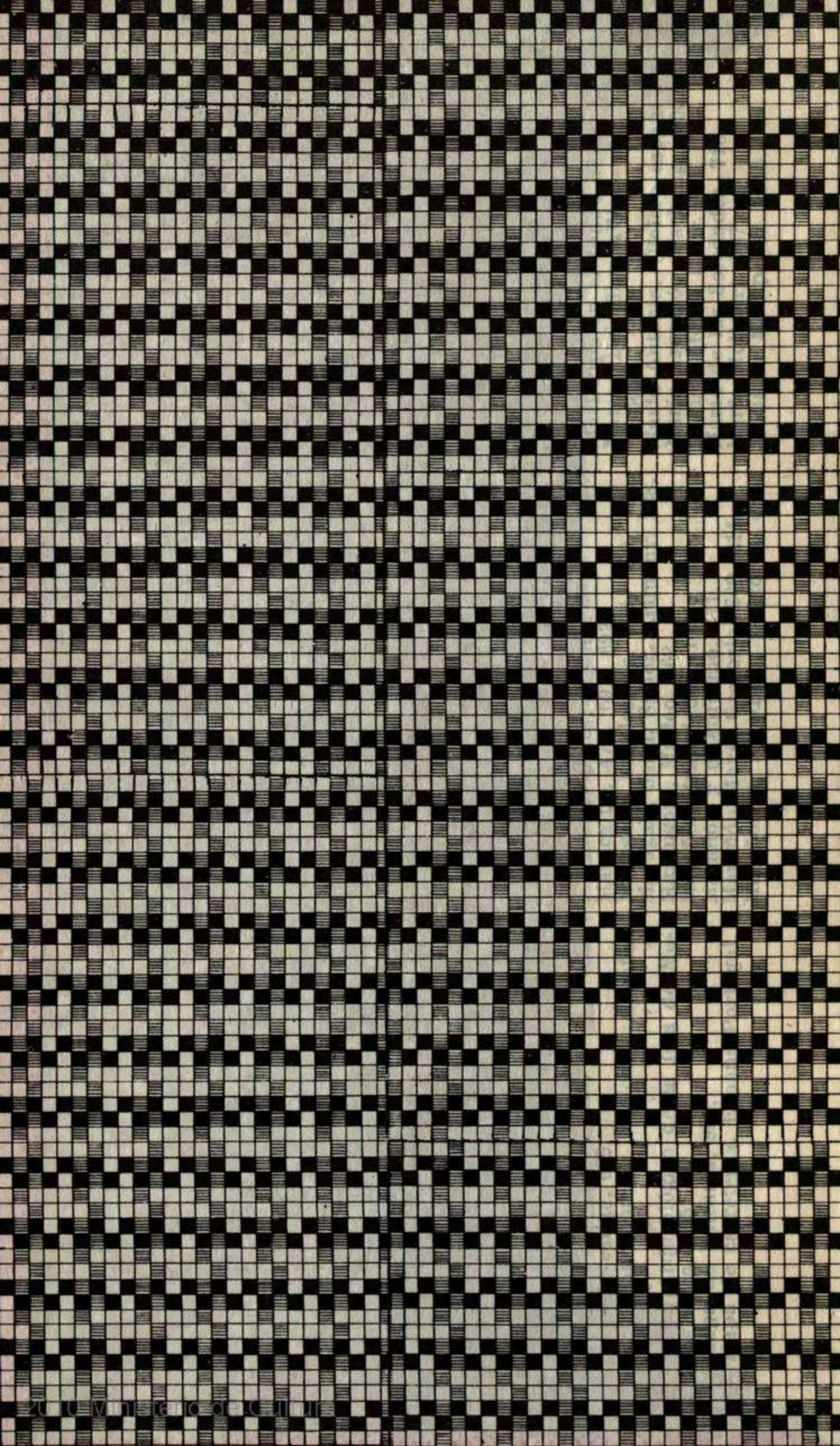
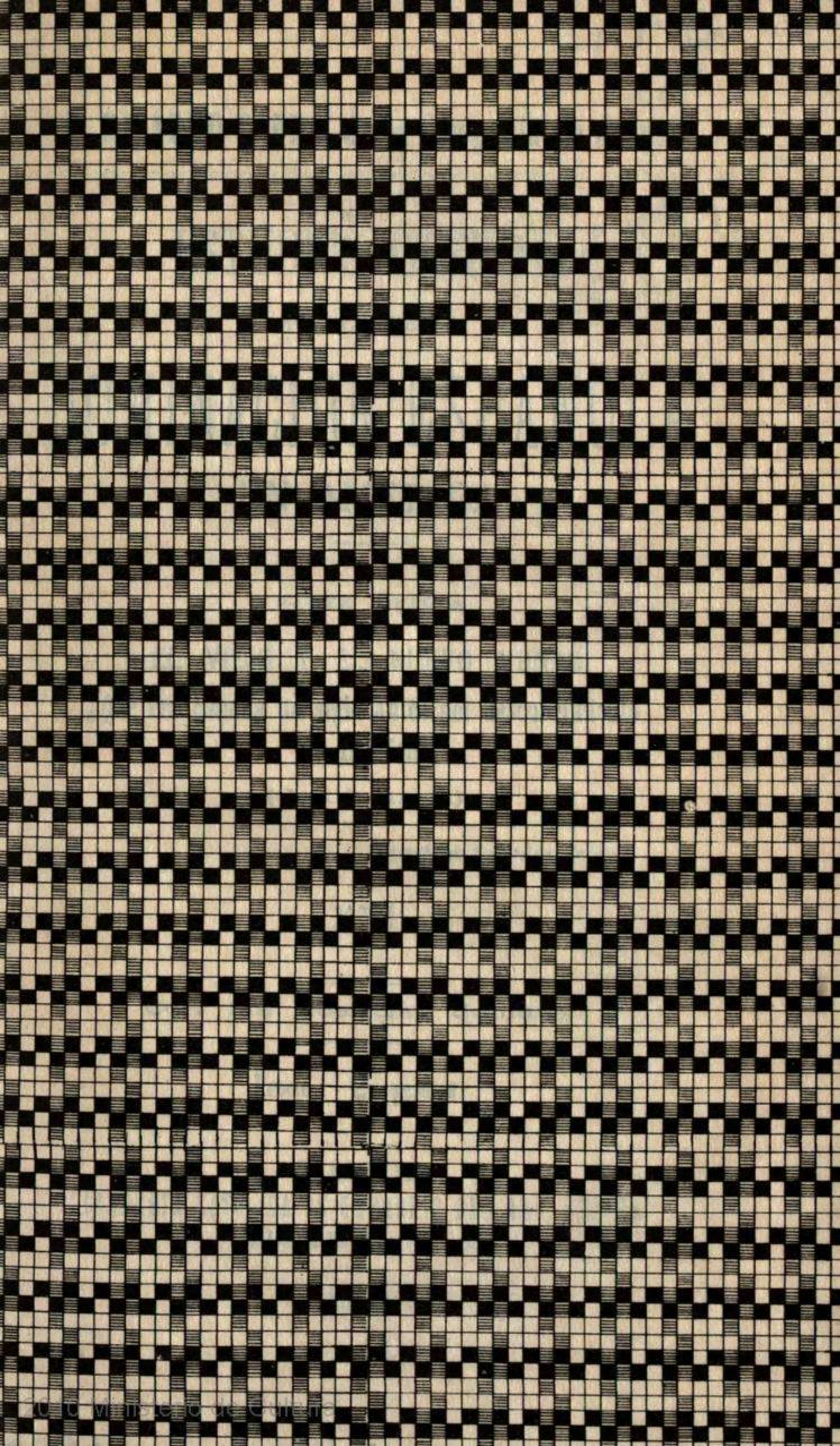




180





93 (778)
CAP e
est

P. RICARDO CAPPÀ, de la Compañía de Jesús.

ESTUDIOS CRÍTICOS

ACERCA DE LA

**DOMINACIÓN ESPAÑOLA
EN AMÉRICA**

PARTE QUINTA

EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO

¿Qué era España un siglo antes del descubrimiento
de América?

(Continuará.)

Tractent fabrilia fabri.

XVI

Con las licencias debidas.

Precio : 2 pesetas.

MADRID

LIBRERÍA CATÓLICA DE GREGORIO DEL AMO, EDITOR

Calle de la Paz, núm. 6.

1895.

ESTUDIOS CRISTÓBAL COLÓN
DOMINACIÓN ESPAÑOLA
EN AMÉRICA

Es propiedad.

XVI

Con las ilustraciones de...

Primo...

MADRID

Editorial...

1955

ESTUDIOS CRÍTICOS

ACERCA DE LA

DOMINACIÓN ESPAÑOLA EN AMÉRICA

PARTE QUINTA



LIBROS Y AUTORES

Conferencia musical en el Ateneo de Barcelona.
Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España.
Museo Español de Antigüedades.
Semanario Pintoresco.
El Arte en España.
Viaje Literario.

Sr. D. Felipe Pedrell.
Excmo. Sr. D. Federico de Madrazo.
Sr. D. Claudio Boutelou.
» Toribio del Campillo.
» José Caveda.
» Mariano Carderera.
Ilmo. Sr. D. Cayetano Rosell.
R. P. Lorenzo Villanueva.
Sr. D. José Villa-Amil y Castro.
Excmo. Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado.

Madrid, 1895. — Imp. de L. Aguado, Pontejos, 8. — Tel. 697.



MÚSICA

TROZOS DE LA CONFERENCIA MUSICAL

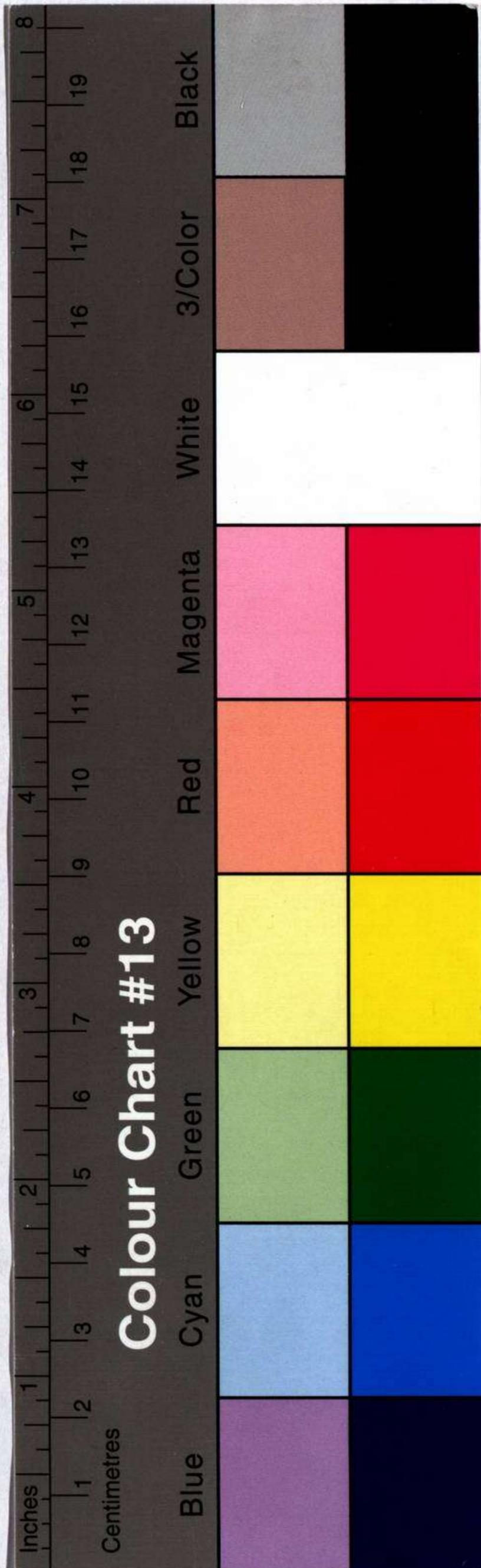
QUE DIÓ EN EL ATENEO DE BARCELONA

EL MAESTRO D. FELIPE PEDRELL

con motivo del Centenario
del descubrimiento de América.

DEBO á la mucha amabilidad y cortesía del Sr. D. Felipe Pedrell, distinguido maestro de arte musical y profesor del Real Conservatorio de Música en esta corte, el permiso para publicar cuanto va contenido en estas páginas, que es todo suyo.

Nada podría como este trabajo llenar el objeto de ellas, el cual, como dije en el libro anterior, no es otro sino el de dar á conocer á los hispano-americanos qué grado de



cultura tenía en las Bellas Artes el pueblo español un siglo antes del descubrimiento de América.

La división de la materia, el modo de tratarla, lo nutrida que va de conocimientos musicales propios de la época que estudia y analiza el eminente maestro, todo hizo de esta conferencia una de las piezas más señaladas de las que se tuvieron en el Liceo de Barcelona con motivo del centenario del «Descubrimiento de América».

No nos es posible reproducir la nota musical de las *audiciones* con que se amenizó el trabajo del Sr. Pedrell: si el lector es músico, no dejará de sacar provecho de las indicaciones que se hacen; si no lo es, ¿qué sacará con ver las notas?

Ni traslado cosa alguna de la cuarta parte de la conferencia, á saber: «Las antiguas danzas españolas», y aun dejo algunos buenos claros en lo que tomo de las otras tres, y que paso materialmente á la letra, por la razón de que no hacen directamente con mi propósito, y porque daría más bulto á este librito del que conviene tenga.

He aquí un trozo del exordio con que el Sr. Pedrell abrió su conferencia musical:

«Solicito vuestra atención ilustrada para dar cumplimiento al cometido que han te-

nido la bondad de confiarme el insigne Presidente del Ateneo, mi querido amigo el Sr. Yxart, y la digna Comisión organizadora de estas fiestas de la inteligencia.

»Solicito, además, vuestra indulgente consideración, que buena falta me hará, si he de daros una idea del desarrollo que el arte músico tomó durante el siglo xv, para lo cual no puedo prescindir de hacer una excursión histórica en defensa de los intereses artísticos de nuestra patria, desconocida ó calumniada por los historiadores extranjeros, quienes para nada toman en cuenta nuestros progresos musicales, que fueron tan antiguos y tan importantes como los de las naciones más adelantadas.»

Reiteremos las gracias al Sr. Pedrell, y entremos en materia desde luego.

El arte musical religioso.

La música religiosa era en España en el siglo xv lo que era en todas partes. Es bien notorio que las iglesias de nuestra nación cantaban lo mismo que las de Roma y de los demás pueblos católicos, y aun tenían otro canto propio, el isidoriano ó gótico, que otros llaman muzárabe.

Singularizábanse, además, por la tradición de ciertas ceremonias, ó, mejor dicho,

escenas, restos de antiguas representaciones, de una de las cuales he de hablaros para recordar la forma en que se representaba en ciertas catedrales é iglesias de España la célebre escena da la Sibila Hero-phila ó Eritrea, cantando la profecía del Juicio final que se le atribuye.

La enseñanza musical se fundaba aquí en los mismos principios de Boecio y de Guido Aretino, que eran la base de los estudios del arte en toda Europa. Una cosa he de haceros notar, ya señalada por Menéndez Pelayo: que nuestros preceptistas de música procedían con harta más independencia y espíritu más científico que los tratadistas de artes plásticas.

Movíanse en un círculo mucho más amplio, tenían más alta idea y estimación de su arte; y si bien en lo especulativo solían permanecer aferrados á la doctrina de Boecio, lo modificaban y atenuaban con notables interpretaciones, arrojándose algunos á sentar principios verdaderamente demoledores, pero de grande alcance para la estética musical.

El espíritu de «abajo toda autoridad», esa faz característica, siempre vieja y siempre nueva, del temperamento español, hacía que nuestros antiguos tratadistas no fuesen

unos infractores de las leyes clásicas, ni mucho menos unos enemigos de ellas, pero que procediesen acertadamente..., como si no existiesen.

Oculto razón infundía audacia á los preceptistas de música, y hacía medrosos á los de las artes plásticas, y era la distinta consideración social en que eran tenidas unas y otras artes en aquel mundo intelectual tan regimentado y que tanto se pagaba de distinciones jerárquicas. Las artes del dibujo considerábanse oficios mecánicos, no artes liberales.

La música formaba parte del *quatrivium*, ostentando la gloriosa clasificación que de ella hicieron Grecia, Roma y toda la Edad Media. Boecio, nuestro San Isidoro, y todos los grandes institutores de aquellas épocas lejanas, sancionaron y autorizaron el carácter matemático de la música, señalándole puesto en las disciplinas liberales su mismo aspecto racional y científico.

Las puertas de todas las aulas de Europa, añade el citado escritor, no sólo abriéronse á la música especulativa, sino también á la práctica. La juventud se adscribió á las facultades de artes, y catedráticos y hasta doctores en música explicaron, desde la época del autor de las *Cantigas* hasta los

relativamente muy modernos, las reglas del arte de los sonidos.

Sería largo y enojoso hablaros de la conquista que el arte hizo de la armonía después de la abolición del ritmo, consecuencia necesaria de la aplicación del principio cristiano á la música.

La armonía, esta parte principalísima del arte, no podía desarrollarse y llegar á su entera perfección sino por una infancia la más larga y dolorosa que darse pueda.

El primer obstáculo que tenía que vencer era hacer que se adoptase el principio mismo de la simultaneidad de los sonidos: el segundo el que resultaba de la tradición musical griega, en la que todas las reglas no tenían otro objeto que el de establecer sucesiones de sonidos.

Hubo el atrevimiento de hacer oír dos sonidos á la vez; expónense algunos principios de diafonía, es decir, de canto á dos partes, allá por el siglo IX; propónense signos para reemplazar las letras establecidas por San Gregorio; clasifícanse los intervalos en *concordantes* y *discordantes*; danse tímidos consejos sobre la forma contrapuntística en que se suceden las partes cantantes dentro de la armonía; en las prácticas de fines del siglo XIII asoman con timidez al-

gunos intervalos musicales que pueden ser considerados como la aparición del principio sobre el que se ha de basar el mecanismo técnico del *acorde perfecto*; experimentase la necesidad de dar al sonido valores de duración regularmente determinados, y aparece la música compuesta sobre este sistema, llamado *musica mensurata* ó *musica nova*; óyense á principios del siglo XIV algunos *intervalos preparados* que pueden apreciarse como verdaderos *retardos*, y se introduce la *armonía sincopada*; las *disonancias*, alternando con las *consonancias*, y la presencia de verdaderos *acordes perfectos*, en todas sus formas simultáneas; los *retardos*, de cuyo principio se dedujo el de las *disonancias*, y el contrapunto, produjeron laboriosa y penosamente lo que con poca diferencia pudo convenirse en llamar, precisamente desde aquella época, *la armonía*.

Los músicos del siglo XV recogieron la rica sucesión experimental de su predecesor, *el principio del acorde*, que nació, á mi parecer, no tanto de las leyes acústicas como de la necesidad de poner en evidencia las diferentes partes de un sonido fundamental.

El perfeccionamiento de la *notación blanca*, no su invención; la ampliación y extensión de sonoridades con que se enriqueció

el antiguo y reducido sistema guidoniano; las imitaciones y los primeros ensayos de *contrapuntos condicionales*, que fueron y son todavía los mejores maestros para enseñar á escribir con elegancia; todos estos principios nuevos, todas esas valiosas conquistas, hicieron que los músicos del siglo xv introdujesen en el arte una riqueza de elementos tal que constituye aún en el día su fondo artístico inamortizable, si vale la expresión.

De aquellos tanteos y útiles experiencias; de la forma de la frase musical perfecta, hija legítima del *canon* y de la *fuga*, nació la forma poético-musical, adoptada después por todos los pueblos de Europa.

Los músicos del siglo xv, aprovechándose de los inmensos trabajos que acabo de mencionar muy á la ligera, llevaron tan lejos como era posible la perfección del contrapunto en las tonalidades del *canto llano*, últimos venerandos restos de la música griega.

El arte musical cristiano, á través de mil vicisitudes, fué impelido por los maestros de aquel siglo á su última perfección. Jamás se habían manifestado con tanta pureza el sentimiento de la armonía y la noción de la tonalidad. Jamás se llevó á tan alto grado de perfección el arte de hacer cantar juntas cuatro, seis y más voces dialogando entre sí

ó con las masas corales, con una facilidad y elegancia que no cesan de sorprender, como pronto vais á juzgar.

La evolución que realizaron aquellos oscuros maestros de la restauración católica, empezando desde el siglo objeto de esta conferencia, tal como el espíritu la produjo, andando los tiempos, reconstituyendo la Edad Media, ha de causar siempre, buen testigo de lo que afirmo es la inmensa creación de Wagner, hondas transformaciones cuando se busque en esa música, superior á todas las músicas, la fuente de la inspiración pura.

En ella han bebido los restauradores de la música verdad: todos, Palestrina, el Bach del Mediodía; Bach, el Palestrina del Norte; Haendel, Haydn, Mozart, el mismo Beethoven, y Wagner sobre todos.

Yo creo firmemente que, así como hay un canto gregoriano, la *melopea de la fe*, que siglos y más siglos no han podido envejecer, porque en él está la llave de la más fecunda iniciación en el arte de la ciencia de la armonía y por él adquiere la melopea toda su grandiosidad, hay asimismo una música *única*, que, habiendo hallado su expresión justa y su sublime belleza en la interpretación de la palabra divina, permanece inmu-

table, como aquellas *bellezas primitivas* que fueron las inspiradoras de todas las bellezas posteriores. Esa música se llama la *música de la fe*.

Vais á ver confirmado esto que os digo en los dos únicos ejemplos de música religiosa que he elegido como ilustración viva de esta conferencia.

El primero es una composición que en España llamábamos desde el siglo XIV y seguimos llamando *Fabordón*. El nombre os causará extrañeza. Ved cómo definía este género de composiciones, muy privativas de España, un autor del siglo XVII (1):

«Dícese *Fabordón* de la palabra ó voz *música fa y baculus, i*, que significa el *bordón* ó *báculo* (que todo es uno); porque así como el *bordón* ó el *báculo* es de alivio al hombre..., de la misma manera el *Fabordón* sirve en la composición de cada uno de los tonos (con los puntos firmes en el bajo, que en la sonora armonía le han sido aplicados), sirve, repito, de sustento y fortaleza en lo sólido de la consonancia», etc.

La definición es más ingeniosa que acertada. La etimología de la palabra *fabordón*,

(1) Andrés Llorente.—*El por qué de la música...*
1672.

que no se forma de la nota musical *fa* ni de la cuerda gruesa, llamada bordón, de la guitarra, del violín y otros instrumentos, sino de los sonidos graves producidos por los tubos mayores del órgano, se deriva de las voces italianas *falso bordone*, ó francesas *faux-bourdon*, en español *fabordón*, porque lo que en realidad entraña este género de canto es la aplicación más elemental de la armonía al canto.

Por medio de semejante combinación, mejor dicho, fusión, se enriqueció el antiguo canto en el siglo XIV con nuevos efectos, sin desnaturalizarse su fisonomía primitiva; dependiendo esto de que el *fabordón* deja al canto llano toda su libertad de acción en sus giros, bajo el aspecto del ritmo y de la melodía, y también en la naturaleza particular de la armonía, que es lisa y llana, por explicarme así, y se contempla desprovista, igualmente que la melodía según hoy se conoce, de esa expresión apasionada propia de la tonalidad moderna.

En documentos como este que vais á oír aparecieron tímidamente los elementos todos que han constituido y han formado la base del sistema musical moderno. Dignos son de reverente consideración y estima, porque en ellos empezó á brillar la aurora

de la música después de aquella larga noche del *organum*, de la *diafonía* y del *discantus*.

He aquí el curioso espécimen de un *fabordón* de 6.º tono que se oyera quizá en todas las catedrales á principios del siglo cuya memoria conmemoramos. Versa sobre las palabras del Salmo *Dixit Dominus, Domino meo, sede à dextris meis*.

(Audición de la composición citada, á cuatro voces, de autor desconocido.)

El segundo ejemplo de los dos únicos de música religiosa que he elegido como ilustración viva de esta conferencia, versa sobre el *Canto de la Sibila*.

Permitidme recordaros la forma en que se representaba en la mayor parte de las catedrales y en otras iglesias de España esa célebre escena de la Sibila Herophila ó de Eritrea cantando la profecía del Juicio final que se le atribuye.

Según mi ilustrado amigo y colega el insigne maestro Barbieri, tan antiquísima costumbre parece que la introdujeron en las Galias los monjes de Oriente, puesto que también la observaban varias iglesias de África.

Los benedictinos franceses la trajeron á España cuando en el siglo xi arreglaron ó modificaron gran parte de nuestro Ritual.

Como los mismos benedictinos ocuparon después varias sillas episcopales de nuestros reinos, la propagaron en sus iglesias, haciendo cantar la profecía en cuestión por un salmista.

Corrían diferentes versiones en versos latinos de tal canto; mas cuando fué perdiéndose el uso general de la lengua latina y se desarrollaron y perfeccionaron las lenguas romanas, entendieron los prelados y Capítulos que, para hacer más comprensible y eficaz el sentido de la profecía sibilina, convenía traducirla al lenguaje vulgar: y como por entonces ya en nuestras iglesias era frecuente la representación de dramas litúrgicos y de ceremonias diversas (1) en las cuales se había adoptado el idioma popular,

(1) Me voy á permitir poner una nota curiosa y entretenida á lo que aquí dice el autor acerca de estas ceremonias.

Durante la Edad Media, y aun bien entrado el siglo XVI, hubo la costumbre en muchas iglesias de Europa de representar á lo vivo los misterios que se celebraban en determinadas festividades del año.

En la catedral de Colonia, v. g., entraban los designados para el papel de Reyes Magos montados en burros, y á esta entrada seguían todas las ceremonias del caso.

Los *Dramas litúrgicos* en Francia, acerca de los que han escrito largo los Padres de la Compañía de

no parecerá aventurado suponer que la traducción castellana de los versos sibilinos pudo ser hecha en el siglo XIII ó á princi-

Jesús en los *Etudes*, prueban que, en los más de los entretenimientos, no sabía aquella sociedad apartarse de la Iglesia. En España había verdadero derroche de esta clase de fiestas: no hablo de las *loas* en las que se exponía al Señor en la plaza donde se hacía la función religiosa, sino de aquella multitud de representaciones que, saturadas en el fondo de espíritu cristiano y hechas algún tiempo con piedad y devoción, acabaron por verdaderas mojigangas nada edificantes.

La supresión de ellas costó graves disgustos á los obispos y Cabildos, que tuvieron que ceder á la costumbre en los más de los casos é irse con mucho tiento suprimiendo primero lo más burdo, y adelgazando el resto cada año hasta gastarlo por completo. Daré una ligerísima idea de alguna que otra de ellas.

En la Pascua del Espíritu Santo se hacía en Lérida la función de la *Colometa* para representar la bajada del Espíritu Santo sobre las personas que en el cenáculo lo recibieron; pues era tal el ruido que en la iglesia hacían los cohetes que en ella se tiraban, tan espeso el humo que levantaban y tales los peligros de fuego con que esta fiesta amenazaba á los canónigos, todo por figurar las lenguas de fuego y el temblor del cenáculo, que hubo que quitar estas cosas de la solemnidad que se conmemoraba.

La representación de *Las tres Marias* llevó á tal punto de frenesí al pueblo, que no se logró conseguir su completa abolición; quedó de ella, por concesión eclesiástica, poderse poner en el altar mayor

pios del XIV, cuando ya se cantaban en la iglesia de Toledo las célebres cantigas del rey D. Alfonso el Sabio.

la botica donde se vendió la mirra y el aloe para ungir el cuerpo del Señor cuando le bajaron de la cruz; sólo un mercader y su mujer podían subir al presbiterio á comprarlos, y en el mostrador sólo se permitía al boticario, su mujer y un niño pequeño.

La particularidad de esta ceremonia era que debían hacer estos papeles los tres canónigos más modernos, á lo cual quedaban obligados en su ingreso.

De cuán mala gana veía la Iglesia en el siglo XV tales cosas, dicenlo estas cláusulas: «Tamen quia experimento compertum est, id quod ad Dei cultum, laudem et honorem introductum fuerat, ad ipsius noxam et offensa tendere, multa scandala inde oriri, populi indevotionem excrescere..... et Ecclesiæ decorem et honestatem inquinari, propterea Capitulum prædicta ecclesiæ volens, ut tenetur, tot scandalis et periculis obviare, abusum et turpitudinem ab ipsa ecclesii extirpare...» Con estas palabras y otras más se reformó de la manera dicha la representación de *Las tres Marías*.

Y si no fuera por no alargar esta nota demasiado, narraría en ella la costumbre introducida en el siglo XIV de nombrar «un obispillo, ú obispo de los niños, durante la Octava de los Santos Inocentes, el cual predicaba, bendecía y figuraba la Confirmación», etc., etc., durante toda ella. Villanueva, en su *Viaje literario á las iglesias de España*, trae copia de datos acerca de esta pueril ceremonia, que ocasionaba graves disgustos, en tres ó cuatro lugares de su citada obra.

El lenguaje de dicha traducción castellana no es el de aquella época. Consiste esto en que con la sucesión de los tiempos se ha ido modernizando, sin embargo de conservar el mismo sentido y la misma forma poética que tuvo en su origen.

Veamos ahora el modo y forma en que solía efectuarse la tal ceremonia en las principales catedrales, según la descripción que de ella nos da el maestro Barbieri:

«En la noche de la Natividad de Jesucristo, llamada Nochebuena, concluido de cantar el himno *Te Deum laudamus*, salía un niño de coro, un infantillo ó un seise vestido de mujer, con un traje de mangas perdidas, ricamente bordado al gusto oriental: sobre el hombro izquierdo llevaba cosida una tarjeta en la cual se hallaban escritos los diez antiguos versos sibilinos que empiezan:

*Judicii in signum tellus
sudore madescet, etc.*

»En la cabeza llevaba una especie de diadema en forma como de mitra por su parte delantera, y en las manos un cuaderno en el cual se hallaban escritos los versos sibilinos en castellano ó en catalán con su correspondiente música de canto. En la catedral de Toledo la música de este canto era la del llamado *Eugeniano*, dicho también *melodía*.

» A este niño de coro acompañaban otros cuatro escolanes ó infantiles: dos, vestidos con albas y estolones, coronados de guirnaldas y llevando cada uno en su mano derecha una espada desnuda con la punta hacia arriba: estos dos seises representaban ser ángeles.

» Los otros dos seises acompañantes, vestidos en traje de coro, con ropón de larga cola y su sobrepelliz correspondiente, llevaban sendas hachas grandes encendidas, con objeto de hacer más visibles los otros tres personajes, que diríamos principales.

» Subían todos cinco á un tablado como de cinco pies de alto, dispuesto *ad hoc* cerca del púlpito del lado del Evangelio, y se colocaban en fila, ocupando la Sibila el centro entre los dos ángeles y los de las hachas, uno á cada extremo.

» En esta posición, el seise que representaba la Sibila cantaba sin acompañamiento alguno:

Cuantos sois aquí ajuntados
ruégoos por Dios verdadero
que oigáis del día postrimero
cuando seremos juzgados.
Del cielo de las alturas
un Rey vendrá perdurable
con poder muy espantable
á juzgar las criaturas.

» Dicho esto, los que representaban ser ángeles esgrimían tres veces sus espadas, entre tanto que los cantores del coro, ordinariamente á cuatro voces, en *canto figurado*, decían:

*Juicio fuerte
será dado
y muy cruel de muerte.*

» Oid la música de esa especie de *tornada*, tal como se cantaba en el siglo xv en la catedral de Toledo. Es de autor anónimo.

(Audición del documento musical aludido, composición á cuatro voces.)

» Seguía la Sibila:

Trompetas y sones tristes
dirán de lo alto del cielo:
Levantaos, muertos, del suelo,
recibiréis según hicisteis (*sic*).
Descubrirse han los pecados
sin que ninguno los hable,
á la pena perdurable
do irán los tristes culpables.

» Volvían los ángeles á esgrimir tres veces, y el coro á cantar, concluyendo la Sibila con una súplica á la Virgen. Repetían los ángeles sus tres golpes de esgrima, y el coro:

*Juicio fuerte
será dado
y muy cruel de muerte.*

» Bajaban todos del tablado, y dando una vuelta, muy graves, por dentro del coro, se volvían á la sacristía, terminando la ceremonia.

» Así como en Castilla se tradujo la profecía al castellano, en Cataluña se tradujo al catalán.

» El traductor castellano es desconocido. Supónese que fué el arcediano de Toledo D. Jofre de Loaisa, en el siglo XIII, pero no hay dato seguro que confirme tal suposición.

» Tampoco se conoce el verdadero autor de la preciosa traducción, ó más bien paráfrasis, catalana, que empieza:

*Al Jorn del Judici
parra qui aura fet servici.*

» Créese, sin embargo, que debió ser el célebre Fray Anselmo Turmeda. Por lo menos, en el *Llibre de poesías catalanas compost per frare Encelm*, impreso en 1527, se halla íntegra la referida paráfrasis *al Jorn del Judici.*»

En el *Ordinarium Barcinonense*, impreso el año 1569, aparece dicha composición con su respectiva música de *canto llano*, no por cierto tan característica como la que vais á oír y que, procedente de un antiquísimo cuaderno de la parroquia de Manacor,

me ha facilitado la diligencia de un buen amigo, el distinguido é ilustrado profesor de música de Palma de Mallorca D. Antonio Noguera.

Copiado fielmente, como digo, este documento interesante, tal y como lo ha oído siempre mi citado amigo, sin indicación de compás, dando valor aproximado y puramente prosódico á las notas, rectifica con gran tino y respeto artístico la transcripción del Canto de la Sibila que el archiduque Luis Salvador presenta en su magna obra *Die Balearen*; transcripción algo modernizada por estar sujeta á compás, por exceso de adornos ó glosas y por alguna variante introducida en la melopea.

Ignórase en qué época empezó á representarse la Sibila en las iglesias de Mallorca. En 1572 la abolió el obispo Arnedo. A ruego de su sucesor D. Juan Vich y Manrique volvió á restablecerse. Prohibió de nuevo en 1666 las representaciones de la Sibila en todas las iglesias de la diócesis, á no ser que mediase expresa licencia por escrito, el obispo D. Pedro Manjarrés de Heredia.

No debe de estar en vigor el edicto del obispo Manjarrés, puesto que en muchas parroquias de la isla se representa todavía la Sibila.

Encárgase de cantarla, concluído el *Te Deum*, un muchacho de unos doce años que viste un traje claro de seda, profusamente bordado; lleva en la cabeza una especie de birrete alto, del mismo color del traje, y sostiene con ambas manos una pesada y reluciente espada.

Ocupa el púlpito entre dos monaguillos y empieza el canto de la Sibila, cuyas estrofas alterna el órgano ejecutando cortos *interludios*.

Preséntaseme aquí una cuestión que sería enojoso suscitar ahora, dada la inoportunidad de una investigación histórica, si quiera fuese para averiguar la procedencia de un documento musical de tanta importancia como el Canto de la Sibila que vais á oír, armonizado sobriamente por mí y dentro del carácter y modalidad propios de este curioso espécimen, escrito, á mi parecer, en el género de canto llamado *Eugeniano*, ó *Melodía*, que otros suelen también llamar *Isidoriano* ó *Muzárabe*, pero influído poderosamente, como todo el canto litúrgico, por aquel acontecimiento revolucionario de las Cruzadas, del cual salió un mundo nuevo; por aquellas luchas del Occidente y del Oriente comenzadas el año 1096 y terminadas, precisamente, á principios del si-

glo xv; por aquel cambio de costumbres que operan en la música hondas transformaciones, lo mismo en su carácter que en sus formas; por el advenimiento de esa menospreciada música vulgar de los tañedores de arpa y de viola de rueda, los músicos ambulantes, los juglares y los histriones, cuyos cantos distraen los ocios de la castellana y resuenan en los sombríos castillos señoriales, mientras en tierras infieles, allá, lejos, muy lejos, el caudillo y su mesnada de escuderos y hombres de armas luchan por la Cruz; en fin, por esa invasión de tañedores de instrumentos y de cantores que de regreso de Palestina hacen oír á las nobles castellanas aquellos aires de un gusto nuevo, adornados de *fioriture*, cuyos modelos, inspirados en los *alatych* orientales, hallan aquí, en nuestra España, bien preparada la transformación por la preponderancia de los modos árabes en nuestra música popular.

(Audición del Canto de la Sibila, recogido en Manacor (Baleares), armonizado por el conferenciante. Voz á solo: viola y violoncello partes acompañantes.)

El arte cortesano.

Tócame, ahora, hablaros de la música profana.

Las miniaturas que adornan el libro de las *Cantigas de Don Alfonso el Sabio*, y las pinturas y esculturas que conservamos de la Edad Media, dan fe del extraordinario número de instrumentos de música que se usaban en España.

La famosa poesía del Arcipreste de Hita, titulada *De cómo Clérigos e Legos e Flayres, Monjas e Dueñas e Joglares salieron á recibir Don Amor*, es un verdadero inventario histórico del material sonoro de aquella época.

Por vía de curiosidad, quiero citaros el nombre de estos instrumentos, algunos de los cuales os serán completamente desconocidos.

Según la curiosísima poesía del famoso Arcipreste, son los instrumentos mismos, tañidos por los Clérigos e los Flayres e las Monjas, etc., los que salen á recibir por modo tan original á Don Amor: allí la guitarra morisca, el corpudo laúd, la guitarra latina, el rabé (rabel), y el instrumento árabe llamano orabin; allí la rota (viola de ruedas), el salterio, la vihuela de péndola (péñola), y el medio canno (especie de órgano portátil); allí el arpa, el rabel morisco, el tamborete, la vihuela de arco, y el canno (caño entero) (especie de órgano de regalía); allí el pan-

derete con sonajas de azófar, la dulcema (dulzaina), la exhabeba (flauta), el albogón, la cínfonia y baldosa.

Añade el Arcipreste:

*. en esta fiesta son
El francés odrecillo con estos se compon
La reciancha mandurria allí fase su son.*

*Trompas e annafiles salen con atambales,
Non fueron tiempo ha plasenterias tales,
Tan grandes alegrias, nin atan comunales,
De juglares van llenas cuestas e eriales.*

Cuenta el buen Arcipreste, que

*. . . fiso muchas cantigas de danza e troteras
Para judias, et moras, e para entendederas,
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que non sabes, oílo a cantaderas.*

Hizo muchos cantares

*. . . de los que dicen los ciegos
Et para escolares que andan nocherniegos,
E para muchos por puertas andariegos.*

Tan prolífica era la vena de Juan Ruiz, y tal cantidad de cantares compuso de los llamados *Cazurros et de burlas*, que non cabrian en diez priegos. Y no sólo esto. Entró más adentro el buen Arcediano, dando instrucciones para estar bien acordados los instrumentos, y cuáles eran más apropiados á la modalidad de ciertas cantigas; de tal manera que, allá en tan remota edad, nos

sale al paso, no sin sorpresa del estudioso, un poeta didáctico que se entra en el campo de la *organografía* y de las modalidades, diciéndonos que

*Arabigo non quiere la biuela de arco,
Cinfonía, guitarra, non son de aqueste marco,
Citola, odrecillo non aman caguil hallaco,
Mas aman la taberna, e sotar con bellaco.*

*Alboques, e mandurria, caramillo e zamponna,
Non se pagan de arabigo quantos dellos Bolonna,
Como quier que por fuerza disenlo con vergonna,
Quien gelo desir fesiere, pechar debe calonna.*

¿Y qué de cosas curiosas no hallaríamos en los relatos de fiestas palacianas, sabiendo como sabemos que el cultivo de la música fué considerado siempre como propio de reyes, magnates y personas ilustradas?

Bien lo demostró el Rey Sabio, uniendo su nombre al célebre *Libro de las Cantigas*, obra de tan grandísima importancia, que de aquellos tiempos no se conoce en Europa ninguna otra que se le acerque en mérito.

Bien lo demostraron, asimismo, aquellos reyes de Aragón, desde Pedro IV á Alfonso V inclusive, en cuyas cortes brillaban los músicos más notables de su tiempo, tanto los nacionales, cristianos y moros, cuanto los extranjeros que hacían venir de Francia, de Flandes y de Alemania; aquellos reyes de Castilla y León, los Juan II y los Enrique IV,

que reunían en torno suyo tal número de músicos y poetas que, con detrimento de los intereses del Estado, descuidaban el Gobierno, dando motivo por esto á que se les censurara duramente.

A imitación de los reyes, los magnates hacían también gala de tener músicos asalariados en sus capillas.

Cuando parece que el estado del país debía ser un obstáculo al cultivo del arte, es cuando éste adquiere más desarrollo.

Vedlo confirmado en el venturoso reinado de los Reyes Católicos, y, sobre todo, en la admirable personalidad de esa singular mujer, uno de los espíritus más ilustrados de su época, la reina Isabel, que, en medio de sus graves ocupaciones de Estado y de sus interminables viajes para atender al mejor éxito de las cosas de la guerra, tiene siempre á su lado una cohorte de poetas y músicos que la confortan y entretienen en la capilla con sus motetes y salmos, y en la cámara con sus canciones y villancicos.

Según el *Estado de los Capellanes y cantores de la Reina Católica Doña Isabel*, redactado en Sevilla á 20 de Diciembre de 1490, pasaba de cuarenta el número de cantores, mozos de capilla y aposentadores que tenía asalariados, figurando al frente de és-

tos y en distintas épocas los maestros Peñalosa, Diego de Contreras, Alfonso del Castillo, Anchieta, y quizá también el famoso Juan del Encina.

No era menor el número de asalariados tañedores de órgano, clavicordio, laúd y otros instrumentos para su cámara y capilla, especificándose los nombres de los organistas y de los tañedores de cañas ó instrumentos de viento, y los de los trompeteros que tenía para los torneos y batallas, en la curiosa *Lista de los Oficiales de la casa de la Reina Católica Doña Isabel*, fechada el año de 1498.

No sería poco crecido el personal asalariado de tañedores de instrumentos, una verdadera banda militar al estilo de aquel tiempo, cuando nos refiere Bernáldez, en su *Historia de los Reyes Católicos*, que los «moros fueron mucho maravillados» de la llegada en pleno invierno de la reina Isabel al sitio de Baza en el año 1489, «y se asomaron de todas las torres y alturas de la ciudad, ellos y ellas, á ver la gente del recibimiento, y á oír *las músicas de tantas bastardas* (trompetas), clarines y trompetas italianas, e chirimias, e sacabuches, e dulzainas, e atabales, que parecia que el sonido llegaba al cielo».

Sería enojosa la relación de las magníficas fiestas promovidas por la reina, en las cuales siempre tenía la música una principal intervención; y no hay que decir si la reina amaría este arte, si os fijáis en la significación de los documentos que acabo de citar y otros que he de exhumar todavía para daros completa idea de una faz del movimiento intelectual de aquella época, el artístico, que tanto influye en la cultura de los pueblos y en el cual las grandes iniciativas parten del espíritu ilustrado de esa insigne y esforzada soberana.

Cuando puso casa al príncipe D. Juan, su amado hijo, lo primero que hizo fué dotarle de maestros de música que le aleccionaran en el arte y que juntos con él lo cultivasen.

«Era el príncipe D. Johan, mi Señor—dice Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Libro de la Cámara*,—naturalmente inclinado á la música, e entendíala muy bien, aunque su voz no era tal, como él era porfiado en cantar: e para eso, en las fiestas, en especial en verano, yban á Palacio Johanes de Anchieta, su maestro de capilla, e quatro ó cinco mochachos, mozos de capilla de lindas voces, de los cuales era uno Corral, lindo tiple, y el Principe cantaba con

ellos dos horas, ó lo que le placia, e les hacia thenor, e era bien diestro en el arte.

»En su Cámara avia un claviórgano e órganos, e clavecimbanos, e clavicordio, e vihuela de mano, e vihuelas de arco e flautas, e en todos estos instrumentos sabia poner las manos.

»Tenia músicos de tamborino e salterio, e duzaynas et de harpa, e un rebelico muy precioso que tañia un Madrid, natural de Caramanchel, de donde salen mejores labradores que músicos, pero este lo fué muy bueno.

»Tenia el Principe muy gentiles menestriles altos de sacabuche e cheremias e cornetas e trompetas bastardas «(variante de las llamadas italianas)», e cinco ó seys pares de atabales; e los unos e los otros muy hábiles en sus oficios, e como convenian para el servicio e casa de tan alto Principe.»

Buena prueba da esta cita de que si tan grande era el lujo musical del hijo, no era menor el de la madre, como no ha mucho os refería.

Pero ya es hora de que sepáis qué especie de música se oía en esas honestas recreaciones á que la reina Isabel se entregaba en su cámara, en unión de sus hijos, sus damas, sus cortesanos y servidores.

Elegiré por vía de ejemplo un documento musical curioso, el conocido y antiguo romance morisco, que dice:

*Paseábase el Rey moro
por las calles de Granada, etc.,*

y cuya música, acomodada por mí á algunos instrumentos modernos, he transcrito con sumo respeto y fidelidad del *Libro de música para vihuela*, impreso en Sevilla en 1554 por Montesdoca, titulado *Orfénica Lyra* y debido á un famoso vihuelista, ciego de nacimiento, Miguel de Fuenllana.

(Audición del citado Romance á solo con acompañamiento de flautas, viola y arpa.)

El documento musical que acabáis de oír, y cuya armonización pertenece al citado vihuelista Fuenllana, es un modelo del arte que yo llamo cortesano, característico de aquella época.

Nótanse tres estilos principales en esa clase de composiciones, que podemos llamar la música de los músicos: el estilo fugado, el armónico más sencillo, y otro que podemos considerar como expresivo.

Por lo íntimamente unido que este último estilo aparece á la prosodia de nuestra lengua y al gusto peculiar de nuestras canciones y bailes, es tan de notar lo caracte-

rístico de algunos cantarcillos, como el que acabáis de oír y otros que ofreceré luego á vuestra consideración, que, á no hallarse armonizados artísticamente á tres ó á cuatro voces, podrían creerse pura expresión de la musa popular.

Y este es un dato muy importante para nuestra historia musical; pues cuando todos los compositores de Europa procuraban en sus obras hacer gala de los primores del contrapunto, con desprecio del sentido de la letra, tenemos aquí muchas composiciones en las cuales la música se subordina de una manera muy notable á la poesía.

Este buen sentido estético de los maestros del siglo xv explica bien que alguna de sus composiciones, adelantándose á su siglo, parece escrita en el presente. El cantarcillo popular de autor anónimo que vais á oír, es prueba de mayor excepción que confirma lo que os digo.

(Audición del cantarcillo indicado, á solo y á tres voces con acompañamiento de flautas, viola, violoncello y arpa.)

Ved bien confirmado esto mismo en el *Villancico*, también de autor anónimo, que oiréis á continuación, si antes me dais vuestra venia para haceros algunas observaciones relativas á la letra del tal villancico, pu-

blicado sin copla alguna en el *Cortesano*, de D. Luis Milán, impreso en Valencia el año 1561, y con una sola copla, compuesta por D. Juan Fernández de Heredia, en la edición de 1562, también de Valencia, de las obras poéticas del citado escritor.

En un pliego suelto, en 4.º, de letra gótica, impreso en Valladolid el año 1572, declárase que el villancico es de Juan del Encina, hallándose con todas sus coplas en el *Cancionero* llamado *Flor de enamorados*, compilado por Juan de Linares é impreso en esta ciudad el año 1573.

Aparte del arte serio, académica y técnicamente serio; aparte de la música que antes he llamado la música de los músicos, ha existido *otra música*, la del pueblo, llamada con desprecio la música vulgar.

Esta música, á pesar de las prohibiciones de los Santos Padres y de los desdenes de los músicos sabios, influyó en la otra, la conturbó en sus cimientos técnicos y, quieras no quieras, penetró en el templo y en las cámaras de los potentados.

Prestó sus temas á los antiguos compositores, quienes con los recursos de su franca y expresiva melopea pudieron encontrar otras consecuencias contrapuntísticas á los obligados motivos del canto litúrgico; y este

hecho fué de tan extraordinarias consecuencias, que el día en que se compenetraron perfectamente los temas religiosos y los de la musa popular, llegando á lo que llamaré el *delirium* técnico, que hacía buena para los fines ulteriores del arte, no sólo la compenetración de temas heterogéneos, sino la de los textos religiosos profanos, este día fué el primero del arte moderno.

Nuestro Anchieta, el maestro de música de la cámara del príncipe D. Juan, compuso una misa famosa, en la cual, mientras unas voces cantaban las palabras litúrgicas, otra, la que llevaba el tema, entonaba la melodía de un cantarcillo inventado por el pueblo, que data del año 1492, cuando se dió el decreto de expulsión de los judíos, y que decía:

Ea judíos, á enfardelar,
que mandan los reyes
que paséis la mar.

Nuestro Peñalosa, el músico de la cámara de los Reyes Católicos, llevando las cosas de ese *delirium* técnico al exceso, compuso á seis voces lo que antiguamente se llamaba una *Ensalada*, una mezcla de idiomas, melodías y conceptos heterogéneos presentados simultáneamente y cantados al mismo tiempo, en la cual se oían

cuatro villancicos con letra distinta y música propia, cuyas melodías combinó Peñalosa añadiéndoles el contrapunto que hace un tiple y la voz grave que lleva la letra latina, *Loquebantur variis linguis,—Magnalia Dei*, etc.

He pronunciado antes el nombre de Juan del Encina, y la audición de un cantarcillo suyo, que oiréis luego, no me dispensa de la obligación de deciros algo del que á la vez fué gran poeta, fundador de nuestro Teatro y encumbrado compositor de música.

Mi ilustre amigo Barbieri y D. Manuel Cañete han llenado ya los grandes vacíos, no todos, que se notan en las biografías que de él se han escrito, hechas todas por referencias y sin los documentos que la moderna crítica reclama.

Os he de presentar la figura de nuestro poeta-músico sólo bajo un aspecto, que llamaré conmemorativo, dada su doble obra de músico y de poeta y la parte de relación que dicha obra tiene con personajes, cosas y hechos de su época.

Escribió Juan del Encina la poesía y la música del romance que empieza:

Una sañosa porfía

Sin ventura va pujando,

en el momento en que más encendida se ha-

llaba la guerra de Granada, por los años de 1486 al 89.

El sentido de este villancico, que no tiene coplas, hace presumir, si se atiende á su contenido, que la música que le puso fué inspirada tal vez por la muerte del príncipe D. Juan, acaecida en 4 de Octubre de 1497.

Con este triste motivo escribió también Encina y publicó por entonces su tragedia trovada, que empieza:

Despierta, despierta tus fuerzas, Pegaso...

Compone Encina la letra y la música de un romance dedicado á la rendición de Granada en 2 de Enero de 1492, cuya conquista, dicho sea de paso, se celebró en Roma con grandes fiestas religiosas y profanas, entre éstas una corrida de toros (*taurorum venationem*) y un drama intitulado *Historia Bætica*, escrito en latín por el célebre camareero del Papa, Carlos Verardi, y representado el día 21 de Abril de 1492.

Permitidme recitaros la letra del interesante romance de Juan del Encina.

¿Qu' es de ti, desconsolado?
 ¿Qu' es de ti, Rey de Granada?
 ¿Qu' es de tu tierra e tus moros?
 ¿Dónde tienes tu morada?
 Reniega ya de Mahoma
 E de su seta malvada,

Que vivir en tal locura
 Es una burla burlada.
 Torna, tórnate, buen Rey,
 A nuestra ley consagrada,
 Porque si perdiste el reino
 Tengas el alma cobrada.
 De tales Reyes vencido
 Honra debe serte dada.
 — ¡Oh Granada noblecida,
 Por todo el mundo nombrada,
 Hasta aquí fuiste cativa,
 E, agora, libertada!
 Perdióte el Rey Don Rodrigo
 Por su dicha desdichada;
 Ganóte el Rey Don Fernando
 Con ventura prosperada;
 La Reina Doña Isabel,
 La más temida e amada,
 Ella con sus oraciones,
 Y él con mucha gente armada.
 Según Dios hace sus hechos,
 La defensa era excusada;
 Que donde Él pone su mano
 Lo imposible es cuasi nada.

A continuación de este romance quería
 Encina que se cantase su villancico, que em-
 pieza:

Levanta, Pascual, levanta:
 Aballemos á Granada,
 Que se suena ques tomada.

Podría citaros aquel villancico dialogado
 muy digno de atención:

¿Quién te trajo, caballero,
 Por esta montaña oscura?—
 Ay! pastor! que mi ventura...

muy digno de atención, no sólo por su valor poético y musical, sino porque suministra algunos datos referentes á Juan del Encina. Lo volvió á lo divino diciendo:

¿Quién te trajo, Criador,
 Por esta montaña oscura?
 —Ay que tú, mi criatura!

Lo volvió también á lo divino Fray Ambrosio de Montecinos por mandato de la Reina Isabel la Católica, estando ésta al fin de su enfermedad.

La copla de Encina, que parece principio de un romance:

Triste España sin ventura,
 Todos te deben llorar;
 Despoblada d'alegría,
 Para nunca en ti tornar,

créese que fuese inspirada por la muerte de Isabel la Católica, acaecida el martes 26 de Noviembre de 1504 (1).

La música, como de Juan del Encina, y su sentido elegíaco, se ajusta bien á la tris-

(1) Facilitame todos estos substanciosos datos el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* de mi ilustre colega D. Francisco Asenjo Barbieri.

teza que debió causar aquella desgracia en el alma de nuestro poeta, que tantos favores debió á la gran Reina.

He de pasar por alto otros aspectos que podría ofrecernos la gran personalidad de Juan del Encina, puesto que no puedo tratar ahora de la influencia del músico en sus fábulas, églogas y tragicomedias teatrales; materia que se prestaría á un estudio de mucho interés para la historia del teatro lírico español.

Quiero honrar la memoria de nuestro poeta músico, haciéndoos oír la música de un cantarcillo en cuya letra no dominan los conceptos alambicados de los seudos amantes cortesanos, sino aquella encantadora naturalidad del más subido y verdadero valor poético.

Oid la letra de este cantarcillo:

¡Ay triste, que vengo
Vencido d'amor,
Magüera pastor!
Más sano me fuera
No ir al mercado,
Que no que viniera
Tan aquerenciado:
Que vengo cuitado,
Vencido d'amor,
Magüera pastor.
Con vista halaguera

Miréle y miróme.
 Yo no sé quién era,
 Mas ella agradóme,
 Y fuése y dejóme
 Vencido d'amor
 Magüera pastor.

De ver su presencia
 Quedé cariñoso,
 Quedé sin hemencia
 Quedé sin reposo,
 Quedé muy cuidadoso,
 Vencido d'amor
 Magüera pastor.

.....

Sin dar yo tras ello
 No cuido ser vivo,
 Pues que por querella
 De mí soy esquivo,
 Y estoy muy cativo
 Vencido d'amor,
 Magüera pastor.

Oid, ahora, la música.

(Audición del cantarcillo de Juan del Encina, transcrito para tres voces con acompañamiento de arpa.)

Para terminar este punto, relacionado con Isabel la Católica, no resisto la tentación de daros un extracto del inventario que la misma mandó hacer, en Noviembre del año 1503 (un año antes de morir), de todos los objetos que tenía en el Alcázar de Segovia; inventario curiosísimo, que se con-

serva en el Archivo de Simancas, y que consta de 26 capítulos.

Por el de *Laudes e cosas de música*, sabemos que la Reina poseía un *ducelmel* para tañer (*dulce melos*, especie de salterio), una *arpa*, tres *chirimias* y una *flauta* de boj, un *laúd* de cinco órdenes y otros de costillas grandes, dos *vigüelas de arco*, un *clavicordio* hecho en Barcelona, dos *clavecímbanos*, unos *órganos* de hoja de Flandes viejos con sus fuelles.

En el capítulo de *Libros* figuran infinidad de colecciones de canto de órgano en latín y español, francés, italiano y portugués, varios cancioneros y romances de coplas de Alonso Alvarez de Villa Sendino y de Alonso de Baena.

Esta rápida reseña, que no habrá dado, seguramente, la medida del interés de cuanto se relacionó con Isabel la Católica y su tiempo, tiene gran importancia para la historia patria.

Todos esos datos desperdigados, sin embargo, os habrán hecho comprender el gran desarrollo que el arte músico alcanzó en España durante los siglos xv y xvi, si se atiende á que por entonces no había catedral, ni colegiata, ni convento donde no se enseñara y practicara el arte, no sólo

del género religioso, sino también del profano.

Con esto, y la audición de un gracioso y característico cantar de autor anónimo de aquella época, terminaré esta primera parte de mi conferencia.

(Audición del cantar citado á cuatro voces con acompañamiento de cuarteto de cuerdas y arco, flautas y arpa.)

La música popular.

El arte cortesano y las antiguas canciones monódicas de los trovadores representan dos distintas formas dimanadas de la canción popular.

Las canciones monódicas son el primer esfuerzo en pos de una música y de una poesía de un carácter menos primitivo y más artístico.

Las composiciones del arte cortesano, esa música que se cultivó en las cámaras de los reyes y magnates durante el curso de los siglos xv y xvi, son precursoras inconscientes de la gran escuela polifónica moderna; los acentos de una lengua nueva que se está formando, para la constitución de la cual la melodía popular ha prestado el fondo y buena parte de la forma.

Bien os habrán dejado adivinar las mues-

tras de arte cortesano que acabamos de oír, la ruda labor á que se entregaron todos aquellos oscuros maestros para sentar las bases de las leyes armónicas que poco á poco debían regir la música del arte moderno.

Los trovadores, fieles á los principios de la poesía primitiva y de la canción popular, no separaban jamás en sus obras los dos elementos constitutivos del arte lírico, el canto y el verso. Los poetas del arte cortesano operan entre estos dos elementos un principio de escisión que se acentúa de siglo en siglo.

La poesía de los pseudo amadores cortesanos no puede correr de boca en boca, no resuena jamás en la plaza pública ni en el castillo: aquellos antiguos trovadores y juglares han enmudecido de repente.

La poesía se escribe para leerse en manuscritos finamente iluminados, no para cantarse. Los reyes y los magnates ordenan á sus poetas escriban Cancioneros para que los pongan en música los maestros de sus cámaras. El poeta y el músico ya no son uno mismo, salvo raros casos. Esta escisión entre el poeta y el músico trae sus consecuencias. Mientras éste dedica sus especulaciones á agotar las combinaciones contrapun-

tísticas, aquél, cultivando sólo el lado artificial de la nueva poesía, acumula reglas sobre reglas.

La antigua copla conviértese en estrofa; aparecen los poemas de formas fijas é invariables; priva lo ingenioso, y todo se halla sabia pero empíricamente sometido á leyes más ó menos complicadas.

Bien reglamentado el código poético, debían reglamentarse necesariamente los poetas mismos, y más que éstos los músicos de orden secundario, que fundan corporaciones, redactan actas de asociación, y en algunas naciones hasta eligen un rey.

A tal punto llegan las cosas, que toda huella de música y de poesía primitiva parecería haber desaparecido si no se considerase que la canción popular, la verdadera canción popular, sólo ha cambiado de medio por una especie de transposición natural.

Relegada de los centros intelectuales, despreciada por el arte cortesano, á quien comunicara fuerzas vitales superiores, converge hacia un medio ambiente que es su terreno natural: fíjase en el pueblo, ignorante pero fiel á sus tendencias y á sus gustos naturales, y allí permanece casi sin modificarse.

¿Queréis una prueba de ello?

Oid la deliciosa melodía de una canción popular española del siglo xvi que, transcrita fielmente de la famosa obra de Salinas, *De Musica libri septem*, página 325 (cito la página para que podáis comprobarla si os ocurriesen dudas sobre la autenticidad de la melodía), he armonizado con toda sobriedad, porque se prestaba á ser tratada polifónicamente, con tal de que la melodía no perdiese el exquisito perfume de su fragancia natural.

(Audición del documento citado, á una sola voz y armonizado para dos flautas, viola y arpa.— «Como soi morenica...»)

Tiene esta hermosa melodía doble importancia histórica y folklórica; porque bueno es que sepáis que en la obra de Salinas, como en las de otros tratadistas que podría mencionar, hay materia folklórica de subido precio, aunque *per accidens*.

Me explicaré, siguiendo la opinión de dos esclarecidos maestros en Bellas Artes y Letras (1).

Comentando Salinas las doctrinas sobre el ritmo, expuestas por San Agustín, Mar-

(1) Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, y Coll y Vehí, *Diálogos literarios*.

ciano Capella, Mario Victorino, Boecio, y, por último, las de Nebrija, no vacilaba en afirmar que los seres irracionales son incapaces, así de entender como de producir el ritmo y la armonía.

Debía reconocer que el ritmo, en realidad, no se oye, ni se ve, ni se palpa: como Cicerón, diría que el oído, ó mejor el alma, por conducto del oído, *contenía en sí misma cierta medida natural de todas las voces*: iría á buscar ese ritmo entre las ideas superiores de la razón, el ritmo preconizado por San Agustín como el más excelente de todos, *porque sólo por medio de él podemos juzgar de todos los demás*: buscaríalo en la naturaleza misma que nos empuja, por decirlo así, y Salinas, el doctor en Música de la Universidad de Salamanca, el ciego que vió cosas tan peregrinas, exclamaría con Quintiliano: *natura ducimur ad modos*: comprendería que el ritmo no es un arte que ha inventado la necesidad de recrear un sentido, y vislumbraría, como realmente vislumbró ese Didimo moderno, el Saunderson español, una doctrina que podía dictar preceptos secundada por la rítmica especial, *especial* digo, de su arte.

Ya había enunciado esta doctrina el maestro Antonio de Nebrija, en quien, no

como primer tratadista, arranca este estudio con miras de verdadero carácter científico.

Salinas, como Nebrija, incurrieron ambos en la falta de asimilar nuestros versos á los latinos y ver en todas partes *monómetros, dímetros, trímetros, tetrámetros, adónicos sencillos y doblados*, afirmando, plenamente convencidos, que en la sílaba acentuada se *elevaba* la voz ó *cargaba* la pronunciación.

Dada la seductora excelencia de la doctrina, Salinas afirmó que la sílaba *larga* debía hacerse con la *breve* en la misma relación que la *mínima* con la *semínima* en la música.

Con todo esto, uno y otro nos dejaron á obscuras de si confundían ó no el acento con la cantidad.

Nebrija mismo hubo de confesar que aunque en castellano, como en todas lenguas, tuvieron las sílabas largura de tiempo, los españoles de entonces no sentían la diferencia de largas y breves; consideración justa, pero que desbarata toda su enseñanza.

«El castellano, decía el buen Nebrija, no puede sentir esta diferencia (de las sílabas largas y breves), ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas *luengas* de las *breves*: no más que la sentían los que

compusieron algunas obras en verso latino en los siglos pasados: hasta que agora, no sé por qué providencia divina, comienza este negocio á se despertar.»

Nebrija no desesperaba que otro tanto se hiciese en nuestra lengua, y ya se sabe que lo hicieron, con más ó menos fortuna, Pinciano, el autor de la famosa *Poética* del siglo xvi; Francisco de Cascales en sus *Tablas poéticas*; Luzán, el célebre reformista, quien aprendió de los italianos la teoría de la cantidad silábica y renovó en tiempos posteriores la relación musical con valores determinados que entrevieron Salinas y, después de Luzán, el jesuíta Masdeu, Gómez de Hermosilla, Martínez de la Rosa, Sini-baldo de Mas, y, por último, el que verdaderamente ha dicho la última palabra de la cuestión, nuestro excelente filólogo, poeta y preceptista Coll y Vehí.

Los discretos y conspicuos anotadores de la obra de Ticknor, los señores Gayangos y Vedia, notaron que la obra de Salinas contenía, lo mismo que las de Milán, Valderrábano y casi todos los autores de *tañer por vihuela*, el principio de algunos romances y cantares antiguos.

Excitó altamente mi curiosidad esta circunstancia, pensando que en la obra de Sa-

linas podían hallarse preciosos restos que el naufragio de los tiempos y la poca atención de las generaciones modernas destruyen con harta impiedad artística.

Me acerqué á las páginas de la rítmica y métrica de Salinas con cierta desconfianza; mas al estudiar atentamente la doctrina en ellas contenida, que sigue y aun extrema el plan de Nebrija, preguntéme si, prevalido de la ductilidad rítmica de la Música, había acomodado ritmos musicales á las conveniencias y fines de la doctrina expuesta, y dudé por un momento.

Sin embargo, decíame, es tan imperiosa la *música vulgar*, como la llama Salinas, tal como la llamaron todos los sabios tratadistas de su época y de las épocas posteriores; es tan imperiosa, tan osada, que se atreverá á cantarle á sus oídos los temas de aquella *otra música*, las endechas admirables de la melodía de la naturaleza, y le dirá: La Música-Poesía soy yo; yo soy el arte puro; no lo busques en tus libros, levantando astrolabios y lunarios de sutilezas científicas.

El aroma de la música popular, la más inefable de las músicas, bien se percibe: por allí, por las páginas de aquel libro, ha pasado; asoma riente, fresca, pura, nítida, por

en medio de aquel enmarañado bosque de *dáctilos*, *espondeos* y *yambos*, y canta, con el alma en gracia, como canta á la vera de las encrucijadas, como canta en el hogar, en el festín y en la danza; como canta en la aflicción y en aquellas hondas penas que son torcedores del alma, y como cantará siempre en la voz de la humanidad que ama, cree y espera.

La diligencia del poeta sacará del olvido un romancerillo que contienen aquellas páginas preciosas: buena prueba de esta diligencia y del hermoso y artístico resultado obtenido diera Volff en la *flor de romances* que entresacó de un libro de Milán: tomen los poetas su parte, pero guarden con avaricia artística los músicos la suya, para formar la sólida documentación de los estudios folklóricos.

Mientras llega quien con escrupulosa diligencia reuna y complete los fragmentos que contiene el romancerillo de la obra de Salinas, la música, la inseparable hermana de la poesía popular, solitaria, cantará con tristeza la deliciosa melodía que un día entonaron las dos en la voz del *celeste* y *eterno unísono*. Allí hay ejemplos de cantares, «muy usados entre los españoles», dice Salinas, en que se narran historias y fábulas.

Cito entre los primeros:

Canta tú, Christiana Musa...

y entre los segundos:

A caballo va Bernardo...

Encuéntrase el fragmento de un romance castellano con estribillo al estilo de los catalanes:

Ay amor, como sois puntoso *la daga dandeta*.

Allí fragmentos de antiguos romances:

Qué me queréis el Caballero;
Casada me soy marido tengo...

Allí la letra y la melodía de la canción que acabáis de oír:

Aunque soy morenica y prieta
A mí qué se me da...

Y la siguiente, cuya melodía, armonizada por mí como la otra, hallaréis en la obra de Salinas, pág. 326. Oigamos primero la letra:

¿A quién contaré yo mis penas,
Mi lindo amor?

¿A quién contaré mis penas,
Si á vos no?

¿Quién podrá consolar mis penas,
Mi lindo amor?

¿Quién podrá consolar mis penas,
Quién, si vos no?

Y, ahora, la música.

(Audición de la canción popular, á voz sola, armonizada para cuarteto de cuerdas y arco, con sordina.)

La audición de estos bellos fragmentos os habrá dado la medida de la importancia que bajo distintos aspectos ofrecen las obras de tratadistas como Salinas, y especialmente las de *tañer de fantasía* de maestros famosos vihuelistas, los Milán, los Pisador, los Fuenllana, los Valderrábano, los Narváez, toda una legión.

En ellas, en las de nuestros autores, precisamente, se halla no sólo la parte gloriosa que corresponde á las primeras tentativas de la orquesta moderna y á las formas de acompañamiento, originalísimas casi siempre, que nos dan una idea muy ventajosa de la habilidad que los tales tañedores poseían en la ejecución instrumental, sino la parte que de derecho le corresponde á la música popular y á la historia general de la música de nuestra nación.

Ahí, ahí está el acervo común de una música verdaderamente nacional, como decía mi amigo Yxart (1); ahí la canción popular, la música artificial y la música natural, claramente deslindadas; ahí la primera materia intacta, toda una escuela inconfundible con ninguna otra; ahí la tradición constante y de abolengo en el carácter per-

(1) *El Año pasado*, vol. v, 1890.

sistente y general de las manifestaciones artísticas homogéneas, las formas nativas adecuadas al genio de la raza, á su temperamento y á sus costumbres; ahí la serie de tentativas, todos los estudios, todas las advinaciones que desarrollan, sin desviarlos, tales elementos; ahí, en fin, el arte propio, la escuela de una nación.





PINTURA

De los cuadros que poseyó Doña Isabel I de Castilla.

No siendo cuanto aquí refiero una Memoria acerca del arte pictórico en España durante el siglo xv, sino solamente unas cuantas noticias acerca de él en la centuria dicha, no me obliga ilación alguna entre los párrafos que forman las planas de este libro.

Bastará por ende, para que no sea desatinado, no salir de la materia, ni andar saltando sin orden ni concierto de los pintores de Castilla á los de Aragón, ni de los españoles á los flamencos é italianos que tuvieron tanta parte, los primeros sobre todo, en la formación de nuestros pintores regnícolas.

«La Reina Católica, gran protectora de los buenos pintores de su época, dejó en su cámara al pie de cuatrocientos sesenta cuadros; y, sin embargo, no damos á esta considerable suma de obras el nombre de colección de pinturas, en el sentido moderno de la palabra, porque casi todas, á excepción de los retratos, eran cuadros de devoción.

»Tampoco llamamos colección de cuadros á los que dejó al morir Doña Juana la Loca, que ascendían á treinta y seis, no contando entre ellos ninguno de los que debió heredar de la reina su madre: todos asimismo eran cuadros de devoción y retablos, agregándose á éstos cinco retratos en tabla.

»Ni la gran reina de Castilla, ni su desgraciada hija, á pesar del esplendor y poderío de la nación española en aquel siglo, tuvieron idea del cambio que el Renacimiento había de introducir en la decoración de las moradas de los reyes y magnates. Esta conjetura nuestra necesita alguna explanación.

»Cierto que, durante el siglo de D. Juan I y Doña Isabel, hubo en toda nuestra Península un activo comercio de ideas entre los artistas regnícolas y los ultramontanos, principalmente italianos y flamencos; que los Starninas, los Dellos, los Van Eyck y los Vander Weyden eran aquí entonces su-

mamente apreciados, y pudieron contribuir á secularizar un tanto el arte español.

» Cierta también que los Reyes Católicos y Felipe el Hermoso, imitando la munificencia de D. Juan I y D. Juan II, y aun la de monarcas españoles más antiguos, como D. Alonso el Sabio y D. Sancho IV, tuvieron á su servicio pintores distinguidos, á quienes colmaron de dádivas y honores.

» Pintor áulico de D. Alonso el Sabio fué Julián Pérez; Rodrigo Esteban lo fué de D. Sancho IV; pintor de D. Fernando el Católico fué Pedro de Aponte: de la reina Doña Isabel lo fueron, entre otros, Francisco Chacón, Juan de Flandes, Melchior Alemán, Antonio del Rincón y el flamenco Michiel; y del rey Felipe el Hermoso lo fué Pedro Berruguete.

» Natural parece que estos artistas dejaran multitud de obras de su ingenio en las regias estancias; y, sin embargo, no hay hasta el presente dato alguno para suponer que el decorado de estas estancias se hiciese con cuadros.

» Se dirá, acaso: ¿pues dónde se colocaban las obras que ejecutaban para los reyes Aponte y Rincón, Berruguete y Michiel, Pedro Sancho y Juan Núñez, Martel y Juan de Borgoña, González Becerril y Medina, y to-

da aquella pléyade de pintores que florecía en los treinta prósperos años del reinado de la gran protectora de los ingenios españoles?

» ¿Habían de faltar cuadros notables de artistas nacionales y extranjeros en las moradas de los padres y abuelos del César; en Segovia, tesorero y joyero de la reina Isabel, como lo había sido de su hermano Enrique IV; en la tan celebrada cámara de la reina del palacio de Aranjuez, delicia de la excelsa señora; en las habitaciones que ocupó en la Alhambra de Granada y en los alcázares de Sevilla y Toledo; en su palacio de Tordesillas; en su alcázar de Toro; en la casa de Arévalo, donde se había criado; en las casas de Dueñas y Alcalá de Henares, donde dió á luz á su hija primogénita y á la infanta Doña Catalina; en Burgos, donde celebró las bodas del príncipe D. Juan con Doña Margarita de Austria; en el alcázar de Madrid, donde ella y su marido celebraron Cortes para tratar de la prosecución de la guerra de Granada; y, finalmente, en su palacio de Medina del Campo, donde rindió al Criador su noble y esforzado espíritu?

» No faltarían; pero lo seguro es que ni en estas ni en las demás moradas de nuestros reyes, en aquellos tiempos en que no

había corte fija, sino que se vagaba de una en otra población al compás de las exigencias de la política ó de la guerra, sin que merecieran el nombre de verdaderos palacios más que los de Segovia, Madrid, Toledo, Sevilla y Granada, dejaron los abuelos y padres de Carlos V habitaciones exornadas con cuadros, ni género alguno de galerías de pinturas...» (*Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, por D. Federico de Madrazo.)

El crecido número de noticias que en estas líneas nos ha dejado el Sr. Madrazo acerca de pintores castellanos anteriores á los Reyes Católicos, es de suma valía para la historia de la pintura en España.

No me sería difícil en extremo dar algunos pormenores acerca de varios de ellos, y lo haría con gusto si no desdijese la contextura del libro de esta clase de pormenores. Y tanto más lo admito sin escrúpulo, cuanto pienso, si otros quehaceres no lo estorban, dar tras esta materia una puntualizada relación de los artistas que florecieron en nuestra patria durante todo el siglo xv.

Iluminaciones.

Con la invención de la imprenta y con la aleación de metales se operó un cambio radical en las antiguas bibliotecas.

Los manuscritos que contenían se generalizaron, y aquellas preciosas iluminaciones con que se orlaban las finas vitelas de sus hojas no pudieron hacerse comunes á tantos libros como salían á diario de las primitivas prensas.

La ductilidad que se consiguió en el metal por las aleaciones lo hicieron blando al cincel, y las mayúsculas adornadas de caprichosos rasgos y variados dibujitos dejaron en breve tiempo casi sin trabajo á los antiguos iluminadores de libros.

Fué este arte muy socorrido en el siglo xv, como de ello dan muestra innumerables pergaminos que aun se conservan, y muchos devocionarios primorosamente iluminados en las portadas y principios de capítulos.

Sirva de ejemplo, entre otros trabajos antiguos de iluminación, el *Psalterium argenteum* del monasterio de Ripoll: estaba escrito en finísima vitela con letras de plata sobre fondo morado; las versales y epígrafes

eran de oro, y cerraban todas las planas vistosas orlas con enlaces de oro y fantásticas serpientes.

Damos á continuación uno de los preciosos códices, obra del siglo xv, de los que se conservan en el Real Monasterio del Escorial, para que, por la descripción que de él se hace, venga el lector en conocimiento del adelanto que en España había en este arte en la época á que nos estamos refiriendo.

El Rdo. P. Quevedo, de la Orden de San Jerónimo, al dar razón, en su *Historia del Escorial*, de los códices más notables que se conservan en la biblioteca, hace el siguiente elogio del manuscrito apocalíptico de que vamos á tratar:

«También hay dos Apocalipsis notabilísimos: el primero del siglo x, y adornado con pinturas de aquella época; y otro de últimos del siglo xiii, escrito con un lujo, pintado y adornado con tanta profusión, que puede decirse que es una de las cosas más notables que encierra esta biblioteca.

»En todo lo que dice de nuestro manuscrito damos la razón al monje historiador, menos en la época á que lo atribuye; porque ni el carácter de la letra, ni las iluminaciones, ni el dibujo, ni mucho menos el estilo arquitectónico de los edificios allí pintados,

pertenecen al siglo XIII, sino que todos y cada uno de los datos artísticos que en él pueden estudiarse reclaman unánimes el siglo XV...

»Dando ya comienzo á la descripción de tan precioso monumento, queden ante todo apuntados en este lugar los caracteres generales y extrínsecos que en él pueden observarse.

»No se vaya á creer que nuestro códice contiene el texto completo del Apocalipsis, sino solamente aquel que describe y da á conocer la visión divina que representa la viñeta que en la parte superior está pintada. Hemos de advertir también que, comparado con el texto de la Vulgata, ofrece no pequeñas diferencias y errores, que pueden atribuirse á descuidos involuntarios del amanuense.

»La letra es muy hermosa y formada con mucho esmero: la del texto con tinta negra; la de los comentarios, de la propia mano, con tinta encarnada.

»Por más vueltas que hemos dado á sus cuarenta y nueve folios, no hemos podido encontrar el nombre del calígrafo que tantas pruebas allí da de sus habilidades artísticas y naturales.

»Cada una de las páginas se halla hermo-

seada con finísimas viñetas, orlas y letras iniciales, pintadas y doradas con suma de licadeza, gusto y elegancia.

»El monograma del iluminador, formando parte de los adornos caprichosos de las orlas, aparece, unas veces claro y otras confuso, en varios folios; procuraremos darlo á conocer cuando lo describamos.

»La magnitud ó tamaño del códice es la del folio mayor: está encuadernado en tafetán rojo, con varios adornos dorados, cantoneras y broches de bronce muy brillante; tiene cuarenta y nueve folios en vitela; la letra, larga y estrecha, viene á constituir la que con el Padre Terreros llamamos comunemente alemana, por más que sea la monacal de todas las naciones; pero aquí con el carácter, abreviaturas y forma propia del siglo xv.

»Abierto el códice por el folio primero, se lee en él un renglón de mano extraña del siglo xvi, que dice: «Apocalipsis D. Joannis Apostoli cñ comentariis incerti et figuris».

»Después sigue la denuncia que del apóstol hace el procónsul de Efeso al emperador Domiciano; la introducción es ésta: «Divinissimo Cæsari et semper Augusto Domitiano proconsuli Ephesiorum, salutem: notificamus», etc.

»Sigue refiriendo cómo cierto varón llamado Juan, de estirpe hebrea, predica por el Asia á Cristo crucificado como verdadero Dios, despreciando los dioses inmortales y sus templos, y así sucesivamente la historia del santo apóstol, su viaje á Roma cargado de cadenas, los tormentos y martirios que padece ante la puerta latina de aquella ciudad, el destierro á Patmos á que fué condenado, con algunos hechos más, como la muerte trágica del inicuo emperador.

»Toda la margen de esta página se halla engalanada por una orla muy fina de vivísimos colores, formando mil figuras caprichosas é intercalando muy hermosos pajarillos y otras aves.

»En la parte superior hay una viñeta harto preciosa, á cuya derecha se ve sentado en rico sillón el emperador rodeado de guardias y magnates; cúbrenlo muy elegantes vestiduras, con el manto imperial sobre ellas, corona de oro en la cabeza, y en sus manos un cetro largo parecido al antiguo romano, aunque no tanto como el de la monarquía etrusco-primitiva; no tiene el águila que adornaba la extremidad del triunfal que usaron los cónsules y los emperadores; reemplázase aquí por una especie de maza ó ramillete: el tirano reprende severamente

al humilde apóstol, que de pie, vestido con tunicela morada, manto verde, cabello largo, dividido al uso nazareno y adornado con nimbo de oro, da testimonio de su fe con intrepidez cristiana.

»A la izquierda se halla desnudo el santo mártir, metido en la caldera de aceite hirviendo: algunos esclavos y soldados, doblándose hacia la tierra, soplan y avivan el fuego.

»El dibujo de las figuras, en este lugar, como en casi todas las viñetas del manuscrito, carece de la perfección y proporciones debidas; hay en cambio mucha sencillez en el aire de las figuras, mucha gracia en los trajes, mucha viveza en los colores, y en el conjunto un tesoro de belleza artística.

»Digna de toda atención y estudio es la orla que rodea y embellece la página siguiente: las hojas y ramajes muy variados, las mariposas bien pintadas, y algunas avecillas que la forman, constituyen un adorno bellísimo.

»En la parte alta de la misma página se ve pintada Roma pagana, por entre cuyos edificios salen sus torres, y el Circo, con los campos y ganados á lo exterior de sus muros.

»Abajo se presenta el mar y la embarcación que conduce á Patmos al santo apóstol; es una navecilla con solo un árbol y una

sola verga, á la que con poco arte va amarrada la correspondiente vela. La tripulación se compone de soldados de la marina romana.

»A la izquierda de la viñeta quiere representarse la isla de Pátmos, por la cual se ve correr, abandonando el buque, al discípulo amado de Jesús: delante de sí tiene el libro de las Santas Escrituras... La arquitectura de los edificios es de estilo dórico romano.

»De esta manera empieza ya el Apocalipsis en la página segunda: *Incipit visio beati Joannis Apostoli et evangeliste*: título formado con letra muy igual y roja.

»En seguida se lee la introducción de la Vulgata: *Apocalipsis Jesuchristi quam dedit illi deus palam facere servis suis*... Al principio de la página aparece un hermoso cuadro, cuyo fondo azul representa el mar, y en medio de él se ve la isla de Patmos: sobre ella hay dos personajes: son el apóstol, que, recostado con cierta gracia, apoya la cabeza sobre el manto verde y escucha extático al ángel del Señor, que cubierto con alba blanca, túnica azul abierta, á manera de casulla, pone su mano diestra sobre el corazón de San Juan y le dice estas palabras del texto (cap. I del Apocalipsis):

«Lo que ves, escríbelo en un libro y en-

víalo á las siete iglesias que hay en el Asia: á Efeso y Smirna, y á Pergamo y Thyatira, y Sardis y Filadelfia, y á Laodicea».

»Al lado de la isla de *Patmos* se ven *Sardis* y algunas otras más.

»La orla de esta página es también ejecutada con mucho gusto: con el vivo color de la viñeta, letras capitales y demás adornos, forma un conjunto muy agradable á la vista.

»Los comentarios de este texto, como los demás del códice, son ortodoxos; y aunque no sean profundos, contienen, sin embargo, algunas sentencias verdaderas, agudas y provechosas; por lo cual, aunque de autor anónimo, las daremos á conocer en resumen y en lo que nos parezca más interesante á la ciencia bíblica, teológica, histórica y filosófica. Fíjase, pues, aquí el comentarista en la palabra *fui in spiritu...* y dice que los grandes misterios apocalípticos no pueden ser vistos por ojos carnales, sino espirituales: según lo del apóstol San Pablo, el hombre animal no percibe las cosas que son del espíritu de Dios...

»A la vuelta de este folio sorprende la belleza artística: la orla que va rodeando la página es primorosísima, salpicada toda de oro, formando muy caprichosos ramajes.

»A la orilla está San Juan, levantadas las

manos en actitud de hablar á los siete ángeles ó prelados de Asia, que aparecen vestidos con ropas sagradas y colocados de pies sobre la aguja de la torre de sus respectivas iglesias: son éstas de estilo arquitectónico ojival del tercer período con tendencia al Renacimiento, y denotando la época, por consiguiente, de nuestro manuscrito.

»La variedad de los trajes y dalmáticas de los ángeles, los adornos de las fachadas de las catedrales, los colores varios y muy vivos de las pinturas, y, en fin, los pormenores del cuadro de esta página, lo hacen vistosísimo.»

Pinturas en tabla.

Las de San Benito de Calatrava en Sevilla.—Magnífica y larga descripción de ellas nos hace el Sr. D. Claudio Boutelou en el *Museo Español de Antigüedades*: sólo una pequeña parte tomaré, aunque con sentimiento deje el resto. No lo omitan los lectores á quienes interese el conocimiento del arte en Castilla, pues hallarán en todo el largo artículo cosas de verdadero interés y gusto.

Yo tengo que contraerme por dos causas: una para guardar en todo la proporción debida; otra para no vulnerar demasiado el

derecho de propiedad, tanto del autor como del editor del *Museo Español de Antigüedades*, obra que aun he de poner á contribución en esta misma materia. Tanto aprecio me merecen las personas que subscriben sus numerosos artículos, y entiendo que no se desdeñarán sus autores de contribuir conmigo á remover del mundo americano la pesada mole que aun sostiene acerca de la rusticidad é ignorancia de los españoles antes de que Colón y los Pinzones nos abrieran su camino.

«Había en lo antiguo en la primitiva iglesia un retablo de batea, de que formaron parte, ó acaso lo constituían en totalidad, estas ocho imágenes de santos, pintados dos á dos en gruesas tablas: en el siglo xvii quitaron este retablo para sustituirlo por otro cuyas pinturas, bastante buenas, son obra de Valdés; y sin duda para conservar lo esencial del altar, que eran los santos que en él se conservaban, el artista, en los seis cuadros que pintó, hubo de presentar á seis de los que en el antiguo estaban.

»Realizada la obra, se retiraron las viejas tablas; mas por fortuna, aunque maltratadas, quedaron en un desván del mismo edificio.

»No hace muchos años, cuando se eligió

á San Benito de Calatrava como iglesia de las Órdenes militares, fué necesario hacer obras y mejorar el local; entonces se encontraron en un rincón estas tablas, que vió antes que otros entendidos mi especial amigo el pintor D. Antonio Álvaro Margadó, y, comprendiendo su importancia artística é histórica, llamó acerca de ellas la atención, recomendando eficazmente que se conservasen; y en su consecuencia, habiendo tenido de ello conocimiento S. A. el Sr. Duque de Montpensier, se dieron las órdenes convenientes para que, después de reparadas en lo posible, se colocasen en la sacristía de la mencionada iglesia, donde las he visto por primera vez.

»Aunque el lugar en que estaban tenía poca luz, después de repetidas visitas conseguí examinarlas detenidamente, y más tarde las he vuelto á ver en mejores condiciones en nuestro Museo, donde figuraron en la Exposición retrospectiva que celebró la Academia en Abril del año próximo pasado.

»Cada una de las cuatro gruesas tablas en que hay dos figuras tienen 1^m,65 de alto por 1^m,18 de ancho, resultando las figuras de 1^m,18 hasta la línea superior de los nimbos, por medio de tres baquetones de madera do-

rada, uno en el centro y dos á los lados, que sostienen arcos conopiales con remates de hojas, quedando divididas las tablas en dos compartimentos, que resultan todavía más bellas por la serie de arquitos que hay bajo cada uno de los conopiales mencionados. Por la parte superior de los arcos continúa la tabla lisa, pero adornada de labor plana de ramas doradas sobre fondo obscuro.

»En la primera están las imágenes de San Jerónimo y San Antonio de Padua. San Jerónimo viste hábito blanco, y encima capa de color pardo con capucha; la cabeza del santo es calva, notándose un pequeño mechón de cabellos en la frente; tiene cerquillo de fraile y toda la barba, abierta á ambos lados y pintada con gran minuciosidad; es un tipo de nobleza y gravedad, y de grandísima expresión, dibujado con firmeza é inteligencia y pintado de un modo acentuado y seco, pero de notable conclusión, siendo el color de las carnes algo tostado y los ojos pardos.

»Destaca la cabeza sobre un nimbo circular dorado de hermosas líneas y delicada labor, en el que se lee en letras góticas minúsculas de relieve: *San Jerónimo Cardenal*.

»Esta figura, así como todas las demás, está en pie; en la mano derecha tiene un

libro abierto, selecto ejemplar de rico libro del siglo xv, con su paño cuadrado de carmín y oro con cuatro borlitas en los ángulos, que embellece y preserva; en la izquierda lleva un punzón con el que atraviesa la mano de un león que se ve junto al santo.

»El pavimento es un mosaico compuesto de losas cuadradas, blancas, negras y de color de tierra de siena; el fondo de estas juntas es dorado y grabado con labor de cintas en ángulos rectos que forman pequeños cuadros, y dentro de éstos un adorno.

»La figura compañera en esta tabla es la de San Antonio de Padua: viste hábito gris, que deja una abertura en el pecho, donde, en los dorados de forma oval aguda con rayos, está el Niño Jesús enteramente desnudo, de cabecita muy expresiva y de cuerpo pintado con minuciosidad y esmero; la cabeza del santo es de bondadosa expresión y destaca sobre el dorado nimbo, en que se lee: *San Antonio de Padua*.

»En la mano izquierda lleva una preciosa cruz de brazos iguales, y en la derecha un libro; el fondo es igual al anterior, sin más variación que ser diferentes los adornos que hay en los cuadros.

»El pavimento, que también es de mosaico, se compone de estrellas y otras figuras en

colores negro, rojo, blanco y siena, que forma dibujos geométricos de muy buen gusto.

»En los dos compartimentos de la segunda tabla están San Antón y San Cristóbal: el primero tiene hermosa cabeza, de luenga barba canosa, pintada con los mayores detalles; es semejante en lo grandiosa á la de San Jerónimo, pero todavía mejor; destaca sobre el dorado nimbo, en el que se lee: *San Antón, ermitaño*.

»El hábito es de color siena caliente, y la túnica blanca, en la que el sistema plegar, el modo de hacer y los tonos, en particular en las mangas, recuerdan mucho las pinturas murales de San Isidoro del Campo.

»El santo, que está en pie, tiene en una mano un libro abierto y en la otra el báculo, y además la campanilla pendiente de un cordón.

»Las manos de esta figura, como se nota asimismo en las demás, están muy bien sentidas, vistas con verdad é inteligencia, y colocadas con elegancia; los contornos, que en muchas obras españolas del tiempo suelen marcarse con una tinta obscura, están señalados con otra más tenue y circunscrita á la parte exterior de los dedos, pero que se suprime en la línea de unión de los mismos entre sí.

»El pavimento es de mosaico geométrico de losetas rojas blancas y negras, y el fondo como el de las anteriores pinturas.

»La figura compañera de ésta es la más importante de todas por su buena conservación. Representa á San Cristóbal en el momento de pasar el río, llevando sobre sus hombros al Niño Jesús: la cabeza es finísima, delicada de color y de medias tintas muy bellas, sumamente acabada, pero con firmeza, y sin alterar en lo más mínimo la unidad del todo; suave bozo apunta en el bigote y en la barba, indicados por finos trazos plumeados; aparece sonriendo, lo que da lugar á que resulte la boca expresiva y á que se vean los iguales y blancos dientes; un paño blanco ciñe la cabeza, y una parte de él vuela por el lado izquierdo; este paño es de excelentes pliegues menudos con el mayor cuidado, y es digno de los buenos maestros de la escuela de Van-Eyck.

»Destaca la cabeza sobre el dorado nimbo, en el que, en hermosas letras góticas mayúsculas de relieve y de una forma especial, se lee: *Santo Cristoval, mártir*.

»Viste una tunicela, y sobre ella un manto de brocado, con labores de piñas, hojas y ramas, sujeto al pecho con un broche de forma rectangular, orlado de piedras precio-

sas, y en el centro una cuadrada de color carmín: un cinturón negro de correa, adornado con clavos de oro, ciñe la tunicela, y en él se ven dos pequeños peregrinos que aprovechan esta ocasión para atravesar el río; el que está hacia la derecha se encuentra echado hacia atrás, y resulta la cabeza muy escorzada; tiene los pies desnudos y polainas negras, y de su cintura lleva pendiente una fiambarrera; el de la izquierda es más joven; una especie de turbante cubre su cabeza, y viste calzas negras y gabán amarillo.

»Recordamos á este propósito que también son dos figuras, y en análoga posición que éstas, las de los peregrinos que van en el cinturón del San Cristóbal, que pintó Juan Sánchez de Castro en la iglesia de San Julián en Sevilla.

»El santo tiene sus desnudos pies dentro del río, viéndose marcada la línea del agua, y en ésta diferentes pescados extraños; en la mano derecha lleva por bastón un árbol con su copa, y con la izquierda sostiene al Niño Jesús sobre sus hombros, notándose en este brazo una rueda de molino que le sirve de brazalete.

»El Niño, sentado en el hombro izquierdo de San Cristóbal, bendice con dos dedos de

la mano derecha, y con la otra sostiene un globo de un color verdoso, muy bien modelado y como si estuviese pulimentado: en él está trazado el círculo que lo divide en dos partes iguales, y la semiesfera superior queda dividida también en otras dos partes iguales por una línea: en el cuadrante de la izquierda se lee en letra gótica minúscula negra *Asia*, en el de la derecha *Europa*, y en el semicírculo inferior *África*, las tres partes de la Tierra conocidas cuando se pintaron estas tablas: termina este globo con una cruz de brazos iguales.

»La cabeza de Jesús es bastante bella, inteligente y expresiva, y le sirve como de aureola el cabello rizado, de un color rubio caliente, que todo destaca sobre el nimbo circular dorado, en el que se notan las tres potencias de tono carminoso y forma de trapecio: aparece el Niño desnudo, observándose el particular cuidado que ha tenido el artista en estudiar y concluir detalladamente el cuerpecito: un precioso manto dorado y forrado de tela verde, sujeto por un broche, lleva sobre los hombros, paño que resulta muy movido, y una parte del mismo vuela hacia la derecha.

»Esta figura, además de su mérito artístico y buen estado de conservación, tiene ma-

yor importancia, porque completa la serie de pruebas necesarias para conocer al autor de las tablas que examinamos.

»En la tercera tabla se representa á San Sebastián y á Santa Catalina; y si es cierto que están bastante perdidas estas pinturas, son de especial interés, porque en ellas se conserva lo suficiente para estudiar los trajes, que son muy notables.

»San Sebastián aparece en el traje de los caballeros españoles del siglo xv: la noble cabeza, de mucho carácter, resulta decorada por la abundante cabellera de color rubio leonado, que, caída sobre la frente, se extiende con amplitud á ambos lados, y se ve que el artista se complacía en pintar el cabello con particular detalle; un birrete negro de la forma justa de la cabeza cubre ésta, y se ve decorado por una franja con labores de oro de una pulgada de ancho, enriquecido de pedrería.

»En el dorado nimbo se lee: *Sant Sebastian, mártir*.

»Viste esta hermosa figura una fina camisola blanca interior, con pequeño cuello, sobre la cual lleva una camiseta roja, de la que se ve parte en el pecho, y que tiene mangas ceñidas hasta el puño; encima un ancho y largo ropón, abierto por delante de

arriba á abajo, pero juntas sus orillas, que están guarnecidas de piel de armiño, así como toda la línea inferior de este traje: esta ancha túnica va ceñida por un cinturón negro de correa, en la que están cuidadosamente representadas las hebillas y las conteras doradas de los remates. Del cinturón pende, un poco al lado derecho, larga y fina daga, con empuñadura de oro, de forma esbelta y elegante, puesta en vaina negra con dorada contera; un tahalí negro, de estrecha correa, cruza sobre el pecho con varias hebillas doradas, que atan en las abrazaderas de la vaina de la espada; la empuñadura de ésta es muy rica, rematando en una esfera y siendo la cruz algo arqueada.

»Sobre el ancho gabán tiene un manto, poco más corto que éste, con dos aberturas para sacar los brazos, que se cierran por la parte interior y exterior de éstos con lazadas de cintas, lo que forma como una manga hasta medio brazo; la túnica y el manto son de brocado, de ramas y hojas doradas, y el forro de este último negro.

»Lleva el caballero puestos guantes blancos que caen por la muñeca en forma de manga perdida, terminada por una borla; sobre las calzas ceñidas tiene botas negras, cortas, de punta algo aguda, y calza la rica

espuela de oro de acicate curvo, terminado en una rueda serrada; en la mano derecha tiene flechas cortas y un arco, en cuya parte media hay un cuadro de piel roja.

»En el otro compartimento de esta tabla está representada Santa Catalina, pintura bastante perdida y repintada de antiguo, en la que se percibe, sin embargo, una preciosa corona de oro ochavado y muy decorada de piedras preciosas, que se conoce fueron pintadas con particular gusto. Viste la santa una túnica roja y manto de brocado: en la parte inferior de esta tabla, al lado izquierdo, se descubre la rueda dentada, y en la mano derecha de Santa Catalina una espada.

»En la cuarta tabla se ven las imágenes de San Juan Bautista y San Andrés. La primera tiene un carácter enteramente conforme con la representación del mismo asunto, por Van-Eyck y su escuela; y aunque bastante padecida esta pintura, se conoce que fué una de las mejores de la colección, y comparable á la de San Cristóbal en la delicadeza de la ejecución y modo de plegar los paños blancos finos.

»Consiste el traje en una túnica corta, de color pardo, abierta por un lado, y sujeta por un ceñidor blanco, muy bien plegado y concluído, del mismo gusto que el paño que

lleva á la cabeza San Cristóbal, y sobre la túnica un manto de brocado de hermosas labores.

»En la mano izquierda lleva una cruz de oro con una banderita, en la que hay una cruz roja, y en la derecha un libro abierto, con forro de tisú de forma cuadrada, con borlitas, y sobre este libro un cordero nimbado, exactamente igual á los que pintaba Van-Eyck.

»En esta misma tabla se ve la imagen de San Andrés apóstol, como se lee en el nimbo: es una hermosa figura de noble cabeza, embellecida por el poblado cabello negro y la larga barba partida que termina en dos puntas: viste una túnica de manga ancha, y sobre ella un manto enriquecido de brocados de oro sobre la tela roja, forrado de negro.

»También encontramos aquí otro excelente ejemplar del libro de la época, pues el que tiene el santo es muy elegante y con su correspondiente cubierta de rica tela roja y labores de oro.

»Predomina en estas pinturas delicadeza de sentimientos y particular elegancia, tanto en la actitud general de las figuras como en la colocación de las manos y disposición de los paños; al propio tiempo se reconoce en ellas la obra de un maestro con sólo fijar-

se en la grandiosidad de concepción que se descubre en las cabezas, que todas son nobles y elevadas; por consiguiente, el fondo de los asuntos está visto con profundidad, y bien se conoce que el artista sabía penetrarse de la belleza espiritual de los personajes que representaba, por lo que estas figuras pueden verse repetidas veces con la seguridad de encontrar en ellas siempre nuevos atractivos, condición peculiar de la obra de arte en que se ha mirado con predilección el fondo de los asuntos; observándose además que el pintor, al representar estos santos de la religión cristiana, conservando en ellos la nobleza y elevación de carácter que corresponde, se ha cuidado muy principalmente de considerarlos dominados del amor cristiano, y por esto no aparecen concentrados y austeros, sino, muy al contrario, dulces y comunicativos, y en todos transparenta la tranquilidad de espíritu y la alegría de las almas justas.

»Para persuadirse de esto, basta fijarse en la representación de San Cristóbal con el Niño Jesús sobre los hombros; y tanto la cabeza y su expresión, como la actitud de toda la figura, causan en el espectador ese bienestar que se siente al contemplar la bondad del alma.

»Este modo de concebir estéticamente lo interno de los asuntos, que es como una manera de purificar el espíritu y hacer dulcísimo y lleno de encantos el camino de la virtud, presentando los ideales de la santidad, es de gran importancia para apreciar debidamente el sello peculiar del arte sevillano.

»En Sevilla, además del modo peculiar de sentir lo religioso, según ya hemos explicado, hay que tener presente que la hermosura y brillantez de la luz, que tan rica de color hace la naturaleza de esta comarca, realizando todos los objetos é influyendo en la alegría de la vida, llevó á los pintores á ser coloristas, lenguaje adecuado al fondo de los asuntos y su vestidura natural en nuestro país.

»Esto nos explica que en el momento que llegan á conocerse aquí las pinturas de Van-Eyck se acepten con entusiasmo sus máximas, porque contienen muchos elementos propios para la expresión de nuestro carácter; y es lo cierto que en breve tiempo se abandonan las pinturas que sintieron la influencia de las escuelas italianas del siglo XIV para entronizarse en Andalucía el gusto eyckiano, por más que siempre los españoles han conservado carácter propio en la

producción artística, en los tipos, en el modo de concepción, en la tendencia al brillo con el empleo del oro y en otras muchas cosas, de tal modo que aquí no hay meros imitadores de obra ajena, sino artistas que, penetrándose del espíritu de una escuela ó de un gran maestro, lo hacen suyo en lo fundamental y lo amoldan y modifican con entera libertad.

»Que el estilo eyckiano se extendió en esta comarca es evidente, pues á pesar de la destrucción y pérdida de tantas obras del siglo xv y principios del xvi, todavía se encuentran en Sevilla y en los pueblos de la provincia muchas tablas de este estilo, si bien no pocas están en muy mal estado, y otras se conoce que son restos de retablos, en que hubo, según costumbre, numerosas pinturas (1).

(1) Me voy á permitir una nota que en nada puede dañar al texto. Juan Van-Eyck vino á España en 1428, entre los comisionados por Felipe el Bueno de Borgoña para pedir en matrimonio la infanta de Portugal Doña Isabel. De sus viajes por España resultó que no escaso número de pintores siguió su escuela, tanto en Castilla como Andalucía.

Esta escuela flamenca fué lo que tuvo que destruir el Renacimiento italiano, que acabó por avasallar, en Castilla como en Aragón, cuanto en siglos

»En Sevilla, además de las miniaturas que hay en los códices correspondientes á la citada escuela, citaremos, á más de éstas ocho pinturas que examinamos: un retablo completo en la catedral; una preciosa tabla de Juan Núñez, discípulo de Juan Sánchez de Castro; Santa Lucía y San Miguel, en la parroquia de San Andrés; Santa Justa y Rufina en Santa Ana; dos retablos con varios cuadros, el uno en las monjas de Santa Inés y el otro en la parroquia de San Julián; las importantes obras de Alejo Fernández; el admirable retablo de la capilla del Seminario; y también consta que hubo en la catedral un retablo con pinturas de Sánchez de Castro, y en la iglesia del Carmen una pintura mural del P. Haro, de la que se conser-

anteriores, del XII inclusive hasta los comienzos del XVI, ó era genuinamente español ó de tal manera asimilado que ya no podía llamarse extranjero.

La pintura, como la escultura y arquitectura, siguieron el Renacimiento: adónde hubieran llegado las Bellas Artes en España si, en vez de abrazar tan fuertemente el Renacimiento, hubieran los españoles seguido su camino, no lo sé, ni me parece corto empeño el adivinarlo; pero dado el adelanto de las Bellas Artes españolas hacia fines del siglo XV, y dado también el necesario influjo que en los españoles había de tener su siglo XVI, sospecho que Cisneros se sobrepone á Bembo.

va en la Biblioteca Colombina un interesante grabado hecho por Valdés.

»En Alcalá hay en la iglesia del Aguila una tabla muy interesante, que representa el Nacimiento, y en la iglesia mayor se ven otras varias en mal estado, del mismo estilo.

»En Marchena hay buenas pinturas en el retablo mayor de la magnífica iglesia de San Juan, y bien puede decirse que la escuela fundada en Sevilla por Juan Sánchez de Castro, conforme al gusto de la de Van-Eyck, fué la predominante por mucho tiempo en esta provincia, y, á juzgar por los restos que se encuentran, debió de haber entonces aquí una inmensa producción artística.

»Las pinturas de San Benito de Calatrava llaman la atención por ser indudablemente de las más antiguas que se conocen en Sevilla, correspondientes á esta nueva dirección, y que revelan al mismo tiempo, tanto en la concepción como en la ejecución, un gran maestro, un digno fundador de escuela nueva en su país, y, sea dicho de pasada, Sánchez de Castro formó escuela en Sevilla, tuvo muchos discípulos, y con justicia merece el título de patriarca de la pintura sevillana.

»Se ve claramente, al examinar las tablas

de San Benito, que el maestro era sevillano y que conocía muy bien el gusto italiano del siglo xiv, que durante la primera mitad del xv dominó en Sevilla; y decimos esto, porque se conservan en estas pinturas muchas reminiscencias del estilo de las murales de San Isidoro del Campo, ya en el sistema de plegar y colorear algunos paños, ya en el modo de poner y de dibujar las manos, y también en el acabado minucioso, y particular sequedad que se observa en algunas cabezas, así como en los Niños Jesús en las manos, y muy particularmente en las bocas y en los ojos: además emplea en ocasiones en los paños un sistema de sombrear plumeado, como el de los mencionados frescos.

»Por otra parte, con las pinturas de San Benito ya conocemos el punto de partida de la nueva dirección, y tenemos adónde referir las muchas que se encuentran en Sevilla y pueblos de la provincia, al que vulgarmente se daba el nombre de tablas góticas, y que ahora se ve proceden de la gran escuela fundada por Juan Sánchez de Castro á mediados del siglo xv; así como también, una vez estudiadas, discípulos de la talla de Juan Nuñez, que suponían altas cualidades en el maestro, encuentran uno digno de ser-

lo en el autor de estas pinturas; pues es lo cierto que nada de lo visto antes de ellos era bastante grande y característico para señalar el paso de los frescos de San Isidoro del Campo á la nueva dirección que tomaba el arte: quedaba truncada la serie y no había medios bastantes para seguir ni para conocer la marcha de la pintura sevillana, que hoy puede examinarse en su conjunto y en sus naturales transformaciones, desde el siglo XIII hasta nuestros días; lo que se demostró con bastante éxito en la exposición retrospectiva que celebró la Academia de Bellas Artes de esta ciudad en el mes de Abril próximo pasado, á pesar de que fué una exhibición casi improvisada.»

Cuadro de San Vicente en Zaragoza. — Si la metrópoli andaluza puede y con razón envanecerse de las pinturas en tabla que á trozos acabamos de describir, no sin peligro de haberlas destrozado más que el tiempo y las telarañas con tanta alforza como por las razones dichas hemos hecho, no menor justo motivo de satisfacción cabe á la aragonesa por la bellísima pintura en tabla del cuadro que á San Vicente representa.

Vamos á intentar su descripción:

«Sobre tabla de pino, de altura 1^m,85 por 1^m,15, extiéndese la bellísima pintura, cuyo

último fondo imita tapices antiguos de dorado dibujo, en los cuales destaca un regio sillón, que como verdadero solio consideramos, ya por la excelsitud del ilustre mártir cesaraugustano, ya también por la riqueza ornamental de sus labores.

»Flanquean el respaldo, al parecer cubierto de primorosa tapicería, dos pináculos de ojival estilo trepando hasta el remate visible, que bajan después á formar los curvilíneos brazos del solio, terminados en rizadas y finas hojas de berza escultural, y descansando sobre entrepaños y pilastras con rehundidos del mismo tipo artístico; descenden hasta el pavimento, ricamente alfombrado con arabesco dibujo de brillantes colores.

»A cada lado del solio aparece un ángel personificando los coros celestiales que llenan de dulces armonías las eternas mansiones de la bienaventuranza, tañendo el arpa uno, y la cítara otro, cuyos juveniles expresivos semblantes, coronados con áureos nimbos, vense absortos en glorificar al elegido por Dios para el martirio.

»Cubren sus gallardas figuras, en uno, plegada túnica de color verde, y de rojo matiz en el otro, ambas enriquecidas en el cuello y en los puños con bordados de oro sobre

blanca tela... A la derecha y al pie del santo mártir ora de rodillas y con fervorosa devoción una figura vestida con traje talar negro, bellamente plegado...

»Por el escote del cuello asoma una tela blanca con estrecho vivo carmesí; otros dos escotes dan paso á los brazos, que cubren rojas mangas de la túnica interior, y para correrse por toda la espalda se ve una corta esclavina que cae airosa, dando majestuoso realce al hábito clerical.

»Como complemento de tan severo traje despréndense dos cintas blancas del arranque interior de la esclavina, que ondean sobre el fondo purpúreo de las mangas y el muy obscuro de la exterior vestimenta.

»Sujeta entre sus manos el birrete de los canónigos de la Seo del Salvador en aquella época; y con algún fundamento suponemos que el ropaje de esta figura es el propio de los canónigos que hicieron vida común en la célebre catedral cesaraugustana y continuó usándose hasta que por el actual fué sustituido en posteriores centurias.

»Por fin, como elevando al santo ferviente plegaria, ondea en el aire una blanca cinta con la leyenda «*Sancte Vincenti, orate pro nobis. Amen*», en caracteres gótico-germánicos, revelando que al devoto clérigo se



debe haber subvenido á las expensas de tan excelente cuadro, remunerando al artista que lo concibió y llevó á feliz término.

»Sirviendo como escabel á las plantas del santo, hay un rey moro, cuya vestidura, ricamente bordada en sus escotes, y cuyo turbante, guarnecido de gruesa pedrería y un aro de oro, acompañan al cetro sostenido en sus manos, revelando su alta jerarquía, y sujeto sobre el tapiz y agobiado por el peso del mártir, en su rostro revela la dolorosa humillación y el asombro con que le sostiene.

»El santo arcediano de la iglesia de Zaragoza viste alba sacerdotal de fino lienzo, sin festones calados que amengüen su severa sencillez, dejándose ver en el centro de la parte inferior un cuadro de negra tela con doble filete de oro, idéntica en todo al remate de las mangas y á la del manípulo puesto en el brazo izquierdo, según canónica costumbre, aunque está cargado de bordadas cruces y otras menudas labores, que terminan en poblada franja de oro.

»La vestidura exterior del santo es una dalmática de rico tisú ribeteada con anchos y abultados galones, más anchos y lujosos en las mangas y el cuello, sujeto por un precioso broche ovalado, de cuyas puntas pen-

den dos borlas, como asimismo otras dos de los galones del cuerpo de la dalmática, al nivel de la cintura.

»En el centro inferior del delantero de la vestimenta que vamos describiendo, se ve un cuadro con adornos de idéntico estilo y de igual riqueza que los de los galones, en geométricas figuras y diversas hojas.

»Sobre el fondo de oro destaca un caprichoso floreado, imitando rica estofa con primor ejecutada, que no esconden los sencillos acanalados de su natural caída; y circundan sus multiplicadas flores y hojas, formando sistemática enramada, un florón cuyo vástago sube desde el extremo de la dalmática, llevando en su centro erguida una flor ornamental con aureola de oro alrededor, sobre un campo de puntos áureos.

»Rodea el cuello del santo una cuerda con corredizo nudo, que enlaza con una muela de molino puesta á la derecha: con la izquierda sostiene el mártir una aspa, en la derecha lleva un libro y un ramo de palmera: corona su cabeza el nimbo de los bienaventurados, y todos estos emblemas dan testimonio de su inquebrantable fe, de su heroico martirio, de su santa muerte...

»De buen grado hemos reconocido lo mucho que debió el arte aragonés á la cul-

ta y floreciente Italia en su rápido progreso desde el fecundo reinado de Alfonso V hasta que la unidad ibérica debilitó la vida propia de Aragón en beneficio de la metrópoli de los Estados peninsulares que constituían la envidiada corona de Carlos I; pero esa justa concesión exige á la vez que no neguemos á los artistas de aquel antiguo reino su vigorosa originalidad en los caracteres locales que constituyen verdadera influencia para la gloriosa vida del arte.

»Provechosas enseñanzas recogían los artistas aragoneses que pasaban á Italia, estudiando con los maestros más famosos de cada época en las principales escuelas: frutos opimos debía producir la inspiración encaminada por el saber adquirido en los talleres de los grandes pintores de Florencia y de Nápoles y de otros Estados italianos; y todo esto, lejos de contrariar la original inventiva ni los influjos locales que producen los rasgos distintivos de cada grupo artístico, vigorizaba las concepciones de los pintores aragoneses con hábiles medios en la mano de obra y con oportunos preceptos de acertadas teorías.

»Sin duda Pedro de Aponte, dirigido por Ghirlandajo y Signorelli, amestrado con su ejemplo, llevó á su patria diestro manejo en

el uso del color, comprensión conspicua de los efectos del claro-oscuro, conocimiento profundo en la representación natural de la figura.

»Con tan poderosos elementos, aprovechó en inspiraciones verdaderas las circunstancias locales, trasladando ventajosamente á sus pinturas los típicos caracteres de un país de tan rica naturaleza humana; y no hemos vacilado en atribuirles la tabla motivo de estos renglones, aun sin conocer otras obras de tan famoso artista, como base segura de tal suposición, por excelencias en los detalles y el conjunto, que revelan diestra mano y circunstanciado conocimiento de cuanto á la localidad pertenece.

»No afirmaremos que sea perfecto el dibujo de esta tabla en sus figuras, ni aun en la del mártir en ella principalmente representado; pero sí puede asegurarse que su colorido es pastoso y de admirable claro oscuro; que en su manera de hacer hay maestría en el uso de las tintas, envueltas con libre soltura; que en los rostros se halla intencionada expresión, según el papel que cada uno representa, respondiendo á las inspiraciones de devoción verdaderamente sentida; y que, al tomar del natural, en el tipo propio del país donde la tabla se pintó, la

sencilla pero severa cabeza del santo, la del canónigo que á sus pies ora, tal vez retrato del devoto clérigo á cuyas expensas se hizo el cuadro, y las de los angélicos adolescentes de los instrumentos músicos, el espíritu local añadió al saber y á la inspiración circunstancias de mayor estima, como preciosos datos para poder afirmar que tan precioso cuadro es una gloria del arte aragonés en el siglo xv, y del más esclarecido de los pintores de aquel antiguo reino en tan gloriosa centuria.» (*Museo Español de Antigüedades*, por D. Toribio del Campillo.)

No termino aquí, sin embargo, la materia, porque sería injusto no dar más ensanche á este género de pintura, siendo tanto lo que en el siglo xv, y no muy poco lo que con anterioridad á él, se tenía acerca de esta materia en Cataluña; así lo siente el profesor inglés Federico Leighton al decir que, «de todo cuanto en el arte pictórico puede haberse producido en España antes del siglo xv, poquísimo es lo que resta, y este poco se encuentra en Cataluña». Busquemos, pues, en ella lo que sólo en ella puede hallarse.

Encuentro fácil, una vez que el Excelentísimo Cabildo catedral de Barcelona ofreció preciosas tablas de la primera mitad del

siglo xv á la admiración de cuantos quisieron brillantar con su presencia las fiestas del centenario del descubrimiento de América. Allí, en Barcelona, están patentes á todo el mundo «*La multiplicación de los panes y de los peces*, composición nutrida y bien dispuesta en la que, á vueltas de su sentimiento evangélico, asoma á trechos un espíritu cómico delicioso; *Cristo en la Cruz*, visión grandiosa de la tragedia divina, impregnada de caluroso dolor; *La Transfiguración*, apoteósico espectáculo en que el terror de lo milagroso se confunde con la serenidad majestuosa de la gloria inmarcesible; *Jesús con los Apóstoles*, agrupación de soberbias figuras, realizada con un arte consciente, precursor inmediato de la pintura moderna; *Las Bodas de Canaán*, escena pintoresca llena de vida y movimiento, donde aparecen accesorios de la cerámica vulgar, tan catalanes como de uso corriente en nuestros propios días.

»Enseres de género parecido nos muestra un bancal de tres compartimientos, con otras tantas tablitas, dignas por su mérito intrínseco de figurar en el más encopetado museo de arte antiguo.

»De estas tres pinturas, las dos que representan *El encuentro del Señor con la Sa-*

maritana, y el pasaje de *La mujer adúltera*; son dos cuadritos de costumbres ingeniosos, vivos, rebosantes de gracia y donosura...

»A la propia sala capitular pertenece el retablo de *Santa Catalina mártir*, pintura que por su jugo y caliente tonalidad parece un presentimiento de lo que dos siglos más tarde debía ser el vigoroso estilo de la escuela castellana: pertenece también á esta época de inspiración, así como, entre otras varias del Museo de Vich, las doce tablas de la sala de los códices, hermosas composiciones sobre motivos del Nuevo Testamento, en las que el espíritu germánico se funde y armoniza por curiosa manera con el carácter local.

»No quiero omitir tampoco el *San Cosme y San Damián* de Tarrasa, que, con su soberbia traza y portentoso dibujo, se ofrece como compendio y cifra de aquel apogeo artístico...

»Sigo en el Museo de Vich, y voy una á una recogiendo las tablas allí esparcidas, que hace siglos constituyeron el altar mayor del convento de Santa Clara.

»Con la imaginación coloco la una sobre la otra, hasta dejar el retablo reconstruído, y después lo transporto mentalmente á la

cavidad del ábside sacrosanto. Como que es la hora de los oficios divinos, el pueblo de Dios llena las naves del obscuro templo; sólo el altar mayor resplandece de luz, mostrando las pinturas del retablo.

»Las lámparas suspendidas de la bóveda iluminan los cuerpos superiores; las palmatorias, los de en medio; los cirios de la credencia alumbran el banal. Si algo se oculta á los ojos del cuerpo, todo se revela á los ojos del alma, esclarecida por la fe.

»Por encima de todo, el indispensable *Calvario*: Longinos con su lanza sangrienta; los sayones echando suertes sobre la túnica sagrada; las santas mujeres llorando á mares; el discípulo amado confortándolas; en el santo madero el Dios de los cielos, muriendo para salvar al pecador.

»En otro compartimiento de más abajo, *La Degollación de los inocentes*: á un lado, los secuaces de Herodes presenciando la bárbara sentencia; en el otro, un montón de cuerpos infantiles chorreando sangre inocente por las aberturas de sus carnes. Y siguen del mismo modo otros pasajes, cuya comprensión es clara, aunque terrible...»

Vale á pasar ahora al Sr. D. Raimundo Casellas, de quien es casi todo cuanto digo acerca de la pintura catalana en tablas, vale

á pasar, repito, lo mismo que al descriptor del claustro de la catedral de Oviedo, con el zorro muerto y los gallos del entierro, á saber: que se le va á escapar la significación de las alegorías de las comparticiones centrales.

«¿Qué pensamiento místico esconderá aquel Santo Domingo de Guzmán sacando de las aguas de un río á unos hombres arrastrados por la corriente? ¿Serán éstos los herejes albigenses salvados por la predicación del santo cabe las orillas del Tarn?

»¿Qué significará aquella otra escena en que un apuesto y gentil mancebo, luciendo real corona, entre una cohorte de damas y caballeros, recibe postrado, de manos del Señor, un ancho filacterio que dice en catalán: «Bienaventurado el que crea en Mí sin necesidad de verme?»

»¿Hará la vetusta pintura alguna alusión de palpitante actualidad á las disensiones dinásticas de aquella época azarosa?

»¿Qué querrá representar aquella tabla de al lado, en que prelados y monjas contemplan el degüello de dos santos nimbados de oro, mientras el espíritu maligno, rojo y alado revolotea siniestro sobre aquel acto de sangrienta inmolación? ¿Se referirá tal vez al famoso cisma de Occidente, inicia-

do en el siglo anterior por Clemente VII?
¿Quién puede afirmarlo?

»Mas ¿qué importa deducir ese sentido histórico cuando se goza del espectáculo de aquellas visiones que, como coros místicos de un himno celeste, aparecen circundando el canto principal, donde se desarrolla plásticamente la leyenda de oro de las fundaciones franciscanas?

»En medio de la composición y sentado en un trono vese el Santo de Asís, pálido, grave, majestuosamente austero; á la derecha, los frailes menores, postrados de hinojos en humilde y placentera devoción; al otro lado se arrodillan las minorisas, con el rostro iluminado de regocijo espiritual; en último término, y como asomados á una galería, los laicos de la *tercera regla*, de abigarrado vestir y en animada agrupación; y á frailes y á monjas y á seglares distribuye el Padre San Francisco los libros de la Orden, cuyos mandatos supremos son la pobreza, la pureza y la humildad...

»El mismo afán de reflejar las costumbres de la época se observa, entre muchísimas tablas que podrían citarse, en una muy curiosa de Castellón que data de la mitad del siglo XIV.

»La conozco por un precioso facsímil, y

representa *Santa Catalina de Alejandria* compareciendo ante el tirano emperador.

»Nada tan delicioso como la transcripción de tiempo y localidad á que sujeta un asunto del Martirologio Romano el ingenuo pintor catalán.

»Nada tan expeditivo como aquella manera de convertir en un cuadro de género un cuadro de historia, vistiéndolo á la moda de aquellos días á unos personajes que existieron con más de mil años de anticipación.

»Figuraos que Santa Catalina, la noble mártir de Alejandria, la virgen polemista del siglo IV, está convertida en una linda doncella del siglo XIV; el palacio de los césares romanos es el alcázar de nuestros condes-reyes; los que deberían ser soldados del imperio son guardias del rey de Aragón, con su ferrada cota y su blanca sobrevesta; y, para que nada falte, el emperador Maximino Valerio es nuestro señor rey Don Pedro IV, el mismísimo *Don Pere del punyalet...*

»*La Virgen de los ángeles músicos* es una hermosa tabla que podría atribuirse al propio Esteban Lochner ó á alguno de sus discípulos.

»La mano magistral que trazara la *Virgen de los rosales* parece haber intervenido en

la creación de aquella Virgen del Norte, la de la frente combada, la de los ojos azules, la de los cabellos de oro, circundada por coros de serafines, que aquí pulsan vihuelas y mandolinas, y allá soplan chirimías ó percuten salterios de argentina vibración...

»Como sería interminable la reseña de estas obras, que en cierto modo representan la fase dulcemente humana del goticismo alemán, veamos ahora el aspecto *misticista* del mismo, tan bien representado por las diversas manifestaciones de la escuela de Suabia, cuyas imitaciones no son raras entre nosotros, según pudo colegirse por las que se exhibieron en la Exposición de 1888.

»Entre ellas recuerdo, como notabilísimo ejemplo de la manera de Zeitblom, una *Asunción de la Virgen*, hermana gemela de *La Visitación* de aquel singular maestro.

»El arrugamiento un tanto amanerado de los pliegues angulosos y múltiples, la fealdad de los rostros casi vulgares, las mujeres de cara huraña y cadavérica, los pómulos salientes y los ojos hundidos en aquellas vírgenes de excesiva delgadez y expresión terrorífica, son distintivos harto pronunciados para establecer la genealogía de estas pinturas, visiblemente inspiradas en la es-

cuela de Ulm, la más profundamente ascética de todas las germanas.

»Acá y allá esparcidas, son también varias las muestras de este estilo que figuran en el Museo episcopal vicense...

»No sería difícil ampliar con nuevos ejemplos el cuadro de referencias alemanas que hallamos en nuestras colecciones, como si con su reiterada presencia quisieran jactarse del influjo que, como arquetipos de un gran arte, ejercieron en la pintura catalana de aquellos tiempos...

»Barcelona, emporio á la sazón del comercio y de la industria, de las letras y las ciencias; émula de Venecia por sus instituciones de crédito; rival de Génova por su tráfico de mar; de propios y de extraños celebrada por su belleza y esplendor; dada al más desenfrenado lujo, que no bastan á cohibir repetidas leyes suntuarias; amiga de fiestas y banquetes donde se imitan los usos refinados de las cortes más fastuosas; la ciudad de los castillos y de las palmas, de los jardines floridos y de los templos soberbios; la ciudad de las justas y torneos y de los juegos florales... era desde antiguo un centro de arte que derramaba su producción no sólo por Cataluña toda, sino fuera de su radio.

»Ya es en Barcelona donde, á mediados del siglo xiv, busca el rey D. Pedro el pintor más hábil para decorar su castillo de Perpiñán; los pintores Torrent y Guillén Fort van á Zaragoza á encargarse de varias composiciones; Luis Borrassá pinta en 1401 un retablo para García Ruiz, mercader de Burgos; y son innumerables los artistas barceloneses ó avecindados en Barcelona que adornan con sus tablas las iglesias de las ciudades, villas y pueblos del país.

»Largas páginas fueran menester para poner en lista los nombres de pintores que ha sacado á luz el eximio D. José Puiggari, á cuyos escritos y personales atenciones deberé en gran parte la reconstitución de este período.

»Con los datos suministrados por el erudito investigador en sus *Artistas Catalanes Inéditos*, y otros trabajos históricos de nuestros escritores, no sería difícil trazar un cuadro de las costumbres artísticas de Barcelona, que, por lo que respecta al siglo xv, yo sólo me atreveré á delinear en ligerísima silueta...»

Aunque, para conocimiento del estado de adelanto en que se hallaba la pintura gótico-alemana en la Corona de Aragón durante el siglo xv, no haga al caso si se pagaban

poco ó mucho los trabajos del pincel, y si eran considerados ó no los que lo movían, no dará, supongo, enojo á nadie que tome algunas líneas más al Sr. Casellas, y por él sabremos lo que acerca de esto había.

«Nada tan miserable como la existencia de aquellos pintores; nada tan desconsiderado como su profesión, que se reputa al nivel del más bajo, del más humilde de los oficios mecánicos.

»Parias del arte, ni tienen conciencia del valor de su obra ni de la dignidad de su misión; pasivos é impersonales, pintan sus tablas sin que se les ocurra firmarlas, como no se le ocurre al tejedor poner su nombre en la vara de lienzo que fabrica.

»Ni hay para ellos trabajo poco digno ni tarea indecorosa; puesto que, según las ordenanzas del gremio de pintores, se establece, como privativa de los del oficio: pintar retablos, cortinas, antepuertas, coberturas de caballo, banderas militares y de cofradía, estandartes, banderillas de trompeta, gonfalones, cirios, mascarillas, cofres, medios cofres y otras piezas de mobiliario.

»Pues ni con tan socorridos oficios y diligentes empleos logran, á lo que parece, subvenir á sus necesidades. Tomás Alemany, un miembro de esta familia de artistas,

oriúnda de Alemania, no bastándole, sin duda, los recursos de sus pinceles, ha de dedicarse á empresas de obras públicas, supliendo, como cualquier literato de nuestros tiempos, con las ganancias del negocio los escasos rendimientos de su arte.

»Esto tiene su explicación en los irrisorios precios á que se pagan las pinturas.

»Hay un artista como Benito Borau (a) Bataller, que se encarga de pintar un retablo con múltiples compartimientos superiores, con cinco divisiones en el bancal, figuras de medio cuerpo, dorar de fino, no sólo los fondos de los cuadros, sino las piezas de carpintería, por la exorbitante cantidad de veinticuatro libras barcelonesas. ¡Trece duros de la moneda actual!

»Es verdad que algunos años más tarde, sin duda en el apogeo de la celebridad, pinta el propio Borau (a) Bataller otro retablo con la historia de San Martín y sus milagros, en diversas composiciones, por treinta y cinco libras y dos cuarteras de harina; es decir: veinte duros, seis reales y las dos cuarteras consabidas.

»Otra historia de San Martín, retablo de cinco metros cuadrados, en que deben representarse, además de cinco figuras de medio cuerpo, tantos pasos de la vida del san-

to *cuantos cupieren*, conviene en pintar el artista barcelonés Esteban Alsamora para la parroquia de Viladrau, que le ofrece por la obra veinte florines de á once sueldos, lo que equivale á veintinueve y pico de pesetas. Y como si recelase todavía la parroquia de la informalidad del maestro, le exige fianza de su esposa Eufrasina, que sale por valedora del contrato.

»Un presbítero francés, Mossen Pere Cristófol, residente en Barcelona, iluminador y miniaturista de oficio, se obliga á escribir todo un libro de coro, á decorarlo con rúbricas y letras capitales y á encuadernarlo, una vez listo, por la suma de seis libras y doce sueldos, con la obligación expresa de devolver los retazos de pergamino que le sobraran. ¡Condición mezquina, retribución miserable, que sugiere el recuerdo vergonzoso de aquel verso de Dante: *Avara povertá dei catalani!*

»Alguna obra hay, sin embargo, que alcanza más subido precio: sabemos, por ejemplo, de Benito Martorell, que en Julio de 1437 estipuló con el gremio de zapateros la pintura del retablo de San Marcos, consignándose en el contrato que habían de figurar en el altar escudos gremiales y angelillos de pintura, unos tocando instrumen-

tos, otros ostentando trofeos de la Pasión; después, siete comparticiones con la historia del santo, y otra superpuesta con el indispensable Calvario; en el centro el Santo Patrón con San Aniano y ministros acompañantes; luego diversos pasos: San Marcos escribiendo el Evangelio, su entrada en Alejandría, el bautismo de San Aniano y toda su familia, la sorpresa del santo durante la misa, su martirio y su inhumación; y, finalmente, las traslaciones y milagros del evangelista pintados en el bancal, y en medio la Natividad del Señor... y nada más.

»La cosa duró dos años, y si bien le dieron al pintor quinientos veinte florines—ciento cincuenta duros,—bien ganados se los tenía con tantas historias como se sacaron á relucir en aquella obra, que, más bien que retablo, parece santoral ilustrado ó verdadero museo de pintura religiosa.

»Lo curioso de estos contratos es, por una parte, la minuciosidad con que está prescrito todo: los asuntos que hay que pintar; el modo de tratarlos; las variantes á introducir; el tamaño de las figuras; que éstas sean en el mayor número posible—*tantas con n'hi capiguen*;—los colores que habrán de emplearse: «el manto, azul; la túnica, carmesí; los forros, verdes; las diademas y franjas,

así como los fondos, del oro más fino que hallarse pueda, *d'or fi de flori de Floren-
cia...*»; y, por otra parte, es digno de notar-
se el meticuloso recelo con que previene el
comprador las faltas de seriedad en que el
artista pudiere incurrir: debe éste presentar
dos ó tres fiadores que garanticen el cum-
plimiento del convenio; correrá de cuenta y
riesgo del pintor la traslación del retablo; lo
tendrá listo en determinada fecha; serán es-
tos ó aquellos los plazos del pago; en caso
de incumplimiento, se hará tal cosa; en ca-
so de demora, se dispondrá tal otra; en caso
de muerte, la de más allá.

»Pero, á pesar de tantos requisitos y pre-
visiones, resulta á lo mejor que, así que la
obra se acaba, es cuando empiezan los re-
gateos, los peritajes y las sentencias arbitra-
les, que no siempre se resuelven favorable-
mente á los intereses del artista.

»Y como si tantas miserias no fuesen bas-
tantes á malograr la vocación decidida, vie-
ne á agravar tan aflictivo estado la concu-
rrencia extranjera.

»En el segundo período de la Edad Me-
dia se esparcieron los alemanes por toda
Europa, organizando un verdadero aposto-
lado de su arte, que tanto influjo debía te-
ner sobre el nuestro, según ya vimos por la

pintura. Entre tudescos y flamencos, no fueron pocos los que visitaron nuestra ciudad para ejercer las industrias suntuarias y cultivar las bellas artes en varias de sus manifestaciones.

»Se tiene noticia de un tal Mulner y de un Nicolás de Bruselas, oriundo de la ciudad de este nombre, ambos pintores, que á fines del siglo XIV ya son vecinos de Barcelona. En el siglo posterior, Miguel Loquer y su discípulo Frederic trabajan en las obras de la catedral, y figura como testigo, en un testamento otorgado en 1460, Bernardo Gaffer, pintor.

»Citadísima en documentos es la familia Alemany ó de Alemania, verdadera dinastía de artistas de aquella nación, no sólo vecindada en nuestra ciudad, sino propietaria de una casa solar en la calle de la Fuente de San Miguel.

»Nada extraño, pues, que con tal número de alemanes como aquí se establecieron se originasen dificultades y promoviesen competencias entre los artistas extranjeros y los del país. Si en efecto era así, según parece desprenderse de ciertos documentos de la época, no era por cierto de envidiar la situación de los pintores barceloneses, bastante precaria, como se ha visto, aun sin

contar con esta concurrencia advenediza y exterior.

»Pues así y todo, no faltaron notables maestros que trazaran obras tan soberbias como las que hoy admiramos en este lugar; pues así y todo, hubo familias de pintores, como las Del Pou, Claperós, Vergós y Talarñ, que de generación en generación se transmitieron, como un patrimonio sagrado, las tradiciones de su arte; pues así y todo, se produjo, á la mitad de aquel siglo, esta obra insigne que llamamos *La Virgen de los Concelleres*, precioso incunable donde va contenido todo el canon de la pintura moderna, que acababa de nacer en los Países Bajos.

»Detengámonos un momento ante el cuadro votivo de Luis Dalmau. En medio de la composición, y bajo un templete de estilo ojival, aparece sentada en un trono, como tantas imágenes de la escuela de Brujas, la Virgen María con el Niño Jesús en sus rodillas. Con la rubia, ondulante cabellera suelta, la gracia soñadora y un tanto idílica de su expresión, la apacible familiaridad de su actitud sencilla y modesta... aquella Virgen es una virgen flamenca, hermana gemela de las que creara el pincel portentoso de Juan Van Eyck.

»A sus pies se arrodillan en dos hileras simétricas, dos á un lado, tres al otro, los cinco concellerses de la ciudad: visten la roja gramalla, y ostentan en sus rostros, visiblemente tomados del natural, rasgos inconfundibles del tipo catalán.

»A los extremos se emplazan San Andrés apóstol y Santa Eulalia; que, como los ángeles cantores que figuran tras el templete, parecen, por su carácter, fisonomía y postura, calcados en los usuales modelos de Flandes.

»En último término, y por entre ventanales de caladas arcaturas, se divisa un paisaje ideal con grupos de edificación, enteramente septentrionales.

»Hija legítima del arte alemán, francamente gótica en muchos de sus caracteres principales, lleva en germen aquella tabla, como sus congéneres de Flandes, todos los principios del espíritu nuevo; nuevo en su concepción y sentimiento, nuevo en su técnica y procedimientos materiales.

»Era lógico y natural que aquí, en esta tierra donde en pintura se habían perseguido sistemáticamente las tradiciones del Norte, aquí mismo surgiese, de manos de un catalán, la primera manifestación extranjera del arte flamenco; de este arte potente, que

no es sino un retoño, aunque frondosísimo, del goticismo alemán.

»Pero... ¿arraigó en nuestro suelo esta tendencia bienhechora? No. La evolución flamenca, que en el renacimiento universal de aquel siglo representa la fase naturalista y concreta del arte, venía tarde para prosperar en esta Cataluña que, junto con su grandeza y autonomía, iba perdiendo su carácter y modo de ser tradicional.

»En tablas de fines del siglo xv y de principios del xvi no es difícil hallar influencias del nuevo estilo; pero estas influencias no son tan profundas ni persistentes que basten á caracterizar un estado artístico, ni á marcar seguro derrotero á la pintura regional, que, desorientada y vacilante, se arroja á corrientes que le son desconocidas...»

¿Y qué decir de ese extraordinario número de pinturas en tabla que, medio escondidas en los rincones de los retablos de nuestras catedrales y en los de los conventos, pasan años y años cubiertas de polvo secular, sin que sean apenas conocidas?

Todo, pues, indica que la pintura en tabla tuvo notable desarrollo y perfección durante el siglo xv, en Cataluña y fuera de ella, en Burgos v. g., para donde debieron pintarse muchas, que aún existen, ó traer-

se de Flandes, merced á la mucha comunicación que la ciudad *Caput Castellæ* tenía por medio de su Consulado (de que ya hablamos) en los Estados de Flandes desde tiempos muy remotos.

San Miguel del Fay.—No toca la descripción de sitio tan agreste en ninguna de las bellas artes; así y todo no creo desdiga de este lugar por la influencia que estos magníficos panoramas de la naturaleza ejercen en el alma de los que se dedican á ellas. Tenemos en España muchos otros que sin la grandiosidad de las cataratas del Niágara ó de la del gran salto de agua llamado «Tequendama», no lejos de Santa Fe de Bogotá, ofrecen, sin embargo, asaz materia al pintor que quiera dejar en sus producciones un trasunto de la naturaleza, tal, pudiera decirse, como salió de las manos del Criador.

El paso de San Juan de la Cova, en Galicia, y otros varios sitios como éste, bien conocidos de no pocos de los españoles que fueron á la conquista de América, les quitaría buena parte de la admiración y aun del terror á que excitan en este terreno las maravillas del mundo americano.

«Por el despuntar de un suave y claro día de primavera, en aquella hora en que

débilmente empieza el bullicio á renacer en la ciudad, deje el artista atrás los muros de Barcelona, y despídase de las amigas torres de la catedral, que se enrojecen con los primeros rayos del sol.

»Si en vez de obras del hombre desea contemplar los monumentos, permítasenos esta expresión, que sin esfuerzo arroja de su seno la naturaleza, diríjase al Vallés, en cuyo extremo encontrará un lugar tan bello, que llenará su alma como la mejor producción del arte.

»Al principiar su viaje, á poca distancia de la Ciudad de los Condes, verá elevarse una colina de muy rápida pendiente, desgajada de los vecinos montes que la cercan.

»Parece un eterno centinela apostado á la entrada de aquella dilatada llanura, que está espiando lo que en ella acontece.

»Ocupan la cima las ruinas de un vasto castillo, del cual subsisten aún algunos lienzos de muro con cuatro ó cinco torrecillas. Y, sin embargo, aquellos despédazados arcos que ahora se dibujan en la atmósfera; aquellos desmoronados torreones opusieron una impenetrable barrera al ímpetu de los sarracenos; y mientras la voz del imán convidaba los mahometanos á la oración desde la cúpula de la vecina catedral, convertida en

mezquita; mientras en las almenas barcelonesas ondeaba orgullosa la media luna, la capilla del castillo de Moncada recibía las preces de los esforzados catalanes, y su torre central enarbolaba el pendón de la Cruz.

»Recorra el curioso viajero con detención aquellos vestigios, y se convencerá de su primitiva fortaleza; pero, si hacia la parte de Oriente se abre á sus pies la boca de una negra caverna, guárdese de entrar en ella; pues, según es fama, cruzan sus obscurísimas y profundas galerías altas y blanquecinas visiones, y percíbese á lo lejos el sordo murmullo de un lago misterioso que rueda sus turbias y solitarias olas por entre aquellas peñas que nunca vieron la luz.

»Con todo, parece que la dificultad de internarse, y no la consideración debida á tan respetables consejas, es lo que arredró á cuantos intentaron ver si efectivamente aquella caverna tiene comunicación con la orilla del mar.

»Salude empero el observador tan venerables monumentos del valor de nuestros antepasados, y, atravesando el Vallés, entre en Caldas de Montbuy, célebre por sus aguas termales, y frecuentada por los que gimen en la aflicción de las dolencias.

»Al salir de esta villa hacia San Feliú de

Codinas, vase ya elevando el terreno, y la campiña pierde gradualmente la apacible igualdad que hasta allí conservara. Montañas altísimas ciñen el horizonte, y, á medida que se adelanta en el camino, otros montes más encumbrados asoman su cabeza azul por encima de los primeros, y pasma la imaginación aquel mar inmenso de cumbres variadas y caprichosas, aquel grandioso anfiteatro cuyas gradas parece se remontan á las nubes.

»Barrancos profundos orlan el sendero; la naturaleza vase mostrando sublime con la aspereza y grandiosidad de las montañas, y el artista la saborea con ávidos ojos, hasta que imprevistamente, al subir una pequeña colina, aparece el pintoresco pueblo de San Feliú, y sus casas ocupan en parte la cima de un cerro, al paso que otras desparrámanse caprichosamente en una hondura, en cuyo centro elévase aislada la iglesia.

»Antes de llegar á esta aldea, déjense á la derecha las ruinas del castillo de Ganta, llamado ahora de Montbuy, donde, según Pujades y Diago, se refugió el conde D. Borrrell II después de la supuesta batalla en que, cerca de Caldas, le derrotaron los moros.

»Sentado al pie de aquellas solitarias paredes, sigue el viajero con la vista el curso

del Besós, y descubre á lo lejos el castillo de Moncada.

»Si entonces silba el viento por las grietas de los muros y agita las cimas de los pinos, que zumban como los bramidos hondos y continuos de la mar lejana; si amontónanse en el horizonte densos y apiñados nubarrones, gime tristemente alguna puerta que aún se conserva, los altos y aislados trozos de muro parece se bambolean... diríase que dentro de aquellas ruinas percíbese el crujir de las aceradas armaduras, y que los antiguos guerreros lanzan desde las nubes alaridos de dolor sobre su olvidado y destruído castillo.

»Arida y peñascosa se presenta la senda al salir de San Feliú: pinos gigantesos levántanse á sus bordes y aumentan la poética tristeza de aquellos desnudas rocas. Antes de ahondarse el viajero hasta encontrar al riachuelo que viene de San Miguel, tien-da una mirada sobre el magnífico cuadro que á su vista se despliega.

»Divisa á sus pies la llanura del Vallés, que, circuída por todas partes de montañas, parece un lago de verdor, y sus desparra-mados pueblos otras tantas islas flotantes.

»Cíñenla por la parte de Oriente á Medio-día los montecillos de la costa, cuya falda

lame el Mediterráneo, al paso que su mole nos roba la vista de aquel país sembrado de deliciosas poblaciones, y donde odoríferos naranjos levantan su airosa cabeza, numerosas torres antiguas, que son su no menor adorno.

»Al acercarse á San Miguel, percíbese ya de lejos confuso sonar de una estrepitosa corriente, que resuena en aquellos barrancos como el hondo retumbo del trueno. La frescura del aire, la quietud del sitio, el aromático perfume que hinche la atmósfera, reaniman al fatigado viajero y embelesan su alma en dulce tristura.

»Destilan todas las hojas cristalinas gotas, y vense también húmedas las hierbas, entre las cuales brota por todas partes el agua, que salta regocijada á reunirse con el agitado Rosiñol, que murmurando corre por el profundo de aquella hondonada.

»Levantemos, empero, los ojos y contemplemos la vista general de las cascadas que ocupan el fondo.

»Formando como numerosos escalones, álzase una imponente masa de roca, que cierra el paisaje; en su mitad hay un ancho rellano, sobre el cual ábrese la cueva de San Miguel, y el resto del peñasco está cortado tan perpendicularmente y tanto sobre-

sale de la cueva, que parece va á desgajarse aplastando á la iglesia, que ocúltase agachada en el espacio que deja aquella profunda excavación ó hendidura.

»A la izquierda derrúmbase con estruendo y constantemente una bella cascada, que forma vistosísimos juegos. Desde la cima salta sobre un extremo del rellano, en considerable y compacta masa, con tanta furia, que apenas puede medirse con la sonda la profundidad del hoyo que durante tantos siglos ha abierto en la roca; desde allí deslízase como un terso cristal por una lisa pendiente, y, oponiéndose á su paso algunas rocas, divide sus aguas y murmura agitada y enfurecida hasta entrar en el sosegado cauce.

»Esta es la cascada, que por lo regular se derrumba sin interrupción; las demás son accidentales, y únicamente existen cuando las crecidas lluvias de invierno aumentan la ordinaria corriente del Roñisol, que entonces salta furioso en toda la anchura del peñasco, botando en el rellano y derribándose después de mil maneras hasta lo más profundo.

»En el seno de la misma peña ábrese humilde y retirada la pequeña iglesia, cuyo techo sostienen algunas columnas, y que ninguna particularidad ofrece al viajero.

»Fué antiguamente monasterio, y los documentos que lo confirman nos demuestran que ya existía á mediados del siglo xv.

»Ciertamente, el hombre que huía del bullicio del mundo y buscaba un lugar donde pasar en el estudio y en la paz el resto de sus días, con dificultad hubiese hallado otro sitio tan solitario y tan á propósito para la meditación, y como tal lo escogió D. Guillermo Berenguer, hijo del conde de Barcelona D. Berenguer Ramón I el Curvo y de Doña Guisla.

»Cansado de las pompas cortesanas, cedió generosamente á su hermano mayor, el célebre D. Ramón Berenguer el Viejo, el condado de Ausona que le legara su padre; y después de haber dado al mundo repetidas pruebas del valor de su brazo en las guerras contra los moros, á que asistió con su hermano el conde de Barcelona, arrimó la lanza y colgó la espada, viniéndose á confundir con los pacíficos monjes, y pasando los pocos años que le quedaron en la soledad y el retiro. Murió en 1057, y, más dichoso que los demás miembros de la familia de Wifredo, tiene un epitafio que nos recuerda su nombre y sus virtudes, al paso que ha encontrado quien lo arrancase de la obscuridad y olvido en que yacía.

»Desde la entrada de la iglesia hasta el borde de la peña donde se ve el campanario, sirviendo de techo toda la montaña, hay una especie de corredor, formado por la misma naturaleza, que da sobre el rellano y conduce á la ya descrita cascada.

»La roca desde donde ésta se precipita está enteramente vaciada en su interior, cual si la caprichosa mano de los genios de las aguas hubiese fabricado aquella húmeda gruta, digna morada de una sílfide.

»Apenas el curioso viajero sienta el pie en su entrada, retrocede asustado al retumbo del torrente que, pasando por encima, conmueve aquella bóveda. Atruenan los oídos, y los ojos no ven más que una inmensa cortina de agua, que se dijera está colgando delante de la especie de ancha ventana que en la gruta se abre, si no indicase el furor con que lanza caudales de nevada espuma, que rebotan desde el rellano hasta salpicar al atónito observador que, apoyado en el rústico antepecho, contempla la honda sima donde bulle mugiendo el agua.

»Y como si la naturaleza, fecunda en sublimes invenciones, quisiese embellecer con sus fenómenos tan ameno sitio, despliega delante de la cascada un riquísimo arco-iris, que se dibuja en las partículas más imper-

ceptibles de la espuma, aislado y aéreo como una dulce aparición, ó cual el vislumbre de la mágica aureola del genio que mora en aquellas aguas y en las vecinas cavernas.

»Dejando atrás tan bulliciosa agua, ábrense espléndidas esas grutas, que se presentan como riquísimas galerías. Las delicadas labores que ornan el techo, losafiligranados detalles que cubren las paredes, parecen momentáneamente obra de la más rica, de la más espiritual de todas las arquitecturas; y, sin embargo, aquellas estalactitas no deben su origen al genio gótico, sino á la misma naturaleza. ¡Pero quizás el artífice bebió en ese inagotable manantial la abundancia y frescura de sus esculturas! ¿Qué arquitectura es más viva y sublime expresión de la naturaleza, así en su parte material como en espíritu, que la de la Edad Media?

»Mucho se ha ponderado el origen del más bello de los capiteles, y hartoinnumerableson los edificios que han embellecido el cesto y las hojas de acanto desde que formaron parte constitutiva de un orden.

»Hermosas son las columnatas griegas y romanas, que asemejan hileras de robustos y contorneados álamos en una vasta llanura.

Mas ¿dónde está la naturaleza de las montañas, de los bosques, la naturaleza fecunda, rica, variada y pomposa?

»El arte gótico arranca á las selvas druidicas sus más sombríos, altos y corpulentos árboles, y, petrificándolos en medio de sus catedrales, levanta osados pilares que, encorvando á una y otra parte sus frondosos ramos, reúnen en el centro en delicada ojiva ó en perfecto semicírculo.

»El nuevo bosque de piedra crece en frondosidad; nuevas ramas asoman por encima de las primeras, y airosísimas galerías guardan en lontananza, como azulados pinos, la cima de sus cenicientas paredes.

»El sol apenas penetra en aquella espesura; y, sin embargo, en las copas y en las ramas, en los capiteles y en los florones, mécese con frescura y abundancia las frutas y los pájaros, al paso que pueblan aquella segunda naturaleza enormes fieras y horrendos animales.

»Salta, bramando como impetuosa cascada, la armonía del órgano, mientras hondamente ladran y aúllan las campanas en la cima de los campanarios, donde, como en cumbre de elevados montes, construye su nido la cigüeña.

»Y retrocediendo un tanto en la historia

del arte cristiano, las cavernas sajonas, las cuevas bizantinas y lombardas abren sus negros senos, tristes y melancólicos, como es triste y melancólica la naturaleza del Norte, ó se hunden en sus criptas, en sus iglesias subterráneas, encima de las cuales pasa bramando el torrente de la persecución.

»Pero si las afilegranadas agujas, trabajadas fachadas, los riquísimos arabescos, enriquecen las producciones de los siglos XIV y XV, duda el ánimo que les sea suficiente aprecio y alabanzas llamarlas sublimes y maravillosas estalactitas.

»Las de San Miguel del Fay son en tanto el embeleso de cuantos las visitan, y la amable sílfide que mora allí disfruta de una habitación deliciosamente encantadora.

»Sin embargo, también en sus graciosas bóvedas retumbaron no ha mucho los silbidos mortíferos de las balas que ahuyentaron al genio de paz y dulzura que reinaba en tan apacibles lugares. Las aguas del arroyo reflejaron á menudo el funesto brillo de las armas, y sus pacíficas ondas más de una vez retrataron las turbulentas facciones del combatiente que en ellas apagaba su ardorosa sed.

»La pequeña iglesia está desierta; ningún viajero visita su recinto, y ya no se oye el

alegre rumor de los que acudían á disfrutar de la calma y libertad de aquel retiro.

»Sólo la cascada sigue precipitándose desde su acostumbrada altura, para volver á entrar en su sosegado cauce: ley eterna de la naturaleza, que á todas las cosas señaló su curso y seguro camino, al cual irremisiblemente deben regresar cuando de él se hubieren desviado...» (*Semanario Pintoresco.*)

Grabados en madera.

Cuanto pudiéramos apuntar aquí acerca del primer impulso que el arte de imprimir y el de su auxiliar el grabado en madera recibieron muy luego de ser inventados entre nosotros, parécenos estar sintetizado en las siguientes atinadas frases con que los Sres. Caveda y Carderera encabezan sus bosquejos acerca de los orígenes y desarrollo del grabado en España, aquél en el *Museo Español*, éste en la apreciable revista *El Arte en España*.

»Todavía reciente la invención del grabado, y cuando apenas son conocidos en Europa sus primeros ensayos, dice Caveda, España los reproduce ya con todo el empeño de una noble emulación y el resul-

tado que podía esperarse de las prácticas, no bastante perfeccionadas por la observación y la experiencia, pero muy adelantadas para concebir desde tan temprano lo que llegaría á ser el arte, si á sus recientes teorías se allegase la perfección del mecanismo que traslada al papel los rasgos producidos por el buril en las planchas de cobre y de otros metales.

» Pocas son entonces, entre las naciones más cultas, las que pueden presentar estampas tan antiguas y curiosas como las producidas en Aragón y Castilla; pocas más singulares y acabadas, atendidas las circunstancias de la época á que corresponden.

» No como un ornato de los salones del poderoso; no para formar colecciones y satisfacer la curiosidad de los aficionados á todo lo peregrino y extraño, ni como un objeto de lujo y un vano recreo, sino como ornamento y mejora de los libros que á la sazón se imprimen, ven la mayor parte de ellas la luz pública.

» Las emplean casi siempre la piedad cristiana ó la ciencia, ora para dar idea de las virtudes de un santo ó encarecer los sublimes misterios de la Religión, ora para rendir un justo homenaje de gratitud y respeto á los hombres ilustres reproduciendo su

imagen, ora, en fin, para poner al alcance de todos las variadas producciones de la naturaleza, ó ilustrar los viajes á lejanas regiones.

»Así es como con la imprenta se propaga entre nosotros; primero el grabado en madera, y después el producido con las planchas de cobre y acero. Puede decirse que uno y otro arte aparecieron al mismo tiempo en nuestro suelo, que juntos se generalizaron, que un mismo destino los hizo inseparables y necesarios á la civilización, que en todas partes grandemente se desarrollaban.

»Muchos extranjeros vinieron desde tan temprano á extender ambos inventos en España, atraídos por la fama de su riqueza ó por el alto concepto que de nuestra ilustración y cultura se formaba.

»Habían establecido sus imprentas, como poseídos de una nueva emulación, Nicolás Espindoler en Valencia, Mateo Flandro en Zaragoza, el sajón Botel y Pedro Brun en Barcelona, Lamberto Palmart en Lérida.

»Siguiéronles poco después, animados del mismo espíritu y contando siempre con el favor del público, entre otros alemanes, Rossembach, Brocard, Pedro de Colonia, Ungut y Estanislao Polono.

»Eran muchos de ellos impresores y gra-

badores á la vez, asociando las dos profesiones para dar nuevo realce á los libros con las portadas, las estampas y menudas viñetas, las letras floreadas y las orlas y grecas caprichosas, rebosando ingenio y travesura.

»Bien pronto encontraron entre nosotros estos extranjeros muy diestros imitadores y dignos émulos de su reconocido mérito. Aun se conservan en nuestras bibliotecas las ediciones que salieron de los talleres de Antonio Martínez, Alfonso de Orta, Mateo Vendrell, Pedro Rosa, Juan Vázquez, Juan Tellet y Diego Gumiel, sin hacer mérito de los demás españoles que á su lado se formaron generalizando la imprenta, y con ella el grabado en madera, tosco y desaliñado todavía, pero fiel intérprete de muchos usos y costumbres, trajes y utensilios, cuya memoria se hubiera perdido sin su auxilio.

»Empleábase sobre todo en las crónicas generales y particulares, en las obras ascéticas y de ejercicios devotos, en las vidas de los varones ilustres y en las genealogías de las familias más distinguidas.

»Su mérito guardaba por lo general cierta proporción con el de las producciones literarias á cuyo realce se destinaba. Estampas hay de los primeros años del siglo XVI, grabadas con planchas de madera, que aun

hoy mismo merecen por más de un concepto los elogios del inteligente, así como las buscan con avidez los aficionados á la indumentaria para estudiar en ellas la de la sociedad que las produjo.

»Por las pocas que todavía se conservan puede valuarse el precio de las que desgraciadamente han perecido, más aún por la incuria de los hombres que por los estragos del tiempo. No aparece en algunas tan inexperto y desmedrado el arte como pudiera esperarse de los primeros ensayos.

»Si son susceptibles de perfiles más limpios, de mayor delicadeza y variedad en el rayado, de toda la destreza de un buril suave y certero, dócil á la mano que lo dirige, respiran en cambio el buen gusto de la época, ostentan un dibujo clásico, el toque vigoroso, la fecundidad de la invención, las buenas máximas que á tanta altura levantarán entonces las bellas artes.

»Márcanse, á no dudarlo, estas cualidades de nuestro grabado en madera, más ó menos caracterizadas, en varias estampas ya muy raras, en que, si bien se descubre cierto gusto alemán y conatos de imitar los mejores modelos del extranjero, dejan también ver no poco de cierto espíritu nacional que animaba á los demás ramos de las bellas

artes. Así lo demuestran el carácter de las figuras, los trajes y tocados, los accesorios de las escenas, muchos de ellos de uso en Castilla y Aragón, no propios de Alemania ó de Flandes.

»Generalizado, y hasta hecho popular más tarde, el grabado, elemento necesario para la publicación de numerosas obras literarias, fiel intérprete del espíritu de la piedad que se difundía en tantos libros, adornándolos de estampas que despertasen más viva la devoción en todas las clases, ganó mucho en corrección y esmero á medida que Madrid, Valencia, Barcelona y otras importantes ciudades multiplicaban de día en día las producciones de sus prensas.

»La afición á las leyendas caballerescas y traducciones queridas para el pueblo prestó nuevo pábulo al grabado en madera, mereciendo la aprobación del mismo sentimiento popular, que en ellos veía traducidos sus recuerdos de gloria, sus creencias, sus costumbres, los hechos memorables de sus mayores.

»Si, como queda indicado, las estampas en madera que ilustran muchas de las primeras ediciones de nuestra imprenta, cual son las que ahora tratamos de describir, carecen, por lo general, de un gran mérito artístico

con relación á la época á que corresponden, como monumento histórico y como fuente del estudio de las artes suntuarias son no poco dignas del aprecio y estimación que hoy empieza á dispensárseles.

»Como estampas sueltas y destinadas á dar alimento á la piedad, pueden enumerarse en este concepto la de San Serapio, con más ó menos razón atribuída por algunos á Juan Suárez; la de Santa Agueda, del Padre Esclapez, autor de varias imágenes devotas en papel de reducidas dimensiones; la de San Antonio, señalada con las letras Q. R. E., de artista desconocido; las de Santa Catalina, Santa Clara y otras muchas que diariamente satisfacían la devoción, si no valiéndose de recursos artísticos, empleándose los que siempre están al alcance de las cortas exigencias de la rudeza y sencillez del pueblo.

»Como ilustración, en diferentes ediciones á fines del siglo xv y gran parte del siglo xvi publicábanse multitud de grabados acompañando á los textos, para aumentar el valor y precio de aquellas curiosas y á veces hoy raras ediciones.

»Adornadas de estos interesantes grabados en madera se publicaban la *Vida de Santa María Magdalena*, impresa en Valen-

cia el año de 1505; la *Leyenda de Santa Catalina de Sena*, salida de las prensas de la misma ciudad en 1511, y el *Flos Sanctorum* del P. Vega, edición de Zaragoza de 1521.

»Por la fecha de tales ediciones venimos en conocimiento, con cierta aproximación, del tiempo á que se refieren estos interesantes grabados; no así, por desgracia, del nombre y circunstancias de sus autores.

»La rara estampa, de carácter marcadamente español, en que están representados San Roque y San Sebastián, acompañados de la leyenda en una banda ó filacterio *Aparta, Señor, tu ira de sobre tu pueblo*, lleva debajo del lema, impreso al pie: *Sancti per fidem vicerunt regna adepti sunt repromissione*; el lugar en que se publicó, esto es, *Salamanca*, y el año 1541, en que sin duda se dió á la venta como estampa devota, para implorar el auxilio divino contra el terrible azote de la peste.

Más difícil, como decimos, es la indicación, siquiera sea breve y escrita en cifra ó monograma, ya del artista dibujante, ya del grabador, ya del que ejercía ambas profesiones, cuando á la vez se hermanaban en un mismo individuo.

»Vemos esto, por rara excepción, en pocas estampas, relativamente al número de

las infinitas en que se omite; entre otras podemos mencionar la que lleva al pie las letras A. T. L. R. (que en este orden ó en otro pudiera descomponerse el monograma formado por ellas) y representa al Salvador en la parte superior, y á San Miguel en la inferior, pesando las almas en balanza; forma el reverso ó respaldo de este grabado otro no menos interesante, en que se representa á Nuestra Señora con el Niño, sentada en una silla, acompañada por ambos lados de ángeles y con el escudo de los católicos monarcas por la parte inferior.

»Ambas estampas, de un carácter en cierto modo italiano, se ven en el libro titulado *Flor dels Sants*, impreso en Barcelona antes de 1565, traducido por Gerson y después añadido por Coll, fraile dominico.

»Otra, en fin, que por este motivo podemos citar es del *Libre des Consells*, obra lemosina de Jaime Roig, en que se representa á Nuestra Señora en un trono con cuatro santas á los lados, dos de las cuales tienen escritos los nombres de *Sancta Dorochtea* y *Sancta Eulalia*: el carácter de este grabado pudiera recordar el que domina en las estampas en madera de Alberto Durero, y, como aquéllas, la A. y la D., escritas en monograma; ésta lleva una h al pie, como firma

del desconocido é ignorado artista que la concibiera ó abriera sus trazos en la madera.

»Al alternar con los caracteres impresos los moldes de estos grabados, se atiende menos á la delicadeza y finura de las líneas, y á su acertada combinación, que á despertar en los lectores un recuerdo, una fugitiva impresión de los hechos ó pasajes que han de despertar su curiosidad.

»Tosca á menudo y desabrida la ejecución, angulosas las formas y frecuentemente descuidado el dibujo, son, con todo, estos grabados ingeniosas composiciones, á veces de agradable sencillez, de capricho y variedad en los accesorios, trajes y ornatos, rico arsenal de datos para apreciar la indumentaria de la época.

»En las estampas que ligeramente dejamos mencionadas, y en otras de que luego vamos á ocuparnos, domina un carácter esencialmente español: menos felices estos primeros ensayos que los que vieron la luz en el extranjero, no participan, en verdad, del estilo peculiar de las escuelas germánicas: diferencias bien marcadas hay que no pueden pasar desapercibidas aun á los menos conocedores, y que establecen una transición entre el arte antiguo y el que bien pronto debe reemplazarle.

»Guiados del espíritu que impulsó á Berruguete, á Becerra y Arfe, á Juanes y Morales, los artistas posteriores, esto es, los de principios del siglo xvi, rivalizaban ya con los extranjeros en los grabados en madera que se daban á luz en multitud de ediciones, no sólo por la mayor valentía de ejecución y corrección de perfiles, sino por el sabor clásico con que la escuela innovadora, importada de Italia, comenzaba á caracterizarse en todas las obras artísticas.

»Más costoso y difícil el grabado en cobre, de menos aplicación con respecto á la imprenta, por el diferente mecanismo de que se vale en su estampación, logró; no obstante, más tarde llenar á menudo las veces del grabado en madera en las ediciones que desde fines del siglo xvi en adelante veían la luz pública...»

Pero no fueron los grabados que hasta ahora se nos han dado á conocer los únicos con que se empezó este ramo de las bellas artes.

«Dos grabados, dice Carderera, tenemos de mediados del siglo xv, ejecutados en Cataluña, los cuales no serían ni los más antiguos ni los únicos: fundo esta aserción en la piedad del pueblo y en la natural tendencia al culto externo.

»Uno de estos grabados es de tamaño en folio, y representa los quince misterios del Rosario, con San Vicente Ferrer, con la Santísima Virgen y algunos santos: lleva la estampa la firma de Fr. Francisco Domelech, año de 1455. De la gracia candorosa y bello estilo de los ropajes de las figuras de esta estampa, y principalmente de los tamaños de á folio español, se desprende sin violencia que no debió ser la primera que se abrió en España.

»Todos saben que en los primeros ensayos, especialmente del grabado, no se emprenden obras como la indicada, que mide 34 centímetros de alto por 28 de ancho, compuesta de los quince pasajes que comprenden los misterios del Rosario, y de nueve á diez figuras más, que ocupan toda la mitad inferior de la estampa, sino de una ó dos figuras lo más, y acaso de un simple busto ó cabeza.»

En el periódico valenciano *Las Bellas Artes* tiene hecha el Sr. Carderera una minuciosa relación de esta estampa, y á dicha publicación puede acudir el que desee los pormenores que aquí faltan.

«La otra estampa es la del príncipe de Viana, hijo de D. Juan II de Aragón y de Doña Blanca de Navarra. Cobraron los ca-

talanes grande afecto al príncipe navarro, al cual dieron la virtud de curar de lamparones; y como su vida fué muy agitada, y su muerte parece que revistió los caracteres de trágica, el pueblo le levantó altares, y aun le rezó.

»La lámina debió abrirse hacia 1460; y, aunque más pequeña que la anterior, también es de crecidas dimensiones, pues tiene 30 centímetros de alto por 22 de ancho.

»Hija de un arte naciente, no se la puede presentar como modelo. En ella se revela la violencia y dureza del buril, embarazado con el hierro sobre que trabajaba, sin obedecer á la intención del artista.

»Esta estampa es sumamente rara; pues debieron ser recogidas casi todas ellas en el segundo tercio del siglo XVI, cuando se prohibió por la Iglesia que se continuara dando culto al noble príncipe.»

Grabados é Imprenta.

Auxiliar poderoso fué la imprenta para los grabados, y de ellos están llenas las primeras obras que se dieron á la estampa: al trazar, pues, aquí la historia de los primeros vagidos que la imprenta dió en España, no podemos menos de continuar la del graba-

do, no aisladamente considerado, sino con relación á los libros en que se estamparon, que fueron muchos hasta los primeros años del siglo xvi.

«Zaragoza, si no la primera de las ciudades españolas en haber dado acogida al aun reciente y poco extendido invento de la imprenta, ocupa el segundo lugar entre Valencia y Barcelona; que las tres, como capitales de la floreciente Corona de Aragón, fueron las primeras en España que le plantearon, gracias á sus relaciones exteriores y á su extendido comercio.

»El primer libro impreso en la capital de Aragón es el titulado *Manipulus Curatorum* á Guido de Monteroteri, año de 1475, por Mateo Flandro, primer impresor que se conoce en España, ó más bien el primero que hizo constar su nombre en sus ediciones, puesto que las publicadas antes ó al mismo tiempo en Valencia y Barcelona carecen de esta indicación.

»A este libro siguieron otros muchos que fueron sucesivamente viendo la luz, cada vez con mayor afán por parte de los tipógrafos y más favorable acogida por parte del público (1).

(1) Hay una nota en la que el autor enumera y cita los libros publicados en Zaragoza desde 1478

» Al citado Mateo Flandro sigue desde 1485 Paulo de Hurus, alemán de Constancia, que imprimió en aquella ciudad hasta los últimos años de aquella centuria: Jorge Coci, Leonardo Butz y Lupo Appentegger, alemanes también, sostienen durante el mismo siglo á igual altura el arte tipográfico en Zaragoza.

» Una de estas publicaciones, comprendidas entre el año 1475 y el fin de aquel siglo, es la que ahora va más particularmente á llamar nuestra atención; notable, no sólo por su mérito tipográfico y el artístico de sus grabados en madera, sino aun por la importancia literaria que generalmente le ha sido atribuída, como que de ella se conocen, por lo menos, hasta ocho ediciones.

» Titúlase el libro: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*; lleva este título grabado en el folio primero, á manera de tarjetón sostenido por dos manos; á la vuelta hay una estampa abierta en madera, que representa á un rey sentado en su trono, con un cetro en la mano; delante de él está un sabio en ademán de ofrecerle un libro; dos letreros transversales declaran que aquél es el rey *Disles*, y éste el sabio *Sendebar*.

á 1493: el último es *La Chronica de España*, abreviada, por Mossén Diego de Valera.

»La impresión es esmerada, y con las iniciales abiertas en madera.

»Al fin se lee el colofón siguiente: *Acábase el excelente libro intitulado: Aviso et exemplos contra los engaños é peligros del mundo: Emprantado en la insigne é muy noble ciudat de Çarragoça de Aragon con industria et expensas de Paulo Hurus: Aleman de Constancia fecho é acabado á XXX dias de Março del año de nuestra salvacion mill. C.C.C.X.C.III.* Y la marca del impresor con el lema: *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua.*

»No es nuestro objeto hablar de las bellezas literarias que ofrece el *Exemplario* ó *Libro de Calila é Dymna* ó *Fábulas de Bidpay*, que por todos éstos es conocido: harto más podrán llamar nuestra atención los interesantes grabados en madera que por vía de ilustración, de enseñanza para los lectores, le acompañan, reproduciendo, en estilo tan sencillo y espontáneo como el del texto, los pasajes de cada uno de sus ejemplos ó fábulas.

»No ha sido generalmente reconocida aún la importancia de esta clase de ilustraciones, es decir, de aquellas que acompañan antiguas ediciones, hechas en madera, en estilo sencillo, á veces tosco y rudamente ejecuta-

do, espontánea manifestación del arte, no levantado á sus remontadas esferas por mano del inexperto y pobre artista que por mezquino sueldo las ejecutara.

»Tienen, sí, un gran valor, como dejamos apuntado, para el estudio de las artes suntuarias, para conocer los usos, las costumbres, la vida íntima, los trajes del pueblo, los tipos, en fin, que han desaparecido, y que á veces no se nos transmiten con tanta fidelidad en las más bellas obras de arte.

»Este valor, sin duda alguna, podemos atribuir á los grabados que adornan la primera edición del *Exemplario*, en número de ciento diez y siete, si bien limitándose á los que representan escenas de costumbres contemporáneas, ó que, cuando no están expresadas, con tipos y trajes de la época; es decir, de fines del siglo xv.

»Estos son en mayor número que los que representan fábulas cuyos actores son animales de diferentes especies, pintados casi al capricho y en general poco interesantes bajo el punto de vista que dejamos indicado.

»Lo son, sí, en extremo, como representaciones de escenas y costumbres de la vida íntima, de las que adornan las historietas cuyos títulos marginales dicen:

«Razón es, sienta miseria el que no sabe

guardar lo que gana; al virtuoso no les fallestes su premio; el codicioso aun lo imposible cree».

»Vemos en unas trajes de soldados, de sayones ó menestrales, de un alcalde, de un juez ó de un físico; podemos conocer la forma de las camas, los adornos de los estrados, los objetos más insignificantes del menaje de la casa: la sencillez con que todo se representa, es la más segura garantía de la fidelidad de estos pormenores.

»La estampa que en una de nuestras láminas ofrecemos reproducida, pone de manifiesto cuanto dejamos indicado. Corresponde en el original al fol. g. 2., y en ella se representa una escena con todos sus pormenores, en espontánea y fácil manera.

»Una mujer es visitada todos los días de su amante, que se cubre de cierta capa de extraños colores para ser conocido de ella aun en las sombras de la noche. Un criado, sabedor del secreto, en ausencia del amante, logra, disfrazado con aquel traje, engañar á la dama, que le recibe sin temor en su estancia. El amante, cuando descubre la treta, no para hasta hacer extensiva su venganza aun á la misma capa, quemándola para no ser segunda vez engañado.

»Los pormenores en los trajes y tocados

son interesantes en extremo, en ésta como en otras muchas de las láminas del *Exemplario*. Por esta razón, si su mérito artístico no aventaja, ni aun iguala, á muchas de las bellas estampas que así en Italia como en Alemania ó Flandes veían la luz por aquel tiempo; si, aun para el arte propiamente español, tampoco son de importancia innegable, el arqueólogo, el erudito, y aun el que busque en éste sus literarias bellezas, no dejará de repasar con gusto la larga serie de estampas que ilustran el texto, entre las cuales es una de las más curiosas la que se ve reproducida en nuestra lámina. Ninguna de las de esta colección lleva signo ni monograma que dé á conocer su autor.

»Si Zaragoza había disfrutado muy pronto, como queda dicho, de los beneficios del arte de la imprenta, Valencia fué, según también indicamos, aún más privilegiada, puesto que fué la cuna de la primera imprenta traída del extranjero á nuestra patria.

»Desde luego carece de fundamento la especie de que en Castilla existiera ya la imprenta en 1452, como se ha afirmado por algunos, apoyándose en el cronista Rodrigo Méndez Silva.

»No le tiene mayor la conjetura de que el primer libro fuese la *Catena áurea* de Bar-

celona, 1471, que ni se conserva ni consta que haya existido.

»Con mayores probabilidades y con más celosos defensores se ha insinuado la opinión de que el primer libro impreso en España es el que se dió á la estampa en Barcelona por el impresor Gherling en 1468, cuyo título es: *Pro Condendis orationibus*.

»Así lo han afirmado el canónigo D. Jaime Ripoll, el autor del *Diccionario Enciclopédico* y otros críticos; pero la opinión de Don José Orga, impresor de Valencia, el cual defiende á su patria como la primera ciudad impresora, nos parece rebate con copia de argumentos estos asertos.

»Es evidente, pues, que habiendo venido á España hacia el año 1471 algunos extranjeros vendiendo libros, al año siguiente ó al inmediato debió montarse en Valencia una imprenta, y en el año de 1474 se publicó, en 4.º y sin nombre de impresor (aunque se supone que lo fueron Lamberto Palmart y Alfonso Fernández de Córdoba), el primer libro impreso en España, cuyo título es: *Les obres é troves davall scrites les quals tracten de lahors de la Sacratissima Verge Maria*, compilación de poesías para un certamen de varios vates celebrado en 25 de Marzo de dicho año.

»A este primer ensayo no tardaron en suceder los de otros varios impresores, extranjeros la mayor parte, que llegaron á levantar la imprenta de Valencia á la altura de las primeras de España.

»Los nombres de Lamberto Palmart y Alfonso Fernández de Córdoba, ya citados; los de Lope de Roca, alemán; de Jaime de Vila, de Pedro Hagenbach y Leonardo Hutum; de Nicolás Spindoler, Alfonso de Orta y Cristóbal Cofman, figuran dignamente en las preciosas ediciones hechas en Valencia desde 1474 hasta el fin de aquella centuria, fecunda en invenciones y descubrimientos (1).

»Entre estas publicaciones valencianas, de una particularmente nos ocuparemos ahora: dióse á luz en 1497, en 4.º, bajo este título: *Lo proces de les olives é disputa dels jovens hi des vels: Fet per alguns trobadors avant nomenats, é lo sompni de Joan Joan.*

»El colofón dice: *A loor é gloria de nostre Salvador y Redemptor Jesu Christ senyor*

(1) Cita análoga á la anterior con respecto á los primeros libros impresos en Valencia desde 1473 á 1497. Dignos de no omitirse: *Cosmographia de Pomponio Mela: De Situ orbis*, en 1482; y en 1486 *De la Sacratissima Conceptio de la intemerata Mare de Deu.*

nostre fonch acabada la present obra á XIII dias del mes de Octubre del any de la Icarncio M. CD. XCVII. Estampat per Lope de la Roca Alamany en la insigne ciutat de Valencia.

»El otro colofón, correspondiente á la segunda parte del libro, esto es, al *sompni de Joan Joan*, dice así: *Ad laudem et honorem domini nostri Jesu Christi ejusque gloriosæ Matre Virginis Mariæ fuit impressum in civitate Valentiæ per lupum de la Roca Alemanum die XXV Octobris Anno Domini. MCDXCVII.*

»Literariamente considerados, tanto el *Proces de les Olives* como el *sompni de Joan Joan*, impresos juntamente, como hemos visto, son apreciabilísimos para el estudio de la literatura valenciana en el siglo xv; mas no es de nuestra incumbencia ahora entrar en este examen, ni en los estudios biográficos y bibliográficos á que pudieran dar lugar.

»Dos de las estampas que hemos reproducido pertenecen á ambos libros, y en este concepto nos hemos detenido en recordar estas primeras ediciones valencianas ilustradas, por lo general, de esta manera.

»Sí haremos notar que este bello poema, ó sea el *Proces de les Olives*, tiene por obje-

to describir los escollos en que caen los jóvenes y los viejos que se entregan á los deleites mundanos: á este fin escriben varios poetas en respuestas y réplicas de unos á otros, siendo el primero de ellos Mossén Bernardo Fenollar, célebre poeta valenciano, y siguiendo á éste los no menos ilustres vates Joan Moreno, Micer Berdancha, Jaime Gazull, y *lo Sindich del Comú*, Mossén M. Arcis Vinyoles y Baltasar Portell.

»Todos ellos, si se exceptúa á Micer Verdancha, están representados en las estampas á que ahora nos referimos con sus respectivos nombres superpuestos, sentados en sillas alrededor de un laurel, junto al cual vuelan cuatro palomas, y en lejano término, aunque no siguiendo las reglas de la perspectiva, se ve representado á Joan Joan, personaje tomado del *Sompni*, ó poema de Gazull de este título, que más extensamente se representa en la otra lámina, aunque con el mismo traje, si bien se observa tendido en el campo y no lejos de dos laureles que acompañan á un ciprés.

»En primer término, un conejo aparece comiendo las hierbecillas de la pradera, y en el último un galgo que corre en persecución de una liebre; cuatro palomas, como en la estampa precedente, vuelan en diferentes

direcciones, y un buho ó mochuelo aparece tranquilamente posado en una de las copas de los árboles.

»Si las bellezas del arte no resaltan en estos grabados, toscos y rudos como son, pintan al vivo los pasajes de la obra que ilustran, y son como un grato comentario añadido á sus interesantes páginas.

»La cuarta, en fin, de las estampas reproducidas en la misma lámina existe en la rica colección de la Biblioteca Nacional, incluida en el grupo formado por los grabados primitivos españoles en madera, y sin duda alguna procede también de alguna de las ediciones antiguas españolas de fines del siglo xv ó principios del xvi.

»Hubiéramos querido con toda exactitud marcar su origen ó el libro en que se dió á luz; mas, de cuantas averiguaciones hemos practicado, nada ha resultado, pues que ni por la inspección de la estampa es fácil venir en conocimiento de esto, ni registrando los libros de los orígenes de nuestra imprenta se consigue á veces un resultado más satisfactorio, cuando suelen faltar en ellos las mismas estampas con que salieron á luz.

»Sin duda que en este grabado se ha querido representar una cátedra ó escuela pública en aquella época: sentados los discí-

pulos en sus bancos, y con el libro á la vista, oyen atentos la voz de su maestro, que parece inducirles á que le presten mayor atención, recordándoles el texto del Evangelio: *Qui habet aures audiendi audiat.*

»Ocupa su asiento el maestro en la cátedra, especie de sitial, cuyo respaldo forma como un dosel; parece que lee ó comenta el texto que tiene á la vista; otros varios volúmenes se ven en una tabla bastante elevada; y es singular que, tanto el maestro como los discípulos, estén cubiertos con gorros ó birretes de varias formas; costumbre acaso de entonces, no creemos debiera atribuirse á inexactitud de parte del artista, que tan prolijo y nimio se muestra en representar hasta las vetas de la madera de las mesas y asientos.

»¿Pudiera este grabado pertenecer á la edición de las *Introducciones latinas* de Nebrija, y en tal caso representar la cátedra del mismo insigne humanista que con tanto crédito y aplauso regentara en la sabia Universidad Salmaticense?

»Sea lo que fuere, el mérito del grabado no es sobresaliente, pero no por eso deja de ser menos curioso, bajo el concepto que le hemos considerado.

»Otra de las estampas que reproducimos

se refiere á algunos años más tarde que las anteriores, el año 1502, fecha que lleva el libro á quien acompaña, salido de las prensas de la entonces próspera y floreciente Alcalá de Henares.

»A esta ciudad no había de tardar mucho en llegar el arte de imprimir; pues á la entrada del siglo xvi estaba ya llena de hombres de letras, y el insigne cardenal Cisneros empezaba á distinguirla con singular predilección: la impresión que bajo sus auspicios se hizo allí de la famosa *Biblia Poliglota*, llamada *Complutense* por este motivo, bastaría á dar á Alcalá una perdurable celebridad en los anales de la tipografía.

»Según D. Melchor de Cabrera, el licenciado Várez de Castro llevó á Alcalá este arte, en que fué muy perito. No tardaron en seguir este ejemplo otros impresores, como Miguel Mittaire y Arnao Guillén, aunque sin hacer mención del año en que daban á luz sus publicaciones.

»El primero con fecha es de Lamzalao Estanislao Polono, cuyo nombre ya había sonado en Sevilla al imprimir allí, desde 1491 á 1500, varias obras en unión de Meinardo Ungut.

»Establecido en Alcalá posteriormente, Polono dió á luz en 1502 las *Ordenanzas*

Reales, llamándose impresor de libros, estante en la villa de Alcalá de Henares.

»Antes ó después de este libro, puesto que se publicó en el mismo año, salió de las prensas de Polono la obra en cuatro volúmenes cuya curiosa lámina vamos á examinar. En la banda flotante ó filacterio que corre por debajo del escudo real leemos sin dificultad el título de la obra: *Vita Christi Cartuxano romançado*, por Fr. Ambrosio, esto es: la *Vita Christi*, escrita por el Cartujano, traducida al castellano por Fr. Ambrosio de Montesino. Este Fr. Ambrosio (después obispo de Cerdeña), según se declara en el mismo libro, fué de la Orden de San Francisco, y se ocupó en él por orden de los Reyes Católicos; circunstancias todas que, como vamos á ver, están gráficamente expresadas en la estampa.

»Si examinamos el libro hasta su conclusión, veremos al fin que «fue emprentado por industria é arte del muy ingenioso é honrado Estanislao de Polonia, baron precipuo en el arte impresoria, é imprimiose á costa é expensas del virtuoso é muy noble varon Garcia de Rueda, en la muy noble villa de Alcalá de Henares, á xxii dias del mes de Nobiembre del año de nuestra reparacion de mill é quinientos é dos».

»El carácter español que distingue á esta como á las anteriores estampas de que nos hemos ocupado, creemos está sobremanera marcado en cada uno de sus detalles; el asunto no puede ser más español y conforme con la índole y circunstancias del libro á que acompaña.

»Los Reyes Católicos están sentados en su trono, bajo un rico y recamado dosel; reciben de manos del mismo Fr. Ambrosio el libro que por su encargo había traducido; éste viste el humilde hábito de la Orden franciscana, que el artista presenta plegado aún (lo mismo que los mantos y túnicas de ambos monarcas) con ese gusto peculiar del siglo xv, con pliegues acanalados y rectilíneos; otro fraile franciscano aparece por el lado derecho, como esperando á que su compañero concluya su misión.

»Por debajo de esta interesante composición se ve de gran tamaño el escudo real de los católicos monarcas, sostenido por el águila en la forma que se usó en todos los monumentos de entonces, pintándose acuartelados los castillos y leones, con el de las barras de Aragón y emblemas de Sicilia, y en punta el de Granada.

»Hemos procurado examinar ligeramente estas estampas, salidas de las prensas de al-

gunos de los primeros tipógrafos establecidos en las ciudades de Zaragoza, Valencia y Alcalá de Henares; de intento hemos omitido el hablar de los nombres de sus autores, puesto que, sin que nos esforzásemos mucho en probarlo, se ignoran de todo punto.

»La carencia absoluta de todo signo, monograma ó iniciales, no sólo en éstas, sino en otras muchas estampas que en la época á que nos hemos referido y posteriormente se abrieron en madera, hace casi imposible un estudio acerca de la vida é ignorada existencia de sus autores.

»¿Fueron españoles? Los impresores en cuyas oficinas se dieron á luz estos libros ilustrados, por lo común extranjeros, ¿se valdrían de otros compatriotas suyos para estos trabajos, los llevarían á cabo por su propia mano, ó los confiarían á la ya acreditada experiencia de algunos artistas españoles, dedicados al grabado en madera y educados por ajena enseñanza?

»El lector podrá satisfacer á estas preguntas como bien le plazca, porque no es nuestro intento penetrar en el terreno de las hipótesis, faltándonos en qué apoyar las más ligeras conjeturas.

»Bástenos suponer que, bien extranjeros

sus autores, bien nacionales, dedicados exclusivamente á la profesión del grabado, ya ocupados en su práctica, como medio de mejorar y aumentar el valor de propias impresiones, cosa común entonces, los grabados del *Proces de les Olives*, el del *Exemplario*, el del libro de Fr. Ambrosio de Montesinos y el otro, cuya procedencia ignoramos, que á aquéllos acompaña en una de nuestras dos láminas, tienen, repetimos, un carácter marcadamente español, que acredita, en concepto nuestro, que este arte vivía ya en España con tradiciones y con escuela propia.

»Si no llegó, como era de esperar, á alcanzar días de gran gloria, no se culpe al genio español, que en todos los ramos del saber y en las artes entonces empezaba á florecer; atribúyase á especiales condiciones de nuestra patria; á la costumbre, cada vez creciente, de recibir de Flandes ó de Italia, dominios en parte de su corona, las bellas ediciones y estampas preciosas allí publicadas... (*Del Museo Español de Antigüedades: artículo de D. Cayetano Rosell.*)

Ya apuntamos arriba cómo la imprenta tuvo su establecimiento en España por los años 1474, en que entraron á reinar los Reyes Católicos D. Fernando V y Doña Isabel, los cuales promovieron con ardor indecible

el perfecto estudio de las lenguas, de la elocuencia y de todo género de erudición, y la composición y edición de muchas obras en lenguas vulgares.

La reina mandó imprimir varias obras castellanas. En el año de 1482 hizo que Diego de Valera imprimiese la *Crónica de España*, para que se multiplicasen las copias, la cual imprimió uno de los familiares de Su Alteza, llamado Miguel Dachavez, en Sevilla.

Antonio de Nebrija dice que le mandó por sus letras que las introducciones que había escrito en lengua latina las volviese en lengua castellana, contrapuesto el latín al romance.

En los principios de nuestra imprenta en el siglo xv, daban las licencias para imprimir los presidentes y oidores de las Audiencias, y éstos concedían el privilegio ó gracia á diferentes particulares para que vendiesen ó imprimiesen á su costa pragmáticas, cédulas reales, etc.

La tasa la daban los reyes y los señores del Consejo, como se ve en el *Lexicón ó Vocabulario* de Nebrija, impreso en Salamanca año de 1492.

Después, en el siglo xvi, notando inconvenientes, sujetaron las obras que se ha-



bían de imprimir y vender á censura y leyes, como consta de la carta de los Reyes Católicos que trata de las diligencias « que se han de facer en los libros de molde que se impriman é vendan ».

Allí dicen que « habiendo sido informados de que los libreros, impresores, mercaderes y factores de libros habían acostumbrado y acostumbraban de traer y vender en estos reinos muchos libros de molde, de muchas materias, y que muchos de ellos venían faltos en las lecturas que trataban; otros viciosos; otros de materias apócrifas, y otros nuevamente hechos de cosas vanas y supersticiosas, por cuya causa habían nacido algunos daños é inconvenientes en el reino, por tanto proveyeron de remedio, mandando que no se pueda imprimir ningún libro sin licencia del rey, ó de los que para ello tuviesen su poder »; y señala las personas siguientes: en Valladolid y Ciudad Real, los presidentes de aquellas Audiencias; en Toledo, Sevilla y Granada, los arzobispos; en Burgos, el obispo; en Salamanca y Zamora, el obispo de Salamanca.

No menciona las ciudades de Valencia, Zaragoza y Barcelona, ni menos á Pamploña, en todas las cuales consta que había imprenta por aquellos tiempos.

Esta carta fué dada en Toledo á 8 de Julio de 1502, firmada de los reyes y de otros diferentes: publicada en dicha ciudad (donde estaban) en 7 de Agosto de este año.

De aquí se saca que antes de esta carta eran muy escasas las providencias acerca de la imprenta; pues, si las hubiera, parece regular que las mencionaran y se hiciesen cargo de ellas en la carta, de lo que nada tocan. Sábese intervenía también para las licencias el Tribunal de la Santa Inquisición, pasando primero por su examen y censura los libros que se habían de imprimir.»

Otra obra impresa en Tortosa, año de 1477, me da ocasión para hacer aquí una advertencia que conviene no olviden los aficionados á este ramo de erudición.

La obra se titula *Rudimenta grammaticæ Nicolai Perotti, archiepiscopi Sipontini*. Fueron los impresores de este libro Pedro Brun y Nicolás Spindeler; y aunque impreso en Tortosa, no se debe por eso entender que hubiera imprenta fija en este punto, sino que saldría el libro de las ambulantes con que los artistas alemanes corrían nuestra Península buscando la ganancia correspondiente á su habilidad y á un invento tan útil á la literatura.— Véase á Villanueva en su *Viaje Literario*.

Vidrieros ó pintores de imagería.

«El uso de las vidrieras pintadas, como parte constitutiva de la ornamentación de los templos, no tuvo ni pudo tener el gran desarrollo que más tarde alcanzó hasta mediado el siglo XII, época en que la arquitectura había de recibir un grande impulso con una nueva y total transformación.

»Los templos construídos antes de esta época, no obstante su magnificencia y verdadera riqueza, no habían llegado á tener las colosales proporciones de los que más tarde, en los tres siglos sucesivos, se construyeron.

»En el nuevo sistema de construcción, la grandeza de las proporciones, la prodigiosa elevación de las bóvedas exigían mayor extensión y altura en las naves, vasto campo que muy luego se presentó á la imaginación de aquellos artistas, que con admirable modestia no se daban á sí mismos otro dictado que el de *vidrieros ó pintores de imagería*.

»Desde esta época, el empleo de las vidrieras pintadas adquirió suma importancia, llegando á ser como indispensable complemento de la arquitectura religiosa, á la que constantemente siguió en sus progresos y

decadencia... Las vidrieras pintadas constituyen en los templos de España uno de esos bellos ornamentos con que la arquitectura hace más patentes las innumerables producciones del genio creador de tantos insignes artistas.

»Nuestra posición topográfica con respecto á otras naciones de Europa ha contribuido siempre á que en el suelo español no se percibieran tan pronto los movimientos ó los cambios que en la marcha de las artes eran casi simultáneos en el centro de Europa, y que marchaban de día en día á su mayor desarrollo y perfección... y así, nada más natural que los primeros introductores de las vidrieras pintadas, en nuestro suelo fueran artistas extranjeros... lo cual parece confirmarlo los nombres de los primitivos que han llegado á nuestra noticia, franceses en su mayor parte, holandeses ó alemanes, y así también pónenlo de manifiesto las obras de más antigüedad que recuerda hoy España en pintura de vidrieras...

»Fueron célebres las de la catedral de León, preciosa y rica colección trabajada en los siglos XIII y XIV, y continuada hasta bien entrado el XVI: transmito cuanto á estas fechas se refiere para concretarme á nuestra décimaquinta centuria.

»Respecto de los pintores vidrieros, que tan bellas obras llevaron á cabo en esta iglesia (la catedral de León) solamente conocemos al *Maestro Joan de Argr.* (sic), que en 1424 recibía cinco mil maravedís en pago de lo que se le debía por sus trabajos, y al maestro Baldoín, extranjero sin duda, y acaso francés, que en 1442 ganaba, en clase de vidriero, un salario en las obras de este templo.

»En toda esta centuria fué cuando se invirtió la mayor parte de la suma de cincuenta mil ducados en obra tan magnífica. En ella fué cuando se hicieron en toda la obra de vidriería muchas pero poco acertadas restauraciones, sin tenerse en cuenta la integridad de los asuntos ni el carácter de la época de los vidrios primitivos.

»Por espacio de dos siglos enriquecieron eminentes artistas extranjeros nuestras iglesias; abrió tan brillante pléyade en Toledo Maese Dolfín, que dió principio á sus trabajos en 1418, consiguiendo sin duda agradar al Cabildo, que, satisfecho de su mérito, le recompensó con la suma de siete mil doscientos veinticinco maravedís.

»A su muerte, acaecida en 1424, continuó los trabajos el maestro Luis (1) hasta 1429,

(1) En 21 de Abril de 1429 se le pagaron seiscientos florines de oro, de la ley ó cuño de Aragón.

dejando colocadas todas las vidrieras que están desde la fachada del reloj hasta el lado opuesto, por la cabeza del templo. Consta que seguía los mismos trabajos en 1439 Pedro Bonifacio, que continuó dichas vidrieras hasta el coro del Deán, y el maestro Crisóstobal por los años de 1459.

»Un año antes restauraba las vidrieras del crucero Fray Pablo, y en este mismo año de 1458 pusieron otras nuevas los alemanes Pablo y Crisóstomo, ayudados del maestro Pedro, francés. Desde 1486 á 1498 llevó á cabo varias vidrieras el maestro Enrique, vidriero alemán.

»Ya entrado el siglo XVI, otros varios pintores de imaginería llevaron á cabo la larga tarea de las vidrieras de la catedral de Toledo. Vasco de Troya pintaba en 1503 la vidriera para la capilla de D. Luis de Silva; Alejo Jiménez, pintor en vidrio y clérigo á la vez, pintaba con gran aceptación obras en 1509; Gonzalo de Córdoba hasta 1513, Juan de la Cuesta hasta 1515, Juan Campos hasta 1522... siguieron sin interrupción las mismas tareas.

»En todas brilla el oro y la púrpura, el azul celeste y el verde esmeralda en las aureolas y vestiduras de aquellos venerados personajes, que cada día parece adquieren nueva

vida al ser heridos de los primeros rayos del sol extinguiéndose en él.

»Las que pintó Gonzalo de Córdoba, de 1510 á 1513, son las mejores de la catedral bajo el punto de vista artístico. En ellas, sin embargo, no se halla impreso ese carácter de sencillez y espontaneidad que se pueden admirar en León en las pertenecientes á los siglos XIII y XIV.

»El arte en las de Toledo había andado ya con agigantados pasos; pero las obras de los pintores de imaginería iban despojándose de su espontáneo y primitivo carácter.

»Casi al mismo tiempo que se adornaba la catedral de Toledo con las vidrieras, obra de los maestros Dolfín y Luis, otro artista apenas conocido, el maestro Juan, se creaba principio en 1433 á las de la catedral de Burgos.

»Algunos años más tarde, en 1498, Juan de Valdivieso, vecino de la misma ciudad, se comprometía á tener adornadas en el término de diez años *las vidrieras y marcos* de la iglesia por el salario anual de cinco mil maravedís y cuatro cargas de trigo: se exceptuaron algunas capillas, entre ellas la del Condestable.

»Arnao de Flandes, avecindado en Burgos en 1512, fué nombrado maestro de vi-

drieros de dicha catedral, cobrando en 1515 varias cantidades por su trabajo... Las ventanas que hoy alumbran la hermosa catedral de Burgos son en casi su totalidad de vidrios blancos, que, ya que no por el mal gusto y poca inteligencia artística, por desgracias y catástrofes no muy lejanas, han sustituido á los hermosos vidrios pintados de los maestros vidrieros burgaleses Valdivieso, su compañero Santillana y los sucesores de éstos... El rosetón que hay sobre la puerta llamada del Sarmental es preciosísimo, y sus colores se conservan tan vivos cual si los vidrios acabaran de recibir sus brillantes tintas, describiendo sobre el pavimento del templo un mosaico encantador.

»No son menos ricos, en verdad, los que adornan la catedral de Avila, empezados hacia 1497 por Diego de Santillana y Juan de Valdivieso, ya mencionados.

»En Septiembre del mismo año quedaron ambos obligados á poner cuatro vidrieras á los lados del altar de Gracia, con las efigies de Santiago, San Juan Bautista, San Nicolás y Santa Ana, de las cuales sólo se conserva la de San Juan. También se obligaron á llevar á cabo las de la librería del claustro...

»Otras muchas obras de esta clase hicieron en Avila, las cuales dejo de nombrar

por innecesario; bastándome acerca de estos trabajos sólo saber que «se admira en dichas obras tanto la parte de buena ejecución en la pintura, como la sencillez y expresión de las actitudes».

»Fray Francisco Ruiz (1), prelado de Avila y sobrino y compañero del gran Cisneros, mandó hacer las brillantes vidrieras de la capilla mayor y cruceros en la misma iglesia, todas las cuales ostentan su escudo episcopal con cinco torres. Contrató la empresa *de asentarlas con finura y perfección* Alberto de Holanda, en Junio de 1520, acabándose de colocar en 1525. Otras mandó poner el obispo Carrillo de 1504 á 1514, marcándolas con su blasón...

»No menos sorprendentes en este género son las ricas y ostentosas vidrieras de brillante imaginería que en número de noventa y tres se colocaron en 1504 en la catedral de Sevilla. Sus vastas dimensiones, su acertado dibujo y composición, sus vivos colores, las hacen resaltar como espléndidos mosaicos de preciosas perlas, cual la más caprichosa fantasía pudiera haber ideado.

(1) Fué uno de los cuatro franciscanos enviados por Cisneros á la Española para que se informasen bien del estado de la isla, tan mal gobernada y administrada por D. Cristóbal Colón como quedó dicho en el tomo I de estos *Estudios Críticos*.

»Micer Cristóbal Alemán fué el que empezó á ejercitar en ellas su diestro pincel en el estilo y candorosa manera llamada gótica, que bien pronto había de desaparecer ante el nuevo estilo llamado *romano*, que todo empezaba á invadirlo... Bernardino de Gelandia ejecutaba en 1518 las vidrieras de la capilla mayor, y Juan Jaques se encargó de las de grandes dimensiones desde 1510 á 1519.» (*Museo Español*: artículo del señor D. Cayetano Rosell.)

Entre los vidrieros españoles que seguramente no se formaron en la escuela de los extranjeros que ya conocemos, debe colocarse á Maraya de Nicholi, italiano al parecer, que ejecutó cuatro vidrieras adornadas de ramos, follajes, oro y plata, y con los escudos de Aragón, para la Casa Consistorial de Barcelona, año de 1405, por precio de trescientos florines de oro de Aragón. Se halla este dato, precioso por su antigüedad, en las adiciones hechas á Ceán Bermúdez por el señor conde de la Viñaza.

Pinturas murales.

El sentido común dicta que ninguna pintura está más expuesta á deterioro y destrucción que la mural, por grande y prolija

que haya sido la preparación dada á la pared en que se fija el asunto cuya memoria quiere, digámoslo así, clavarse en ella.

Nuestras iglesias estuvieron en la Edad Media muy adornadas de pinturas al fresco; pero en el siglo XVI, que fué el del Renacimiento (1), pareciendo que eran oscuras, se blanquearon casi todas, dejándolas la democrática enjalbegadura, igualmente yertas y estropeadas.

Pues «entre las pocas pinturas murales que se salvaron de esta vandálica destrucción, se conservan algunas en la catedral de Mondoñedo, habiendo permanecido ignoradas hasta ahora (1863), como indudablemente lo estarán otras muchas riquezas arqueológicas...

»Subiendo un día el que subscribe estas líneas al órgano pequeño de la catedral de Mondoñedo, distinguió en la pared... claros indicios de hallarse pintada... Examinado detenidamente el muro, resultó estar todo él cubierto de pinturas muy deterioradas en su mayor parte, y ocultas entre los toscos peldaños de la escalera.

»Después de asegurarse de la impermeabilidad del muro, se lavó todo él cuidadosa-

(1) Creen otros que hasta el XVII no se les dió de cal.

mente, quedando así perceptible el conjunto de la composición, que, según á primera vista se conoce, representa varias y curiosas escenas de la Degollación de los Santos Inocentes, como nos la refiere San Mateo.

»Una feliz casualidad vino á completar el descubrimiento.

»En cierta solemnidad religiosa, el arco de un violinista, escapado de su mano, desapareció por un agujero existente en el piso del corillo, y, al penetrar para buscarlo en el obscuro y reducido espacio que media entre el cerramiento del coro y el respaldo del altar de Nuestra Señora del Carmen, se descubrieron en el muro nuevas y mejor conservadas pinturas, en un todo semejantes á las ya descubiertas.

»Examinadas con la detención que permitía lo peligroso é incómodo del sitio... fué fácil convencerse de que el asunto allí representado era la continuación del que antes se indicó, formando todo el descubrimiento la decoración casi completa del cerramiento del coro en el lado del Evangelio... Este lado se halla, pues, cubierto de pinturas, y dividido en tres zonas ó cuadros de un metro de altura, separados unos de otros por fajas de un decímetro de ancho y adornadas con una especie de postes...»

No se conservan todos los frescos; pero de los trozos que quedan en pie, y supliendo lo que falta en ellos, ha hecho el Sr. Villa-Amil la descripción siguiente:

«Descúbrese en primer lugar la figura de Herodes sentado en una silla de tijera, que recuerda la curul romana, con las piernas cruzadas una sobre otra: viste calzas rojas y manto del propio color, forrado de armiños; tiene á su derecha un sirviente, y á sus pies una mujer en actitud de pedir misericordia.

»La basa y parte del fuste funicular de una columna esbeltísima, que se ven á continuación, indican que este primer grupo estaba colocado bajo un cuerpo de arquitectura. Vese inmediatamente después una madre que, caída en tierra, estrecha á su hijo en los brazos; y á continuación hay otros personajes de los que, como de todos los de este cuadro, sólo nos queda el tercio inferior.

»Finaliza la composición, en la parte correspondiente á la escalerilla del coro, con la huída á Egipto, sobradamente indicada por las patas y parte de la cabeza del asno guiado por San José, cuyos pies, túnica y báculo se distinguen claramente.

»Los otros dos cuadros, medio é inferior,

perfectamente conservados en la parte oculta tras el altar, representan diferentes escenas del cruel asesinato de los Santos Inocentes, llenas de variedad en tipos, actitudes y trajes.

»La primera figura del cuadro central representa un individuo sin distintivo alguno militar, cubierto con un gorro frigio blanco, empuñando escudo blasonado, en que se lee el curioso lema «Lo fazemos por mandado del rey Herodes», y en actitud de herir con la lanza á un recién nacido, que está en el suelo envuelto en *buruje* (1), y á quien su madre, desgredada y con un pecho desnudo, contempla con lastimero ademán.

»A continuación se ven varios soldados con cota de malla y yelmo, de los cuales el primero atraviesa de una estocada á otro inocente en los brazos de su madre; el segundo, con espada y escudo, acomete á un niño que, como su madre, yace derribado en tierra; y el tercero abre de un furibundo tajo la cabeza de un párvulo sentado en el suelo, sin que basten á impedirlo los esfuerzos de la madre, á cuyo cruel espectáculo parece huir horrorizada una mujer con un

(1) Término gallego, y acaso sin equivalente en castellano moderno.

recién nacido, terminando la parte mayor de este cuadro las figuras de una mujer que yace en tierra con su hijo decapitado, y á su lado un guerrero blandiendo la espada...

»Da principio al cuadro inferior un soldado entre dos madres, á cuyos niños parece dispuesto á inmolar; seguidamente, otras dos mujeres sujetan á uno de los verdugos, al que han conseguido derribar en tierra; al paso que otra, con los pechos desnudos, se conduce en actitud ternísima de sus hijos decapitados á sus pies; y, por último, otro soldado arrebatata á un tierno mártir de los brazos de su madre, al lado de otra desfallecida en tierra.

»Al lado opuesto se ven otras escenas análogas, en conservación bastante deplorable, y ocultas en parte por los peldaños de la escalera. En la faja que corre por bajo de todo el cuadro hay una inscripción en letras monacales, que dice: «Estos son los Santos Inocentes que el rey Herodes mandó degollar».

»Todos los soldados llevan un yelmo de forma poco común, que en algunos parece celada de encaje, cuya visera está mal diseñada, vistiendo cota de malla con una *sobre-vesta* acuchillada, jubón y calzas de colores variados.

»Las mujeres todas llevan largas faldas, jubones y corpiños diferentes, y; en la cabeza, unas, tocas; y otras, una especie de turbante; advirtiéndose que las que llevan el último aparecen como de tez cobriza, como indicando ser africanas: todas las figuras están en primer término, y tienen cerca de un metro de altura.

»Ningún dato poseemos que determine fijamente la época de estas pinturas... los trajes y armas, en especial, recuerdan los del siglo XIV, aunque ciertos detalles que se encuentran en ellos declaran pertenecer al siguiente ya bien entrado.» (*El Arte en España*: artículo de D. José Villa-Amil y Castro.)

Sevilla atesora todavía varias pinturas al fresco en no pocas de sus iglesias, y las hay repartidas por las de su diócesis. Las medio conservadas en el monasterio de Santiponce, fundación de D. Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y de su consorte Doña María Alonso Coronel, son las que doy á conocer ahora, y en las que trabajó con buen éxito, hace pocos años, una comisión de alumnos de la Escuela de Bellas Artes, para que no acabaran de perecer, siquiera en la memoria de los aficionados al sublime arte de Apeles. De esta comisión son los calcos que se sacaron de ellas.

»No lejos de las ruinas de Itálica, á una legua de Sevilla, junto á Santiponce, se levanta un extenso y antiguo edificio que, por su belleza, invita al investigador á examinarlo y á penetrar en su recinto. Fué un monasterio fundado por D. Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y por su mujer Doña María Alonso Coronel, en el cual señalaron la sepultura para sí y para sus descendientes.

»Los duques de Medina Sidonia son hoy los patronos, y aún está pendiente un antiguo pleito para decidir si este edificio ha de corresponder á los mencionados duques ó al Estado. Entre tanto, este último le tiene en posesión; pero, desgraciadamente, la escasez de recursos, y la indecisión de quién haya de ser definitivamente el propietario, son las causas de que por muchos años haya quedado en bastante abandono, destruyéndose todos los días partes importantes, y amenazando ruina otras...

»De construcción antigua, tiene el convento dos patios interiores de mucha originalidad y belleza, dignos de estudiarse separadamente y de darlos á conocer para enseñanza y para contribuir á la educación estética.

»El primero, que es el más pequeño, lo cercan claustros, cuya techumbre, decorada

de casetones de diferentes labores y color, está sostenida por pilares prismáticos con basa y cornisamento compuestos de varias molduras bien trazadas y compuestas: este género de pilares se encuentra también en el monasterio de la Cartuja de Sevilla... En el claustro que sirve de ingreso al segundo patio es donde están los frescos mejores del monasterio.

»El patio principal del primitivo edificio fué este segundo, cercado también de claustros con hermosas techumbres, y en cuyos muros se conservan también algunos lienzos de buenos azulejos de relieve con variados dibujos: había muchos dorados de gran mérito y antigüedad; pero hoy no queda ninguno de esta clase.

»En la planta baja circunda el hueco del patio un antepecho de ladrillo cortado de mucho gusto, y de distancia en distancia están los pilares; en el piso principal hay otro antepecho calado, de ladrillo, y arcos peraltados de buena traza: la cornisa del primer cuerpo descansa en canes de ladrillo de dos colores, cuya forma se encuentra en muchas iglesias de Sevilla del siglo XIII y del XIV.

»En un claustro del patio pequeño es donde están las pinturas murales de que vamos á ocuparnos: se encuentran bastante

destruidas; todas las cabezas, sin exceptuar una, y casi todas las manos, han desaparecido. Como por mucho tiempo estuvo este patio abandonado, y en él entraban libremente las gentes del pueblo de Santiponce y todo el que quería, se entretenían en destruir cuanto estaba á su alcance, y, por desgracia, las pinturas murales estaban á muy poca altura.

»Hace muchos años que, visitando este antiguo monasterio en compañía de un ilustrado alemán, nos llamó éste la atención acerca del mérito é importancia de las pinturas murales. Entonces, aunque bastante maltratadas, se conservaban en mejor estado que hoy, y podían apreciarse algunas cabezas, cuyas formas y dibujo eran de mérito.»

Dada esta ojeada general, volvamos á lo nuestro.

«La pintura mural se cultivó de antiguo en Sevilla, como lo demuestran las imágenes de la Virgen de la Antigua en la catedral, la de Rocamador en San Lorenzo, y la del Corral en San Ildefonso: estas tres, que sienten la influencia bizantina, creemos pertenecen al tiempo de la dominación musulmana en Sevilla, y que son imágenes del culto que tuvieron los mozárabes... En la iglesia vieja, consagrada en la mezquita mayor al tiempo

de la reconquista de la ciudad por San Fernando, sabemos de cierto que hubo muchas pinturas murales. Así consta en el código escrito por el prior y racionero Diego Martínez, en el que se contienen las capillas, memorias, entierros y aniversarios de la iglesia, libro mandado hacer por el Cabildo en 1401, y que se acabó de escribir en 1411. En él se mencionan las pinturas que había en los pilares de la iglesia... frescos todos que debieron destruirse cuando se derribó la iglesia vieja.

»También se empleó la pintura mural en Sevilla en el siglo xv, como se prueba por una pintura que representaba á Santa María de Rocamador y á San Juan Bautista, que existió en la iglesia del convento del Carmen: esta pintura debió ser muy hermosa, á juzgar por un grabado que de ella hizo D. Lucas de Valdés, que se conserva, y el Padre presentado Haro, de dicho convento, publicó una detallada descripción de este antiguo fresco...

»Además de los frescos que vamos á examinar especialmente, hay otros muchos en el monasterio de Santiponce, algunos de los cuales hemos visto levantando las conchas de cal de Morón que se han formado á fuerza de blanquear los muros. Esto, que era

una barbarie, ha venido á ser un acto meritorio, pues á ello se debe que estas pinturas se encuentren en mejor estado de conservación; pero, examinadas, se ve que son muy inferiores á las otras, y parecen simulaciones de época posterior: todas decoraban los muros de los dos patios antiguos. No hace mucho se ha descubierto en el testero del refectorio una gran pintura mural, que representa «la Cena», y que por largo tiempo estuvo cubierta por un lienzo de poco valor: aunque posterior á las que vamos á estudiar, es, sin embargo, digna de aprecio.

»En el claustro del citado patio pequeño, que comunica con el otro mayor, corre una grada junto al muro, la cual forma un cómodo asiento. Desde ella empiezan los frescos, y son sus figuras de un tamaño menor que el natural.

»En el centro hay una composición que representa á San Jerónimo dictando á varios monjes que están escribiendo: á derecha é izquierda de este medallón hay figuras aisladas, de pie, cada una dentro de un nicho ó marco de proporciones esbeltas: entre cada dos hay un espacio decorado de dibujos de lacería morisca, pintados también al fresco.

»Frente á este muro se ve un robusto y

elegante pilar que sostiene los arcos del patio, y en sus caras hay pintadas figuras. A ambos lados del arco de ingreso al segundo patio se ven también pinturas.

»La composición central es mayor que las restantes, y está dentro de un marco cuadrado. En ella se ve á San Jerónimo en hábito de monje, sentado en un trono, en el momento de entregar unos escritos á un soldado que está de pie con la cabeza descubierta; el traje de éste consiste en un ancho ropón sujeto por la cintura, sobre el cual lleva un estrecho tahalí; en la mano izquierda tiene una lanza de pequeño hierro, de figura romboidal: larga barba cae sobre el pecho, trazada con inteligencia, si bien detallada con demasía. El trono es de alto respaldo, que en su parte superior presenta una curva hacia delante, formando así un pequeño dosel.

»Es buena la actitud y forma general de cada figura, siendo muy superior á las demás la del santo por su grandioso carácter.

»Este mismo sello se observa en la disposición de los paños y en sus hermosos pliegues, hechos con inteligencia y firmeza: el fondo es rojo, adornado de trazos lineales negros. En este medallón, además de la variante indicada, al compararle con las demás

pinturas, de ser casi de claro obscuro, por lo que falta el efecto rico y armónico que se ve en éstas, encontramos que la figura principal tiene más elevación de estilo, pero no alcanza el sentimiento, la dulzura y la dignidad de aquéllas, en las cuales descubrimos al verdadero artista que lleva por norte la idea de la belleza. Creemos sea una composición de época algo posterior á las demás.

»Entre éstas, una representa un Romano Pontífice que bendice á la griega, y lleva en la mano izquierda un riquísimo báculo. Decimos que es un Papa, á pesar de no llevar sino báculo pastoral, porque tiene tiara con triple corona: es blanca, de forma casi cónica y de muy poca altura. El traje exterior es un Planeta: ancha franja forma sobre el pecho una hermosa cruz, llegando el cuerpo de la misma hasta el borde de la vestidura.

»El cuello de este traje está adornado también por una franja; no es vuelto, como en las figuras del pontifical del obispo de Calahorra, que se conserva en la Colombina. Esta vestidura no tiene mangas, es muy ancha, redonda por abajo, y está sólo sujeta en los hombros; se recoge por ambos lados de los brazos, recordando toda ella el antiguo *ciclathon*, y da lugar á excelentes parti-

dos de paños: en la pintura que examinamos es de color carminoso, y el forro verde.

»En el pecho luce un pectoral lobulado, en cuyo centro tiene una circunferencia rodeada de seis perlas, y otras dentro del círculo: sobre el traje destaca muy bien el palio por su blancura, sembrado de cruces negras.

»Los guantes, también de un tono carminoso, llaman asimismo la atención, porque, á más de ser holgados en la muñeca, se prolongan en forma de manga perdida que cae verticalmente, en cuyo ángulo hay una borla.

»Además de otras vestiduras, bajo las cuales se ven los dos extremos de la estola, lleva la túnica talar ó alba, cuyos pliegues, al caer sobre los pies de esta figura y en el pavimento, son muy hermosos.

»Otras tres pinturas representan obispos, todos con nimbos dorados, circulares y pequeños lóbulos inscritos en la circunferencia: los pectorales, con ligeras variantes, son por el mismo estilo que el descrito en la figura anterior.

»Solamente uno de estos prelados lleva capa pluvial; los demás tienen la misma elegante vestidura que hemos visto antes, si bien más sencilla en sus adornos que la del Romano Pontífice: todos llevan guantes de

la forma explicada. Las mitras, que corresponden á la clase de las *crucificatas*, son pequeñas, pero de muy bella forma y bastante decoradas; los báculos pastorales están bien dibujados, y resultan de excelentes proporciones; la espiral que los termina se ramifica al empezar su primera vuelta, y esta rama se une al tallo, se arrolla sobre sí misma y remata en una flor de muchos lóbulos en el del Papa, y sólo de tres en el de los demás prelados.

»Destacan las figuras sobre fondo obscuro, rojo ó verde, adornado de dibujos negros, que consisten en líneas ondulantes, dentro de las cuales hay siempre trozos paralelos á éstas, y en los cuadros flores cruciformes, rodeadas de lóbulos y zarcillos. Estas figuras son de mérito artístico, y además interesan porque ofrecen con mucha exactitud y detalle los trajes pontificales del siglo XIV.

»En otra de estas pinturas está San Sebastián, vestido con el traje de los caballeros de la época. De pie, con la cabeza descubierta, lleva en la mano derecha algunas flechas, y apoya la izquierda en el puño de la espada. El peinado es cabello corto por la frente y largo por los lados, forma muy característica del siglo XIV.

»Sobre la cota, parte de la cual se descubre en el cuello, tiene un ropón ancho que llega hasta muy abajo de las rodillas, cerrado y sin que se vean botones por delante; las mangas son anchas, pero no partidas: termina este traje por la parte superior en un cuello vuelto ó esclavina de pieles; la parte inferior va adornada de una franja, también de pieles, que se notó asimismo en las vueltas de la manga; un estrecho cinturón de correa, con hebilla de oro y larga caída, sujeta la túnica.

»Cruza el pecho desde el hombro derecho un tahalí, donde se ata la espada por medio de dos correas más estrechas, que parten de las piezas movibles de las abrazaderas de la vaina; detalle hecho con mucha exactitud. La espada, de gran tamaño, parece de dos manos; la empuñadura es de cruz, y el pomo, dorado, de figura de pera.

»Calzas ajustadas viste la pierna; el calzado es negro, de punta aguda; en él se sujetan unas larguísimas espuelas doradas. El ropón es de un tono rojizo tostado; el cinturón verde obscuro, y el tahalí negro: las espuelas, hebillas, abrazaderas y empuñadura doradas.

»Ya tenemos ejemplos para estudiar el traje eclesiástico y el civil de los hombres: ahora haremos mención de dos figuras de

mujer que se ven en estas antiguas pinturas. La primera es una santa con corona y manto, la cual, con la mano izquierda, sostiene una grande espada desenvainada, cuya punta apoya en el suelo.

»Esta hermosa figura lleva el cabello suelto, que cae en elegantes líneas sobre el manto por ambos lados; viste ancha túnica talar suelta, y sin cinturón ni adorno alguno: sobre ella va el magnífico manto, cuyos bordes inferiores descansan en el pavimento y presentan excelentes pliegues; se sujeta en el centro por una joya en cuyo centro se ve un círculo con nueve lóbulos inscritos.

»Una orla decora los bordes del manto, tanto alrededor del cuello como por delante y por todo el ruedo: el dibujo principal de esta franja consiste en una no interrumpida cadena de óvalos, ligados uno con otro por una perla, en el centro de cada uno de los cuales hay otro óvalo más pequeño, con cuatro perlas, una en cada extremo de los ejes. Este manto es de tono semejante á la tierra de Siena, el forro verde obscuro, las franjas doradas, y los ornatos lineales negros.

»Muy agradable es, por su dulzura y sentimiento, la santa, que lleva un amplio manto sembrado de pequeñas cruces, con el cual se cubre la cabeza; en la mano derecha tiene

un libro, y en la izquierda una rama de un árbol.

»Por último, haremos mención de un San Lorenzo que lleva en la mano izquierda el instrumento de su martirio.

»Las pinturas de San Isidro del Campo las creemos obra de artistas sevillanos. Aun no hemos olvidado la oportuna observación del artista alemán en cuya compañía vimos por primera vez estos frescos. Decía, al ver la decoración de lacería morisca pintada en los mismos tonos y colores que las figuras, que esto era prueba muy fuerte para tener al autor por español...

»Nosotros, además, venimos sosteniendo en diferentes escritos la tendencia sintética del arte patrio, y muy particularmente del sevillano, en el que entran elementos del Norte é italianos, pero sin copiar servilmente ninguno de los dos; sino que, penetrados de aquellos puntos de vista del arte cristiano, nuestros pintores, al intentar la síntesis, los modifican para que puedan llegar á armonizarse; realizan esto, tanto en el fondo de la concepción, como en el modo de manifestarla.

»En España; y todavía más en Andalucía, se ven los seres divinos en sus inmediatas relaciones con el hombre, y por esto aquí, en

el culto, hay amor y confianza respetuosa, exigiéndose en las personificaciones divinas que aparezcan con dignidad siempre, pero también con extremada dulzura.

»De aquí que las obras de nuestros artistas no se levantan á las concepciones ideales de los italianos, ni que decaigan tampoco á lo vulgar y de escasa inteligencia.

»Tales conceptos del amor puro y de la dulzura, que son el secreto resorte de la pintura española, evita la dirección del arte hacia las regiones puramente abstractas, así como también lo liberta del descamino que lo llevaría á lo material, y en vez de esto vislumbra una nueva senda que lo conduce á la realidad verdadera, que es el espíritu y la materia en armonía.

»Cuando vemos los frescos de San Isidro, la primera impresión hace recordar el carácter de la pintura italiana del siglo XIV, por la dignidad y sencillez con que concilió los personajes el artista, y por la disposición de los trajes y sistema de paños.

»Examinados con más detenimiento, se reconoce un sello de amor y dulzura en aquellas figuras, que es de mucho atractivo, y que inspira confianza respetuosa hacia los santos allí representados.

»Se conoce muy especialmente, cuando

se dibujan, que el pintor iba guiado en su obra por un sentimiento puro, y trabajaba con delicadeza, poseído del espíritu de sus personajes. Con los medios técnicos que la pintura había alcanzado en aquella época, hizo más de lo que parecía posible, y esto porque tomó un punto de vista que era muy adecuado para todo español.

»No hay en estas figuras un solo trazo que no vaya regido por un profundo sentimiento estético, ni que altere la amorosa tranquilidad de aquellos elevados espíritus; pero como, al mismo tiempo que el ideal de lo divino, es preciso en la pintura española que los seres del culto cristiano aparezcan como bienaventurados y propicios á prestar consuelo y auxilio al hombre, de aquí la tendencia á hacer más inteligible y expresiva su representación.

»Lo mismo el Romano Pontífice que los prelados y los santos mártires en estas pinturas, aparecen ante todo serenos y dulces, sin que el artista haya intentado imprimirles otra grandeza que la de la santidad, lejos de apelar á la manifestación enérgica de los caracteres fuertes, ni á la imagen de aquella superioridad que impone y fatiga. En estas ocasiones, la fortaleza y la superioridad son amor y virtud.

»Dada esta concepción tan delicada del asunto, el pintor, en cuya fantasía aparece la idea y la forma en estrecha relación, emplea con grande acierto los medios técnicos que su época alcanzara, para hacer visible á todos lo que él ya vió en su interior.

»En estas figuras interesa mucho la disposición total de cada una, y ella constituye la unidad donde cada elemento se relaciona con los demás para coadyuvar unidos á la manifestación del asunto». (*Museo Español*: de un artículo de D. Claudio Boutelou.)

Necesario es que no quede desairada la pintura al fresco en la Corona de Aragón: de lo que acerca de ella se conoce, puede servir de muestra el animado cuadro cuya descripción debemos al Sr. Rada y Delgado.

«El refectorio de la casa de la Almoyna barcelonesa contiene una hermosa página del arte cristiano del siglo xv.

»Este refectorio debió estar decorado con pinturas al fresco en sus cuatro lienzos. La de la única pared que menos mal conserva aquel noble arreo, es la reproducida por nuestra litocromía.

»Represéntase en ella un vasto cenáculo ó galería abierta, sostenida por elegantes columnas corínticas, y limitado al fondo por un muro bajo de piedra sillería, por encima

del cual asoman algunos graciosos arbolillos, en torno de cuyas copas revolotean las aves.

»Las columnas, que son dos solamente, tienen los fustes de mármol blanco, y los capiteles como de bronce dorado: corre sobre éstos un arquitrabe pintado y decorado con palmetas de bello estilo italiano del primer Renacimiento.

»Sobre el marmóreo pavimento descansa una mesa larga y angosta, á la cual están sentados, unos mirando al espectador y otros dándole la espalda, hombres y mujeres de diferentes edades, y también un muchacho. Los comensales son trece, contado este último: todos, por lo modesto de su continente y por el humilde atavío de sus personas, denotan ser pobres socorridos por la pía Almoyna.

»Otra circunstancia también lo significa: en aquella mesa, cubierta sólo con un sencillo mantel, no se ven otros manjares que el pan y el vino. Esta era la refección que, según las constituciones del libro que dejamos analizado, se distribuía á los pobres: ¡y con cuánta gratitud la reciben!

»De los nueve comensales que dan la cara al espectador, el que ocupa el centro de la mesa es un anciano vestido con ropa talar amarilla, esclavina verdosa, sombrero en-

carnado, calzas grises y botas negras. Tiene la barba luenga y blanca, y con las manos juntas, en actitud reverente, parece dar gracias á Dios por el sustento que le envía.

»A su derecha está el muchacho: en la actitud de éste, menos compuesta, se ve el abandono propio de la infancia; con ambos codos sobre la mesa y la mejilla apoyada sobre la mano derecha, está representado en acción de alargar la otra mano para coger un pedazo de pan.

»El carácter religioso que imprimió el pintor á toda la figura del anciano, y el grupo que con él forma este mancebito medio reclinado á su lado, traen involuntariamente á la memoria la cena mística de la institución de la Sagrada Eucaristía, en la cual el discípulo querido reclinó su cabeza en el pecho de Jesucristo, y quizá no faltó la intención de sugerir este piadoso recuerdo.

»Sobre el hombro derecho del muchacho pone su mano una mujer de edad proveya, vestida de verde, con toca ceñida al cuello, de las que llamaban alfaremes ó tocas moriscas, de color amarillo, y cota ó peto blanco.

»Algo separado de ella, y más á la izquierda del espectador, está un hombre joven, cuyo traje es una ropa de buriel gris, con medias mangas verdosas, por debajo de las cua-

les asoman las mangas encarnadas de su jubón. Lleva un birrete (cobricap) de paño colorado, parecido al gorro frigio; pone una mano sobre un pan redondo, y muestra un pedazo de otro en la otra mano.

»A la izquierda del anciano, sentado en el centro, está un hombre de treinta á cuarenta años de edad, barbudo y con la cabeza descubierta, vestido de gramalla encarnada, el cual, teniendo en la mano izquierda una botella de elegante forma, echa vino en una copa.

»Síguele en la misma fila una mujer joven, que viste una sencilla gonella verde de escote cuadrado, con cenefa de galón amarillo, y cuyo rubio cabello sujeta una cinta blanca con granos ó cuentas de vidrio imitando perlas.

»A la izquierda de ésta, y algo separada, vemos á otra joven, vestida de gonella amarilla, con toca ceñida ó alfareme blanco, teniendo en la mano derecha un pan grande. Más allá, hacia la derecha del espectador, hay otra mujer joven y hermosa, con gone-lla de color rojizo amoratado y velo blanco, que apenas cubre su cabello, la cual toma de la mesa un cuchillo para partir un pan que tiene en la mano izquierda arrimado al pecho. Inclina graciosamente la cabeza, co-

mo hablando con un joven que está á su izquierda. Este vuelve hacia ella la cara, y aparece arrebuñado en un manto azul, cubierta la cabeza con un birrete común de paño encarnado, que deja libre su negra y rizada cabellera.

»En la banda opuesta de la mesa, y dando la espalda al espectador, están sentados cuatro hombres. El más caracterizado es un anciano de luenga barba nevada, cuyo indumento se reduce á una ropa talar roja, una cofia ó albanega amarilla, y un manto verde. Levanta en la mano derecha un pan redondo, y empuña con la izquierda un cuchillo.

»Este personaje del cuadro no mira á la mesa, sino que está vuelto hacia la izquierda y presentado de perfil. Su asiento es un banquillo de madera blanca con un lindo arquito conopial que adorna el espacio entre pie y pie. Forma euritmia ó equilibrio estético con esta figura, otra de un joven sentado á la opuesta mano, ó sea hacia la izquierda del espectador, vestido con el traje tan característico de fines del siglo xv en España durante el reinado de los católicos Fernando é Isabel.

»Tiene el rostro todo afeitado, larga melena, gramalla verde, adornada de velludo obscuro en los hombros y la espalda, for-

mando muceta ó esclavina, bonetillo de mortero amarillo con galón verde en el ruedo de la cabeza, y manteo rojo.

»Pone éste las dos manos sobre la mesa, y vuelve la cara á su derecha, como para mirar al anciano de la albanega. Su asiento es otro banquillo de madera cuyo vano inferior entre los pies adorna un arquito trebolado. En los dos extremos de este lienzo de pintura mural, á derecha é izquierda, hay otras dos figuras de hombre, sentadas en la misma fila que las precedentes; pero el color, medio desprendido, forma un conjunto borroso que no permite ver detalles.

»Sólo se advierte, por el movimiento general de estas figuras, que ambas son extrañas, si no á la escena que representan las otras, al menos á su grupo.

»Prometimos, al bosquejar la historia de la casa de la Almoyna, razonar acerca de la época en que pudo ser ejecutada esta pintura mural.

»No asentimos á la opinión de nuestro malogrado amigo Piferrer, que la creyó de fines del siglo xvi. Para nosotros es casi seguro que llega su fecha á los postreros años del siglo xv, y diremos las razones en que fundamos esta conjetura, si bien confesamos no proceder en esto con seguridad absoluta.

»La dinastía de Castilla dió á la Corona de Aragón en el siglo xv un esplendor artístico á que en vano aspiraron los Estados del interior de nuestra Península: no parecía sino que los Fernandos, Alfonsos y Juanes eran más grandes en aquellas hermosas regiones levantinas que en las destempladas y menos risueñas que sólo á trechos embellecen el Duero y el Tajo.

»Ya D. Jaime II, con la fundación de la Universidad de Lérida y la institución de la noble Orden militar de Montesa, había preparado el camino al ejercicio de las letras y de las artes; y si entonces aquel solo esfuerzo por introducir entre los próceres que rodeaban á la dinastía barcelonesa el amor al pacífico culto de las musas había suscitado pintores como Ramón Torrente y Guillén Fort, tan celebrados en Zaragoza, bien podía esperarse que los catalanes y valencianos, más dotados de ingenio y de invención, produjesen obras muy superiores cuando, bajo el influjo de las grandes ideas civilizadoras de Alfonso el Magnánimo, Aragón y Nápoles viniesen á formar el hermoso grupo de las hermanas gemelas, dotadas de un solo corazón.

»El derrotero que con tan expertos pilotos siguió en la Corona de Aragón el arte

de la pintura aparece en el nebuloso mar de la historia de aquellos tiempos, tan apartados de los nuestros, señalado con tenues pero puros fulgores de una bien caracterizada estela.

»Brilla á fines del siglo XIV Juan Casilles, que asombra á sus contemporáneos con el gran retablo de los doce apóstoles de la parroquia de Reus; destella luego en Valencia el iluminador Domingo Crespi, que en el salterio destinado al coro de la parroquia de Juart rivaliza con los más grandes miniaturistas de las escuelas italianas y neerlandesas; síguele á principios del XV el valenciano Lorenzo de Zaragoza, que en el retablo de la villa de Onda deja muestras de su manera elevada de comprender la forma artística del Sacramento de la Eucaristía; á poca distancia de éste lucen con sus obras, de carácter religioso todas, los valencianos *Tristán Bateller*, *Guillermo Stoda*, *Pedro Nicolau*, *Roger Esperandén*, *Juan Zarabollada*, *Juan Palazi*, *Gonzalo Pérez*, *Antón Pérez*, *Domingo Arzuara*, *Juan Reisats*, *Bonaut de Ortiga*, una pléyade entera de aventajados pintores que superan en calidades de concepto, de ejecución y de sentimiento á los mejores artistas castellanos del tiempo de D. Juan II y de los Reyes Ca-

tólicos, y que, con Pedro de Aponte á la cabeza, crean una escuela de cuyo estudio ha de resultar, cuando sea mejor conocida, que la pintura en la Corona de Aragón durante el décimoquinto siglo tiene representantes dignos de figurar al lado de los Van-eik y de los Chirlandaios.

»Si juzgáramos de la época de la pintura mural de la Almoyna por lo que se hacía en Castilla á fines del siglo xv, seguramente que no atribuiríamos esta obra á esta centuria: nuestros pintores castellanos de entonces eran incapaces de concebir la escena de un cenáculo de gente pobre con tan apacibles y risueñas líneas.

»Ni ese cielo abierto; ni ese luminoso fondo amenizado con arbolillos y pájaros; ni esa columnata soportando un arquitrabe de gusto italiano; ni ese punto de vista tan natural y favorable al efecto del plano en que las figuras descansan; ni ese agrupamiento tan sencillo; ni esos tipos tan nobles y venerables en los ancianos, tan simpáticos en los personajes jóvenes; ni, por último, esa grandiosa manera de plegar los ropajes, son caracteres propios de otra escuela que de la toscana del siglo xv.

»Si el que pintó el refectorio de la Almoyna fué catalán, de seguro estudió en

Italia las obras de Masaccio, de Filippo, Lippi y del Pesellino.

»Los trajes de las figuras de nuestro fresco son, por otra parte, una evidente comprobación de la conjetura que suministra el carácter general de la obra y su escuela: en el mismo Principado de Cataluña existen hoy tablas del siglo xv en que vemos figuradas las propias ropas y los demás objetos de la indumentaria que aquí se nos ofrece.

»Citaremos sólo unos cuantos, para no dar exageradas proporciones á esta parte, de suyo demasiado elástica, de nuestro análisis.

»En la iglesia de Santo Domingo de Cervera hay un curiosísimo y bello retablo de San Vicente Ferrer; y en una de sus tablas, en la cual se figuran los bandos de los Centellas y Vilareguts apaciguados por el santo, vemos varios personajes de la clase civil con los mismos sombreros, gorras y albanegas que ostentan las figuras del hombre de nuestro fresco. Ahora bien: nadie pone en duda que sea del siglo xv este retablo.

»Otro retablo del mismo tiempo hay en la iglesia de Granollers, donde encontramos las capas de hombre con las mucetas ó esclavinas que llevan en el fresco de la Almoyna el anciano sentado en el centro de la me-

sa y el joven que nos vuelve la espalda hacia la izquierda del cuadro.

»Las tocas ceñidas ó alfaremes que traen aquí tres de las mujeres que asisten al cenáculo se hallan con todos sus pintorescos variantes y accidentes en el antiguo retablo de la parroquia de Sarriá, que representa los milagros de San Vicente.

»Otro antiguo retablo, dedicado á San Miguel en la iglesia del Pi, y de propiedad del gremio de revendedores, contiene también varios trajes de las formas y cortes que nuestro fresco nos pone á la vista.

»Suprimimos más confrontaciones; pero también ahora debemos añadir que si el pintor del refectorio de la pía Almoyna barcelonesa fué italiano de la escuela toscana del xv, de seguro ejecutó su obra representando personas y trajes de Cataluña en aquella misma edad. (*Museo Español de Antigüedades*, por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado.)

Palacio real de Olite.

Así como en la descripción del monasterio de Poblet resumí en cierto modo las diversas materias que se tocaron en el libro antecedente, no ahora de otro modo va la

del afamado palacio de Olite en Navarra á compendiar cuanto en este libro y en el anterior queda dicho acerca de las pinturas al fresco, de la arquitectura militar, de las piezas musicales, etc.; y, lo que es más, nos va á hacer formar justo concepto de la sociedad cortesana del antiguo reino navarro en el xv.º siglo.

De las páginas que tomo al Sr. Madrazo, y son todas las que siguen, suprimo algunas líneas del convite ó *sala* que los reyes de Navarra dieron al príncipe bávaro que los visitó en su palacio de Olite, y también la despedida que de las damas de honor hizo dicho señor á usanza de su tierra, por ser ambos episodios poco artísticos, y no estar relacionados en modo alguno con nuestro asunto.

«El palacio real de Olite ha tenido un diligente investigador de su historia y de su complicada iconografía en nuestro amigo D. Juan Iturralde (1): á él, y á los preciosos

(1) Este entendido y celoso anticuario redactó en Junio de 1870 una extensa Memoria, que fué remitida por la Comisión de Monumentos de Navarra á la Real Academia de San Fernando, acompañada de un detenido estudio gráfico de aquellas inapreciables ruinas, ejecutado por muy competentes profesores. Después publicó el mismo Sr. Iturralde su *Memoria sobre las*

Indices que formó Vargas Ponce de los documentos del Archivo de Comptos, acudiremos para decir lo que es y lo que fué este monumento, en su forma y en su historia.

»Observa con razón el citado escritor que, cuando por primera vez se contemplan su severa y caprichosa silueta y el sinnúmero de destrozados torreones que coronan sus robustos muros, se cree estar viendo, no un palacio, sino alguna ciudad víctima de uno de aquellos cataclismos cuyo recuerdo nos conservan las historias.

»Sus truncadas torres (dice), sus cuarteados muros, sus mutiladas ojivas, son como el emblema de las vicisitudes por que ha pasado este noble país; y ese castillo, obra predilecta de un gran monarca; esas bóvedas, bajo las cuales se celebraron tantos triunfos; que presenciaron acontecimientos tan notables; que resonaron con los gritos de guerra ó con las trovas de amor de los juglares, parecen hoy la tumba de un reino!

ruinas del Palacio Real de Olite, que mereció el aplauso de los inteligentes; y últimamente completó sus tareas en la *Revista Euskara*, tomo VI, pág. 381 y siguientes, con noticias sacadas de un curioso manuscrito del siglo XV existente en el Museo Británico, y dado á conocer entre nosotros por la Sra. Doña Emilia Gayangos de Riaño.

»A la alegre algazara ha sucedido sepulcral silencio, sólo interrumpido por el chillido lastimero de las aves nocturnas que en él anidan, ó por el estruendo de alguna piedra que se desploma y sepulta consigo entre los escombros una letra del libro de la historia!

»Difícil es dar una idea exacta de la forma que presenta este palacio, por efecto de su irregularidad: lo extraño de su planta y la aparente falta de unidad que en él se nota hace creer de pronto que esta ingente mole es un agregado de construcciones de diversos tiempos; pero su examen detenido convence de que todas sus partes, por incoherentes que parezcan, son obra de una misma época.

»Hay que tener presente, observa también el autor de la erudita monografía, que el temor de las sorpresas y golpes de mano, que con tanta frecuencia se repetían en aquel tiempo, hacía á los señores recelosos y desconfiados, y que por esta causa los torreones de grande elevación, los angostos corredores, las escaleras de caracol, las galerías sin salida, las puertas secretas, las entradas y salidas, combinadas á modo de burladores, etc., eran para ellos otras tantas garantías de seguridad, naciendo de aquí el que adoptaran en la distribución in-

terior de sus viviendas una irregularidad sistemática.

»Los muros exteriores parecen haber estado coronados de almenas y matacanes, y en muchos ángulos se elevan, sobre ménsulas muy salientes, torreoncillos cilíndricos, sorprendentes por su atrevida construcción. La piedra está trabajada con esmero, y aún duran algunos detalles, admirablemente esculpidos, que acusan la gran habilidad ornamental de los artífices que los labraron.

»El tono general, dorado y rojizo de la arenisca empleada en estos palacios forma bellísimo contraste con la blanca calcárea y el mármol de algunos arcos y columnas de derrocadas galerías, de las cuales queda en pie, y como en equilibrio, esta muestra de una lujosa decoración arquitectónica, para siempre perdida.

»Porque si, por una parte, sus robustos muros, erizados de almenas, y sus misteriosas poternas recordaban las mansiones de los temidos señores feudales, por otra los elegantes torrejoncillos, las abiertas y soleadas galerías, sus calados y vistosos ajimeces, los risueños jardines-pensiles, claramente indicaban que ya el feudalismo, con sus tiránicas violencias, iba á extinguirse para siempre, sustituyéndole una nueva era

de civilización. Por esto sin duda, en los documentos coetáneos, se le denomina *palacio* y no *castillo*.

»La historia no nos ha conservado descripción alguna de lo que fué en los días de su esplendor, en aquellos en que sus accesos se cubrían de ramos y juncia para el recibimiento de los reyes y príncipes, ó los muros de los patios interiores repercutían, ya el grave rugido de las fieras encarceladas, ya el clamor de las trompas y dulzainas de los ministriles, mientras se perdían por las altas galerías y giraban por las almenadas torres los ecos del ruidoso festín ó del animado sarao.

»Sólo en los silenciosos y glaciales aposentos de un archivo existen los mudos testimonios que sirven al estudioso de guía para entrever lo que fueron aquellas regias estancias, y algo de la distribución de sus dependencias; y por tales documentos se vislumbra que, así en los apacibles días de D. Carlos *el Noble* como en los menos tranquilos de su sucesor D. Juan II, las cacerías y los torneos, las danzas y las trovas, las justas y los banquetes eran los solaces favoritos en los palacios de Olite, lo mismo que lo eran en el castillo de Girafontana en los días del romancesco D. Pero Niño.

»Por ellos sabemos que, con motivo de las bodas del Príncipe de Viana con Doña Inés de Clèves, hubo allí justas, para las cuales se hicieron *diez docenas de lanzas*, hallándose en las fiestas *moros y moras, juglares de Játiva*; y que este mismo Príncipe se entretenía en dar bailes y *salas* á sus amigos, *caballeros é gentiles hombres*, en cuyas ocasiones las danzas se alumbraban con *torchas* (antorchas).

»La tradición supone que en este palacio había tantas habitaciones como días tiene el año; y, aunque ningún crédito merece, sirve, sin embargo, para probar la grandeza de tal fábrica, como expresión del asombro que en el pueblo producía su magnitud.

»Sus muros están defendidos con torres cuadradas ó de planta poligonal, semejantes á las que se ven en la mayor parte de las plazas fuertes de la Provenza y de las villas del Ródano. No es ya posible, por el simple estudio de las ruinas, saber el número de las torres que el palacio tenía; pero, por algunos inventarios de los siglos XVI y XVII, se viene en conocimiento de que, cuando menos, llegaban á quince, todas las cuales tenían sus nombres (I).

(I) Eran éstos: de Joyossa guarda; de los Cuatro

»Esa que ves descollando á tu mano izquierda, de forma cilíndrica de dos cuerpos, saliente el segundo sobre el primero, y más alta que todas las otras, es la llamada de *los Atalayas*, y su nombre está justificado por su misma elevación. En ella se veía á todas horas al centinela destinado á vigilar y cuidar de la seguridad del castillo.

»Sigue á la derecha la torre *de los Cuatro vientos*, que coronaban cuatro elegantes miradores salientes. Hacia el extremo de la derecha advertirás una robusta torre octógona, dividida en tres cuerpos, separados en lo antiguo por otros tantos parapetos volados sobre matacanes, que debían de producir muy agradable efecto. A ésta se dió con gran propiedad el nombre de *Torre de las Tres coronas*.

»Había una torre destinada al *aljibe*, que aún se conserva en excelente estado, porque este servicio tan principal del castillo continuaba muy atendido en el siglo xvi. A este aljibe iban á parar, por multitud de canales, las aguas llovedizas.

vientos; de Sobre el portal del Aljibe; de los Lebreres; de las Tres coronas; de Sobre el Corredor del Sol; de las Cigüeñas; de los Atalayas; de los Perros; de la Prisión; del Pero; de la Despensa; de la Reina, y del Granado.



»Ignórase dónde estaba la puerta ó entrada principal primitiva, pues la que actualmente aparece como tal, que es la que da á lo que llaman la *placeta*, no presenta antigüedad en su construcción. Tampoco se encuentra rastro de la escalera principal, en la cual consta que había un pilar de sostenimiento, cuya piedra se picaba y labraba en el año 1599, y bóvedas y un grande escudo con las armas reales, puesto en su mitad.

»Hoy sólo existen escaleras de caracol, aunque en número considerable, abiertas unas en el espesor de los muros, y construídas otras en forma de torrejones, adheridos exteriormente á las torres más importantes. Por estas escaleras se comunicaban entre sí los diferentes pisos del castillo, y todavía se conservan algunas en muy buen estado, gracias á su excelente fábrica. Las puertas de los aposentos son pequeñas: había muchas puertas falsas, y en un inventario del año 1602 se menciona una *puerta secreta de hierro que sale al portal del río*.

»Entre las cosas que más excitaban la admiración en este palacio de Olite, hay que mencionar sus jardines-pensiles y los incomparables artesonados de sus salones.

»El arquitecto que le construyó, venciendo

dificultades con sin igual maestría, estableció espaciosos terrados en lo alto de los muros, sustentándolos interiormente en arquerías ojivales, notables por su robustez y valentía, y estos terrados fueron destinados á jardines. Nada faltaba en ellos de cuanto pudiera apetecer el gusto é imaginar la más caprichosa fantasía.

»En una parte del jardín estaba el *juego de pelota*, en otra la *pajarera*, y dentro de ésta había una *pila* y *pinos verdes* para descanso y regalo de las aves. Criábanse allí cisnes y pavos reales. Había en los jardines cauces ó regazuelos para el riego de las plantas exóticas y de los árboles frutales de raras especies que en ellos crecían: los granados, las moreras, los limoneros y otros muy preciados en aquel clima, se alzaban lozanos y pomposos entre los dorados torreones y embalsamaban el ambiente con sus aromas.

»Una parte de los jardines, llamada *huerta de los naranjos*, estaba poblada de estos preciosos árboles, y es digno de notarse que ya figuraba esta fruta en la mesa del rey cuando todavía no era conocida ó cultivada en Francia (1). Había asimismo un huerteci-

(1) Cuando, en 1498, casó el rey de Francia Luis XII con Ana de Bretaña, viuda de su predece-

llo, llamado *de los baños*, cuyo nombre indica el objeto á que estaba destinado, y un *jardín del Cenador*, con un hermoso salto de agua. Sobre todos estos jardines se habían construído vistosas galerías, que llevaban el nombre de *claustros*, sin duda por la semejanza que sus abiertas arquerías les daban con los de los monasterios, y había un *claustro de los Cipreses*, otro *del Grana-do*, otro *de la Parra*, etc.

»Entre la multitud de salas que contenía el palacio de Olite, se distinguía por su magnitud una donde se verificaban las grandes recepciones oficiales, con motivo de las bo-

—
sor Carlos VIII, queriendo la reina de Navarra Doña Catalina hacer un regalo de mérito particular á la de Francia, le remitió, como obsequio raro y precioso, una caja que contenía cinco naranjos, uno de los cuales había sido sembrado y cultivado con grande esmero por su tercera abuela la reina Doña Leonor, mujer de D. Carlos *el Noble*. Este naranjo, que la reina Doña Leonor sembró y crió por sí misma, y que todavía vive al cabo de cuatrocientos setenta y cinco años, y en el magnífico invernadero de Versalles impera como patriarca, entre toda aquella rica vegetación, con el nombre de *Gran Condestable* y de *Gran Borbón*, ha sido objeto de una preciosa leyenda de nuestro querido amigo el Sr. D. Rafael Gaztelu, marqués de Echandía, que publicó la *Revista Euskara* en su tomo VI, páginas 362 y siguientes.

das, las consagraciones de ciertos obispos, la presentación de los príncipes extranjeros, de los embajadores, etc.: actos que muchas veces se solemnizaban con banquetes, y otras simplemente con saraos, á lo que llamaban tener *sala*.

• »Hubo ocasión en que la gran sala destinada á estas ceremonias en el palacio de Olite contuvo hasta trescientas personas, y fué esto en 1426, en que *fizo la seynora reyna la fiesta de la Consagracion del Obispo de Pamplona et de las bodas de Martin de Peralta su hermano, et tovo la sala el Princep et fueron convidados el Obispo de Montalvan, el Arzidiagno de Lodena, embajadores del Papa, el Obispo de Calahorra, et el Obispo de Bayona, et todos los caballeros et dueinas et otras gentes de Estado. Fueron en sala trescientas personas.*

»Entiende Iturralde que en este mismo salón se celebrarían las reuniones de Cortes, y que no era otro que la gran pieza contigua á la torre *de las Cigüeñas* en la parte que da á la *placeta*, la cual se halla sostenida por una serie de arcos apuntados de atrevida construcción, pero sin conservar el menor vestigio de su techo y pavimento, cosa lastimosa por la rica decoración que ostentaba. Resto precioso de su antiguo ornato es una

gran ventana de la cual se hizo, en los dibujos que acompañan á la *memoria* citada, un esmerado y detenido estudio, que sentimos no reproducir en este lugar.

»El decorado de las habitaciones, en general, era el usado en todos los grandes castillos y palacios de Francia de aquel tiempo. Las paredes se hallaban revestidas de obra de ensambladura y marquetería, la cual sólo llegaba á cierta altura; el resto iba cubierto con tapices, en los que se solían representar pasajes bíblicos ó alegorías que llamaban *moralidades*, ó asuntos en que iban extrañamente asociados la Historia Sagrada, los libros de gesta y la mitología. Los techos, de madera, solían ostentar ricos artesonados. Los de este palacio se distinguían por su magnificencia: en algunos aposentos eran completamente dorados.

»Uno de estos aposentos, que tenía ocho puertas y una gran chimenea, ofrecía cierta singularidad, de que no hay ejemplo: de su techumbre, que era, como vulgarmente se dice, un ascua de oro, pendían innumerables cadenillas, de un pie de longitud próximamente, que en su extremo inferior llevaban pequeños y ligeros discos de cobre, los cuales, movidos por el viento, al menor soplo chocaban unos con otros y producían

un rumor armonioso y extraño. El pavimento solía ser de menudos azulejos, con los que se formaban combinaciones de agradable efecto.

»No faltaban en los zócalos y alfeizas ciertas reminiscencias de los alicatados y almocarbes orientales, pues estas imitaciones de los edificios árabes y moriscos, sobre ser muy naturales en un palacio donde trabajaban artífices moros de Tudela, se habían generalizado de tal manera en toda Europa, que hasta en la brumosa Flandes se advierte su uso en aquel siglo. A veces se empleaban las esteras de junco para neutralizar la excesiva frialdad de los azulejos y ladrillos finos: la reina Doña Leonor, 1405, mandaba pagar el gasto de poner esteras de esta clase, al uso de Aragón, en su cuarto y en el del rey, *por tirar los frisos de los adrieillos* (para quitar los frisos de ladrillo).

»Las chimeneas que se conservan en algunas piezas, carecen de obras de escultura y se distinguen por su sencillez. Los aposentos y corredores tenían sus nombres: sala del *Cierzo*, cuarto de los *Escudos*, aposento del *Dosel*, aposento del *Cancel*, cuarto de las *Cuatro ventanas*, camarín y *peinador de la Reina*, cámara de los *Laureles*,

aposentos del *Tinelo*, aposento de la *Torre-cilla*, aposentos de *San Jorge*, etc.

»Con la advocación de este santo, patrono de los caballeros andantes en la Edad Media, había un oratorio ó capilla de grandes dimensiones: no quedan de él más que las paredes, y algunos accidentes en lo interior, que mueven á nuestro guía Iturralde á creer que tenía una disposición análoga á la de la *Santa Capilla* de París.

»Los antiguos documentos nos conservan la memoria de las imágenes que en ellas se veneraban: figuraba San Jorge en el altar principal, donde también se veían la de *Nuestra Señora*, y unas tablas viejas doradas, de pincel, con la *Anunciación* y la *Asunción*.

»Para las solemnidades del culto había órganos grandes y órganos chicos y portátiles, obra acaso del maestro Jaime Lorach, cuyo nombre suena en los documentos del archivo de Comptos.

»Además de esta capilla principal, había un oratorio pequeño, privado de luces, de planta cuadrada, en cuyos ángulos se hallaban unas columnas con sencillos capiteles de estilo románico, de los cuales arrancaban los arcos cruceros de la bóveda que la cubría.

»Debajo de la capilla de San Jorge, en una que á primera vista parece cripta y que, bien reconocida, resulta ser una bodega, hay nichos que se cree estuviesen destinados á recibir cubas.

»En la planta baja del palacio, al pie de la torre de los *Atalayas*, estaba la *Leonera*, cuyos restos se conservan. Era éste un lugar rodeado de fuertes muros, donde se encerraban las fieras y animales extraños que tenían en aquel tiempo los reyes en sus palacios, aunque no fuesen bravos, ya para distraerse con ellos, ya para emplearlos en sus ejercicios venatorios.

»El príncipe de Viana había heredado de sus mayores la afición á estos animales, y solía tener allí osos, leones, leopardos, camellos, jirafas, etc. Juan de Mur, señor de la Baronía de Alfajarín, le regaló cuatro búfalos en 1447.

»En la misma planta baja se hallaban las caballerizas, junto al patio de entrada, y debajo del salón de Cortes: eran desahogadas, y las pesebreras estaban abiertas en el espesor del muro; y consta que había en ellas *aldabas, maderos y sortijas, para trabar los caballos por los pies.*

»No se sabe á punto fijo dónde estaban las cocinas; dependencia de máxima impor-

tancia, atendidas las costumbres de la época, en que se daban banquetes á centenares de personas (1) y se servían en las mesas reses enteras: sospecha Iturralde que las cocinas del palacio de Olite estarían en algunas de sus grandes torres, como se verificaba en el palacio de los Papas en Avignon, el cual presentaba otras muchas analogías con el nuestro...

»Es indudable que, antes de construirse el palacio que someramente acabamos de describir, existía en Olite otro, que llevaría quizá el nombre de castillo. Las Cortes que en esta villa se celebraron en 1274, necesariamente hubieron de reunirse en local apropiado para semejantes actos.

»En el siglo XIV era Olite villa murada de alguna importancia (2), y en 1369 se fabricaban en ella armas por obreros que el infante D. Luis hizo venir de Burdeos.

(1) Consta, por una cédula de Carlos *el Noble* del año 1406, lo que se dió de propina á seis pastores de Castilla que habían traído á Olite mil y doscientos carneros para las bodas de la infanta Doña Beatriz y para la venida del rey de Francia.—*Archivo de Comptos*, caj. 93, núm. 28.

(2) Y lo venía siendo de mucho tiempo atrás, dado que, á fines del siglo XIV, ya sus muros sufrían deterioros. El maestro mazonero Martín Periz d'Estella fué

»Sábese además que el hermano de éste, D. Carlos *el Malo*, mandó en 1378 guarnecer el pueblo con tres cañones, arma de gran novedad en aquel tiempo, y que el mandarlo así fué porque, tanto él como el referido infante, solían pasar temporadas en la villa.

»Tenía ésta para ambos sus atractivos: además de la benignidad del clima, encontraban en ella campo dilatado al predilecto ejercicio de la montería y de la cetrería, porque los terrenos del contorno, por efecto de la abundancia de las aguas y del arbolado, abundaban también en animales de toda especie.

»De la frecuencia de las visitas de los reyes y príncipes á la villa de Olite deponen los documentos de la Cámara de Comptos: por ellos vemos que en 1387 se daban treinta libras á tres *matatoros* que D. Carlos III había hecho ir allí desde Zaragoza; que en 1395 criaba allí cisnes; que en 1396, á 8 de Marzo, se hacían en *Olit* (sic) en el palacio del rey

comisionado por D. Carlos III en 28 de Mayo de 1399, juntamente con Juan Amauy, su *maestro de hostel*, para que fuese á reconocer los muros, las torres y barbacanas de Olite, que estaban medio caídos, y que aquellos vecinos no podían reparar. (*Arch. de Comp.*, t. 250, año 1399.—*Compto de Juan Caritat.*)

los contratos matrimoniales para el casamiento de Doña Juana, hija natural de dicho rey D. Carlos III de Navarra, con Iñigo Ortiz, hijo de D. Diego López de Estúñiga, justicia mayor del rey de Castilla (1); que en 1401 mandaba pagar sercieillos (aros?) que allí había enviado para *guarnir* las cubas de *su casa*. No hay, sin embargo, vestigios del antiguo palacio ó castillo, y esto induce á creer que sobre sus ruinas se fué edificando el gran palacio del siglo xv.

»¿Cuándo empezaron estas obras? ¿Quién las dirigía?

»A estas preguntas no es posible contestar de una manera concluyente.

»Entiende Iturralde que el arquitecto de los palacios de Olite pudo ser el mismo que trazaba y dirigía los de Tafalla, esto es, el maestro mazonero Semén Lezano ó Lezcano (2); conjetura que abona la proximidad de las dos poblaciones y la supuesta simultaneidad de ambas fábricas; sin embargo, no faltan datos para que se estime comenzado

(1) *Arch. de Comp.*, caj. 90, n. 22. Este contrato matrimonial fué ratificado en Burgos á 15 de Agosto de 1403; pero su otorgamiento fué *en Olit en el palacio del Rey á 8 de Marzo del ayno de 1396*.

(2) *Arquitectos y Arquitectura de España*. Adiciones de Ceán al capítulo XIII, p. 95.

el palacio de Olite algunos años antes que el de Tafalla.

»Entre varias cantidades que el rey Don Carlos III manda se *rebatan* á su tesoro, en el año 1401, figura la suma abonada á ciertos moros de Valencia por ciertos *aradrieillos* (ladrillos) comprados de *eyllos* para sus obras de Olit (1). Por otra cédula del mismo año 1401, manda á los oidores de sus comptos y á su tesorero que *rebatan* á Simeno de Milagro, entre otras varias partidas, lo gastado en cera blanca para encerar telas para las *finiestras* de sus palacios de Olit; en *cuébanos* (sic) para traer los *aradrieillos*; en *fueillas de estaino* (hojas de estaño) doradas y *fueillas de estaino blanco*, y clavos grandes y menudos y *sueillas* (sic) de fierro para las *finiestras* de las obras de Olit (2).

»Hay además multitud de recibos del comisionado del rey Gilles de Quesnel, abad de San Martín, referentes á obras varias ejecutadas en los palacios de Olit (3), todos del mismo año, y no parece probable que estas obras, aquellas ventanas y aquellos ladrillos fuesen empleados en el castillo ó residencia antigua de los reyes; tengo por más vero-

(1) Caj. 86, n. 10.

(2) Caj. 86, n. 45.

(3) Caj. 80, n. 6.

símil que todos estos documentos sean de gastos hechos en la nueva edificación.

»Hay ya pruebas concluyentes de que los nuevos palacios se estaban construyendo en el año 1402: una de ellas es el *contrarrolde* de Pedro de la Bonesta, que comienza en el día 20 de Abril y contiene los siguientes asientos: *Jueves veynteno dia de Abril, comienza la obra del Seynor Rey en la galeria de los nogales. A Martin Periz, Mazonero, 8 sueldos. A Martin Periz de Tudela, 8 sueldos, etc.* Rige hasta el día 22 de Octubre, y pónese en él el gasto de los mazoneros, carpinteros y pintores (1).

»Pero tenemos además cuentas de mazoneros, carpinteros y pintores, de dicho año; todas referentes á las obras del palacio nuevo de Olite, en las cuales figuran, como mazoneros, en primer lugar Martín Periz d'Estella, que desde el año 1399 viene titulándose *mazonero de las obras del rey*, y á quien siguen otros 19, señalados por sus nombres, como el maestro Johan, Pero de Bilbán, Pero de Caparroso, Johan de Toro, García de Treveyno, Guillemot de Martres, Mateo de Venecia, etc.

»Como carpinteros tenemos al maestro

(1) Caj. 88, n. 3.

Lope, moro de Tudela, artífice muy experto en la carpintería *de lo blanco*, y en toda clase de labores de lacería y ensambladura; tras el cual vienen el zaragozano Ibrahim, moro también, ó judío, á juzgar por su nombre; un maestro Johan, de apellido innominado, y un Johan de Olit.

»Como pintores aparecen en estas cuentas del 1402 cuatro, que son: Pedro de Tudela, Juan de Pamplona, Juan de la Goardia, y Guillén d'Estella, que evidentemente convirtieron en patronímico el nombre del pueblo de su nacimiento, como lo usaban en aquel siglo muchos pintores extranjeros.

»Hay, en verdad, un documento (1) del año 1389 que se titula: *Compto de Gilles de Quesnel, Abbat de Sant Martin, et Symonet le Court, cometidos de parte del Rey á facer ciertas obras en los palacios del dicho Seynor Rey en Olit*; el cual parece referirse á las obras de los palacios nuevos construídos por mandato de D. Carlos *el Noble*; pero, á nuestro juicio, este documento no hace más que confirmar la idea de que estos palacios nuevos comenzaron por meras reparaciones é innovaciones hechas en el palacio-castillo antiguo.

(1) *Arch. cit.*, t. 206.

»Así lo da á entender el mandamiento que en 3 de Marzo de dicho año 1389 dirige el rey á su tesorero García Lópiz de Liçassoayn, diciéndole: *Avemos ordenado que ssean fechos de nuevo hedifficios, obras et reparaciones en los palacios que Nos ave-mos en la nuestra villa Dolit.*

»Que desde antes del año 1406 debían hallarse las obras muy adelantadas y en estado de recibir ornato de pintura, parece cosa demostrada; en efecto, en este año ya había ejecutado el maestro Enrich ó Amrich, acreditado pintor establecido en Tafalla, decoraciones que habían sido muy del agrado de su rey, pues existe una cédula de éste, dada en la villa á 16 de Mayo, por la que, *obiendo memoria de los vuenos e agradables servicios que le avia echo su pintor Maestre Enrriq, le da para mantenimiento de su Estado durante su vida del dicto Maestre doze Cayzes de Trigo en cadaun ayno (1).*

»En este año 1406, animado el monarca del deseo de acelerar y llevar con regularidad las construcciones de sus palacios, para emprender otras, según lo tenía manifestado á los comisarios y maestros de sus obras Pascual Moza, Pero Miguel Barailla y Mi-

(1) Caj. 93, n. 24.

guel de Ardanoz, resuelve nombrar tesorero de ellas á un hombre idóneo y diligente, y *certificado de la discreción y diligencia de su clérigo de Escudería, Guinot Destabaylles, y fiando de su lealtad*, le instituye por tal tesorero de dichas obras á *quattro sueldos fuertes de gages por dia, pagaderos por su mano, labrando et non labrando, sea dia de Fiesta ó de Labor* (1).

»Grande actividad debió de imprimir en los trabajos con esta medida, porque los documentos del Archivo de Comptos nos hacen ver el recinto del nuevo palacio convertido en una animada colmena industrial, donde se habla y se canta en casi todos los idiomas conocidos, desde el año 1406 al 1408. Mazoneros, canteros, carpinteros ó *fusteros*, pintores, todos trabajan á una; y mientras los canteros, vizcaínos y navarros, pican y labran los sillares para los muros que se levantan, los mazoneros Martín Periz d'Estella, Martín Guillén, Pascual Guillén y Pedro Sánchez de Navascués acaban el retrete ó cuarto de *retiro del rey en la torre grande, y las galerías que se construyen sobre la vía pública*; los carpinteros, entre los cuales sobresalen por su habilidad Joha-

(1) Caj. 93, n. 37.

net, el moro Lope Berbinzano y el flamenco Stevenin, hacen la obra de las puertas, ventanas, artesonado, ensambladura y marquería de ese mismo retiro del rey en la torre, la puerta del jardín frente á San Francisco, las ventanas *rayxadas* (rasgadas) de la *gran cambra*, los *ternos* (sic), *lazos*, *espigas* y demás adornos de la *cenefa de la Torre*, en la cual ayudan Zulema, Mohamet Marrachán, Mohamet Torrelli y otros, *tallan los antepechos de la cenefa de madera*, *entretallan*, *adornan* y *redondean las vigas de la Cámara de la Torre*; los pintores Miguel de Leyun, el maestro Enrich y el maestro Jaime ó Jaimet cubren de vistosos colores la *galería* que precede á la cámara del torreón del rey, el *paso* ó *corredor* que las une, las *pomeras* (sic) *para la tienda y cambra cuadrada del rey*, *con las armas reales*, *pendones para las trompetas*, *escusones* para el túmulo que ha de levantarse en las exequias del difunto obispo de Bayona, Mosén Gastón, y los *candelabros* que han de colocarse alrededor, en cuya pintura entran, sin duda como preparación (dato curioso, de interés quizá para el estudio de las antiguas prácticas de los pintores), el *bermellón*, el *oropimente*, el *huevo* y la *harina*.

» Los tapiceros franceses Colin Bataille,

que se nombra *tapicer* y *burgés de París*; Andreo, tapizador de obra de *autalica* (de alto lizo); John de Noyon, también *tapicer de autalica*, y Lucían Bertholomeu, catalán, se ocupan entre tanto en tejer las tapicerías que han de cubrir las paredes de algunas piezas y de la capilla. Los dos primeros quizá no están asalariados como los dos últimos, á quienes ha concedido el rey, para mientras estén á su servicio, cuatro sueldos y seis dineros de gajes cada día, que importan al año ochenta y dos libras y siete sueldos. A Colin Bataille le han comprado cuatro tapices de alto lizo que representan, uno *la Historia de como Sallamon conquistó Bretayna*; otro de *los Nueve Pares* (sic); otro, de capilla, con *el Advenimiento de Jesucristo*; y otro, de capilla también, con *la Historia de Santa María y de las tres Marías*: los cuales han costado mil trescientas libras tornesas.

»Grande debía de ser la destreza de esos artífices que llevaban los modestos nombres de *mazoneros* y *carpinteros* ó *fusteros*: los mazoneros, que eran los que ejecutaban, ya las obras de cal y canto, como los modernos albañiles; ya las obras de relieve, como nuestros entalladores y escultores ornamentistas, labraban también todos

los miembros de la decoración arquitectónica, los fustes de las columnas, las archivoltas de los arcos, las basas y capiteles, los frisos, ménsulas, repisas, canes, gárgolas, etcétera.

»Los carpinteros, por su parte, no se limitaban á las obras de carpintería y ebanistería; hacían, además, todo lo que era talla de madera; y así vemos al maestro Lope, de la morería de Tudela, trazar y recortar, dibujar y trabajar, como un perfecto *tallista*, los delicados adornos de las cenefas, y todo lo que son entallos, relieves y obra de escultura de madera, así en los antepechos, zócalos, pasamanos y marcos de historiadas puertas, como frisos, zapatas, escocias, artesonados de lacería, y todo lo más complicado de los vistosos alfarjes moriscos.

»Este ingenioso artífice mudejar solía hacer sus obras más delicadas en su taller de Tudela, y las llevaba á Olite para armarlas en el sitio á que estaban destinadas (1): así lo hizo con todo el adorno de los antepechos

(1) Dos partidas referentes á este artífice encabezan así: «Lope, moro de la morería de Tudela. Por sus expensas e loguero de ill é una cabalgadura al venir de Tudela á Ollit por veyer las obras de Ollit, etcétera.» «Item por el loguero de una azembla (acémila) que había traído cierta obra para la torre de

y cenefa de la torre, en cuya ejecución trabajaron con él los otros tres moros arriba nombrados; pero para *entretallar, adornar y redondear* los pares del artesonado de la cámara de dicha torre, natural es que se instalase en el mismo local de las obras. Sin duda este moro Lope, lo mismo que Martín Periz d'Estella, alcanzó gran reputación en su arte de mazonería, cuando á ambos los envió el rey á París y á Nemours, comisionados para ejecutar ó examinar obras.

»Había, pues, trabajando en los palacios de Olite, en los años de 1406 á 1408, toda una colonia de artífices de diversas procedencias, navarros, vizcaínos, catalanes, valencianos, baleares, castellanos, neerlandeses, franceses y moros; y hasta los hebreos contribuían á sus obras, pues eran judíos por lo común los que suministraban la gran cantidad de panes y hojas de oro que consumían los pintores.

»No tenemos documentos de los años subsiguientes hasta el de 1418; pero en éste vemos figurar como pintores empleados en las

Ollit, etc.»—Marzo 1407.—Todos los documentos de cuentas desde el año 1402 en adelante, de que hemos hecho uso para el presente trabajo, los debemos á la bondad y desprendimiento de nuestro excelente amigo D. Hermilio Olóriz.

obras á Johan Climent, Johan Alvarryz, Hanequin de Bruselas, Baudet y Anequin de Sora.

»Viene luego, aunque en el mismo año, otro pintor llamado Robin, probablemente francés, el cual decora la pared de la galería de *sus los toronjales*; galería que, á la cuenta, se construyó debajo del pensil *del naranjal*.

»Este pensil, que en las cuentas lleva el nombre de *jardín de los toronjales*, era mirado con particular predilección, porque, aparte de que la galería que le sustentaba se hallaba decorada con obras de ebanistería del famoso Lope y con pinturas de Robin, según queda insinuado, las cuales, ó simulaban paños de oro, ó iban con ellos interpoladas (pues el estilo en que están extendidas las partidas no da más luz acerca de este pormenor) (1), los toronjales de por sí eran cuidados con tal esmero, que tenían sus *cu- biertas* de tela, según se desprende de los jornales pagados á los obreros que las cosieron.

»Eran éstos tres judíos, llamados *Juçe Enen Rabí, el fillo de Mossen y el fillo de*

(1) La cuenta de data sólo dice: *á Robin, pintor, partida de la obra de pintar la paret de la galería de sus los toronjales a paynos de oro, etc.*

Acaç, y esa obra es la única que vemos encomendada á tal gente, además de la de proporcionar los panes de oro y el *pergamino raído*, sin duda para hacer cola.

»Las ventanas de la galería llevaban *vidrios blancos*—suponemos que se quiere significar vidrios de color,—comprados por quintales á Pascual Molinero y Johan Baillos, vecinos de Chipriana (*sic*) en el reino de Aragón, y una de ellas tenía *vidrio obrado*, obra de un cierto Copin, neerlandés quizá por su apellido (1).

»Parece que la generalidad de las ventanas del palacio eran de lienzo encerado; son muchas las partidas en que se especifican *finiestras de tella* (2).

»El rey D. Carlos III habitaba estos palacios á temporadas, desde mucho antes que estuviesen terminadas todas sus obras: su presencia contribuía á darles impulso: así sucedió en 1406, cuando volvió de Francia

(1) No es fácil discernir si se trata de una ventana de vidrio de color ó de imaginería, ó si se quiere significar otra cosa.

(2) A un carpintero llamado Estevanín se le pagaban *finiestras de tela*, hechas para la *cambrá de la Infanta*, y para la misma *galería de los toronjales*, acaso antes de que se le pusieran las de vidrio de Aragón.

creado conde de Evreux y duque de Nemours, á cambio de su renuncia á los condados de Champagne y Brie, y con considerable cantidad de dinero, obtenido como indemnización por el largo tiempo que de aquéllos había estado desposeído; así también cuando regresó del nuevo viaje hecho á París como mediador en las discordias de los duques de Orleans y de Borgoña.

»Acaso la falta de datos sobre obras de los palacios de Olite después del año 1408, en que emprendió este viaje, deba atribuirse á paralización de las mismas durante su ausencia.

»Desde el año 1409 hasta el 1418, en que vemos proseguirse aquéllas con nuevo ardor, no le faltaron en verdad á D. Carlos *el Noble* graves atenciones que pudieran distraerle de la agradable ocupación de proyectar y construir, mejorando cada día su augusta residencia: la muerte de su yerno el rey de Sicilia D. Martín; la del rey de Aragón, padre de aquél; la viudez de su hija Doña Blanca, desposeída por falta de sucesión á la corona de Sicilia por el infante de Castilla D. Fernando, duque de Peñafiel; la muerte de su mujer la reina de Navarra Doña Leonor; la del rey D. Fernando de Aragón; las hondas perturbaciones que conmo-

vían el mundo católico con motivo de la rivalidad de los dos papas Gregorio XII y Benedicto XIII, más graves que para otros reyes para el de Navarra, protector declarado de Benedicto, después que éste, depuesto por el Concilio de Constanza y rebelde á su decisión, fué excomulgado: todos estos acontecimientos eran causas harto abonadas para retraer al rey de Navarra de aquel su favorito recreo. Sin embargo, en 1413 pasó Don Carlos III en sus palacios de Olite todo el verano.

»En este año, reunidas aquí las Cortes, hicieron las exequias de la infanta Doña Juana, hija del rey, casada con el vizconde de Castellón, fallecida en Bearn; dos años después (1415) muere la reina Doña Leonor en el mismo palacio; reúnen de nuevo en él las Cortes en 1419 para ajustar el casamiento de la infanta Doña Blanca, viuda del rey de Sicilia, con D. Juan, infante de Aragón, hermano inmediato del rey Don Alonso.

»En estas Cortes, que hicieron famosas tristes acontecimientos posteriores, se pactó que, muerta Doña Blanca, con hijos ó sin ellos, la corona de Navarra pasaría al legítimo sucesor, dejando D. Juan el gobierno.

»Otra vez resuena en el salón de Cortes

del palacio de Olite la voz de los diputados del reino, en 1422, con motivo de la consulta que el monarca, ansioso de la paz y del bienestar de su pueblo, les dirige sobre el modo de poner término á las hondas discordias que traían divididas, hacía ya siglos, á las tres clases de pobladores de la ciudad de Pamplona; y al año siguiente (1423) aprueban estas mismas Cortes el célebre *Privilegio ó Pacto de la Unión*, á que debió Pamplona en lo sucesivo su prosperidad y el ver concluídas la separación de barrios y sus luchas, para convertirse en una sola y pacífica ciudad.

»Este rey, demasiado grande para un Estado efímero, durante los últimos años de su vida permaneció casi siempre en Olite, y en estos palacios recibió, en ese mismo año 1423, para morir en sus brazos dos años después, á su hija Blanca, ya casada con D. Juan de Aragón, y al hijo de éstos Don Carlos, á quien juran los Estados del Reino por heredero de la Corona, con el título de príncipe de Viana.

»Este niño, que, andando el tiempo, había de ser en la historia tan célebre por sus talentos y sus desventuras, pasa allí los primeros y más felices años de su vida: en Olite se desposa, mancebo de diez y ocho años,

con Inés de Clèves, en cuya ocasión se hicieron *dos palios de oro para el príncipe y la princesa*, celebrándose las bodas con gran pompa, presente en ellas el duque de Clèves, hermano de la desposada, y todo el acompañamiento de cortesanos tudescos que con ella vino á Navarra, los cuales no dejarían de recrearse con las justas que hubo, y con los moros y moras, juglares de Játiva, que figuraron en dichas fiestas.

»Ante las Cortes reunidas en el palacio de Olite en 1442, este mismo príncipe D. Carlos, ya mozo de veintiún años, protesta contra la usurpación de sus derechos, cometida por su padre, que se apodera del gobierno del reino, muerta la reina Doña Blanca, y seis años más tarde, la muerte le arrebató su esposa Doña Inés.

»En vida de ésta, entre los años 1442 y 1448, el príncipe de Viana, á pesar de los actos tiránicos de su padre D. Juan II, era querido y considerado como rey en gran parte de Navarra, y en Olite principalmente no se obedecía más voluntad que la suya, aunque, dócil al deseo de su discreta y santa madre, sólo se titulase lugarteniente de su padre el rey.

»Éste, ocupado en la guerra con el castellano, en la cual se mostraba más pujante

ahora con el apoyo que le prestaban los partidarios de su suegro el poderoso almirante de Castilla, tenía á la sazón algo desatendidos los negocios de Navarra, donde los adictos á su hijo el príncipe, ya legítimo rey, cobraban cada día mayor ascendiente.

»Por este tiempo, entre los años 1445 y 1446, viajaba por las cortes de España, solicitando votos de los reyes para el antipapa Félix (duque Amadeo de Saboya), coronado pontífice en Basilea en contra del papa Eugenio IV, un caballero bávaro, cuyo nombre no es conocido: el cual, enviado quizá por el duque Ludovico, hijo del antipapa, de quien se presume fuese criado, venía desde Augsburgo, pasando por Suiza, Italia, la Provenza y el Rosellón, Barcelona y Zaragoza, y por el Mediodía del reino de Navarra llegaba á Olite, donde á la sazón se hallaba la corte.

»Este caballero, y de tal le calificamos, no porque nos conste su linaje, sino por haber merecido que la reina Doña María de Aragón le condecorase por sus propias manos con la Orden *de la Jarra ó de las Azucenas*, y le diese el ósculo al conferirle aquel distintivo de caballería, nos refiere, en una sumarísima pero interesante descripción que nos dejó de su viaje, la maravilla que le

causaron las magnificencias del palacio de Olite.

»Vale la pena de transcribir sus palabras:

«Caminando por dicho reino (Navarra),
»llegué á una buena ciudad llamada Olite,
»en la cual estaba el príncipe, que por enton-
»ces era rey de Navarra, puesto que el reino
»entero le obedecía más que á su mismo
»padre, el cual andaba siempre enemistado
»con su pueblo.

»Llevóme un heraldo ante dicho príncipe
»ó rey, que era muy joven (1): tratóme amis-
»tosamente; hizo lo que yo le pedí, y man-
»dó que me condujesen al aposento de su
»mujer, que era de nacimiento de la casa
»de Clèves.

»El heraldo me hizo ver el palacio: seguro
»estoy que no hay rey que tenga palacio ni
»castillo más hermoso, de tantas habitacio-
»nes doradas, etc.

»Vilo yo entonces bien: no se podría de-
»cir, ni aun se podría siquiera imaginar,
»cuán magnífico y suntuoso es dicho palacio.

»Condújome el heraldo adonde estaba la
»reina, la cual se hallaba á la sazón en el
»terrado del castillo, rodeada de sus donce-

(1) Sólo veinticuatro años tenía por entonces el príncipe de Viana.

»llas, solazándose y tomando el fresco de-
»bajo de un gran dosel.

»A su lado estaba el poderoso conde de
»Fox (1), con el cual había estado yo antes.

»Arrodilléme delante de la reina: díjole
»el conde que debía hablar alemán conmigo;
»pero á ella dióle vergüenza y no quiso.

»Insistió el conde, diciendo que debía así
»hacerlo; y entonces ella lo hizo oficialmen-
»te y como por ceremonia, de cuyas resul-
»tas el conde tuvo muchas bromas con ella,
»haciéndome saber por medio de mi intér-
»prete que la reina deseaba que yo me des-
»pidiese de ella á la manera de mi tierra.

»Excusóse ella por vergüenza que la dió;
»pero el conde lo quiso así, y no cesó de di-
»vertirse y chancearse con la reina hasta
»que, hincada la rodilla en tierra, la besé yo
»la mano según costumbre.

»A la noche hubo danza, y la reina man-
»dó por mí á mi posada para que asistiese;
»mas fué tal y tan fuerte la tempestad de
»lluvia y viento que se levantó, que, según

(1) Gastón de Bearn, conde de Foix, marido de Doña Leonor, hermana de D. Carlos de Viana, que tan contrario fué, andando el tiempo, al desventurado príncipe, como instrumento de la ambición de su mujer.— Véase la *Introducción*, p. LXII.

»entendí después, la fuerza del viento apagó las hachas» (1).

»En el palacio de Olite residía también en 1462 la infanta Doña Blanca, que hemos dicho había nacido con la misma mala estrella que su hermano el príncipe de Viana.

»Declarada por éste, al morir, heredera del reino de Navarra, en conformidad á lo dispuesto en los testamentos de su abuelo Don Carlos el *Noble* y su madre, había quedado la princesa como blanco á la animadversión de su poderosa madrastra y sin apoyo contra sus opresores, y de orden del débil y tiránico autor de sus tristes días la arranca de aquella morada el esclavo de éste, Mosén Pierres de Peralta, implacable enemigo de los beamonteses.

»Aléjase Doña Blanca de aquellos muros

(1) *Viaje de España por un anónimo* (1446-48), traducido directamente del alemán por E. G. R.— Madrid, tipo-litografía de V. Faure, 1883.— La inteligente autora de esta traducción, Doña Emilia Gayangos de Riaño, en el bien escrito prólogo que ha puesto al frente de este interesante *Viaje*, ha investigado con notable erudición y sana crítica, no sólo la patria y condición del anónimo autor del mismo, sino la época probable de la misión que á España le trajo, y el objeto de ésta. Nosotros hemos aceptado sin vacilar el resultado de una investigación tan meritoria cuanto

anegada en lágrimas, presintiendo 'sin duda el trágico fin que le estaba reservado en manos de los parientes de su desnaturalizada hermana Doña Leonor.

»Los bandos beamontés y agramontés se hacían en estos calamitosos años encarnizada guerra, y el palacio de Olite participó de la terrible agitación de la época, cayendo en poder de unos y de otros, según las alternativas de la lucha, habiéndose concluído en él tratados y celebrado Cortes diferentes veces.

»En este palacio de Olite existe un vasto subterráneo que se extiende por debajo de la plaza, y que sin duda fué destinado á poner en comunicación el castillo con la ciudad.

»Forma una bóveda sustentada en robustos arcos apuntados, de tan considerable

luminosa, fiados en la autoridad de su eruditísimo padre el Sr. D. Pascual de Gayangos, que, según la misma traductora declara, ha tomado parte en este trabajo. Sólo nos separamos un tanto de sus juiciosas conjeturas en cuanto á la fecha del viaje, que creemos, el de Navarra al menos, anterior al año 1446. Dice, en efecto, el viajero que en Castilla fué presentado al rey D. Juan II, hallándose éste en su campamento sobre Olmedo, y esto sucedía en 1445, y ya antes había estado el caballero bávaro en Olite.

magnitud, que puede cómodamente circular por debajo de ellos la caballería.

»En la actualidad se halla cegada la entrada que tenía por el interior del palacio, y sólo puede penetrarse en ella levantando una losa que se halla en el centro de la plaza pública.

»Es de suponer que tuviese también su foso, su camino de ronda, y todas las demás condiciones propias de toda fortificación.

»A pesar de reunir magnificencias tan poco comunes, que excitaban la admiración de los viajeros, aun de los familiarizados con las maravillas arquitectónicas de las más opulentas cortes, según hemos visto en la narración del caballero bohemio contemporáneo de D. Carlos de Viana y Doña Inés de Clèves; á pesar de esto, repito, desde la unión de Navarra á Castilla comenzó la decadencia del palacio de Olite.

»En 1556 fué cedido á los marqueses de Cortes para que estableciesen en él su vivienda, á calidad de ejecutar los reparos necesarios.

»En 1718 (rubor causa el decirlo) el virrey comunicó á la Cámara de Comptos la real orden de S. M. D. Felipe V mandando enajenar los palacios de Olite y de Tafalla. ¡Y no hubo quien los comprase!

»En 1794 sufrió el de Olite un terrible incendio; y el más terrible general Mina, durante la guerra de la Independencia, le volvió á incendiar para impedir que le utilizaran los franceses, fundiendo entonces, para hacer balas, el plomo de los torrejoncillos y garitones.

»Aún, después de tantas calamidades, conservábase el palacio en regular estado á principios de este siglo; pero el vandalismo de los hombres rugió sobre él é hizo lo que no había podido hacer la voracidad de los incendios: sus bien construídas torres, sus esbeltas arquerías, sus pintadas y doradas tarbeas empezaron á ser demolidas para levantar con sus escombros mezquinas casas y tapiales, y para empedrar calles é inmundos estercoleros!»



ÍNDICE

PÁGS.

| | |
|---|-----|
| Música.—Trozos de la Conferencia musical que dió en el Ateneo de Barcelona el maestro D. Felipe Pedrell con motivo del Centenario del descubrimiento de América | I |
| El arte musical religioso | 3 |
| El arte cortesano | 22 |
| La música popular | 41 |
| Pintura.—De los cuadros que poseyó D. ^a Isabel I de Castilla | 53 |
| Iluminaciones en vitela | 58 |
| Pinturas en tabla.—Las de San Benito de Calatrava en Sevilla | 66 |
| Cuadro de San Vicente en Zaragoza | 85 |
| San Miguel del Fay | 111 |
| Grabados en madera | 123 |
| Grabados é imprenta | 135 |
| Vidrieros ó pintores de imaginería | 156 |
| Pinturas murales | 163 |
| Palacio real de Olite | 194 |



OBRAS DEL MISMO AUTOR

| | <u>Pts.</u> | <u>Cts.</u> |
|--|-------------|-------------|
| <i>La Inquisición Española</i> | 3 | » |
| <i>Tratado de Cosmografía</i> | 5 | » |

PUBLICADO HASTA AHORA DE LOS «ESTUDIOS CRÍTICOS»

PARTE PRIMERA

| | | |
|--|---|---|
| I.— <i>Colón y los Españoles: tercera edición.</i> | 3 | » |
|--|---|---|

PARTE SEGUNDA

| | | |
|--|---|---|
| II.— <i>¿Hubo derecho á conquistar la América? Análisis político del Imperio incásico: tercera edición</i> | 3 | » |
| III.— <i>La conquista del Perú: id.</i> | 3 | » |
| IV.— <i>Las guerras civiles y la anarquía: id.</i> | 3 | » |

PARTE TERCERA

| | | |
|--|---|---|
| V, VI.— <i>Industria agrícola-pecuaria llevada á América por los españoles</i> | 6 | » |
| VII.— <i>Industria fabril que los españoles fomentaron y arruinaron en América.</i> | 3 | » |
| VIII, IX.— <i>Industrias mecánicas</i> | 6 | » |
| X, XI, XII.— <i>Industria naval</i> | 9 | » |

PARTE CUARTA

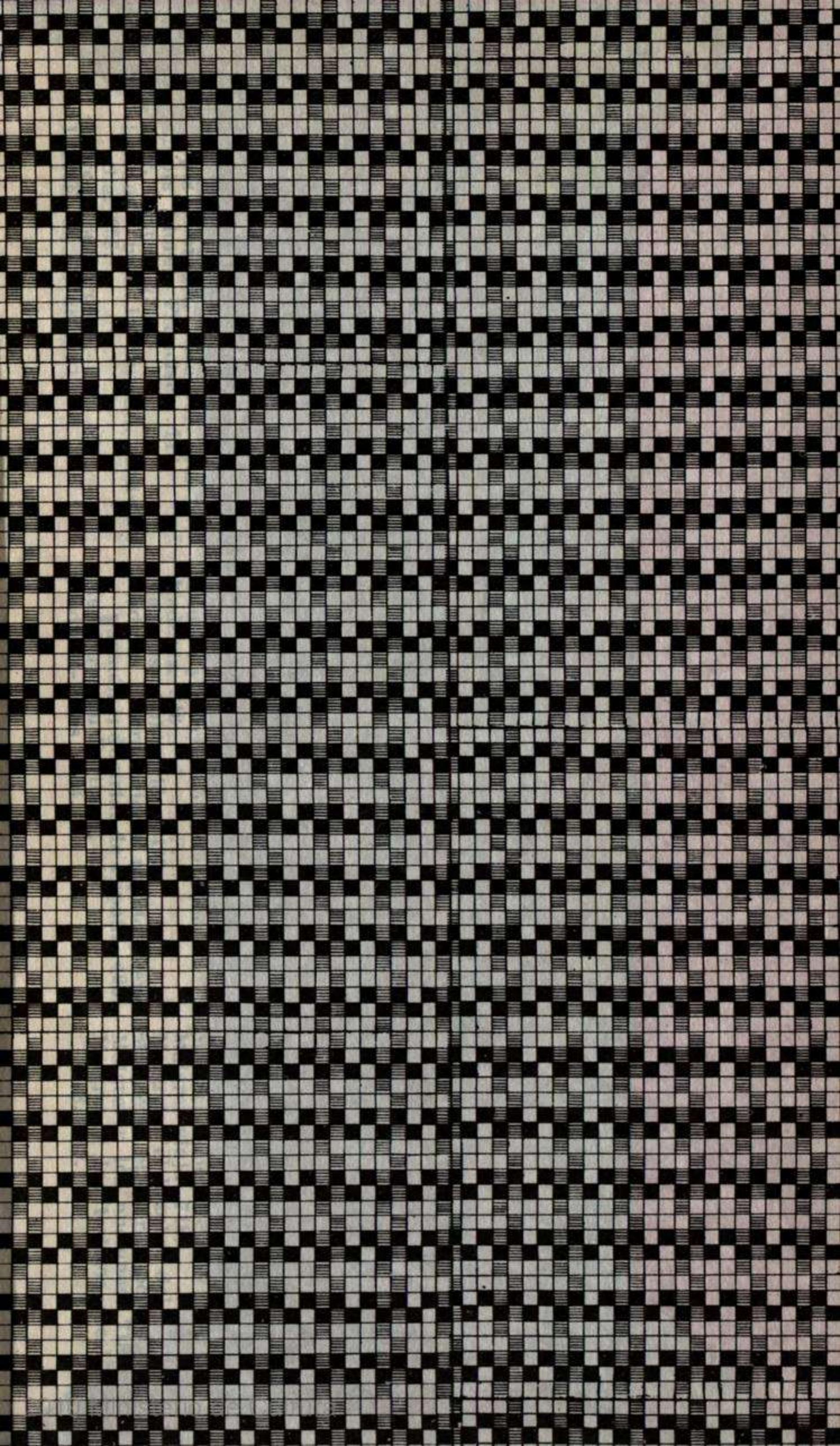
| | | |
|---|---|---|
| XIII, XIV.— <i>Bellas artes: pintura, música, escultura, canalizaciones, etc.</i> | 6 | » |
|---|---|---|

PARTE QUINTA

| | | |
|---|---|--|
| XV, XVI.— <i>El Viejo y el Nuevo Mundo. ¿Qué era España un siglo antes del descubrimiento de América? (Continuará).</i> | 2 | |
|---|---|--|

Se hallan de venta en Madrid, en casa del Editor, y en las librerías de Hernández y Suárez. Véndense también por tomos sueltos.







CAPPA

RESPUESTAS
CRÍTICAS
ACERCA DE LA
DEFINICION
ESPAÑOLA
EN
AMERICA

REL.

VIEJO Y EL
NUEVO MUNDO

XVI

970/80

CAP

MIL. DE

A. V. R. F. C. A.