuya *Memoria* se ha traducido del inglés por encargo de la Sociedad promotora de las Bellas Artes. Según esta última obra, en el período llamado gótico, de la pintura en tabla, debe admitirse la existencia de una escuela lusitana que, nacida del estilo de Juan Van Eyck, llega a su apogeo a principios del siglo xvi y conserva ciertos caracteres distintivos dentro de los rasgos generales de la escuela flamenca. «Sin embargo», dice en su *Catálogo* el marqués de Souza Holstein, «cuáles fuesen los nombres de » todos los pintores portugueses y cuáles las obras » que pueden atribuirse a cada uno; si hubo en Portugal diversos centros de actividad artística, y por » qué razón la escuela nacional a qué nos referimos » conservó procedimientos de ejecución y otras generalidades de la escuela flamenca, mucho después de » haberlos ésta abandonado por influjo del arte italiano, son problemas que esperan aún solución definitiva.» La existencia de la pintura portuguesa se halla comprobada, según sus partidarios, por el tipo nacional de los personajes, la arquitectura de

los fondos, más o menos inclinada al estilo manuelino; el carácter de las armas, joyas y utensilios de metales preciosos; las monedas de don Manuel y de don Juan III, que a veces se encuentran en los cuadros, y el modo peculiar de tratar los vestidos, bordados y otros pormenores semejantes.

Lo poco que sobre estas cuestiones es dado decir aquí ha de ser principalmente histórico y de referencia, faltos como nos hallamos de base suficiente para emprender un estudio propio de obras y documentos que pediría condiciones harto superiores. No por esto creemos absolutamente desprovistas de interés las siguientes indicaciones, encaminadas tan sólo a divulgar en nuestro país el estado de un problema que se enlaza no poco con otros análogos de nuestra historia artística.

Hasta hace algún tiempo, todas las tablas halladas en Portugal, y correspondientes al llamado «estilo gótico» en la pintura, se atribuían a un tal Gran Vasco (*Grão Vasco*), nombre que ha llegado a alcanzar la categoría de un verdadero mito popular a través de todas las fases y siguiendo todas las leyes propias de este género de creaciones. Hoy mismo designa el vulgo con este nombre a cualquier obra pictórica perteneciente a aquel género. Según la leyenda, el prodigioso autor de pinturas tan numerosas como diferentes por su estilo y carácter fué un Vasco Fernández de Casal, que vivió en el siglo XVI, allá por los tiempos de don Manuel o don Juan III.

Nació en los alrededores de Viseo, en el «molino del pintor», que todavía se llama de esta suerte y que llevaba su padre. Dejando a un lado las usuales consejas sobre maravillosos testimonios de su precoz habilidad, se supone que marchó a Italia a estudiar el arte para que tales disposiciones mostraba, bajo la protección del obispo de Viseo; a su regreso, pintó en esta ciudad y su diócesis, en otras varias localidades, como Lisboa, Évora y Thomar, en cuyo último punto muere, debiendo hallarse sepultado en el famoso convento de Cristo, uno de los más interesantes monumentos del arte manuelino en Portugal.»

¿Qué hay de todo esto?

Hasta el siglo xvii no se encuentra mención de este pintor. Ni Francisco de Holanda, en sus interesantísimos manuscritos de 1548 y 1571, dados a conocer por Raczynski (y de cuya autenticidad no falta algún ilustre crítico que — tal vez sin razón — abrigue cierta duda), ni otros cronistas y escritores del siglo xvi y principios del xvii lo nombran para nada. La primera cita que se ha hallado es de 1630, en los *Diálogos morales, históricos y políticos*, de Ribeiro Pereira, manuscrito que se conserva en la Biblioteca de Oporto y que habla de los cuadros pintados por Vasco en Viseo. Posteriormente se encuentra establecida por completo la tradición en el *Sanctuario Mariano*, de fray Agustín de Santa María (1716, t. V), donde ya se le llama Vasco

Fernández do Casal, natural de Viseo; Roland de Virloys, en el tomo III de su *Dictionnaire d'architecture* (1771, 3 vol.), le tiene por contemporáneo de don Juan III y discípulo de Perugino; con este último carácter lo cita igualmente fray Manuel de Cenáculo, obispo de Beja y arzobispo de Évora, en sus *Memorias del ministerio del púlpito* (1776, apéndice); Francisco Días Gomes (*Poesías*, Lisboa, 1799, nota 11 a la elegía primera) lo hace también coetáneo de don Juan III y celebra la elevación de sus obras, aunque las moteja de algo góticas todavía; el canónigo Villela de Silva lo menciona en su *Libro da villa de Celorico* (1808) y en sus *Observaciones críticas al Ensayo estadístico de Portugal*, por Balbi (1828), en el cual afirma que la escuela portuguesa de pintura no es hija de la española, opinión en que le sigue Raczyński; José da Cunha Taborda (*Regras do arte da pintura*, 1815), y Cyrillo Volkmar Machado (*Collecção de memorias relativas as vidas dos pintores*, etc., 1823), hablan de él; añadiendo el último que vivía en 1480, en cuya fecha compró los molinos de su padre, que alcanzó los reinados de Alfonso V y don Juan II, y que no fué ni pudo ser discípulo de Perugino, sino del maestro de éste y de Leonardo, el florentino Andrea Verocchio y, por tanto, condiscípulo de aquél; y el director de la Academia de Bellas Artes de Lisboa, Francisco de Sousa Loureiro, en el *Discurso* leído en la sesión regia de 1843, cierra esta

que podríamos llamar primera época — casi desnuda de toda crítica — de la historia, leyenda más bien, de Gran Vasco. Por último, en Guarienti (1) se encuentra alguna indicación del famoso artista; y nuestro Ceán Bermúdez (1800), a quien tanto debe el arte peninsular, habla de un Vasco Pereira, portugués, que pintó en España en 1598, y de otro Vázquez, su compatriota, que trabajó también en nuestro país hacia 1562.

Hemos dicho que el señor Sousa Loureiro cierra esta primera época de escasa crítica, afirmación que podría parecer injusta, atendiendo a que este académico intenta ya discutir el problema, sólo que resolviéndolo no sin precipitación. En general, su discurso se recomienda más por su patriotismo que por sus extrañas y poco meditadas aserciones, que aun en aquel tiempo debían causar la mayor maravilla. Baste notar que en su celo por realzar los merecimientos de Vasco, llega a llamar a Rafael «el Gran Vasco italiano».

Según este escritor, deben distinguirse tres Vascos, a saber: 1.º, un iluminador o miniaturista de códices, con diploma de 1455, y que sería el verdadero Gran Vasco; 2.º, Vázquez, el citado por Ceán Bermúdez, y autor de un cuadro de San Sebastián en Sanlúcar de Barrameda, firmado con la fecha

(1) Raczyński, 120, nota y apéndice. De más es advertir que en todas estas citas seguimos a este autor, a Robinson y al marqués de Souza-Holstein.

de 1562; 3.º, el otro pintor portugués, Vasco Pereira, mencionado también por el crítico español y que trabajó en Sevilla por los años de 1594 a 1598. El primero de los tres debió ser el famoso; y aunque sin motivo suficiente para fundar semejante conjetura, cree Sousa Loureiro que le enviaría don Juan II a Roma para perfeccionarse en su arte; atribuyéndole el inmenso cúmulo de obras diversas que corren bajo aquel mítico nombre, y para llevar a cabo las cuales le ayudarían, en su sentir, sus discípulos; nueva ocasión para acentuar el parecido con Rafael.

No ha cesado desde entonces la crítica de ocuparse de esta interesante cuestión. Raczyński, tantas veces citado, y al cual hoy todavía, aunque parezca extraño, acuden los críticos portugueses para dilucidar muchos problemas de la historia artística de su patria, ha consagrado al que ahora nos ocupa la parte más extensa de su libro. Formado éste de las cartas que escribía a la Sociedad científica y artística de Berlín, revela todas las fluctuaciones por que va pasando su sincero espíritu, conforme se le presenta algún nuevo dato o le ocurre meditar otra vez sobre los antiguos. Pero su ingenuidad y el valor de ciertos documentos y noticias hacen sus cartas por demás interesantes, a pesar de aquellas oscilaciones y de sus errores e inexactitudes.

En dos capítulos pueden ordenarse las conclusiones últimas de Raczyński, según que versan sobre

el pintor y su leyenda, o sobre el carácter de las obras que le atribuyen.

En cuanto a lo primero, y abandonando el camino por que comenzó a entrar, a saber, el de la duda sobre la existencia de Gran Vasco, procura después distinguirlo de otros personajes con quienes se le ha confundido. Tal es, ante todo, Vasco Fernández do Casal, mozo rico y paje del infante don Duarte, hijo de don Manuel, el cual, si pudo entretener sus ocios con el arte a título de aficionado, no parece fácil fuera pintor por oficio, y menos hijo del molinero de Viseo. Sin embargo, Berardo ha creído a Gran Vasco ya hijo natural, ya adoptivo, de este mismo Fernández do Casal. En segundo lugar, y a pesar de Sousa Loureiro, tampoco es lícito equivocar al famoso artista con el iluminador; el diploma de éste, expedido por Alfonso V en 1455, mal puede referirse a un pintor cuyos mejores cuadros son posteriores al 1525, época en la cual tendría ya el iluminador sobre noventa años. Por último, si todos los cuadros atribuidos a Gran Vasco fuesen de un solo autor, hipótesis que hace ya sospechoso su número, pues pasan de doscientos, se advertiría en ellos el mismo carácter y estilo, lo cual se halla tan distante de acontecer, cuanto que, en su opinión, los cuadros de la Academia (hoy de la Galería Nacional) pertenecen nada menos que a once pintores diferentes, a saber: el que llama «de los buenos paños» (*le peintre des bonnes draperies*); el de los cuadros pro-

cedentes de San Benito, y en que aparece el estilo de Holbein o de Lucas de Leyden; Abraham Prim, contemporáneo de don Juan III y más gótico que los anteriores; el de la tabla fechada en 1529; el de la tabla del *Centurión*, en que se advierte imitación a Alberto Durero; el de los cuadros de Setúbal, completamente alemanes y dados por el emperador Maximiliano a la reina de Portugal doña Leonor (hija de nuestro Felipe I); el de los de Madre de Dios de Lisboa, de 1525; el de los del Castillo de Palmella, sobre que luego volveremos con otro motivo; el de los de Thomar, Frey Carlos (1535), y el de la restante multitud anónima.

Ahora bien: comparando el estilo de todas estas obras, los documentos y todos los demás antecedentes, concluye Raczyński: 1.º, que el verdadero Gran Vasco se llamó Vasco Fernández, fué hijo de Francisco Fernández, pintor también, y, según su partida de bautismo, nació en Viseo en 1552, razón por la cual mal podía mencionarlo Francisco de Holanda en 1548, ni aun en 1571, en cuya última época no era posible hubiese llegado a merecer ser incluido en la encomiástica lista del pintor literato. Gran Vasco, pues, pertenece al reinado de don Sebastián, y si fué a Italia iría enviado por don Manuel. Además, el cuadro más indubitado del famoso autor, el *Calvario*, admirado en Viseo, es de 1570.

Esto, en cuanto al personaje, que ciertamente no queda todavía a buena luz. Por lo que respecta al

estilo y carácter de sus obras, Raczynski no vacila en creerlos hijos del alemán y flamenco, que a veces toma por una misma cosa: verdad es que de todas las demás pinturas de la época sostiene otro tanto, si bien halla en algunas cabezas de estas últimas— no en las del Gran Vasco — ciertos recuerdos de Perugino; pero no en los paños y desnudos. En su sentir, la escuela italiana, seguida a la sazón por Gaspar Díaz y Campello, y que significaba las nuevas ideas del Renacimiento, tiene que luchar todavía con el influjo antiguo de Durero y los alemanes, representantes del ideal gótico. Durero, Juan Van Eyck (que vino de Portugal en 1428 con la embajada encargada de pedir la mano de la infanta Isabel y pintó su retrato), Francisco de Holanda, A. Moro, Cristóbal de Utrecht, G. Van der Straten, son los principales agentes de este influjo que contribuyen a perpetuar con su prestigio. Recuérdese que Ceán Bermúdez, cuya opinión sigue Raczynski, hace también a nuestro Fernando Gallegos secuaz de Alberto Durero. En su *Diccionario*, sin embargo, publicado un año después (1), estas opiniones se modifican un tanto. Siempre resulta que, en su sentir, Vasco Fernández, «aislado en su ciudad natal... se mantuvo ajeno al movimiento artístico de su época, y no tuvo otros maestros que los grabados alemanes y flamencos que durante los reinados de don Manuel

(1) *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*.—Paris, 1847.

y don Juan III (en que estuvo sometida casi exclusivamente al movimiento artístico de Flandes y Alemania), auxiliaron o propagaron en Portugal, de un modo notable, el arte de estos dos países» (1).

De 1530 a 1550 se verifica una revolución en el arte portugués. Don Manuel, convertido a las nuevas ideas en los varios órdenes de la cultura, envía a Italia pintores, y éstos vuelven pintando a la italiana; mientras que los que no salen de la Península continúan apegados a la tradición gótica. De entonces data el gran desarrollo artístico que se verifica bajo los últimos reyes de la Casa de Aviz.

Hasta aquí Raczyński. Sus conclusiones han imperado con grande autoridad, hasta que en 1866 publicó Mr. Robinson su Memoria sobre la antigua pintura portuguesa, escrita por encargo del rey don Fernando (2).

En esta interesante Memoria se hallan cosas muy extrañas; en cierto modo mucho más extrañas que las del conde de Raczyński, que escribía veinte años antes, y cuyas investigaciones críticas no eran para él, como para Mr. Robinson, asunto profesional y de singular competencia. No hay que olvidar que Raczyński era un diplomático, y que Mr. Robinson

(1) *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, página 96 (apud Vasconcellos en *A Renascença*, página 34).

(2) *The early portuguese school of painting*, etc. Londres, 1866.—Trad. portuguesa por el M. de Souza-Holstein.—Lisboa, 1868.

ha sido largo tiempo uno de los primeros empleados del más famoso Museo de Inglaterra. Y así y todo, los libros de Raczyński, de un *amateur*, de un hombre de mundo, con todos sus defectos, que ahora es moda atacar duramente, han abierto en Portugal una nueva era a los estudios artísticos.

Comienza Mr. Robinson por una afirmación que, si puede lisonjear el amor propio de portugueses y españoles, sería difícil hallarse gracia ante una crítica guiada por principios más severos. A principios del siglo xv, en sentir del entendido arqueólogo, Italia no era superior en el arte a la Península ibérica: el desarrollo fué simultáneo (1). A poco, para explicar la riqueza ornamental del estilo arquitectónico manuelino equivalente, a nuestro plateresco (2), acude al influjo del descubrimiento de la India, y aun parece dar a entender que algo semejante aconteció en España con respecto al Perú y Méjico.

La venida de Van Eyck y el casamiento de Felipe el Hermoso con doña Juana hicieron que predominase el estilo gótico y flamenco en la pintura, tanto portuguesa como española, principalmente en el Centro y Noroeste de la Península y en todo Portugal, mientras que en las orillas del Mediterráneo siguieron más bien a los italianos. Así, nuestro Fer-

(1) Página 6 de la edición inglesa.

(2) Véase el capítulo sobre *La Capilla de Caldas da Rainha*.

nando Gallegos y el lusitano Vasco Fernández son testimonio del poder de la escuela flamenca.

En tiempo de don Juan III (1523-1557) se desarrolla en Portugal la que llama importación italiana, pagana y clásica: prueba de ello, Francisco de Holanda, el amigo e interlocutor de Miguel Angel. Abandonan en la Península las clases cultas el estilo gótico-flamenco, y Berruguete, Becerra y Juan de Juni vuelven los ojos a la patria de Donatello, Ghiberti y Buonarroti, formando un arte cortesano y erudito; pero el pueblo sigue apegado a la tradición antigua, que en Portugal subsiste hasta la mitad del siglo XVII; si bien desde las graves vicisitudes que siguen a la muerte de don Sebastián, durante el gobierno del cardenal-infante y de los Felipes, la decadencia del arte es manifiesta, a pesar de que precisamente entonces la pintura española llega a aquel apogeo que personifica el nombre de Velázquez. Tales son las observaciones de Mr. Robinson.

Viniendo ahora, tras de esta ojeada general sobre el desenvolvimiento de la pintura ibérica, a la cuestión especial de Gran Vasco, también cabe dividir las opiniones del crítico inglés en dos grupos, análogamente a las de su predecesor.

Comencemos por sus investigaciones respecto de Gran Vasco.

Estas investigaciones se apoyan principalmente en el examen de unas célebres pinturas de Viseo, la patria del famoso artista. A propósito de las dudas

que en un principio asaltaron a Raczyński sobre si Vasco existió realmente, o si este nombre responde sólo a un ser mítico, recuerda Mr. Robinson que otro tanto ha acontecido con Perugino, Durero, Van Eyck y Lucas de Leyden. Pero el crítico inglés ha tenido la fortuna, que no alcanzó su antecesor, de hallar en casa de un particular, el señor Pereira, tres tablas firmadas «Vasco Fernández» y diferentes de los cuadros de la catedral de Viseo. Hay, pues, tres Vascos: el de Raczyński, el de la sala capitular y sacristía de dicha catedral y el del señor Pereira, único legítimo y auténtico en su sentir, aunque indigno del epíteto de «Grande» con que la tradición lo ha sublimado.

Comparando estos cuadros entre sí y con otros existentes en distintas localidades, Mr. Robinson cree hallar en todos ellos ciertos caracteres comunes que, a su entender, lo autorizan para establecer la existencia de una «Escuela de Viseo», manifestación original del genio lusitano; escuela de la que enumera nueve autores distintos, a saber: el de los catorce cuadros de la Sala Capitular, que debieron ejecutarse hacia los primeros años del siglo XVI; el de las pinturas del señor Pereira, coetáneo del anterior, y que es el verdadero Gran Vasco, o mejor, Vasco Fernández, ya que Mr. Robinson niega la justicia de aquel dictado; el de la *Cena*, de Fontello, discípulo de Vasco; el de las Tablas de la sacristía de Viseo, del *Calvario* y de la *Pentecostés* de

Coimbra (cuadros que hemos visto y que son muy sentidos y agradables de color); éste parece haberse llamado Velasco; Francisco Fernández, que vivía en 1552; otro Vasco Fernández, hijo del anterior, quizá pintor también y erróneamente confundido por Raczyński con Velasco; el del cuadro de *Jesús y Marta*, discípulo de éste; el del famoso *Cristo* de Santa Cruz de Coimbra (buen cuadro también), cuyo nombre, según el crítico, es Ovia; por último, el del *San Juan*, de la Academia de Lisboa. Como se advierte, el escritor inglés coincide con el polaco en distribuir entre un número nada exiguo de pintores las principales obras que antes corrían bajo la denominación de Gran Vasco.

Mr. Robinson — ya lo hemos indicado — da un paso más, y afirma que sus nueve pintores pertenecen a una escuela original y propia: la escuela de Viseo. En esto es en lo que consiste la especialidad de su teoría. A su entender, los caracteres de esta escuela son los siguientes. Ante todo obedece al influjo omnímodo de la escuela flamenca, pero de la antigua, esto es, a la de Van Eyck, Memling, Quintín Matsys, y tienen especialmente semejanza con las obras de Rogerio Van-der-Weyden, Hugo Van-der-Goess o Pedro Campaña. Muestra asimismo una extremada conciencia en apurar los pormenores del natural, como joyas, brocados, mobiliario, etc.; gran armonía y originalidad de color, dominando los amarillos de tono caliente y el carmín

(dado quizá en veladuras sobre figuras pintadas al claro-oscuro); los paños son sencillos y ofrecen naturalidad, apartándose del modo rígido y anguloso, a la sazón en boga, para aproximarse más a la manera italiana, así como en el grado de luz y sombra, que recuerda el estilo de Correggio; el dibujo es correcto y firme, y los personajes, que respiran una verdad extraordinaria, carecen de aquel amaneramiento y aquella afectación que por entonces privaba.

No hay para qué insistir sobre los puntos de acuerdo y de divergencia entre Mr. Robinson y Raczyński. Para éste, el influjo de Durero es decidido; el otro se inclina a los flamencos, y si ambos admiten el predominio de las escuelas germánicas y un cierto rastro italiano, inferior a ese predominio, el escritor inglés halla este rastro en los paños, y el polaco en algunas cabezas, sosteniendo que los paños y desnudos son siempre góticos.

La Memoria de Mr. Robinson ha servido de nuevo estímulo a las investigaciones de propios y extraños. Entre los primeros nos limitaremos a mencionar a nuestro compatriota el señor Tubino, que en 1876 publicó una extensa monografía sobre la pintura portuguesa, en el *Museo español de antigüedades* (1). Descartando de este trabajo la ma-

(1) *La pintura en tabla en Portugal, a propósito de los cuadros del castillo de Palmella, conservados en la Galería Nacional de pinturas de la Academia R. de Bellas Artes de Lisboa*, por don Francisco M. Tubino, tomo VII, pág. 395 del expresado *Museo*.

yor parte, que versa sobre la Edad Media, las órdenes de caballería y otros asuntos que, si pueden dar amenidad y aun interés a dicha publicación, no se refieren directamente al objeto significado en el epígrafe, las conclusiones del señor Tubino no versan sobre la cuestión de Gran Vasco, que ha renunciado a dilucidar, sino sobre la antigua pintura portuguesa, siguiendo, por lo general, las opiniones del escritor inglés antes citado. En su sentir, la pintura ibérica tiene origen en las miniaturas (1) de los códices; sufre el influjo de Van Eyck, y sólo cede al italiano en la costa del Mediterráneo. Las más antiguas tablas portuguesas datan de fines del siglo xv, y su estilo gótico duró en la vecina nación, más romántica que la nuestra, por mucho mayor tiempo, hasta que la completa victoria del espíritu del Renacimiento acabó allí con la pintura, cuya época brillante coincide con el apogeo que toda la cultura lusitana alcanza desde Aljubarrota y don Juan I (1385), hasta la muerte de don Sebastián (1578).

De las 65 tablas de escuela antigua portuguesa que contiene la Galería de Lisboa, el señor Tubino ha elegido para su estudio siete, señaladas en el Catálogo con los números 242, 243, 249, 250, 251, 254 y 255, y procedentes del castillo de Palmella, que

(1) Conviene advertir que Ceán Bermúdez, en su *Diccionario*, tiene a Francisco de Holanda por el inventor de la pintura en miniatura en la Península, antes de haber visto los trabajos de Clovio en Roma.

en otro tiempo perteneció a la orden de Santiago de La Espada, de Portugal, a la vida de cuyo célebre y esforzado Gran maestro Payo Pérez Correa (1242) hacen estos cuadros referencia. Según un trabajo del marqués de Souza-Holstein, a que el señor Tubino alude (1), el autor de estas tablas es otro nuevo pintor, a que da el nombre de Marcos, y que puede añadirse a las listas de Raczyński y Robinson. El primero distingue en verdad a este autor de los otros; pero, según parece, el marqués de Souza-Holstein ha hallado, por lo menos, su nombre. La observación del señor Tubino de que en la tabla 247 se halla un tapete con letras arábigas, no es tal vez suficiente para asignar a estas pinturas el carácter mudéjar que se inclina a encontrar en ellas el académico español, cuyo estudio sobre las hermosas tablas atribuidas a Van Eyck, y conservadas en nuestro Museo del Prado, tampoco da luz sobre el ponderado influjo de aquel pintor insigne (2).

Un año después, en 1877, un crítico portugués, el

(1) *Grao Vasco e a historia da arte em Portugal* (en la revista *Artes e Letras*, números 1 y 2).—Lisboa, 1872.

(2) *Tablas de Van Eyck en el Museo Nacional de Pinturas del Prado, con un estudio histórico preliminar sobre este género de pintura*. (En el ya citado *Museo esp. de antig.*, t. VIII, pág. 657. Y a propósito de ese artículo, ¿está bien seguro el autor de que la figura colocada en la consola de la chimenea representa a un Pontífice con un crucifijo? ¿No será muy otra cosa ese «Pontífice?» El señor Tubino ha publicado también en *La Academia* (4 de marzo de 1877), en el tomo VII del *Museo esp. de antig.*, artículos sobre Francisco de Holanda.

señor J. de Vasconcellos, ha publicado un libro en que trata de estas importantísimas cuestiones (1). No conocemos este libro, pero sí las conclusiones formuladas por su autor en la polémica que con otro distinguido arqueólogo portugués, el señor doctor A. F. Simoes, ha sostenido en la revista *A Renascença* (2). He aquí ahora las principales conclusiones.

La historia del arte lusitano en los siglos xv y xvi es imposible sin la de las relaciones internacionales de Portugal, y está singularmente ligada a la de la factoría de Flandes; aun en los siglos xiii y xiv se enlaza con sus relaciones mercantiles. Lejos de reducirse esas relaciones a un hecho aislado, según se ha solido hacer hasta hoy (v. gr.: la venida de Juan Van Eyck), son múltiples, dependiendo de constituir a la sazón Amberes el verdadero «bazar artístico» de Portugal, de donde este pueblo sacaba sus obras de arte. De allí venían las miniaturas de Gerardo de Gante, los paisajes de Patenier; los grabados en cobre de Lucas de Leyden, Jacopo d'Barbari, Marco-Antonio; los en madera de Hans Baldung y Schüfflein; los cuadros de Van Orley, Gossaert, Schongauer, Van Meckenem. Los grabados, principalmente, ejercieron un influjo incalculable, y por este medio se dejó sentir el de Durero. Sin embar-

(1) *Albrecht Dürer e a sua influencia na Península*.—Porto, 1877, in 4.º de XX-170 páginas.

(2) Páginas 31 y 53 del t. I.—Porto, 1879.

go, no es éste el único pintor que ejerce acción sobre el desarrollo de la pintura portuguesa, sino uno tan sólo entre muchos, cuya importancia, con ser grande, debe reducirse. Así, v. gr., Ceán Bermúdez y Raczyński hicieron arbitrariamente a Fernando Gallegos discípulo de Durero, no siéndolo sino de lo escuela de Brabante, y en particular de Rogerio Van-der-Weyden, como han mostrado Crowe y Cavalcaselle (1). Además, no hay que confundir a Durero con los pintores flamencos. El es el jefe de la escuela llamada de Nuremberg o de Franconia, que, con la de Suavia, median entre las alemanas de Colonia y Praga, y son un reflejo de las italianas, hasta el punto de que Durero mismo procede de Mantegna, Jacopo d'Barbari y Bellini; esto es, de tres grandes maestros italianos.

Por último, Durero no va a los Países Bajos hasta 1520, y el señor Vasconcellos cita tres pintores portugueses que antes de esa fecha, y desde 1504 estudiaron en Flandes, a saber: Eduardo Portugaloy, discípulo de Quintín Matsys, que en cuatro años llegó a ser proclamado maestro del oficio por la cofradía de San Lucas, de Amberes; Simón Portugaloy y Alfonso Castro, discípulos (2) de Goosen Van-der-Weyden (hijo o nieto de Rogerio).

(1) *Hist. of painting in Italy*.—London, 1867—3 vol.—*Les anciens peintres flamands*. Paris, 1862...—Estos libros pasan entre los arqueólogos por haber hecho época, y tienen una autoridad clásica.

(2) En su artículo, cita el señor Vasconcellos los trabajos de

Respecto de la cuestión de Gran Vasco, el autor guarda silencio en su libro, con todo propósito, «porque no aceptando las seis o siete hipótesis sucesivas de Raczynski, y admitiendo sólo una pequeña parte de las conclusiones de Robinson, tendría que gastar un folleto para decir lo que acepta y lo que rechaza de ambos autores». La razón no creemos parecerá suficiente cuando se trata de un libro sobre la historia del arte portugués.

Tal es el estado del problema, que parece aguardar todavía una solución satisfactoria.

V.—Objetos de arte en los templos y casas particulares

Sabido es de todos los viajeros y personas aficionadas a estas materias, que es rara excepción encontrar en los templos de los demás países las ricas colecciones de cuadros, alhajas, ornamentos, mobiliario, tapices y demás productos de las artes suntuarias que los de Italia y España presentan. Puede hallarse tal cual objeto aislado, de mayor o menor importancia; pero nunca la cantidad de obras que hacen verdaderos Museos, no ya de catedrales como las de Milán y Sevilla, sino de conventos e iglesias bastante modestas. El día en que nuestros prelados

Laborde, Rambout y Van Leries y otros, que ilustran principalmente la cuestión de los orígenes y relaciones de la escuela flamenca de pintura.

y cabildos, venidos a ideas más cultas y sensatas, al par que más tranquilos contra las incauciones y otras medidas de dudoso acierto y éxito desgraciado, se decidan a inventariar los tesoros artísticos confiados a su no muy segura custodia, quedarán sorprendidos por extremo aun aquellos que se tienen por mejor informados. Sólo la descripción de las alhajas de la catedral de Toledo bastaría para llenar algunos volúmenes, cuyas ilustraciones no podrían menos de influir considerablemente en el desarrollo de nuestras industrias artísticas. Entonces tampoco será menester aguardar a ver de prisa y corriendo, a fuerza de empujones y al compás de cuantos dicterios y groserías registra ese diccionario secreto, tan rico en las lenguas meridionales, tesoros que deberían hallarse decorosamente expuestos a la admiración de los viajeros, al estudio de los artistas y a la veneración de las personas piadosas, formando un espléndido museo en las dependencias de la misma iglesia, guardado como es debido y dirigido por persona competente, quizá por un eclesiástico de ilustración y respeto. Así se conservan joyas de no menor valía en nuestro Museo de Pintura del Prado o en el Arqueológico Nacional, sin ese temor, a las veces pueril, a las veces digno de más severo calificativo, propio de tiempos pasados, pero no de los presentes. Pues, por fortuna, con ser hoy tan abundantes los hurtos y robos sacrílegos, lo son menos que allá en las *cristianas* épocas, en que la depre-

dación y el saqueo de conventos e iglesias era casi una diversión y un recurso normal y ordinario para los señores, reemplazados hoy, no sin ventaja para la piedad y las costumbres públicas, por los salteadores de caminos, cuya industria profesional es har- to más peligrosa (aun en tiempos como los actuales) que la de los barones en la Edad Media. Ejemplos de este género de *conquistas* hallamos a cada paso en libros como el de Viollet-le-Duc, que nos refieren los inmensos tesoros de alhajas, relicarios, vasos sagrados y demás objetos pertenecientes al culto, destrozados y perdidos para la Iglesia, para la historia y para el arte, gracias a la piadosa intervención de aquellos místicos y beneméritos héroes, tan ensalzados por la romántica leyenda de nuestros tiempos.

En cuanto a los dispendios que este nuevo régimen traería consigo, debiera sufragarlos el Estado, que, tal vez, y a pesar del atraso de nuestro pueblo, no pasarían muchos años sin resarcirse de ellos por medio de la pequeña cuota que podría imponerse por la entrada al Museo (como se hace en algunos templos de Italia), sin perjuicio de dejar en ciertos días francas las puertas, para que todas las clases pudiesen satisfacer sus deseos de admirar y venerar las joyas de nuestras principales iglesias.

¡Cuán incalculables progresos harían nuestras po- brísimas industrias suntuarias si a cada artista fuese lícito estudiar y copiar esas joyas! ¡Cuán grandes

serían la tranquilidad, el sosiego y la satisfacción del clero ilustrado al contemplar los beneficios que todavía, en pleno siglo XIX, cuando todo parece huir de su influjo, volvería a hacer a la cultura y a la prosperidad de su patria!

Por último, en punto a la seguridad, hoy es un principio universalmente reconocido que está en razón directa de la publicidad, no del secreto; buenas pruebas tenemos de ello en las cotidianas ventas, que los cabildos, párrocos y demás administradores de las iglesias suelen permitirse (1), de objetos más o menos preciosos que llenan las casas de nuestros anticuarios y prenderos, cuando no han salido directamente fuera de España, publicando nuestra miseria material y moral, o se han deshecho en los hornos de los artifices, para más grave daño todavía del arte y la cultura nacionales. Las alhajas ocultadas misteriosamente, y de cuyo paradero pocos tienen noticia, no son, en verdad, las que están más seguras, sino muy al contrario. Esta costumbre de los escondrijos no parece aprovechar gran cosa a nuestros templos, víctimas de frecuentes robos (que no dejan también de vez en cuando de dar pasto a la murmuración), mientras que el sistema opuesto de publicidad e inventario, todo el mundo sabe hasta qué pun-

(1) La excitación de la opinión ha sido tal en ciertas localidades, que, no hace mucho tiempo, algún prelado ha tenido que expedir una circular prohibiendo esas ventas. ¡Lástima que haya llegado a la española; es decir, un poco tarde!

to defiende los tesoros que, por valor de muchísimos millones, acumulan doquiera los Museos. No es de éstos de donde los comerciantes de antigüedades y los coleccionistas suelen adquirir a vil precio cálices, cruces procesionales, cuadros, casullas, esmaltes, etcétera, etc., cuya procedencia no pocas veces citan sin reparo. Por el contrario, si se catalogasen en forma todos cuantos objetos lo mereciesen a juicio de personas entendidas, y se centralizasen en aquellos templos donde pudiesen conservarse mejor y ser más útiles, otra sería la suerte de tesoros, que dentro de pocos años, por este camino de la ignorancia, el misterio y las arcas de tres llaves, seguirán desapareciendo como hasta aquí, de donde ahora tan *bien* guardados se encuentran. Y ¡ojalá fuesen a parar siempre a colecciones públicas o particulares, nacionales o aun extranjeras!

Por último, en nada se opone este sistema al uso tan natural y legítimo que la Iglesia continuaría haciendo de sus joyas, relicarios y ornamentos para las necesidades del culto. Es un modo mejor de conservarlos, custodiarlos y aumentar su utilidad; no de sustraerlos a la acción de sus administradores y a los fines para que fueron desde un principio consagrados. Si entre esos objetos hubiese alguno que, por su estado de deterioro, no pudiese servir sin inconveniente para su primitivo destino, ya el clero sabría prescindir de él, como hoy mismo hace en muchas ocasiones.

De todos modos, y dejando ya esta digresión, los templos de Lisboa, y aun en general de Portugal—ya lo hemos dicho otras veces—no comparten con los italianos y los nuestros ese carácter excepcional en cuanto al mobiliario artístico que encierran. En cambio, lo poco o mucho que tienen, se puede ver (cosa natural tratándose de un país de maneras más cultas y europeas) con una libertad, un detenimiento y un agrado por parte de casi todas las respetables personas a quienes está confiada su custodia, de que el viajero desearía hallar más frecuentes ejemplos en nuestras catedrales.

Volviendo a Lisboa, sólo dos templos—de los que hemos tenido ocasión de ver—merecen particular mención en el respecto que ahora nos ocupa: la Catedral y San Nicolás; habiéndolo ya hecho de las riquezas custodiadas en la capilla de San Juan Bautista en San Roque.

Respecto del primero de aquellos templos, con no ser muy importante su tesoro, ofrece, sin embargo, algunos objetos de interés. En cuanto a ornamentos, los más antiguos, a excepción de una capa, que es tal vez del siglo xvi, no parecen anteriores a las postrimerías del xvii, si bien los hay de primor y gran valía. A la misma época corresponden, probablemente, casi todas las joyas y vasos preciosos, algunos de los cuales deben citarse con elogio. Tal es la gran custodia de oro y pedrería, que se salvó de los franceses por haberla llevado consigo al Brasi

la familia real, y que se asegura costó un millón doscientos mil cruzados (unos tres millones de pesetas); un relicario en forma de cruz, de oro con esmaltes y las armas unidas de España y Portugal, donativo de Felipe II, en 1583, según dice la inscripción; una hermosa arca de plata, de casi un metro de largo por medio de ancho y de alto, repujada, cincelada y adornada con estatuas; y algunos jarros, bandejas, cálices, viriles y candeleros del mismo metal y labor semejante. También se conservan dos broches para la capa del patriarca, uno de diamantes y otro de perlas, de forma ovoidal.

Gozan las alhajas y porcelanas de San Nicolás gran fama en Lisboa, sobre todo, las segundas, que son del Japón y de la China, y que por su increíble número, como por la hermosura de algunas de las piezas, son dignas de esa fama, aun tratándose de una ciudad donde tanto existe de esa clase de productos. La platería, si bien abundante, tiene escasa importancia, desde el punto de vista artístico; así como los ornamentos suntuosos, que parecen pertenecer al siglo pasado y a fines del xvii, y que son también en gran número.

Mayor importancia en su género ofrecen las colecciones particulares. Sobresalen entre ellas las de los señores conde de Porto-Covo, comendador Monteiro y vizconde de Daupias; pero esta última, sobre la cual ha escrito un interesante trabajo el erudito

arqueólogo sevillano señor Boutelou (1), no la pudimos visitar, por hallarse ausente su dueño. A la bondad de los otros dos señores debemos el haber visto las suyas respectivas.

Habita el señor Monteiro el palacio que fué del célebre conde de Farrobo, cuya esplendidez y cuyos desastres se han hecho proverbiales en Portugal; ejemplo frecuente siempre, no sólo hoy día, de grandes fortunas rápidamente acumuladas en los negocios, coronadas después por nobiliarios timbres, despilfarradas con mayor rapidez todavía, y alguna vez (no siempre) con buen gusto, y seguidas, por último, de una miseria más o menos convenientemente soportada. Gran parte de las riquezas artísticas y suntuarias que antes embellecían aquel recinto, se han desamortizado, por decirlo así, con el naufragio de su antiguo dueño; otras han pasado a manos de su actual poseedor, completadas con diversas e importantes adquisiciones.

En el mobiliario de la casa dominan el gusto de Boule y el neoclásico francés, al cual pertenecen también algunos hermosos bronce; descollando entre éstos un hermoso mueble, coronado por un *plaqueau* de Sèvres, que representa a Luis XVI revestido de todos aquellos atributos que un periodista conservador designó años ha de tan festiva manera

(1) En la localidad desde donde escribimos no tenemos a la mano este trabajo ni las notas de él; pero creemos se publicaron en *La Ilustración* o en *La Academia*.

que, por sabida, se calla. El admirable reloj inglés, también de bronce, colocado en el vestíbulo; otro reloj, con tres figuras de niños; varias piezas de plata cincelada, en el estilo del siglo pasado; alguna que otra de *vieux Saxe* y Sèvres; la curiosa colección de conchas, merecen, sin duda, un recuerdo. Pero, sobre todo, lo merecen los antiguos muebles portugueses (sillones con cueros grabados, mesas bufetes y contadores) y los magníficos vasos chinos y japoneses, cuyo número y calidad son, por todo extremo, notables.

Si las piezas de plata del señor Monteiro son interesantes, las de los condes de Porto-Covo pasan por ser las mayores, más grandiosas y mejor cinceladas que en Lisboa se hallan en poder de un particular, y no lo dudamos. Su estilo del siglo XVIII, y sus estatuillas, primorosas y de gran tamaño, tienen en ocasiones toda la gracia *sui generis* que este orden de escultura permite. Además, tiene este palacio gran reputación, no sólo por sus cuadros (entre los cuales hay algunos de escuelas españolas), pues es raro hallar en Lisboa galerías particulares de pintura, sino por su mobiliario, por su innumerable cantidad de porcelanas de Japón y China, muy hermosas, y aun de Sajonia y Sèvres, que no son tan frecuentes en aquel país, y entre las cuales hay primorosas piezas; así como por un magnífico servicio de cristal tallado y bronce dorado, para cien personas, y que, a fines del siglo pasado, costó en Inglaterra

cuarenta y cinco contos—casi un millón de reales—. Ya al hablar de Cintra mencionamos un servicio semejante, aunque inferior, que tiene allí la casa real. En cuanto al que ahora nos ocupa, colocado, por cierto, así como las porcelanas, del modo más artístico, nada mejor puede verse. En realidad, es interesantísima la colección de los condes de Porto-Covo, cuya cordial acogida no es posible olvidemos (1).

Restan otras aún, si bien tienen menor importancia, según opinión general, salvo la ya citada del vizconde de Daupias, famosa, sobre todo, por sus cuadros. Las de la familia real, acumuladas en sus diversas residencias, tienen mucho nombre asimismo, y singularmente las del difunto rey don Fernando; pero de todas ellas sólo hemos visto la notabilísima serie de coches antiguos del Palacio Real, una de las primeras de Europa, y que debiera conservarse con mayor esmero. Algunos de estos carruajes proceden de España: todos ellos son lujosísimos, particularmente las grandes carrozas del fastuoso don Juan V y de don Juan VI, hechas en París (como otras muchas, probablemente), y en las cuales hay grupos de estatuas de madera dorada, de tamaño natural, a más de los primores de tapicería, bronces, *vernís Martín*, etc., a la sazón en uso. El

(1) La casa de los condes de Porto-Covo se disolvió a la muerte de este señor, y se repartieron sus tesoros entre los herederos.

príncipe de Lichnowsky no halla mucha gracia a estos carruajes; y, a pesar de su gran lujo, serían, en realidad, harto más interesantes los que se afirma haber pertenecido a los reyes Alfonso Henríquez (1128-1185) y don Diniz, marido de nuestra compatriota Santa Isabel de Portugal (1279-1325), si pudieran encontrarse en ellos caracteres bastante más indubitados de lo que eran esta clase de vehículos en los siglos XII y XIII. De todos modos, la colección, que consta de unos cuarenta coches, constituye un precioso museo, y aventaja, sin duda, en interés a la de nuestro Palacio Real, bastante mejor conservada, en cambio.

EL MONASTERIO DE ALCOBAÇA

Los dos monumentos sin duda más importantes y grandiosos de la arquitectura portuguesa, son los monasterios de Batalha y Alcobaça. Cercanos uno a otro, representando también los dos momentos más solemnes de su historia nacional, el reinado de Alfonso Henríquez y la batalla de Aljubarrota, consagran la independencia del pueblo lusitano, erigido en reino bajo aquel su primer monarca, y emancipado de nuestro gobierno a fines del siglo XIV.

El monasterio de Alcobaça es, en sentir de ilustrados arqueólogos, el más interesante quizá de ambos. Su situación, entre el mar y la sierra de Albarodos, es verdaderamente espléndida. Al par de Coimbra y Cintra, cuyos paisajes ofrecen otro carácter, puede colocarse la deliciosa comarca por donde atraviesa el camino desde Caldas da Rainha, sobre todo en las cercanías de la pequeña ciudad que da nombre al convento y toma el suyo de la confluencia de los dos ríos Alcoa y Baça. El monasterio, fundado por Alfonso Henríquez para conmemorar la

toma de Santarem del poder de los moros (1147) y poblado por un grupo de monjes cistercienses de Claraval, enviados por San Bernardo a petición de aquel rey, llegó a ser, dicen, el mayor que en todo el mundo poseía la renombrada orden; como que es fama que en su anchuroso recinto se albergaban 999 frailes «sin poder pasar de este número» (añade la leyenda). El último de sus abades vitalicios o perpetuos, fué el cardenal-rey don Enrique, que dejó por la corona la mitra, y cuya muerte dió lugar a la imprudente guerra de sucesión emprendida por el nada menos que prudente Felipe II.

Demos ahora una sucinta idea de las principales partes de este edificio.

I

La iglesia se comenzó en 1148 y se concluyó en 1222; se comprende, sin otro dato que éste, cuál debe ser su estilo, a saber, el llamado «de transición», entre el románico y el gótico u ojival, y análogo, por ejemplo, al de nuestra gran catedral vieja de Salamanca. En Francia, entre otros muchos edificios, afirman que muy especialmente se parece a la abadía de Pontigny, cerca de Auxerre; de todos modos, su estructura y manera indican la dirección más o menos inmediata de uno de esos grandes arquitectos franceses cuyo genio ha inspirado tantas

construcciones importantes en la Península ibérica. Su longitud es de unos 120 metros; y consta de tres naves, separadas por doce arcos apuntados, siendo la principal, como es uso en este período, doble de ancho que las laterales, y presentando la más admirable perspectiva, que el espectador puede prolongar desde todos los lados a su antojo, sin tropezar con un coro a la española interpuesto en medio de la iglesia; estructura que, si bien ha dado entre nosotros a la decoración de esta parte una importancia grandísima, entorpece sobre toda ponderación la vista y el goce de las masas, líneas y sombras que son el elemento estético propio de la arquitectura. No tiene sobre los arcos, triforio o galería; nueve capillas rodean el ábside semicircular (o *charola*, como lo llaman en el país), iluminado por otras tantas ventanas rasgadas, que, unidas a los dos hermosos rosetones de los brazos del crucero, derraman sobre esta parte una luz tal vez algo excesiva. Por desgracia, diversas restauraciones, algunas de ellas recientes y motivadas por el incendio y depredación de las tropas francesas a principios del siglo, han afeado la hermosura del conjunto, a cuya sencillez perjudican igualmente las partes añadidas o reconstruídas en el estilo manuelino, o sea plateresco, del siglo xvi. Don Manuel, el cardenal don Enrique, don Pedro V y su padre el rey consorte don Fernando, han sido los príncipes más celosos por conservar y reparar este grandioso tem-

plo, cuyo abandono actual no se comprende. Ignoramos el fundamento con que el autor del *Manual* de Murray (1) asegura que estas reparaciones se han hecho de una manera «digna de toda recomendación».

Entre las capillas debe citarse la bautismal, antes sala de los reyes, adornada en el siglo XVIII con azulejos que forman grandes composiciones, cuyos asuntos pertenecen a la historia del Monasterio, y con las estatuas más o menos fantásticas de los monarcas lusitanos, hasta José I, cuyo reinado es tan famoso por dos gravísimos sucesos, cada uno en su orden: el terremoto de 1755 y la expulsión de los jesuitas, llevada a cabo por el célebre marqués de Pombal, cuyo centenario han celebrado los portugueses. De los reinados posteriores, sólo hay una excepción: el busto de don Pedro V, malgrado hermano del rey actual y colocado allí por sus servicios en pro de la conservación del monumento. En esta capilla se guarda una de las más renombradas y ponderadas presas de la gloria portuguesa: la gran caldera de bronce cogida en Aljubarrota a las tropas españolas y donde éstas preparaban rancho. Allí la vió doscientos años después—y en bien distinta ocasión—Felipe II, del cual se cuenta que, instado por el abad para que le permitiese convertirla en cam-

(1) *A Handbook for travellers in Portuga*, 3 ed. 1875, pág. 188 libro al cual, sin embargo, seguimos en gran parte.

pana, repuso: «Si de simple caldera ha hecho tanto ruido en el mundo, ¿quién podría aguantarla hecha campana?»

Fuera de ésta, no hay más capillas que las nueve del ábside. En la de San Sebastián, restaurada en el estilo manuelino (prescindiendo de una imagen del titular, vestido con calzas encarnadas y doradas de un modo churrigueresco), se ven unos lindos azulejos del XVI, amarillos y azules, de muy frecuente dibujo en Portugal, donde han solido decorarse de esta suerte las paredes de los templos y salones en toda su altura. Pero lo interesante son las verdaderas joyas de escultura situadas en el brazo S. del crucero, especialmente en la llamada *Casa dos tumbos* (Sala de los túmulos), modernamente restaurada en un estilo pseudomanuelino.

Los sepulcros de Alfonso II y Alfonso III, como los de los hijos de Inés de Castro, los de las mujeres respectivas de aquellos dos reyes, doña Urraca y doña Beatriz, que, aunque contruidos en pleno período ojival, presentan cierto carácter románico, ya son notables; pero los de don Pedro I y su desventurada esposa doña Inés, deben contarse entre las más importantes obras de escultura que posee la Península ibérica. Ambos son de estilo gótico-florido, con estatuas yacentes y grandes composiciones en relieve. El de don Pedro está alzado sobre seis leones; el de doña Inés, sobre seis quimeras, alguna de ellas con cabeza de fraile, y otros tantos

ángeles acompañan a la estatua, que tiene detrás un dosel primoroso, de que está privada la del rey, siendo superior a la de éste en adorno y riqueza. En cada uno de los lados mayores de la urna, se hallan seis hermosos relieves, bajo otros tantos arcos, así como en ambos frentes; en el de los pies, un grandioso juicio final. Es curiosa la disposición respectiva en que se hallan colocadas las estatuas de estos sepulcros, a saber: los pies de la una enfrente de los de la otra, «a fin—dice poéticamente la leyenda—de que en el día de la resurrección de la carne el primer objeto que contemplasen los ojos del rey fuese el rostro de su bien amada». De más es advertir que no es esta la única creación de la fantasía popular acerca de un rey como don Pedro I y de sus amores con Inés de Castro, cuya quinta (*Las Lágrimas*) puede verse en Coimbra y cuya romántica historia, trágico fin y póstuma coronación tan bellamente han cantado Camoens en su episodio de los *Lusíadas*, Vélez de Guevara en su *Reinar después de morir*, y otros muchos. Tales son las interesantes esculturas de la *Casa dos tumbo*s, rara excepción, con la de Batalha, el púlpito de Santa Cruz en Coimbra y algunas pocas obras más, de la general inferioridad de este arte entre nuestros hermanos.

Para concluir la descripción de la iglesia, diremos que la sacristía de 80 pies por 38, edificada en tiempos de don Manuel, resulta bastante churrigüe-

resca. En ella se ven algunos muebles incrustados de ébano y marfil, del último siglo, único resto del antiguo esplendor de una pieza que debió ser rico museo. Según el vizconde de Jouromenha, el cardenal infante don Enrique, ya citado, mandó pagar en 1538 una cantidad a Diego Vaz por las pinturas de esta dependencia, y todavía, en 1794, Beckford dice (1) que sus adornos de bronce dorado, jaspe y pórvido «dignos de Versalles»; sus capas y ornamentos, «algunos de la época de Alfonso Henríquez; su cruz y sus candeleros de cristal de roca, adornados de záfiro y ganados en Aljubarrota a los españoles, como pertenecientes al oratorio de campaña de nuestro Juan I de Castilla; sus relicarios cincelados, etc., le causaron la mayor admiración. Hoy, en el santuario a que da entrada la sacristía, apenas pueden verse unos cuantos bustos de madera, que han servido para custodiar reliquias, y los mejores de los cuales pertenecen a San Juan Bautista y a San Francisco de Asís. A la sacristía precede una especie de vestíbulo, de gusto también manuelino, con lindos azulejos y dos portadas cuya decoración, esculpida en piedra, figura troncos rústicos y otros adornos.

En cuanto al exterior de este templo, la fachada actual con sus dos torres es un conjunto abigarrado,

(1) *Recollections of an excursion to the monasteries of Alcobaca and Batalha*; Londres, 1835, pág. 48.

un *monstrum* que dice Raczynski, debiendo citarse sólo la sencilla portada románica de siete órdenes, por rara fortuna conservada.

II

Pasemos ahora al monasterio, enorme masa, hoy por todas partes desfigurada y ruinosa, y cuya profanada grandeza despierta los más tristes sentimientos. Desde los ignorantes restauradores de los últimos siglos a los brutales atentados de la soldadesca de Massena (quien se asegura dió de su puño y letra (1) la orden de pegar fuego a este monumento), ¡cuántos elementos de barbarie se han conjurado contra él, incluso el atentado de haber convertido en teatro el refectorio!

Las dimensiones del convento son 750 pies por 600, y encierra cinco patios. Uno de éstos es greco-romano, de nobles y severas proporciones, y tuvo espléndidos jardines; detrás de él quedan todavía restos góticos y manuelinos. Otro, llamado «de la leña», por decirse destinado a partir este combustible, es muy grande, aunque sin interés. Pero el magnífico claustro de transición románico-ojival, con un segundo cuerpo manuelino, hoy en el

(1) Se intentó ejecutar, pero su solidez es tal, que todo lo principal de la fábrica resistió.

más lamentable abandono, es un verdadero monumento. Beckford lo vió adornado con antiquísimos naranjos nudosos y retorcidos, pero cubiertos de flores y frutos: eran, según la tradición, los primeros que vinieron a Portugal de China: ¡qué hogar plebeyo, aunque haya sido de marqués, habrán calentado sus venerables ramas!

Una hermosa fuente, bajo un templete del mismo estilo del cuerpo inferior del patio, se halla colocada en el centro de uno de sus lados, en el que comunica con el refectorio.

Este es una de las más importantes dependencias, y atestigua que la vida de aquellos monjes debía dejar poco que desear en punto a comodidades. Consiste en un salón de 92 pies por 68, dividido en tres naves por ocho corpulentas columnas, a que acompañan otras cuatro adosadas a los ángulos, y pertenece, como el púlpito, destinado a las lecturas de costumbre, al mismo hermoso estilo que la iglesia. A fines del siglo pasado poseía vidrieras pintadas. Pero más extraordinaria aún es la cocina, que sólo debe citarse por sus dimensiones. Beckford la llama «el más ilustre templo de la glotonería en Europa». Su descripción, hecha cuando todavía se hallaba dedicada a sus funciones, es sumamente curiosa: «Por medio del inmenso recinto corría un fresco arroyo de clarísimas aguas, que atravesaban un grande estanque, donde se conservaban y cebaban allí mismo, sin presentir su fin, las más finas especies de pescados

de río... A un lado, montañas de toda clase de caza mayor y menor; a otro, frutas y verduras en inagotable profusión; interminables filas de hogares y hornillos; montones de harina más blanca que la nieve; cerros de azúcar; tinajas de purísimo aceite; inmensa abundancia de pasteles, que una falange de legos y sirvientes amasaba y moldeaba en diversas formas, cantando todos como bandadas de alondras sobre los trigos...» Júzguese de la impresión que hará hoy al viajero aquel desierto, nada menos que de 100 pies de largo por 22 de ancho y 63 de altura, cubierto de azulejos blancos, incluso la bóveda, y cuyo hogar principal, situado en medio del departamento, mide 22 pies por 11, y está protegido por la gran chimenea piramidal, que sostiene ocho columnas de hierro. Todavía se conservan en esta cocina monumental dos grandes mesas de mármol, la mayor de las cuales tiene un tablero de una sola pieza de 15 pies por 7, como también ocho fuentes, asimismo de piedra. Vergüenza casi da haber de detenerse tanto en estas cosas, a causa de su extremada suntuosidad y nombradía.

Viniendo a un orden de ideas menos profano, citaremos, para terminar esta sumarísima descripción, la sala capitular y la biblioteca. La primera es del siglo XIII, con la bóveda sostenida por columnas y las paredes adornadas con azulejos de la época moderna. La segunda consta de varios salones: uno, el principal, tiene próximamente 190 pies por 50; se

halla restaurado con riqueza de mármoles, estucos y relieves, en el alegre estilo de un *rococó* algo elegante, pero sin la menor conformidad con la idea de un departamento destinado al estudio; alrededor corre un zócalo de azulejos de dibujo también de cierto buen gusto, pintados de azul, morado y verde sobre fondo blanco. En el centro del techo hay un relieve insignificante que representa a San Bernardo. Divide al salón en dos cuerpos una galería, a la cual se sube por escaleras de mármol también. La mayor parte de los famosos códices de esta biblioteca, que era — según se dice — en número de 500, se halla en la Nacional de Lisboa. Su dotación de libros alcanzaba a unos 25.000 volúmenes.

Tal es, prescindiendo de otros pormenores, y sin entrar en estudios formales, el gran monasterio de Alcobaça. Conviene también visitar en la localidad las ruinas del Castillo de los moros; a poca distancia, a Aljubarrota, y en seguida el no menos célebre templo de Batalha. Pero esto merece capítulo aparte.

EL CONVENTO E IGLESIA DE BATALHA

I

Después de Alcobaça, Batalha. Esto es: después de la fundación del reino lusitano, conmemorada en aquel monumento, la consolidación de su independencia, espléndidamente consagrada en este otro edificio, no menos famoso. En 1139, tras la batalla de Ourique, es proclamado Alfonso Henríquez rey de Portugal, y nueve años más tarde, al conquistar a Santaren, pone la primera piedra de Alcobaça. En 1385, el maestre de Aviz vence en Aljubarrota a don Juan I de Castilla, y a los dos o tres años (que en ello no están fijadas las opiniones) comienza a alzarse esta otra suntuosa fábrica, bajo la advocación de la Virgen, en la víspera de una de cuyas grandes fiestas — la del 15 de agosto — tuvo lugar la decisiva batalla. En una como en otra ocasión, se instituye un monasterio, por Alfonso Henríquez, para los cistercienses; por Juan I, para los dominicos: diferencia que corresponde a la que existe entre la civi-

lización, espíritu y tendencias del siglo XII y las del XIV.

Emplazóse el templo de Nuestra Señora de la Victoria en un valle algo hondo, en las cercanías de Aljubarrota y teatro de la lucha, habiéndose ido formando a su alrededor, y poco a poco, un caserío. A causa de esta mala situación, el monasterio y la iglesia—cuyo piso se halla bastante más bajo que el terreno que los rodea—, en vez de presentar a lo lejos la imponente masa de sus pináculos, torrecillas y bostales, no se dejan ver hasta casi tocar a sus puertas, y todavía hay que descender ocho o diez escalones para entrar en el templo. Sólo desde algún que otro punto se logra contemplar el edificio en totalidad; por ejemplo: desde el olivar que viste el cerro situado a unos 300 metros al Sur, o desde el árbol plantado a la orilla derecha de una senda pedregosa que se dirige al NO., o desde el puente cercano, en el camino de Leiria, que ya es señal más duradera.

En la construcción intervinieron varios arquitectos: Alfonso Domínguez, de Lisboa (muerto en 1402), al cual se atribuye comúnmente el plano de la obra; Huguet, o Hacket, que suponen irlandés y autor de la capilla mayor; Martín Vázquez (muerto antes de 1448); Fernán d'Evora, sobrino del anterior, y que vivía en 1473; Mateo Fernández (muerto en 1515), el más célebre de todos, autor de la capilla Imperfecta y de la decoración de los grandes claustros, y que se halla enterrado con su mujer en

el suelo, al pie de la puerta principal o de Poniente, bajo una hermosa piedra de estilo manuelino; su hijo, de igual nombre; Antonio Gómez, que vivía en 1551, y Antonio Méndez (quizá mero titular honorario), citado en 1578 (1). Como se advierte, la construcción pertenece a los tiempos del arte ojival en sus dos últimos períodos y al plateresco, que caracteriza el reinado de don Manuel — de quien recibe nombre —, contemporáneo y yerno de nuestros Reyes Católicos.

La parte más antigua de toda ella es la iglesia, terminada hacia 1416. Su planta es de cruz, con tres naves, desprovistas de capillas laterales, habiendo sólo dos pequeñas en cada uno de los brazos del crucero, a más de la mayor y la del fundador. En cuanto a la llamada «Imperfecta», no se halla realmente en el templo, según después veremos. Algunos quieren que esta falta de capillas, propia de la arquitectura gótica del siglo XIII, obedezca al influjo de la arquitectura inglesa (2). La mujer de don Juan I, Felipa de Lancáster, nieta de Eduardo III de Inglaterra, dicen que invitó a un maestro de *free masons* (*franc-maçons*), su compatriota, Stephenson, para que se encargase de la obra; pero, sean suyos

(1) Seguimos el *Handbook* de Murray, que rectifica los datos de Murphy, en su célebre trabajo sobre Batalha.—Véanse también los documentos publicados por Raczynski en sus cartas.

(2) Murphy, *Travels in Portugal*, etc., 1795, pág. 44 (*ap. Raczynski*).

los planos, sean de Alfonso Domínguez, no sería extraño que hubiesen tomado parte en los trabajos algunos obreros y aun maestros ingleses, dada la semejanza que entre el templo de Batalha y la catedral de York reconocen esos críticos; si bien el carácter internacional — que podría decirse — de la arquitectura gótica y de las cuadrillas que la inventaron y realizaron, debe imponer cierta reserva en la materia. Por lo demás, Sousa refiere que Juan I «llamó de lejanas tierras a los más hábiles arquitectos conocidos»; lo cual se refiere, sin duda, a esas cuadrillas o compañías ambulantes de francmasones.

Sigamos la descripción del templo. Desde la puerta al arco de triunfo, que da ingreso a la capilla mayor, tiene 66 metros que, sumados a los trece de dicha capilla, componen en total 79 de longitud por 22 de ancho y 32 de altura máxima. De sus tres naves, la central tiene poco más de siete metros de amplitud, y las laterales próximamente unos 4,50 (1). La falta de triforio o galería aumenta en gran manera la elevación de los arcos; y con la sencillez de los pilares, la traza del ábside y la terminación de las naves en el crucero, recuerda todavía la sobriedad y robustez del primer estilo gótico, tan distante de la riqueza que despliega ya por toda Europa la arquitectura del siglo xiv. Verdad es que

(1) *Resumo da fundação do Real Mosteiro da Batalha*. Lisboa, 1867.

la situación geográfica de Portugal, adonde todas las innovaciones continentales debían llegar más tarde, podría quizá explicar esta curiosísima prolongación de formas a que los españoles estamos también acostumbrados; sirvan de ejemplo los templos góticos, y aun románicos de Segovia, edificados algunos de ellos cuando ya imperaban muy otros estilos en la arquitectura.

La capilla mayor es un verdadero y hermoso ábside iluminado por cinco ventanas muy estrechas y largas, que llegan hasta el zócalo, ampliadas con otras cuatro ricas y floridas; no tiene, pues, girola. A los pies del altar mayor, y embutido en los escalones que a él dan acceso, se halla el sepulcro de mármol blanco del rey don Duarte «el elocuente», hijo del fundador, y de doña Leonor, su mujer, con las efigies de ambos. El lugar, que en un templo románico ocuparían los dos ábsides laterales, lo ocupan aquí las cuatro capillas ya citadas, dos a cada lado, abiertas sobre el crucero; las de los extremos tienen ventanas, pero no las lindantes con la mayor. Comenzando por las del lado de la Epístola, o sea del brazo S., la primera al lado de la puerta de este frente, es la del «valeroso maestro de Cristo» don Lope Días de Sousa. Construída en el mismo estilo que la principal, alumbrada por tres largas vidrieras, encierra una pila bautismal románica, el sepulcro del héroe sobre cinco leones, y otro adosado al muro, y construído, como el retablo, de sun-

tuoso mosaico de mármoles en estilo greco-romano. En la inmediata se halla el pobrísimo túmulo de madera que representa el que originariamente contenía los restos de don Juan II, todo de escaso interés artístico. Mayor es el de las otras dos capillas, situadas en el hastial del N.; en la última está el sepulcro de mármol, que dicen pertenecer al príncipe don Juan, malogrado hijo de Alfonso V y de doña Isabel; y en la primera, y más próxima al altar mayor, el de un cardenal de la casa del duque de Aveiro, cuyos blasones de piedra, picados y destruidos, a consecuencia de la decapitación de éste en tiempos de José I y el marqués de Pombal, dan muestra de uno de esos odios retrospectivos que han solido hacer flaco servicio al arte y a la sensatez de un país. Otras dos sepulturas hay en el templo, mucho más modestas, pero que merecen citarse, además de la ya mencionada, de Mateo Fernández, último de los grandes arquitectos de Batalha; a saber: la de Diego de Travassos, ayo de los hijos del célebre infante don Pedro, duque de Coimbra e hijo del vencedor de Aljubarrota, cubierta asimismo por bella losa de mármol, y la de un oscuro héroe de esta batalla, soldado del romántico grupo *dos Namorados*, cuyos caballeros formaban en ella el ala derecha del ejército portugués.

En cuanto a los dos brazos del crucero, conviene observar en el frente del N. una larga ventana de

cierto carácter románico, sobre un retablo del XVII, restaurado, cuyas pinturas se atribuyen a la célebre Josefa de Obidos; y en el del S. otra linda ventana gótico-florida.

A propósito de ventanas: las de este templo son muy grandes y rasgadas, como es uso frecuente en Portugal; donde desde tiempos antiguos parece haber existido, como hoy, cierta tendencia a una iluminación profusa, en ocasiones excesiva, cuyo efecto se procura todavía realzar por medio de los tonos claros de las paredes y de los brillantes azulejos que las decoran. Las ventanas de Batalha estuvieron en otro tiempo adornadas con vidrieras de colores, que templarían sin duda aquella sobra de luz. Raczynski inserta una nota de los maestros que trabajaron en ellas y de que se tiene noticia. Son seis: desde Guillermo Belles o Bolleu, tenido por extranjero, y cuya primera referencia es de 1448, hasta Antonio Vieira, mencionado en documentos de 1617. Murphy, en su descripción de Batalha, cita otros dos: Ugada y Witaker, extranjeros también ambos; pero el vizconde de Jouromenha niega la exactitud de esta noticia. De todos modos, las vidrieras más antiguas no parece hayan sido anteriores a la mitad del siglo xv. Por desgracia, sólo quedan algunos restos de ellas, especialmente en las ventanas de la capilla mayor, cuyos asuntos son la aparición de Jesús a la Magdalena, la Anunciación, la Visitación de la Virgen y la Ascensión; las demás fueron destruidas,

según parece, por los franceses, y han sido restauradas con poco acierto por un artista de la misma nación, destinado a completar, a su manera, la mala obra de sus compatriotas.

II

Llegamos a una de las partes más hermosas: la capilla del fundador, adosada a los pies de la iglesia, junto a la puerta principal. Fué comenzada por don Juan I; si bien a la muerte de éste (ocurrída, por cierto, el 14 de agosto de 1434, aniversario de la batalla de Aljubarrota), no hallándose terminada aún, fueron depositados sus restos en el centro del coro, al lado de la reina Felipa, su mujer, que le había precedido diez y seis años, y de donde ambos fueron trasladados al sepulcro en que, conforme a su intención, hoy descansan. En esta capilla, sin embargo, es fama que el monarca, imitado después por nuestro Carlos V, asistió en vida a sus propias exequias. Forma un gran recinto cuadrado, de unos 66 pies por lado y cubierto con una linterna octogonal, de 40 de diámetro, bajo la cual se eleva el mausoleo del fundador. «No hay palabras, dice un viajero (1), capaces de expresar la belleza de esta linterna.»

(1) *Handbook for trav. in Portugal*, 1875, págs. 123 y 124.

En efecto, los ricos pilares que soportan la cúpula; las elegantes hojas de sus arcos; sus molduras, doradas y pintadas de verde y carmesí; sus rasgadas ventanas; su clave, donde campean las armas de Portugal sostenidas por ángeles, hacen de esta capilla, aun prescindiendo de los sepulcros, una de las más primorosas joyas del estilo ojival florido que la Península posee. Con esto, ya se comprende que el carácter dominante en esta bella obra es la elegancia, la delicadeza, la gracia, la esbeltez, sin caer todavía en la superabundancia de pormenores y de líneas retorcidas que comprometen luego la dignidad del gótico, como de todos los estilos en su decadencia. Le da entrada un arco de rico follaje; y luz, tres ventanas en cada uno de sus tres lados libres, cuyo dibujo ofrece la mayor pureza.

El sepulcro de don Juan y doña Felipa consta de un sarcófago completamente sencillo, elevado a unos siete pies del suelo sobre cuatro leones y flanqueado en los cuatro ángulos por otros tantos pedestales, para colocar los blandones que se encienden en los aniversarios. Las estatuas yacentes, mayores que el natural, son hermosas; descansan cada una bajo un rico pabellón de piedra, en cuyo dorso se ven las armas de Portugal e Inglaterra y apoyan los pies sobre una repisa: disposición ésta muy común en el reino vecino, e igual a la que se obtendría colocando horizontalmente una de las imágenes de cualquier archivolta gótica, con la ménsula que

la sostiene y el doselete que la corona. Una espléndida guirnalda de hojas de zarza—alusión a la del monte Moria, por la cual se compara con el libertador de Egipto al vencedor de la dominación castellana—y las dos divisas *Il me plait* y *Por bem*, entrelazadas en la guirnalda y respectivamente propias de la reina y el rey, adornan la cornisa del sarcófago, en cuyos dos frentes mayores se hallan grabados los epitafios de ambos, como lo están en la cabeza las insignias de la Jarretiera, estropeadas por los soldados franceses.

En el muro S. de este espléndido panteón, hay trazados cuatro arcos, que abrigan los sepulcros de otros tantos príncipes, tres de ellos famosos: el infortunado duque de Coimbra, cultivador de los estudios y gobernador del reino; don Enrique, duque de Viseo, insigne promovedor de la navegación y los descubrimientos portugueses; y el «Infante santo» don Fernando; todos son hijos del fundador de Batalha y hermanos de don Duarte, que, como primogénito, le sucedió en el trono y se halla enterrado, según se ha dicho, en las gradas del altar mayor. De los cuatro sepulcros, sólo uno, el del duque de Viseo, tiene estatua, armada y yacente, también con doselete y repisa, y en el tímpano que hay sobre el del príncipe don Juan, séptimo hijo de Juan I, está esculpida la Pasión. Blasones, emblemas, divisas y guirnaldas de hojas de yedra, fresa, encina y roble adornan estos enterramientos.

Ocupan el muro E., a su vez, cuatro altares, muy destruídos; cada cual de ellos, se dice, tuvo su tríptico o retablo; hoy sólo queda uno, donde se afirma que está el retrato del «príncipe santo», aunque parece posterior; es una de esas pinturas de fines del siglo xv a principios del xvi, que corren en Portugal bajo el nombre legendario de «Gran Vasco», al cual se han atribuído las innumerables tablas que de esta época existen, y cuyo estilo suele ser bastante diverso, según se ha dicho. También se conservan aún en la capilla algunos restos de esculturas, pertenecientes quizá a los retablos de los otros altares.

Por último, en el lado de Poniente hay cuatro arcos, quizá para cobijar otros tantos sepulcros, que no han llegado a colocarse.

De la iglesia, pasemos ahora a la sacristía, noble salón gótico-florido, con una especie de balcón interior en forma de matacán y una fuente muy graciosa para las abluciones. Allí se veneran — que bien puede decirse así — el capacete y la espada de don Juan I y uno de los mejores cuadros, aunque deterioradísimo, que he visto en Portugal. Representa a la Virgen con el Niño y algunos padres de la Iglesia, en figuras de la mitad del natural, cuya composición recuerda — aunque de lejos — a la Madonna de San Zacarías, de Juan Bellini, o nuestra Virgen del Pez, de Rafael.

La pieza más suntuosa de todo este edificio es la capilla llamada «Imperfecta». El rey don Manuel (1495-1521) el *Afortunado*, pacífico de condición, amigo de las artes, enriquecido hasta un grado superior a todos los monarcas de su tiempo, en virtud de los descubrimientos de Vasco de Gama y de Cabral, concibió el proyecto de edificar en el convento de Batalha un panteón para sus antecesores y para él mismo, en que arquitectos y escultores traídos de toda Europa apurasen las magnificencias de su ingenio. Hay quien opina que el ejemplo de Enrique VII de Inglaterra, fundador de la famosa capilla de Westminster, aneja también a una abadía donde se encuentra el enterramiento de los monarcas y personajes eminentes del Reino Unido, debió influir sobre la imaginación del lusitano.

Su obra se encuentra, como la del inglés, emplazada al extremo oriental de la iglesia y detrás del presbiterio. Es de planta octogonal, con una capilla abierta en cada lado, a excepción del de Poniente, en que se halla el arco que sirve de ingreso, y que, por tanto, viene a caer detrás del altar mayor, de cuyo respaldo la separa una galería, especie de girola exterior. Entre cada dos capillas se levanta un gran pilar, que debía rematar en una inmensa aguja. Las capillas están concluidas; pero el cuerpo central sólo llega hasta el cornisamento de donde había de arrancar la bóveda, cuya falta lo tiene descubierto y deja a la intemperie sus exuberantes adornos. El es-

tilo de esta construcción es, como se concibe desde luego por su época, manuelino, pero dominando las formas góticas, ya desfiguradas. Los motivos de decoración son los característicos de este tiempo en Portugal. Lazos, cordones, calados, arabescos y curvas esquemáticas, que dan a sus pilares y cornisas un aspecto semejante al encaje o a la filigrana, preponderan sobre las hojas y demás formas naturales, siendo de notar, en particular, la esfera, que constituye el blasón de don Manuel, la cruz de Cristo y la divisa griega *tanyas erei*, indicación del afán de descubrir nuevas regiones, propio del rey Afortunado y de su época, como otros tantos emblemas que se interponen en la decoración del ingreso.

Todos los arcos son riquísimos; pero el de éste, con su archivolta de siete cordones, labrados con minuciosa delicadeza que difícilmente superaría el más fino bordado; con sus complicadas molduras canopiales, sus doseletes y repisas, «excede — dado el género — a cuanto la fantasía pudo imaginar» (1).

La capilla había llegado al estado que hoy tiene cuando falleció su insigne arquitecto, Mateo Fernández, en 10 de abril de 1515. Su sucesor, desdeñando ya la tradición gótica, tan corrompida, quiso seguir las obras en el gusto declarado del Renacimiento, aunque no sin cierta vulgaridad, y el rey don

(1) O'Shea, *Guide to Spain and Portugal*, 3.^a edición, página 548; Edimburgo, 1868.

Manuel, al visitar su predilecta fundación, quedó tan descontento, que las mandó suspender, muriendo antes de hallar arquitecto digno de continuarlas en el antiguo estilo.

III

EL CONVENTO

Pasando ahora al convento, comencemos por la sala capitular. Es un cuadrado de 70 pies, próximamente, por lado, cuya vasta extensión, de más de 74 metros superficiales, cubre una admirable bóveda de ocho paños, apoyada exclusivamente sobre los cuatro muros. En uno de sus frentes se halla rasgada una ventana compartida en tres, y cerrada con la única vidriera de colores que se conserva entera de las antiguas, aunque no será anterior al siglo XVI; en el opuesto lado se abre sobre el claustro el espléndido «pórtico de biscoito», compuesto todo con adornos entrelazados de suma riqueza, y a cada uno de cuyos lados hay otra ancha ventana de dos luces: disposición conservada de las salas capitulares románicas. El admirable rosetón de la clave; los tres altares (posteriores) con hermosos azulejos que forman composición; tres estatuas del primer período gótico; el retrato de Alfonso Domínguez (el primer arquitecto de Batalha), retrato sobre el cual se ha engendrado una leyenda llena de poesía, y los sar-

cófagos de madera que cubren los sepulcros de Alfonso V y de otro príncipe, hijo de don Juan II, tales son los más interesantes pormenores de esta excelente *casa do capitulo*. Notemos, a propósito de esa cabeza esculpida en la consola, y tenida por retrato de Alfonso Domínguez, que si, como aseguran algunos críticos, la sala es obra del tiempo de Alfonso V, el retrato no debe ser de aquel maestro, sino de alguno de sus sucesores, autor de la obra.

Deben citarse los claustros del convento. El principal es probablemente de la época del fundador, como se dice, y si el autor del *Manual* de Murray hubiese reparado en su estructura general, y señaladamente en las bóvedas que lo cubren, no habría afirmado que, «aunque los anticuarios portugueses digan lo contrario, es obra de don Manuel». Lo que sí corresponde a la época de este monarca es la *decoración* de las ventanas de ese claustro, los afiligranados tímpanos y columnitas de sus arcos, cuyo aspecto de adorno de pasamanería da sobrado testimonio del gusto manuelino, aunque faltasen las esferas y cruces de Cristo que lo esmaltan. Pero esta ornamentación sobrepuesta, cuyos méritos distan, en mi sentir, de corresponder a las exageradas alabanzas del mismo crítico que acabo de citar, y que lo reputa nada menos que «sin rival en Europa», no debe confundirse con el estilo de la construcción, harto más puro, bello y severo. Esto aparte, el pa-

tio es un cuadrado de 55 m. por lado, y en el cual se abren 28 ventanas de distintas anchuras; en el ángulo NO., un pabellón de admirable riqueza protege la fuente. El claustro de Alfonso V pertenece a muy otro estilo, y aunque harto más modesto (razón por la cual apenas suele mencionársele), es de muy agradable conjunto con sus columnitas pareadas.

El refectorio tiene poca importancia, y menos aún la extravagante puerta que en otro tiempo conducía a la biblioteca.

El exterior resulta muy rico, a causa del gran número y decoración de sus botareles, pináculos, antepedros, ventanas y demás miembros aparentes. Los pináculos — sobre todo los modernos — son algo pequeños para la enorme masa del edificio; les falta, por decirlo así, importancia proporcionada a esa masa, que ofrece — como nota un crítico — «demasiada horizontalidad». Téngase presente que carece de torres propiamente dichas, pues no debe considerarse como tal la aguja, de poca altura también con relación al conjunto, destruída por un rayo y reedificada actualmente; está hueca y forma un verdadero mirador, desde el cual puede contemplar el viajero una hermosa vista y darse completa cuenta del monumento y de la distribución de sus cuerpos principales. Otra hermosa aguja, que coronaba la capilla del fundador, vino abajo en el terremoto del siglo pasado y no ha sido reconstruída. Digna es de

mención especial la bella portada del brazo S. del crucero (*porta Travessa*), de muy puro estilo gótico, aunque casi todos los adornos de las archivoltas son característica e indubitablemente románicos: caso poco frecuente en construcciones ya del siglo XIV. Por último, la fachada principal es un riquísimo trozo flameante que consta de un portal, cuyas jambas decoran las imágenes de los apóstoles, y cuya archivolta, de seis órdenes, sostiene setenta y ocho estatuillas; Cristo y los cuatro evangelistas llenan el tímpano, y en el frontón que deja la vuelta del arco canopial, sobre el primer baquetón del ingreso, se ve la Coronación de la Virgen: todo ello, con sus doseletes y repisas, de excelente carácter aún. El segundo cuerpo de esta fachada es menos puro, y presenta, en vez de rosetón, una gran ventana, adornada con análoga profusión, de efecto muy decorativo. Las dos portadas y el exterior de la capilla de don Juan I, son las partes de mayor interés que en su exterior ofrece el edificio, cuyos sillares, entre paréntesis, son mayores que los comúnmente empleados entre nosotros.

El estado de todo el monumento es más satisfactorio que el de Alcobaça, así en cuanto al cuidado de su conservación como en cuanto a las restauraciones — en el supuesto, harto repetido, de que los monumentos deban restaurarse — que van aquí mejor dirigidas, por lo común, de lo que lo han sido en el abandonado convento cisterciense. Pocas veces se

ve mejor aprovechada una consignación tan modesta como la que anualmente consagra el Estado a las obras de Batalha: cuatro o cinco mil duros. No puede decirse otro tanto de las restauraciones llevadas a cabo a mediados de nuestro siglo, y de que da triste ejemplo la de las ventanas, antes mencionada.

A poca distancia del monasterio se halla el ruinoso y pequeño templo donde el maestro de Aviz, la víspera de la batalla, hizo voto de levantar este monumento; en el camino hacia Aljubarrota, la iglesia fortificada de San Jorge; en el opuesto, yendo a Leiria, la de San Antón, gótica y con un curiosísimo retablo de imaginería. Aljubarrota misma merecería algunas palabras, y no digamos Leiria... pero son tantas ya las que componen estos apuntes, que les pongo aquí fin.

LA CAPILLA DE CALDAS DA RAINHA

I

En el pueblecito de Caldas da Rainha, cuyo excelente establecimiento de aguas termales sulfurosas, bello paisaje, espléndidos paseos, delicioso clima y facilidades para una vida cómoda y barata, lo recomiendan grandemente, no sólo a los reumáticos, sino a los viajeros más sanos y robustos, existe una pequeña iglesia que, sin ser un portento, ofrece bastante interés para llamar sobre ella la atención de nuestros lectores.

Hállase la villa situada en la Extremadura portuguesa, distrito (provincia) de Leiria, veinte leguas al Norte de Lisboa (de ocho a diez horas tomando el ferrocarril hasta Carregado) y a poco más de una del mar, que penetra por la ría de Obidos, formando pintoresca laguna. Estas circunstancias, con las ya antedichas, así como su cercanía a Alcobaça y Batalha, famosos centros de grande importancia ar-

queológica y artística, según se ha visto, atraen a la localidad en los meses de verano una población flotante casi igual a la de 3.000 almas que en el resto del año la habitan. Entre ella vienen muchos españoles.

No estaba tan concurrida a fines del siglo xv, cuando la reina doña Leonor, esposa de don Juan II, movida del piadoso deseo de extender más y más los beneficios de aquellas aguas termales, con que venían remediando sus dolencias gran número de enfermos, fundó con este fin un hospital, comenzado el 22 de enero de 1485, aniversario del casamiento de los citados príncipes, y aumentando su despoblado caserío con una especie de colonia penitenciaria de familias, a las cuales construyó albergues y concedió tierras y privilegios, no sin cierta hostilidad de la próxima y aristocrática villa de Óbidos. Caldas da Rainha, cuyo nombre recuerda a un tiempo la naturaleza de sus aguas medicinales y los favores de doña Leonor, ha sido sitio real, hasta hace poco visitado por el rey don Fernando, y lo sigue siendo por el infante don Augusto, dotado de hospederías, *club* y gran número de carruajes de alquiler. Los paseos, en particular, son admirables, tanto por su magnífico arbolado y sus admirables vistas, cuanto por el esmero con que están cuidados y el celo con que atiende el Real Patrimonio a las comodidades del público.

El llamado del Bosque (*A matta*) lo es, en efec-

to, y merecería estar en una gran capital. Lisboa nada tiene igual en este género.

En gran parte, la prosperidad de esta grata residencia se debe a uno de los reyes más fastuosos del último siglo, don Juan V, el fundador del inmenso convento y palacio de Mafra (El Escorial portugués de que hablamos), monarca cuyas suntuosas construcciones han perpetuado el mal gusto de la época. Atacado de parálisis, sintió grande alivio en los dos veranos consecutivos que pasó en Caldas a favor de sus reputadas aguas sulfurosas, agradeciendo su mejoría con la reedificación y ensanche del hospital, que, por esta causa, nada conserva de la antigua fábrica, análoga a la de la capilla, y seguramente superior, en cuanto al arte, al vasto edificio que lo ha sustituido.

Fué este antiguo hospital, según dicen, el primer establecimiento de baños que en Portugal hubo, y se concluyeron sus obras en 1502, reinando ya el afortunado don Manuel, yerno de nuestros Reyes Católicos, terminándose también por entonces, sobre poco más o menos, la capilla contigua, objeto de esta sumaria reseña. Veintitrés años después, en 1525, murió doña Leonor, a los sesenta y siete de edad. Además de las obras de Caldas, debe la nación lusitana a esta señora la fundación de la Casa de Misericordia de Lisboa (1500), en que siguió los consejos de su confesor el P. Contreras, trinitario valenciano; del convento de Madre de Dios y palacio de Xabre-

gas (1508), donde yacen sus restos; del de la Anunciación, en Lisboa también (1519), y de la institución de la Merced, en Torres Vedras (en 1525, año de su muerte).

La historia del hospital de Caldas, manuscrito que se conserva en el archivo de esta villa, atribuye a doña Leonor asimismo la fundación de la famosa «capilla imperfecta» del monasterio de Batalha, una de las más ricas joyas de la arquitectura portuguesa. El autor de aquel documento, que alcanza a 1662, fué el padre Jorge, de San Pablo, proveedor de la casa desde 1653 hasta su muerte, y que pertenecía a la congregación de canónigos regulares de San Juan Evangelista, a la cual entregó el hospital don Juan III en 1532, a pesar de haber prohibido terminantemente la fundadora que se llevase a la casa comunidad religiosa alguna. La afirmación de fray Jorge de San Pablo ha sido trasladada por el conde de Raczynski (1), y, posteriormente, por el señor Vermell y Busquets (el *Peregrino español*) (2); pero el mismo Raczynski dice haber sido la capilla imperfecta edificada en el reinado de don Manuel, que es la opinión corriente (3). Sin embargo, en el extracto que de la *Crónica* de dicho rey, escrita por Damián

(1) *Les arts en Portugal*, pág 349. París, 1846.

(2) *Origen do Real Hospital e da villa das Caldas da Rainha, etcétera*. Lisboa, 1878.

(3) Véase el *Resumo da fundação do real mosteiro da Batalha*, 5.^a edición, pág. 15. Lisboa, 1867.

de Goes, inserta igualmente el escritor polaco, se dice que don Manuel «hizo terminar» la citada capilla, debiendo sin duda querer decir «proseguir» en vez de «terminar», pues, como es sabido, aquel precioso monumento quedó a medio hacer, y así continúa. Ahora bien: si don Manuel mandó proseguir la obra, ésta debía haber comenzado ya en tiempo de don Juan II, al cual sucedió en 1495. Es más que probable que este punto haya sido completamente aclarado por los escritores portugueses, pero no lo sabemos, ni Raczyński, Lichnowsky, Beckford, etc., ayudan ciertamente a resolver la cuestión.

De todos modos, la reina doña Leonor contribuyó grandemente con sus fundaciones a los progresos de aquel género de arquitectura, que después se ha venido llamando «manuelina», análoga, según hemos repetido, al estilo que nosotros denominamos «plateresco», a saber: una combinación del gusto ojival, ya florido y decadente, con el del Renacimiento, de tan breve duración en España y aun en Italia misma (muchas veces, sin embargo, se da el nombre de plateresco al Renacimiento puro); combinación, por lo común, más primorosa y rica que severa, aunque en ocasiones muestra una delicadeza de que Sevilla, Alcalá, Palencia y Salamanca dan ejemplo. El estilo manuelino difiere del plateresco español por una mayor profusión de adornos, que a veces recubren enteramente los fustes de pilares y columnas (como acontece en Belem); por una mayor torsión en el

movimiento de las líneas que diseñan sus arcos y sus motivos de decoración, y por cierta inferioridad en las estatuas y en el pormenor de todos los elementos esculturales. Si un falso patriotismo (de que Dios nos libre) no nos ciega, nuestro estilo es algo más puro y sobrio en el conjunto y más fino en la ejecución. Algo de esto notaba ya Raczyński cuando decía: «Separad de las partes arquitectónicas a que se enlazan a cada una de las estatuas que adornan las iglesias de Batalha, de Belem de la Conceição Velha, y no quedaréis satisfechos...»

En cambio no es fácil asentir a la opinión que emite este escritor de que la combinación entre el elemento ojival y el del Renacimiento, en la cual consiste el estilo manuelino, sea característica de Portugal, y menos aún a la de Mr. Robinson, que califica, por extraña manera, a dicho estilo como meramente clásico o *renaissance* (1), añadiendo también que presenta «el más sorprendente y distintivo carácter nacional». Sin duda los monumentos manuelinos, ya lo hemos indicado, se diferencian de los platerescos de las demás regiones ibéricas; pero es en pormenores que no alteran el concepto radical, enteramente común a uno y otro, y nada más exacto en este particular que las aserciones del señor Amador de los Ríos (2). En Italia misma (en los monu-

(1) *The early portuguese school of painting*, pág. 7.

(2) *Estudios monumentales y arqueológicos*, Portugal.—*Revista de España* de 28 de noviembre de 1873.

mentos de Florencia, en la catedral de Milán, en el palacio Calergi de Venecia) podría hallarse ejemplos de combinación entre el elemento clásico y el elemento ojival, por más que éste, en su nativa pureza, no sea propio de Italia; pero en ninguna parte, según parece, se desarrolla dicho género complejo en tan alto grado, ni adquiere un valor típico, perfectamente definido, como en la Península. Dentro de ella, el parentesco no puede ser mayor entre ambas ramas, lusitana y española. A veces, v. gr., en la fachada y patio del palacio del Infantado, en Guadalajara, sería difícil distinguir ambos géneros, cuya nota común definía poéticamente el insigne Herculano, al decir que era «la resistencia del estilo gótico contra el estilo de Francisco I».

Pues a este género y estilo manuelino pertenece la capilla del Hospital de Caldas, que, por cierto, se ha conservado sin tanto detrimento como otros edificios de su misma época y ha experimentado pocas modificaciones posteriores de importancia, las cuales, según es uso y costumbre, han sido otras tantas desgracias para la obra primitiva, mayormente habiendo tenido lugar en el siglo pasado — si no estamos mal informados — cuando se reedificó el Hospital por orden del fastuoso don Juan V (de 1747 a 1750). Entre esas alteraciones se cuentan el coro alto, el retablo del altar mayor y los dos laterales, prescindiendo de otras herejías menores.

Digamos algo, en primer término, del exterior del pequeño templo de Caldas. Su planta es la usual en esta clase de construcciones, constando de dos cuadrados casi perfectos, unidos por un lado común: el mayor forma el cuerpo de la iglesia y el menor el presbiterio, capilla principal (aquí, en realidad, única), ábside, o como quiera llamarse. Adosada al lado S. se halla la planta de la sacristía, sobre la cual se levanta la torre: planta irregular, que ha engendrado una irregularidad correspondiente en ésta. Por último, en el mismo lado, pero al extremo opuesto, está la capilla bautismal, que es igualmente un cuadrado.

Conserva el muro de esta parte, por fuera, un ligero adorno en la cornisa y una crestería, dos de cuyos florones, en forma de hoja de fresa, difieren de los otros ocho, de peor gusto, aunque antiguos sin duda; dividiendo la serie de éstos en el centro un pináculo someramente adornado, por bajo del cual sale una bicha con su correspondiente gárgola. En este mismo lado se hallan también una de las puertas laterales modernizada por completo, que da salida a un huertecito de naranjos, palmeras y enredaderas, y dos ventanas de la época primitiva.

El lado opuesto, o sea el del N., se halla casi todo oculto por la construcción posterior, que no deja ver siquiera desde la calle las dos ventanas correspondientes a las del Mediodía. Por encima del teja-

do de este pegadizo, sobresale la crestería del antiguo muro; y la puerta de entrada, paralela a la del otro lado y que ha conservado al menos el pequeño y gracioso arco que la termina (cuya forma angrelada recuerda la de ciertos arcos moriscos) se encuentra protegida y desfigurada por la especie de zaguán que forma la nueva obra. Al E. se ve la construcción del presbiterio, con sus contrafuertes, sus canalones y una coronación de mal gusto. El lado occidental es por el que se junta al Hospital la capilla.

De la posición de la torre, dada la figura de su planta, procede la irregularidad de uno de sus ángulos; y de esta irregularidad, la desigualdad de sus caras, huecos y adorno. El aspecto general de la construcción es agradable, a pesar de las alteraciones que ha sufrido. Tiene un solo cuerpo sobre la altura de la iglesia; pero quizá parece menos esbelta aún por hallarse como enterrada en una especie de foso, cerrado por las calles que rodean a mucha altura y por este lado al templo.

Al llegar a la cornisa, por bajo de la cual corre un elegante adorno, bisélanse las aristas por cuatro planos, que transforman la torre en octógona; combinación que parece tener por objeto disimular arriba la irregularidad de la planta.

La torre lleva su escalera exterior en espiral, según el uso de su tiempo, y termina por una cubierta cónica, bajo la que se halla el reloj, con cua-

tro esferas, respectivamente colocadas en los cuatro frentes.

De éstos el más importante es el del N. En efecto: aun cuando sólo tiene una ventana, y completamente modernizada, a cada lado de ella hay una estatua y encima un medio relieve. Las primeras, que llevan sus doseletes manuelinos, representan la Anunciación; el relieve, una Madonna, enteramente en el gusto italiano del Renacimiento. Hay quien opina que esas imágenes han sido trasladadas allí desde la antigua fachada del Hospital, interpretando cierta afirmación de Fr. Jorge de San Pablo. Pero ¿qué dice el cronista? Que en el frontispicio estaba representada la Anunciación por medio de estatuas, con sus doseletes. ¿Y no podía hallarse el mismo asunto repetido en dos lugares del mismo edificio (cosa harto frecuente), y más si se tiene en cuenta que uno de estos lugares era la fachada del antiguo Hospital y el otro la torre de su iglesia? El único de los tres frentes grandes o completos de la torre que presenta una sola ventana, es precisamente este del N.; todos los otros tienen dos ventanas. ¿Sería, pues, extraño que desde luego se hubiesen decorado de este modo los dos grandes compartimientos laterales, que precisamente corresponden a la fachada más importante de la capilla, y aunque supongamos que una exigencia de la construcción haya impedido abrir aquí más de un hueco? No pretendemos afirmar que así fué, sino que son

insuficientes los datos aducidos en favor de la traslación indicada.

El lado oriental de la torre tiene dos ventanas, cuyos arcos y decoración (siempre de estilo manuelino) son mucho más bellos que los otros dos del Mediodía, muy complicados en su ornamentación de troncos y racimos, que describe a veces curvas demasiado retorcidas. El frente de O., disminuído por la irregularidad antes mencionada, tiene sólo una ventana sencilla y de buen gusto.

Hasta aquí el exterior de la iglesia.

II

El interior es muy agradable. Concurren a ello su estilo, que en general es sencillo, sobrio y puro, y su hermosa decoración de azulejos, del gusto del Renacimiento, pintados a la italiana y rameados de amarillo y azul sobre blanco. Estas decoraciones son muy frecuentes en Portugal, donde a veces, como sucede aquí, se las aplica en tan grande escala, que cubren por entero los lienzos de pared, hasta el arranque de las bóvedas. Compuesta con excelente gusto, tanto en los compartimientos centrales como en el friso que los cierra y enlaza con las ventanas, las puertas, los arcos y los arranques del techo, presenta toda esta decoración de Caldas armonía de color, elegancia, delicadeza, y ocupa de

tal modo la imaginación, que, a pesar de no haber en todo el templo más que un solo cuadro, para nada se recuerda que aquellas paredes están completamente desnudas: tan ricas y abundantemente vestidas parecen. ¡Ojalá ocurriese lo propio en otros templos; porque, en general, aun en las principales iglesias portuguesas (v. gr.: en la Sé, catedral de Lisboa), ni abundan las pinturas, ni suelen ser de gran importancia, como hemos visto.

La gran masa de azulejos es la que más inmediatamente impresiona al penetrar en la capilla y abrazar el conjunto de la obra; después viene el deseo de que desaparezcan cuantos remiendos ocultan parte de los azulejos, como son el retablo principal, y, sobre todo, los dos laterales, tan indiferentes y vulgares cual suelen serlo todos los del siglo pasado. El púlpito los acompaña dignamente.

El cuerpo de la iglesia es de una sola nave, iluminada por dos ventanas altas a cada lado, de forma rectangular, terminadas en arco redondo y de una ornamentación sobria y elegante. Al pie de la iglesia, frente al presbiterio, y ocupando próximamente $\frac{1}{4}$ de longitud de aquélla, por el centro, y la mitad por los costados, se halla una gran tribuna o coro alto, donde está el órgano, y cuya construcción (de la anterior centuria) ha estropeado las dos últimas ventanas comprendidas en ella. Esta tribuna se apoya sobre tres columnas, que parecen del siglo XVI: una de ellas, la del centro, lleva en la zapa-

ta que descansa sobre el capitel la siguiente inscripción, dedicada a la Virgen, y cuyo latín conservamos: *beatam me dicent omnes generaciones*. ¿Estarían las columnas en aquel mismo sitio, soportando alguna otra tribuna, luego reedificada y ampliada? En este caso, sería de lamentar la pérdida de la antigua construcción, que, sin duda alguna, tendría más interés que la actual. Pero tal vez viniesen de otra parte del antiguo edificio.

Debajo de esta tribuna, y dando frente al altar mayor, están las rejas que comunican con el Hospital, y desde las cuales asisten los enfermos a los Divinos Oficios. Todo esto es asimismo moderno. Al lado de ellas, pero en el muro S., aunque todavía debajo también del coro, se halla la puerta del pequeño baptisterio, de planta cuadrada, recubierto de azulejos en idéntica forma y terriblemente modernizado—si acaso no es todo él nuevo—especialmente en su bóveda, pintarrajeada con una gloria y unos coros de ángeles que da pena verlos. La puerta es un arco de medio punto, también reconstruída. En el centro de esta capillita se halla la pila bautismal, preciosa joya del arte manuelino, de excelente gusto en su composición, adornos y bichas; recuerda la de la catedral vieja de Coimbra, más rica, pero trazada en el mismo género.

Forma juego con la puerta del baptisterio otro arco situado en el mismo lienzo de pared, al extremo contrario, y el cual, así como el que tiene en-

frente en el muro opuesto, se halla cerrado, dejando respectivamente dos huecos a manera de hornacinas, cuyo fondo plano revisten los mismos azulejos que el resto de la iglesia. Salvo esta diferencia de estar cerrados, ambos arcos se hallan exactamente lo mismo que el del baptisterio. ¿Cuál habrá sido el primitivo objeto de dichos huecos? ¿Armonizar con el otro? En tal caso, faltaría otro enfrente de éste. ¿Habrán servido, como en su traza y situación cabría pensar, para dos sepulcros, y no hay de ello, a lo que entendemos, noticia alguna? ¿Serían altares? Sus dimensiones parecen muy pequeñas. ¿Formarían en su tiempo las entradas de dos capillitas análogas a la bautismal? Al menos, en el del muro de ésta, es imposible, porque parte del arco cae sobre la escalera de la torre. No tienen más explicación que la de seguir las tradiciones románicas, que hacen uso de estos arcos ciegos como elemento decorativo para interrumpir la monotomía del muro.

Al lado de la puerta de entrada hay una pila de agua bendita en forma de copa, análoga a la bautismal, pero menor y más sencilla. En los dos altares churriguerescos que en las naves llenan los huecos resultantes de las diferencias de anchura entre ésta y el presbiterio, hay unos azulejos de estilo árabe, cuyo primitivo lugar se desconoce. Por último, el trazado y decorado de la bóveda son sencillos.

El arco toral, entre el presbiterio y el cuerpo de la iglesia, no es de buen gusto, y en sus complica-

dos ángulos y curvas recuerda los canopiales del ya citado patio del Infantado en Guadalajara. Sobre este arco, y siguiendo sus amaneradas líneas, se halla el único cuadro que hay en toda la iglesia. Es un tríptico, o más bien un verdadero retablo, muy deteriorado, cuyos dos compartimientos laterales representan la calle de la Amargura y el entierro de Cristo; y el del centro, coronado de un doselete, la Crucifixión. La pintura ¿pertenece quizá a la escuela alemana, o debe incluirse entre las llamadas de Gran Vasco? Hay quien entiende lo primero; su estado de deterioro hace muy difícil pronunciar sentencia, aun para jueces más conocedores. Los adornos son dorados y del gusto gótico florido.

Ahora, permítasenos aventurar una opinión, que creemos fundada. Este tríptico debe ser el retablo primitivo del siglo XVI, sustituido por el actual en el XVIII. Su forma general, sus asuntos, la dificultad con que se le ha mutilado para acomodarlo de un modo harto grosero a las caprichosas curvas del arco, cuyos remates, por cierto, no había razón alguna para ocultar en otro caso; la moldura dorada de la parte inferior, cuya fecha reciente es difícil desconocer; todo ello, junto, parece confirmar esta sospecha. Podría ser que el punto se hallase hoy ya perfectamente dilucidado, aunque no lo hemos visto en los pocos libros que conocemos sobre las artes portuguesas: si no lo estuviese, convendría estudiar los documentos del archivo de Caldas. En todo

caso, el descubrimiento no parece, en verdad, ser de los que hacen una revolución en la Historia.

El presbiterio, salvo el nuevo altar de que hemos hablado, se conserva bastante bien. Está todo revestido de azulejos, como la nave, y tiene dos ventanas laterales y dos puertas: una de éstas sirve de entrada desde un pequeño zaguán (quizá antiguo y aprovechado luego en la construcción que hemos dicho esconde toda la fachada del N.), en cuyas paredes aun se ve una pilita gótica lustral; otra da ingreso a la sacristía. Esta última puerta es interesante. Su adorno se compone de bellas jarras con ramos de azucenas (emblema de la Virgen), y una cinta en la cual va esculpida con caracteres góticos una inscripción, que a la letra dice: *esa capela mādou fazer amuito alta he escrarecida he èlustrisima rainha dona lianor molher do muito alto hepotètisimo rei dom joham ho segundo he se aquavou naera mill u*. Esta fecha parece suscitar dudas, porque la era 1500 (única versión posible del *mill u*), corresponde al año 1462, en el cual no se había comenzado aún la capilla; sobre que el siglo XVI ya no se contaba por eras (1); en cuyo caso *era* debe ser aquí errata, debiendo decir *año* 1500: la inscripción es bastante defectuosa en otros extremos (cosa nada rara por aquel tiempo) y consiente por tanto esta explicación.

(1) Sin embargo, no recordamos dónde, hemos hallado recientemente un ejemplo portugués en contrario.

La sacristía nada particular ofrece.

La bóveda del ábside es más complicada que la de la nave, sus nervios están muy retorcidos, y el conjunto no presenta el aspecto general de buen gusto que aparece en el resto del templo.

Tal es la capilla de Caldas da Rainha, de bastante interés en su género para motivar las anteriores líneas, tanto más cuanto que ni los naturales del país ni los viajeros le atribuyen la importancia que, en nuestro sentir, merece (1).

(1) Raczynski (pág. 452) sólo menciona de paso la fundación de la capilla y la torre, de la que hizo «su primer ensayo de acuarela». Esto es todo.

LA VILLA DE ÓBIDOS

En la Extremadura portuguesa, distrito de Leiria, a poco más de una legua al SO. de Caldas da Rainha, a unas cinco horas de la estación de Carregado, y a siete por tanto de Lisboa, se halla la villa de Óbidos, cuya población, de unas tres mil almas, se distingue en toda la comarca por sus ruinas, sus innumerables y lujosas iglesias, su pintoresca situación y su espíritu aristocrático y miguelista. De esta última circunstancia nace el abandono con que, en sentir de sus moradores, tiene a este antiguo pueblo la providencia administrativa, poco afanosa (en Portugal, como en todas partes), de otorgar sus preciosos favores a quienes reputa enemigos. De aquí que mientras la villa de Caldas, democrática por su origen hasta más no poder y que representa la alianza del rey con las clases populares del país, se ha visto constantemente protegida, embellecida, mimada por la dinastía, por los gobiernos, hasta ser hoy una de las residencias de verano más concurridas del país, Óbidos vegeta en triste desamparo, viendo caer una a una las piedras de su antiguo castillo, que corona

el cerro por cuya ladera oriental se extiende la villa, otro tiempo amparada por aquella fortaleza (1). Esta fortaleza, que todavía en tiempo de Raczynski debía conservarse en bastante buen estado para que le pareciese una de las más importantes de Portugal, apenas presenta hoy otra cosa que restos de los muros y torreones que abraza su vasto recinto, y desde los cuales se contempla un hermoso y dilatado paisaje. El autor hace notar con este motivo que, exceptuando las orillas del Rhin, sería difícil encontrar en parte alguna tan gran número de castillos como el que hay en el reino lusitano. Por cierto que, a pesar del interés que debió tener el castillo de Óbidos, no se halla incluido en la colección de setenta y seis dibujos de construcciones análogas que contiene el manuscrito de Duarte de Armas, conservado en el archivo de la Torre de Tombo, en Lisboa, dibujos que se atribuyen a fray Simón de San José, monje paulista del siglo XVI. Verdad es que tampoco se encuentran en dicho manuscrito otros castillos, como el de Leiria, Pombal, Palmella y Montemor, el primero de los cuales es de muy superior importancia al de Óbidos (2).

En cuanto a éste, forma una de las llamadas «ciu-

(1) Hoy, gracias a cierto personaje de quien hablaremos más adelante, parece ser que todo cambia. El Municipio ha regalado la fortaleza a la reina doña María Pía, y espérase de ella protección para el pueblo y restauración para los monumentos.

(2) *Les arts en Portugal*, cartas XXV y XXVIII.

dadelas triangulares» y fué construído, así como las murallas, por el rey don Dionisio (1279-1325), esposo de nuestra compatriota Santa Isabel, hija de Pedro III de Aragón.

En realidad, si del espíritu religioso de un pueblo hubiera de juzgarse por el número de iglesias (dato extremadamente aventurado), difícil sería dudar de la piedad y fervor que hasta tiempos bastante recientes han debido reinar en la antigua villa. Ocho o diez templos en una población de tres mil almas son más que bastantes para satisfacer las necesidades espirituales del vecindario: apresurémonos a añadir que de ellos la mayor parte se hallan en buen estado y permanecen destinados al culto.

Algunos son acreedores a singular mención. El más antiguo de todos, el Carmen (*O Carmo*), situado en las afueras, a la falda occidental del castillo, es una pequeña iglesia románica de transición, cuyo exterior ha sido muy alterado, pero que todavía conserva dentro, en el arco del ábside, sus nobles columnas de primorosos capiteles, sus azulejos esmaltados y otros restos menos interesantes. A la misma época y al mismo estilo pertenece San Martín, cuya linda portada de columnas no ha bastado a preservarlo en concepto de monumento; hoy pertenece a un particular y carece de culto (1). La igle-

(1) En este momento no tenemos a la vista las *Reliquias de Architectura romano-bizantina en Portugal*, etc., del señor Si-

sia de Santiago, actualmente capilla del cementerio, presenta algún resto de carácter ojival en la capilla mayor.

A muy otro género corresponde Santa María, principal parroquia al presente de Obidos y que ofrece grande interés, especialmente por los muchos cuadros del más célebre pintor portugués del siglo XVII: una dama, Josefa de Ayala, comúnmente llamada de *Obidos*, por ser natural de esta villa, donde floreció en la segunda mitad de aquella centuria (1634-1684) y donde yacen sus restos en la iglesia de San Pedro. Debido tal vez a esta circunstancia, que libra del olvido a la arruinada población, es el gran número de cuadros que en Santa María se encuentran, cosa verdaderamente extraña en las iglesias de Portugal; en ningún otro templo quizá hemos visto semejante abundancia. De estos cuadros, bastante desiguales en mérito, tal vez no todos pertenecen a Josefa de Ayala, a la cual, sin embargo, se atribuyen en la localidad; pero en alguno puede leerse con toda claridad la firma de la autora con la fecha de 1681, y en muchos se advierten ciertos caracteres de su estilo, que no hemos estudiado con detenimiento, como sin duda merecen, pero que, juz-

mões; pero no recordamos si en este importante libro se menciona la portada de São Martinho, digna indudablemente de no ser olvidada.

gados sólo por la primera impresión, recuerdan las obras del Bassano.

En cuanto a la iglesia, en sí misma, es de tres naves, grande y hermosa, edificada en el estilo del Renacimiento y reformada con posterioridad. El techo artesonado, de madera, está pintado con grandes ramos y hojas, según un gusto muy frecuente en Portugal hacia el siglo XVII y análogo a los de las salas *dos capellos* y de exámenes privados de la Universidad de Coimbra. Un dibujo semejante, pero azul sobre fondo blanco, tienen los azulejos que recubren las paredes, alternando con medallones de figuras; azulejos que son los mejores de ese tiempo y género que hemos encontrado en Portugal. Citemos también un bello sepulcro plateresco y algunos ornamentos sagrados de los dos últimos siglos.

San Juan pertenece también al siglo XVI, pero su primitiva construcción es difícil ya de reconocer por lo modernizada que se encuentra. La iglesia de la Misericordia (que tiene anejo un hospital) está interiormente revestida de azulejos ramificados de amarillo y azul sobre blanco, muy parecidos a los de la capilla de Caldas. En cuanto al ostentoso templo del Señor de la Piedra (*O Senhor da Pedra*), que debe su nombre a un informe Cristo grabado en un trozo de roca y que inspira gran devoción en la comarca, es del estilo de don Juan V (1689-1750), y, por tanto, amplio,

pesado y de gusto dudoso. Forma un hexágono y se halla sin concluir, a pesar de lo cual costó la parte edificada 220.000 cruzados, esto es, cerca de dos millones de reales. En muchas otras obras podría gastarse lo que se necesite para acabar este templo con mayor provecho que en perpetuar una obra que honra poco a su tiempo. Algún que otro guadamecí y tal cual mueble característico portugués son lo único que merece citarse entre los objetos que contiene.

Respecto de construcciones de otra clase, debe hacerse mención del acueducto y del monumento en memoria de Alfonso Henríquez. La villa de Obidos pertenecía en otra época a las reinas de Portugal, y nuestra compatriota la reina doña Catalina, mujer de don Juan III, mandó hacer el acueducto, que todavía lleva a la población el agua desde media legua próximamente.

El monumento de Alfonso Henríquez, primer rey de Portugal, que ganó a los moros la villa en 1148, consiste en una especie de templete sencillo, en cuyo interior, en el centro, se levanta una columna de estilo manuelino, terminada por una Virgen de la Piedad, que sostiene el cuerpo de Jesús en los brazos.

Por último, la situación general de Obidos, tendida en una pendiente muy escarpada, con sus casas antiguas, sus ruinas, su hermoso paisaje, su proximidad a la laguna que lleva su nombre,

que es sólo una expansión de la ría, es muy agradable y pintoresca. Cercana a esta villa, y frente a las islas Berlengas, se halla la de Peniches, famosa por sus excelentes encajes, y cuyo nombre parece ser corrupción del de Península, por formar allí la costa el cabo que lleva la misma denominación. El extremo de este cabo es también pintoresco, como lo son las Berlengas, peligrosos islotes tan poco gratos para servir de habitación, que el convento de Jerónimos fundado en una de ellas por la reina doña María, segunda mujer de don Manuel, fué bien pronto trasladado al continente.

INDICE

	<u>Páginas</u>
NOTA PRELIMINAR.....	v
I.—ESPAÑA.....	1
Mérida y Badajoz.....	3
El Real Sitio de El Pardo.....	23
La Catedral Vieja de Salamanca.....	30
Los monumentos de Valladolid.....	53
La Escultura castellana.....	63
La Catedral de Avila.....	72
Monasterio y palacio de Carracedo.....	85
Santiago de Peñalva.....	93
Arqueología artística de Sigüenza (Arqui- tectura).....	101
El Palacio de Alcalá de Henares.....	113
Monumentos antiguos de Salamanca.....	132
La iglesia de San Millán, en Segovia.....	138
El edificio de la Universidad, en Alcalá de Henares.....	147
Una nueva joya en Toledo.....	159
La Catedral de Lugo.....	164
II.—PORTUGAL.....	189
Lisboa y sus cercanías:	
I.—Edificios antiguos de Lisboa.....	191
II.—Belem y Cintra.....	219
III.—Museos y colecciones artísticas de Lisboa.....	240
El monasterio de Alcobaça.....	288
El convento e iglesia de Batalha.....	299
La capilla de Caldas da Rainha.....	317
La villa de Obidos.....	334

Estas *Obras Completas* se editan por los discípulos y devotos del maestro, que han constituido la *Fundación Don Francisco Giner de los Ríos*, y el producto íntegro de la venta se destina a los fines de la *Fundación*.



