

JUAN ELOY DIAZ-JIMENEZ

CATEDRAL DE LEON

EL RETABLO



MADRID
TIP. DE LA REVISTA DE ARCH , BIBL. Y MUSEOS
Infantas, núm. 42.

1907

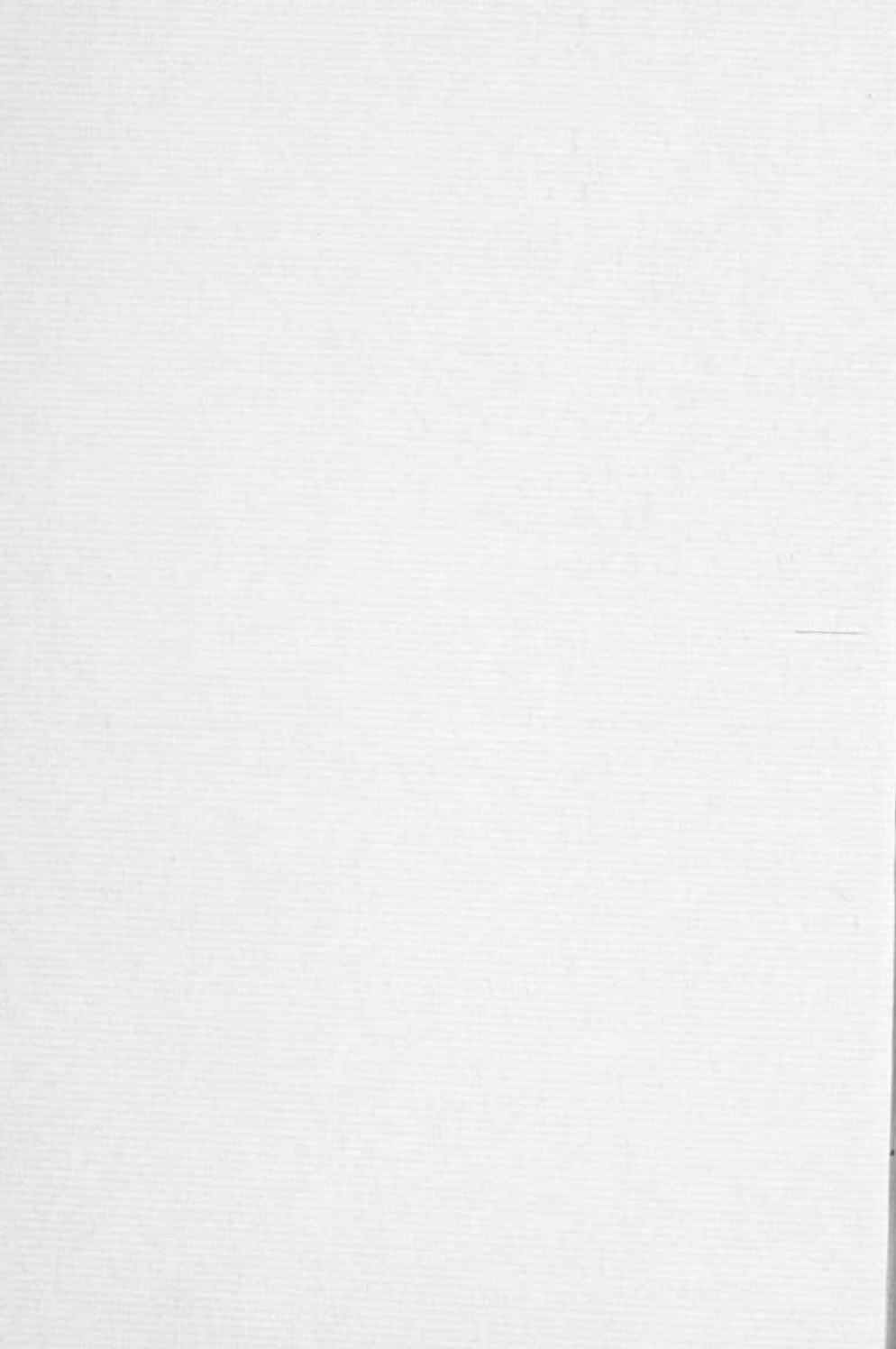


FM

Wagkijica ejemplar
en gran papel.
B

DGCL
A

+ .175718
C.





JUAN ELOY DIAZ-JIMENEZ

CATEDRAL DE LEON

EL RETABLO



MADRID

TIP. DE LA REVISTA DE ARCH , BIBL. Y MUSEOS

Infantas, núm. 42.

1907

Nº 1811 - del Cat.

CATEDRAL DE LEON

EL RETABLO

JUAN ELOY DIAZ-JIMENEZ

CATEDRAL DE LEON

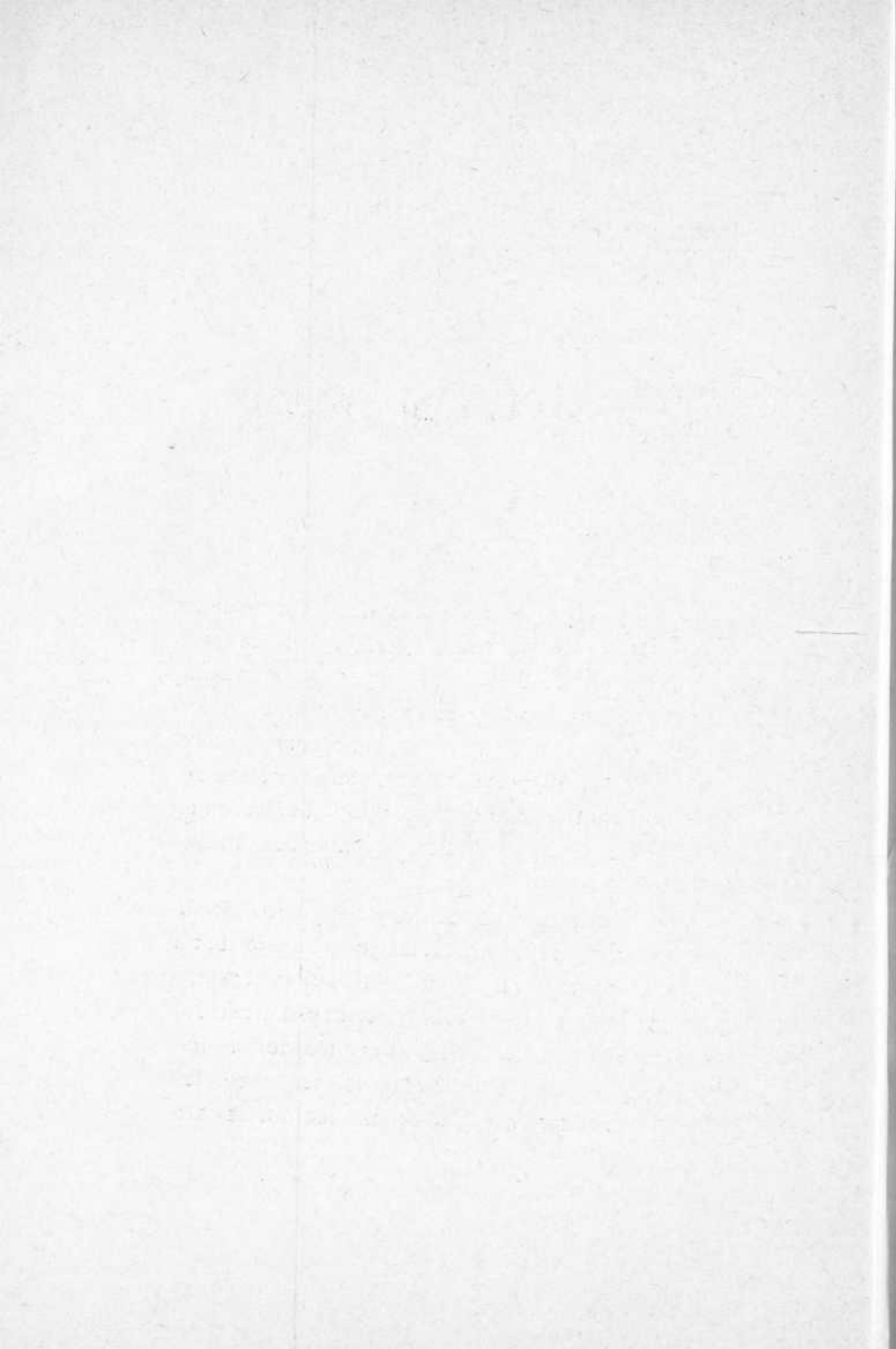
EL RETABLO



MADRID

TIP. DE LA REVISTA DE ARCHIVOS, BIBLIOTEGAS Y MUSEOS
Infantas, núm. 42.

1907



CATEDRAL DE LEÓN

EL RETABLO

I

LEVÁNTASE en el fondo de la Capilla mayor rasando casi la línea de su último cuerpo con la imposta del triforio y dejando ver, por detrás de las escotaduras, las ojivas de los dos arcos laterales. Le defiende, sirviendo de marco, un guardapolvo sobre cuyo fondo azulado trepa rica decoración vegetal formada por compuestas hojas doradas, que, naciendo de robustos y movidos tallos, se extienden en dos líneas paralelas.

Seis tablas pictóricas, de las cuales cinco son de grandes dimensiones, coronadas por fina pero sobria tracería conopial y una ancha faja azul en el centro salpicada de doradas estrellas, forman el espacioso plano dividido en seis compartimentos por las impostas que separan unas tablas de otras y por los pilaretes terminados en ricos pináculos que las ais-

lan del cuerpo central, destinado á servir de fondo á un templete manifestador colocado sobre la gradería de la mesa de altar.

Seis cuadros distribuídos á derecha é izquierda de aquél, cierran el retablo por la parte inferior formando su zócalo ó predela.

Tal es, descrita á grandes rasgos, su composición; pero aún se han colocado otros dos, á los que propiamente pudiéramos designar con el nombre de menores.

Los desnudos respaldos de los altares de los Santos Obispos Alvito y Pelayo se han cubierto, el primero, con la hermosa tabla del *Santo entierro de Cristo*, y el segundo, con otras seis pequeñas, sirviendo, á uno y otro tapamento, de crestería, tres copias enlazadas con elegancia, y para cuya composición ha servido de modelo el arco gótico florido que, con su complicada tracería, cuaja todo el hueco del último intercolumnio del ábside en el lado de la Epístola.

Sirven de zócalo á dichos retablos y cubren los descubiertos de la parte inferior del mayor, una serie de tableros de nogal, cuyos entrepaños ostentan molduras semejantes á rollos de pergamino á medio desplegar, ornato prodigado en el siglo xv y principios del xvi, del que tenemos no escasas muestras en arcas, respaldos, armarios y puertas en nuestra

misma ciudad. Termina el zócalo una decoración mural en la que alternan las armas de León y de su Iglesia.

Toda esta obra se llevó á feliz término el día 13 del pasado mes de Junio, debiéndose la traza y combinación artística de los elementos antiguos que la integran á la reconocida competencia y celo nunca desmentidos del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro, arquitecto-director de las obras de restauración de nuestra Catedral, y del arquitecto auxiliar de las mismas, Sr. D. Juan Crisóstomo Torbado.

La arquitectura de la expresada obra, que bien pudiéramos llamar de reconstrucción, es nueva, fuera de la tracería de las cinco grandes tablas; pero se ha procedido al ejecutarla con tanta inteligencia y profunda intuición de lo antiguo, que es muy difícil distinguir, á la primera ojeada, lo nuevo de lo viejo. La pureza de las líneas, la uniformidad de los tonos y la armonía del conjunto son de tal naturaleza, que parécenos tener ante nuestros ojos uno de aquellos grandiosos altares que en el siglo xv enriquecían los ábsides de nuestros templos.

Con ser tan grande el mérito de la obra, no todos los inteligentes se resignarán á que se oculte la parte más bella de la Iglesia, impidiéndoles, el retablo, la contemplación, á través de los intercolumnios, de las Capillas del deambulatorio, bañadas por la plácida luz de sus policromadas y traslúcidas vidrieras.

No se dirá que hemos debilitado en lo más mínimo el argumento de los que hubieran deseado ver reconstruída en toda su pureza la Catedral legionense, aun cuando para conseguirlo fuere necesario dar de mano á muchas obras maestras de épocas posteriores.

Es evidente que, para el buen restaurador, no debe merecer respeto aquello que desnaturalice el carácter del monumento y sacrifique su unidad, forma y estilo primitivo, tanto más si contribuye á poner en peligro su existencia; pero sí entendemos que es digno de respeto cuanto, no oponiéndose á esta ley fundamental, han ido agregando las generaciones sucesivas.

Siguiendo este criterio, son dignas del mayor encomio las obras acometidas con gran valentía, en el año 1861, por el arquitecto D. Matías la Viña, desmontando la media naranja que en mal hora comenzó á construir, en 1635, Naveda, terminándose, después de largas vicisitudes, y derribando la fachada del Mediodía para iniciar su restauración siguiendo el estilo general del edificio; como también no se elogiarán nunca lo bastante las del Sr. de los Ríos, sucesor del malogrado D. Juan Madrazo, para que desaparecieran los tabiques que cegaban los arcos colaterales de cada paño del triforio, el enojoso antepecho que corría sobre la arcatura de las naves menores y el ático que coronaba el astial del Poniente.

¡Lástima fué que no se aprobara el proyecto de trasladar el coro al presbiterio, de cuyo lugar se llevó al que hoy ocupa, en la nave mayor, el año 1742!

No se ha cometido, pues, pecado contra el arte erigiendo el retablo. De algún modo era necesario cubrir la desnudez de los respaldos de las construcciones que llenan los arcos del ábside, á no ser que se deshicieran no pocas de reconocido mérito, como el sepulcro de D. Ordoño, el arco de triunfo, el plateresco del altar de San Alvito y el greco-romano del de San Pelayo, amén de hacer desaparecer las dos pinturas murales al demoler los que cierran los intercolumnios colaterales de que ya hicimos mención. Pero si nos fijamos en los cuadros del retablo, nos convenceremos de lo acertado de su colocación.

El arte, la historia y la arqueología reclamaban que de alguna manera se conservara lo que andaba suelto y diseminado por distintos lugares, para que no se perdieran curiosos ejemplares y de importancia suma de nuestra pintura nacional y, principalmente, para el conocimiento de la que pudiéramos llamar pintura leonesa. Y no afirmamos esto por creer que aquí se formara una escuela propiamente dicha, sino en el sentido de haber, los artistas que en León pintaron, marcado sus producciones con el sello peculiar de las condiciones que les rodeaban, ó de haberse adaptado á ellas, si se quiere que manos ajenas y no propias

fueran las que diseñaron y metieron en color las composiciones de las tablas, cuyos asuntos reseñaremos.

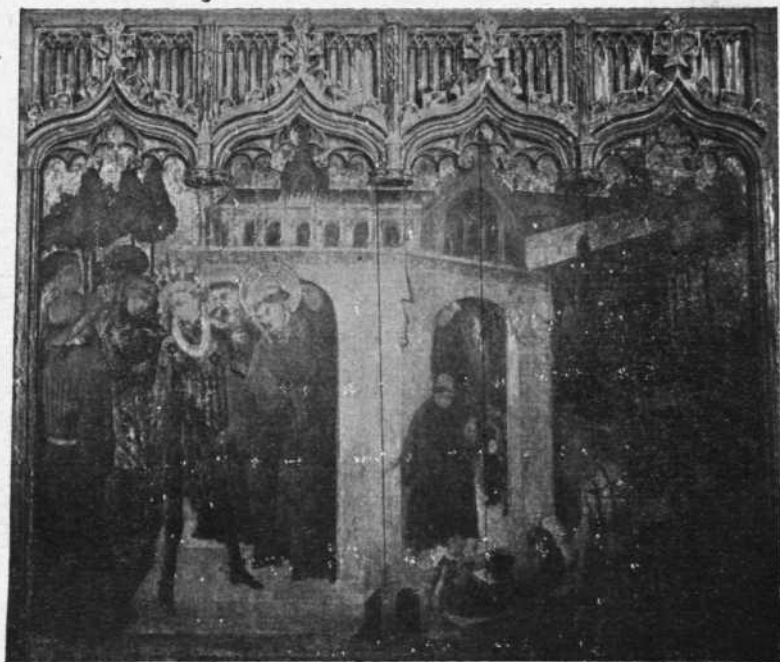
II

Merecen lugar preferente las cinco mayores, de las que, tres, representan los hechos más culminantes de la historia de San Froilán, que gobernó la diócesis desde el año 900 al de 905.

El retiro del Santo al despoblado, el deseo que sintió de evangelizar á los hombres, la prueba de su vocación y el éxtasis en que el fuego de la divina gracia encendió su corazón y la prudencia atemperó su alma, son los cuatro actos en los que, el pintor, repitiendo otras tantas veces, por modos diversos, la figura del protagonista, desarrolla aquéllos sucesivamente, trayendo á nuestra memoria la manera candorosa que tenían de exponer sus concepciones pictóricas los iluminadores de los Códices medioevales.

Representa otra de las tablas el momento solemne en que, los mensajeros de Alfonso III *el Magno*, participan á San Froilán el anhelo que tenía el monarca de verle y la orden para que los acompañase á la Corte. Aparece el Santo, en actitud humilde, á la puerta del monasterio de Veseo, término del monte

Curueño, rodeado de sus hermanos de religión, sacado de aquél por apuesto caballero, el que, estrechando con su diestra la de San Froilán y volviendo



Mensaje real al monasterio de Teseo.

la cabeza á los que le acompañan, muéstrales aquel dechado de virtud y de ciencia, oculto bajo la negra y áspera cogulla, que inclina la cabeza, abrumado

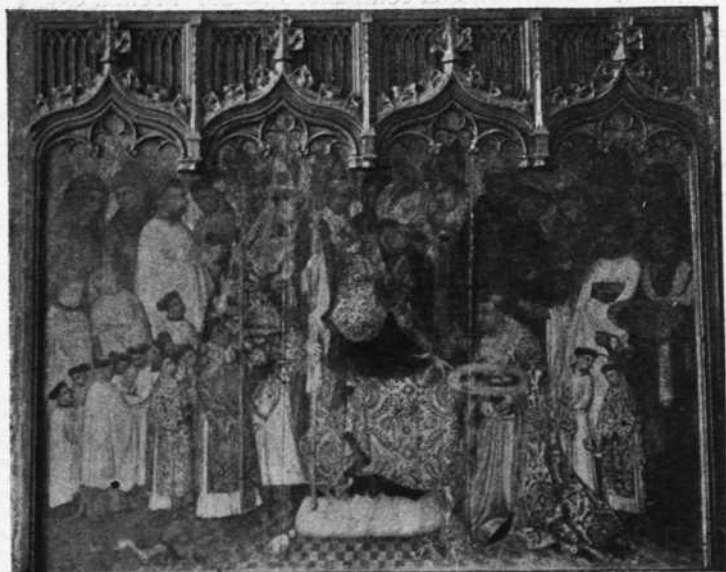
por la pesadumbre de tan alta distinción. Contrasté hábilmente buscado por el pintor, con el fino tocado á la morisca que envuelve la cabeza del prócer, con el rico brocado de oro orlado de pieles que cubre su cuerpo y con los trajes de varios colores que visten los que forman el séquito.

Llena el fondo del cuadro un templo gótico en perspectiva, dentro de cuya puerta principal, y en la escalinata, se desarrollan algunas escenas populares. A la izquierda de aquél, briosos corceles esperan impacientes el momento de la partida.

Pero llegamos á describir el *cuadro de los cuadros*: de composición notable, dibujo correcto, coloración delicada y verdad tan grande, que no parece sino que sus figuras son trasuntos fieles del natural; tal es la variedad de los tipos, la expresión de los semblantes y los rasgos individuales que los caracterizan.

Ocupa San Froilán el centro, sentado en la cátedra, de la cual sólo se ven las cabezas doradas de las bichas que terminan los brazos. Amplia capa pluvial, sujeta al pecho por broche en cuyo chatón se lee en caracteres góticos el nombre *Froilamimus*, resalta sobre el hábito negro de San Benito. Representa el cuadro el momento en que, después de haber sido ungido, recibe el Santo, de manos de los Prelados asistentes, las insignias de la dignidad episcopal.

Apoya sobre la rodilla la mano izquierda; coge con la derecha el báculo pastoral, que le entrega uno de los Prelados, á la vez que, ligeramente inclinado, deja que otro ciña con la mitra su cabeza. Colocado



Consagración de San Froilán.

á su espalda el venerable Oficiante, le sostiene por los hombros contemplándole de una manera paternal y respetuosa.

Un grupo de niños cantores, dignos del pincel de Van Eyck, de rostros angelicales y revestidos de

blancas túnicas, siguen á la Cruz alzada entonando los cánticos litúrgicos.

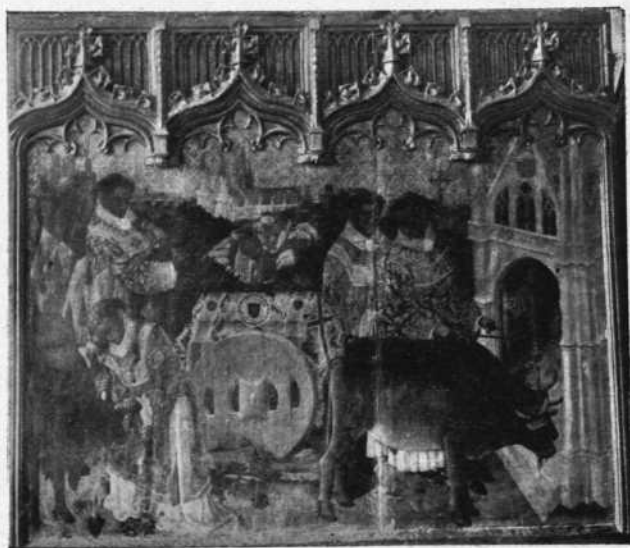
De rodillas ante el nuevo Prelado, un presbítero sostiene en sus manos la bandeja de oro con la crismera. San Atilano, el compañero de San Froilán en el yermo, vestido de alba y oprimiendo sobre su pecho, con el brazo, el libro de los Santos Evangelios, espera que llegue el momento de ser consagrado.

En último término se dibujan las figuras de religiosos, nobles, pajes y gentes del pueblo que presencian el acto religioso de consagrar al que, andando el tiempo, había de ser aclamado patrono de la diócesis de León.

De las cinco tablas que venimos estudiando y hemos denominado grandes, las dos últimas tienen por asuntos: una, la *Presentación de Nuestra Señora en el templo*, y la otra, la conducción de unas sagradas reliquias. Acerca de cuyos fueran restos tan venerandos, como quiera que no existe en los documentos referencia alguna, se ha fantaseado no poco, creyendo unos que debían ser los de San Isidoro de Sevilla, y opinando otros que eran los del mismo San Froilán traídos á León una vez que fué dirimida la contienda con los monjes de Moreruela.

Ninguna de las dos conjeturas es aceptable, porque las tradiciones de ambos sucesos no están conformes con lo que el cuadro representa.

Dos tardos bueyes uncidos á pesado carro arrastran, á una con él, grande arca cubierta con suntuoso paño bordado de sedas y oro. Cuatro clérigos revestidos con lujosas dalmáticas acompañan el depósito



Traslación de las reliquias de Santiago.

sagrado, guiándole dos de ellos, mientras que los otros sujetan por las astas dos bravas reses, forcejeando por domeñarlas. Completa este primer término una portada que da acceso á una iglesia de estilo ojival, á través de cuya puerta, de arco ligeramente

apuntado, se ve el interior de aquélla. Un peregrino deposita su óbolo piadoso en un altar con la efigie del Apóstol Santiago que se halla colocado á la entrada. Entre los dos tramos que se divisan de la nave, y de pila á pila, penden, como otros tantos ex votos, banderas y escudos de distintas nacionalidades.

Se extiende en segundo término un monte alto que, entre sus espesos matorrales, deja al descubierto pequeña pradera, en la que sesteaba un rebaño. El pastor, en pie y extendida la mano derecha sobre sus ojos, á modo de pantalla, mira con insistencia hacia la estrecha garganta formada por dos montañas, en una de cuyas peñas se abre una gruta que tiene en su interior, labrados, dos arcos de medio punto. La pastora, detrás de aquél y por cima de su hombro, dirige la vista hacia el mismo sitio.

Se ve en lontananza, sobre la cresta de una roca, fuerte castillo que da frente á las esbeltas torres y ligera cúpula de iglesia monacal. A la derecha de ésta se alza una cruz, y un peregrino coge una piedra del sinnúmero de las que rodean el símbolo de la Redención.

Entendemos que el asunto del cuadro descrito no es otro más que la conducción del cuerpo del Apóstol Santiago, por sus discípulos, desde Iria Flavia al monte Libredón.

La dificultad para determinar dicho asunto consiste en que el pintor no se ciñó pura y exclusiva-

mente á representar la conducción de las reliquias, sino que acumuló una porción de pormenores y detalles expresivos de otros tantos hechos anteriores y posteriores, tomándolos de la historia, de la tradición y de la leyenda.

Los clérigos que se esfuerzan por sujetar á los toros simbolizan el hecho milagroso de amansar y después uncir al carro los que la pagana Lupia soltó intencionalmente contra los discípulos del Evangelizador de España; la gruta con sus dos arcos labrados, aquella en que depositaron el cuerpo del Santo.

Los moradores de San Félix de Solobrio, sorprendidos por las señales celestes que cinco siglos después revelaron el lugar en que se encontraba sepultado el Apóstol, están representados por los pastores, que, desde lo alto del monte, miran con insistencia en dirección de la alameda que puebla la estrecha garganta. El castillo, el lugar desde el cual, el Obispo de Iria Teodomiro, se cercioró del prodigio de las luces, que fué ocasión para que se descubriesen las reliquias, y la iglesia que da frente á la fortaleza, la de la comunidad que, á raíz del hallazgo y presidida por el abad Ildefredo, las tributaba solemne y devoto culto.

Las piedras blancas que rodean la cruz simbolizan la calera de la que los peregrinos, al llegar al término de su viaje, tomaban una para llevarla á la grandiosa fábrica del nuevo templo, cuya construc-

ción dió principio el Obispo Diego Peláez, en el reinado de Alfonso VI.

Las empresas, tales como la cruz espada de la casa de Borgoña, la cruz negra de los alemanes y otras de los escudos y banderas que aparecen colgados en el interior de la iglesia, así como también la efigie del Apóstol, repetida por dos veces dentro y fuera del recinto sagrado, manifiestan que el pintor se propuso representar la Basílica compostelana.

El asunto de la última tabla es la *Presentación de la Virgen en el templo de Jerusalén*. El artista le concibe en su estructura como una de las iglesias de su tiempo.

No siéndole fácil representar el interior, por carecer del conocimiento de la perspectiva, pone ante nuestra vista una como sección longitudinal de la nave menor. Divísase en el fondo el muro de ésta, perforado por cuatro grandes ventanas, divididas por los maineles en tres intercolumnios, y cuyas ojivas equiláteras tienen inscritas rosas de variada tracería. Cuatro pilas exentas ocupan el primer término, correspondiendo á las adosadas en el muro. Unas y otras aparecen seccionadas por el arranque de las bóvedas. Cierra la nave un ábside, por cuyo arco de medio punto se ve la mesa de altar con su tríptico. Sobre los extremos del ara se apoyan dos

sacerdotes vestidos con ricas capas y cubiertas las cabezas con velos blancos, á modo de amitos.

Una escalinata de 15 gradas conduce al altar; por ella sube la Virgen niña alzando los brazos y jun-



Presentación de la Virgen en el templo de Jerusalén,

tando las manos con místico arrobamiento. San Joaquín y Santa Ana, acompañados de algunos parientes, contemplan á la que Dios tiene predestinada para Madre del Redentor.

Sobre la coronación de la faja central que promedia el retablo, y bajo del cuadro de la traslación del cuerpo de Santiago, está colocada la sexta tabla pictórica, formada por dos, que sirvieron de zócalo al retablo de la iglesia de pueblo no lejano, y de cuya procedencia hablaremos en lugar oportuno. En ella aparecen de medio cuerpo las figuras de los Apóstoles San Juan, San Pablo, San Pedro, Santiago y Santo Tomás. Es una de las pinturas más notables, por la corrección del dibujo, viveza de colorido, gradación del claroscuro y por su realismo de buena ley. Por último: los asuntos de los seis cuadros de la predela, enumerados á partir del lado de la Epístola hasta el del Evangelio, son los siguientes: *Tránsito de la Virgen, Anunciación, Venida del Espíritu Santo, Nacimiento del Salvador, Adoración de los Reyes y Purificación de Nuestra Señora.*

Todas estas tablas, fuera de las que representan el *Tránsito de la Virgen* y la *Venida del Espíritu Santo*, reflejan la influencia de la escuela flamenca; pero con tendencias arcaicas, como lo demuestran los tonos fríos de los coloridos y el alargamiento y rigidez de las figuras. Las pinturas de varios Apóstoles, del Niño perdido y hallado en el templo, de la misa de San Gregorio, y de un Descendimiento, y de una Adoración de los Reyes, cubren el trasaltar de San Pelayo. Todas ellas, y las dos que, al hablar

de la predela del retablo mayor hemos exceptuado, revelan que fueron pintadas en pleno Renacimiento, y aun nos atreveríamos á darlas carta de naturaleza dentro de la escuela castellana, por su gravedad, carácter homogéneo é independencia de las formas antiguas. El oro ha desaparecido del fondo de estos cuadros, llenando el pintor la parte libre con el paisaje y los motivos de una arquitectura greco-romana.

Oculta el respaldo del altar de San Alvito, el hermosísimo cuadro del *Santo entierro*.

Encuadrada la tabla por rico marco del gótico-florido, representa el momento en que, una vez descendido de la cruz el macerado cuerpo de Nuestro Señor, los justos varones José de Arimatea y Nicodemus se disponen á envolverle en la sábana santa para depositarle en el sepulcro. La Virgen madre, sostenida por el Discípulo amado y por María Salomé, lánguida y desfallecida, contempla con mirada dolorosa la faz divina de su hijo. La Magdalena, en pie, y á la izquierda del Apóstol, sostiene cuidadosa, entre sus manos, el vaso con la mirra y áloe que ha de ungir el cuerpo del Redentor... En segundo término, detrás del inclinado cuerpo de Nicodemus, asoma un grupo de tres judíos, en cuyos semblantes se retratan, más que la compasión, el asombro y la curiosidad. En lo último, sobre un fondo de oro ricamente estofado, se destaca el sagrado madero, en cuyos

brazos descansan las escaleras que han servido para descolgar el cuerpo del Crucificado.



Santo entierro.

Este grandioso cuadro, que en 1852 se hallaba colocado en el interior de la imafrente de la Catedral sobre la puerta del centro, y que durante las obras

de restauración fué traído y llevado de un lugar á otro, ha sido siempre objeto de admiración y estudio de las personas inteligentes.

No ha mucho que en *La Ilustración Española y Americana* se publicó un artículo acerca de la Exposición de arte retrospectivo celebrada en nuestra ciudad, firmado por Valsa de la Vega. En él se reconoce el mérito indiscutible del cuadro, y se afirma con verdad que pertenece al estilo de la pintura flamenca; pero en lo que no anda muy acertado el articulista es al darle filiación de escuela, diciendo que pertenece á la del viejo Van-der-Weyden, *por la manera, tipos y sequedad del color*.

Limpia hoy la tabla del polvo secular que la envolvía, protesta por sí misma de semejantes afirmaciones. No de sequedad, sino de frescura, ha de calificarse el colorido, y por lo que al dibujo, que es correctísimo, se refiere, ni peca por la sinuosidad de las líneas, ni por la rigidez y angulosidad de los paños, ni mucho menos por el alargamiento de la figura humana; achaques, todos estos, del maestro de Turnai. Lo que más caracteriza á nuestro cuadro y le separa de la manera de hacer de Van-der-Weyden es la grandeza plácida y serena de toda la composición y la expresión de intenso, pero resignado dolor que se manifiesta en los semblantes y actitudes de las figuras. Informa toda la obra, si se permite la

frase, un *quid divinum* que contrasta con la violencia de las pasiones humanas mal reprimidas y las actitudes dramáticas de las obras de Van-der-Weyden: defectos, en el arte cristiano, de que no se vió del todo limpio ni aun el mismo Quentin Metsys.

III

Ya dijimos anteriormente que no abrigábamos la idea de que en nuestra región existiera, en pintura, una escuela á la que se pudiera calificar propiamente de leonesa, al menos, hoy por hoy, no se ha logrado reunir el número suficiente de producciones que nos permita deducir con certeza esta conclusión.

Si llegara el día, tal vez no lejano, de recoger las tablas de los siglos xv y xvi, que se encuentran esparcidas por muchas de las iglesias de la diócesis, ora aisladas, ora formando parte de anacrónicos retablos, además de evitar su desaparición, producida por la acción del tiempo ó por la codicia mal reprimida de los logreros; dispondrían los hombres estudiosos de preciosos y seguros datos que les permitirían conocer la historia de la pintura en estos antiguos reinos, distinguiendo en las obras de arte lo que lleva el sello regional de aquello que es fruto indiscutible del trabajo de asimilación de escuelas y estilos extranjeros.

Haremos algunas observaciones, siquiera sean ligeras, acerca de lo dicho, fijándonos para ello en la pintura musivaria del período de la dominación romana, en la miniatura de los códices, en la pintura en vidrio y en el muro y, principalmente, en la de las grandes tablas que constituyen el objeto de nuestra atención.

La primavera de 1899 fué venturosa para la Historia y las Bellas Artes.

En el pago de fincas rústicas denominado los *Villares*, término de Quintana del Marco, se descubrieron cuantiosos restos de construcciones romanas, y, entre ellos, seis ó siete pavimentos que, en su mayor parte, fueron destruídos por los naturales del citado pueblo.

La solicitud del Sr. D. Darío Mata, vecino y acaudalado propietario de La Bañeza, salvó de la ruina un gran trozo de mosaico historiado, cuyas policromas teselas forman un precioso cuadro que tiene por asunto el momento en que el joven Hylas, predilecto de Hércules, es sorprendido y aprisionado por las Ninfas al querer llenar su ánfora con el agua que mana de una fuente situada en el centro de un frondoso bosquecillo.

El cuadro, por lo bien tratado del asunto y la combinación acertada de los colores de sus teselas, presenta un agradable conjunto que, mirado á pocos pa-

sos de distancia, se forja uno la ilusión de estar contemplando una pintura mural. Pues bien: á pesar de estos caracteres del arte clásico romano, revela obra tan interesante que el artista, al dar forma plástica á las figuras que representan las Náyades, se inspiró en el tipo de la mujer astúrica y muy especialmente en aquella raza galo-bretona, perpetuada hasta nuestros días en los pueblos de Maragatería.

La corpulencia, el desarrollo muscular, la faz anchurosa y los rasgados ojos de mirada penetrante, denuncian á aquellas mujeres que, mientras el hombre guerreaba ó perseguía en el monte al cerdoso jabalí, se dedicaban á las faenas penosas del campo, atezando sus rostros el sol del estío y curtiendo sus cuerpos, en invierno, el frío cierzo del Teleno.

Destruído el imperio romano de Occidente por las irrupciones de los pueblos del Norte, España corrió la suerte de todas las provincias que de aquél dependían. No se perdió todo en aquel trastorno general. Los pueblos subyugados por los bárbaros conservaron no pocos elementos de la civilización del pueblo rey.

En nuestra Península, los hispano-romanos custodiaron, en medio de las vicisitudes por que atravesó la dominación visigoda, aquel tesoro de cultura depurado por la influencia de la Religión Católica, llegando aquéllos á erigirse, primero, en maestros, y

después, en directores de la vida política, intelectual y artística de sus propios dominadores.

Por demás escasos son los restos que nos han quedado del arte visigodo, y algunos de ellos muy discutidos; pero de la pintura, ninguno, pues no merecen considerarse como tales las letras iniciales de los manuscritos en los siglos VI y VII, ligeramente coloreadas y de poco mayor tamaño que las demás que forman el cuerpo de la escritura. No encontramos ni el más pequeño asomo de las miniaturas con que los romanos habían exornado sus libros desde la época de Ovidio hasta el siglo V.

La verdadera miniatura aparece en España en el siglo X.

Designamos con este nombre las iluminaciones desligadas de las letras iniciales, sueltas por completo, y en las que el artista agrupa distintas figuras, combiniéndolas para expresar una idea, un asunto, una acción. A este género pertenecen las iluminaciones, no sólo de los códices del *Comentario del Apocalipsis* escrito por Beato, y en las que predomina aún el estilo simbólico y fantástico, sino también las que salpican, digámoslo así, los folios del notabilísimo Códice bíblico que se custodia en la biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro, tan manoseado como poco conocido. Se terminó el año 960, en las postrimerías del efímero reinado de Ordoño IV *el Malo ó el Usurpador*.

Abundan las iluminaciones en los libros sagrados del Antiguo Testamento, desde el Génesis hasta los libros de los Reyes. No hay acontecimiento de trascendencia en el pueblo escogido que no esté representado gráficamente.

Bajo la ruda corteza de una técnica incipiente de colores fuertes y brillantes y de figuras muy contorneadas por la tinta, se descubre la tendencia á reproducir, si bien de un modo imperfecto, las formas de la naturaleza. Es cierto que el iluminador, por su impericia, se ve incapacitado para expresar en el rostro de las figuras los sentimientos y las pasiones; pero se vale, para conseguir este fin, de las actitudes, y con especialidad de las de los brazos al manejar las armas, al presentarlos elevados ó abatidos, significando, por estos medios, la ira, la súplica ó el desaliento.

Este conato de naturalismo se marca con mayor claridad en la imitación, relativamente perfecta, de la figura de los animales, forma de las armas, monturas de los caballos y de las estructuras arquitectónicas de la época. Por este concepto, es de valor inestimable el *Codex gothicus legionensis*, porque demuestra que, con mucha anterioridad al siglo XII, en España fué cayendo en desuso la forma simbólica de la pintura.

Otra Biblia de no menor valía se conserva en San Isidoro. Están los libros sagrados distribuídos en

tres volúmenes. El primero, que contiene desde el Génesis hasta el libro segundo de los Paralipómenos, se terminó en el año 1162, reinando, en León, Fernando II, hijo de Alfonso VII. Ejemplar curioso de escritura carlovingia y apreciable por sus pinturas.

El Códice es una copia del ya descrito y un fiel trasunto de sus iluminaciones. Todas las miniaturas repiten los mismos asuntos de las de la Biblia del siglo x, dando un paso, aunque lento, en el progreso del arte. La figura humana, sin perder por completo la rigidez, gana algo en proporciones; los paños se pliegan con mayor regularidad; los semblantes son más expresivos y las extremidades más regulares.

De más correcto dibujo, las figuras de los Reyes que exornan el libro de *las estampas* de la Catedral, preparan el perfeccionamiento que adquiere la miniatura en el siglo xiii, y del cual son buena muestra las viñetas del Códice de las obras de Santo Martino de la Colegiata de San Isidoro.

La pintura mural recorre una serie de períodos no menos interesantes que, partiendo del siglo xii con las del Panteón de los Reyes, y las de fines del siglo xiii del intradós del arco que da entrada á la Capilla de los Quiñones, en San Isidoro, terminan con los restos de las que, en los siglos xv y xvi, decoraron los muros del Claustro catedral.

Son las del Panteón creación notable del arte bizantino. Los restos de la Catedral, la muestra más antigua de la influencia de la escuela italiana en nuestra patria (1). Los de la Capilla de los Quiñones, la expresión más genuina de la pintura española dentro de su época.

Con la aparición en la arquitectura del estilo ojival, la vidriería pintada adquirió un desarrollo ex-

(1) Según testifican los libros de Actas Capitulares, la primera pintura mural del maestro Nicolás es la que subsistió hasta principios del siglo XIX en la parte de muro de la imafrente de la Catedral, ocupando desde la punta del medio hasta el triforio, cuyo asunto era el *Juicio final*. El Cabildo, una vez levantado el andamio, dió al pintor 800 mrs. para que fuera á Salamanca «á ver las pinturas e la estoria del Juicio para lo pintar en la Iglesia». Debió terminar su obra maestra en el año 1460, porque en 5 de Marzo del mismo año dió principio á pintar los *temples* del Claustro. Si la sensible pérdida de la pintura del *Juicio* nos imposibilita para juzgar hasta dónde imitó el pintor español al florentino de su mismo nombre, aún puede vislumbrarse en algunos de los restos pictóricos del claustro la influencia del estilo toscano, y muy especialmente en lo que queda del *Descendimiento*. No perdamos de vista que cuando pintaba el maestro Nicolás gobernaba la Iglesia de León D. Antonio Jacobo de Venevis, natural de la Marca de Ancona (1464 á 1470).

traordinario. Disminuídos los empujes laterales con la introducción del arco apuntado; fijándose los verticales en determinados puntos con la bóveda por arista y los arcos cruceros y neutralizando los horizontales por medio de botareles y de arbotantes, se aligeraron los muros (1) y en algunos templos, como en nuestra Catedral, llegaron casi á suprimirse. Esto permitió abrir grandes ventanales, que, cubiertos con hermosas vidrieras, presentan á la contemplación de los fieles esa rica colección de imágenes translúcidas que parecen como suspendidas entre el cielo y la tierra.

Desde este punto de vista, la *pulchra leonina* es acabado modelo de vidriería artística. Admírase en ella desde la vidriera legendaria de pequeños paneles, imitación en el vidrio del antiguo mosaico, hasta la fastuosa del siglo xvi, en la que, desapareciendo el vidriero, invade todo el campo el pintor, desarrollando por completo un solo asunto.

En labor tan prodigiosa no fueron muchos los extranjeros que en León trabajaron. Al menos, los datos que nos suministran los libros de Actas capitulares desde el año 1419 hasta el de 1637, apenas si hacen mención de alguno que otro que no fuera español.

El maestro Juan, vecino de Burgos, trabajó desde

(1) P. Francisco Naval: *Elementos de Arqueología*.

1420 á 1424. Alfonso Díez (1) fué vidriero de la Iglesia hasta el año 1441, en el que, por haber muerto, le sucedió Valdovín, nombre al parecer francés. Fué éste admitido por el Cabildo, renovando para ello el mismo concierto que había hecho con su antecesor.

Espanoles fueron también, Rodrigo de Herreras, que trabajaba en 1551, y Luis Argota y Sebastián Pérez, que lo hicieron, respectivamente, por los años de 1613 y 1639.

Lástima es que no podamos completar datos tan curiosos por faltar las Actas capitulares de los siglos XIII y XIV.

(1) Ninguno de los que escribieron acerca de las obras de la Catedral hace mención de este vidriero español, y eso que al reclamar Valdovín que se le apuntara como tal artífice en los registros que llevaba el Cabildo, hace especial mención de su antecesor: *«pareció (dícese en el acta) Valdovín vidriero e por quanto non se fallava en nindgún registro como los dichos señores le tenían rescibido por vidriero, por ende quería nuevamente le rescibiesen los dichos señores por vidriero de las obras desta Iglesia, e que le mandaran dar segund e por la forma e manera que de antes la tenia alfonso dies vidriero, que Dios perdone»*, etc. (Libro de acuerdos capitulares del año 1441.) El acta es del Cabildo celebrado el día 24 del mes de Abril, de dicho año, y consta extendida al fol. 2 r. del precitado libro.

No siendo nuestro propósito estudiar la vidriería de la Catedral, citaremos, entre las legendarias que en ella existen del siglo XIII y muchos paneles en otras diseminados de la misma época, la que se conoce comúnmente con el nombre de vidriera de la *cacería*. Cubre hoy, comenzando á contar desde Poniente á Oriente, el quinto de los ventanales altos de la zona del Norte.

La vidriera no se construyó para el lugar que ocupa: sus asuntos son puramente civiles. Debió aprovecharse de los restos del Palacio Real reedificado por la madre del Rey San Fernando.

Es de sumo interés por su genuíno carácter nacional... pero dejemos que lo describa el que, para honra nuestra, supo resucitar en España el arte de la vidriería. Dice así el Sr. D. Juan B. Lázaro: «Hay (en la vidriera) por lo menos cuatro asuntos puramente civiles; de esta especie son, primeramente, las representaciones simbólicas de la Retórica, la Dialéctica y alguna otra arte; sigue después una *cacería*, en que figuran el rey, la reina, caballeros, heraldos, timbaleros, piqueros, ballesteros, la jauría con sus galgos, podencos y sabuesos; losalcones, y, en suma, la más movida, simpática é ingenua reproducción de aquél *sport* tan de la Edad Media; en otros paneles hay escenas completas de personajes que escriben libros y de miniaturistas que los iluminan,

y, por último, aparecen en otros grupos juglares y payasos con sus jacos, camellos, monos, etc., etc., *resultando de todo esto una colección casi completa de asuntos de la vida civil de aquellos tiempos, tan auténtica como no conozco ninguna otra vidriera* (1).

IV

Mas volvamos á nuestras tablas, en las cuales, los que las pintaron, dejaron marcadas las huellas de la vida y costumbres leonesas, si bien veladas por la influencia de la técnica de los grandes maestros de Flandes.

Que el antiguo retablo se hallaba instalado en la Capilla mayor con anterioridad al año 1450, lo demostraremos al finalizar nuestro estudio.

Las pinturas de aquél son, á nuestro juicio, anteriores á la tabla de la *Virgen de los Concelleres*, de Barcelona, contratada en 1443 y terminada en 1445 por el pintor valenciano Luis Dalmau, y de cuya larga permanencia en la ciudad de Brujas al lado de Juan Van Eyck, no cabe dudar después de leído el concienzudo artículo publicado en *Cultura Española* por D. Luis Tramoyeres Blanco (2). Si Carlos Justi,

(1) *La Lectura*, Revista de ciencias y artes: «Catedral de León», por D. Juan Bautista Lázaro. Mayo 1901.

(2) «El pintor Luis Dalmau. Nuevos datos biográficos.» Revista citada. Mayo, 1907.

á quien cita el Sr. Tramoyeres, hubiera conocido las pinturas de nuestra Catedral, no afirmaríá con tanta seguridad que «la huella más cierta y antigua que se conoce de la influencia de Juan Van Eyck en la pintura española ha de buscarse en Barcelona», ni mucho menos que la tabla de la *Virgen de los Consejeros*, fuera «la primera pintura al óleo en España y el testimonio más antiguo de la difusión del nuevo procedimiento fuera de Flandes».

En el período que estudiamos, aquella influencia invadió lo mismo las regiones levantinas que las centrales de la Península, y el nuevo procedimiento de pintar, tanto aparece en la ciudad condal como en la corte de los antiguos Reyes de León.

No fué tan sólo el magnánimo Alfonso de Aragón el que abría las puertas de sus Estados á los artistas extranjeros, también el débil Juan II de Castilla gustaba del trato de aquéllos. Honró al pintor italiano Dello, armándole caballero, y colmó de distinciones al mismo Juan Van Eyck, cuando éste, en su excursión por España, visitó al Rey castellano.

Tampoco el Cabildo catedral, durante el largo período de tan infausto reinado, perdonó medio alguno, ni excusó gasto, por cuantioso que fuera, para ver terminada la obra de su Iglesia y engalanarla con todas las bellas artes que forman el cortejo de la Arquitectura.

Desde 1419 hasta el término de dicha centuria asombra el movimiento extraordinario de artífices que trabajaban en las obras. Pintores, tallistas, orífices, vidrieros, maestros de rejería y pedreros, recibían con largueza la remuneración de su trabajo. Con solicitud maternal, no abandonaba á quien bien la sirviera (1), y allí, dondequiera que había un hombre hábil, iba en su busca sin parar mientes en su nacionalidad ni en su clase. El arquitecto Jusquín y el vidriero Valdovín, de Francia vinieron, y de Colonia, por no citar otros ejemplos, trasladó definitivamente su residencia á León el incomparable Enrique de Arfe, tronco de una generación de plateros que labraron para nuestras iglesias esas artísticas custo-

(1) No podemos resistir la tentación de transcribir el hermoso acuerdo tomado por el Cabildo el 4 de Agosto de 1424, dice así: «Este dicho día mandaron los dichos señores que diesen a johan lopez, pedrero, sesenta maravedís cada més de la dicha moneda blanca, por amor de Dios e porque abía gran tiempo que servía a la iglesia e agora ya non podía servir de viejo e flaco, e que obiese estos dichos sesenta maravedís cada mes para ayuda de su mantenimiento por su vida. E esto en como pasó los dichos señores é cabildo, mandaron á my dicho notario que lo escribiese asy.» (Libro de acuerdos capitulares del precitado año, á los fols. 60 v. 61 r.)

días que no tienen par en los fastos de la orfebrería (1).

Pensionaba á sus artistas. Al maestro Nicolás le mandó el Cabildo, en 24 de Agosto de 1452, ir á Salamanca para inspirarse en las obras de aquella Catedral y pintar en la nuestra el *Juicio final*.

Y llegaba su liberalidad hasta el punto de dar licencia á sus artífices para que trabajaran en otras poblaciones, reservándoles su plaza en la Catedral. A Enrique de Arfe se le autoriza en 24 de Septiembre de 1515 para ir á Córdoba, y en 3 de Octubre de 1522 para marchar á Toledo.

Entre el considerable número de artífices que se nombran, no se menciona ni un solo pintor, si ex-

(1) No es ocasión de tratar con detención de estos artistas afamados; pero ya que hemos afirmado que era de *Colonia*, vamos á demostrarlo transcribiendo lo que viene á cuento del *Contrato sobre la custodia é obligación*, consignados en el fol. xi v. del Libro de Acuerdos capitulares de 1500 á 1501, y que á la letra dice: «En el cabildo alto de la iglesia de leon jueves veinte e hun días de heñero de dicho año de mil e quinientos e hun años, estando los señores contadores de primer tercio ayuntados, los señores arzediano de saldaña e juan de zamora e juan de betanzos e juan de villalpando e diego despinosa e bartolome de Valderas administrador de la fábrica e canónigos de la dicha iglesia como diputados por los dichos señores dean e cabildo para todo

ceptuamos al célebre Nicolás, cuyo nombre empieza á sonar en 1450.

En los libros del Capítulo hay una laguna de diez y siete años, y en éstos, que son los comprendidos entre los de 1424 y 1441, debió construirse el antiguo retablo. Bien claro lo dicen las mismas tablas con su perspectiva incorrecta, la falta de relación entre las proporciones de algunas figuras y el término por ellas ocupado, los fondos diaprados del cuadro y la profusión del oro en las vestiduras. Resabios son estos que alejan nuestras pinturas de la segunda mitad del siglo xv y las aproximan á los primeros años de la expresada centuria.

lo de yuso expresado, se concertaron e igualaron con *enrrique de colonia* platero, que presente estaba de le dar la obra de la custodia de plata *que el dicho enrrique hobo venido a facer para la dicha iglesia, de esta manera»...*, etc., etc.

El maestro Enrique debía estar en León, hacía, por lo menos, tres ó cuatro meses, cuando se otorgó la escritura, en que se comprometía á labrar la custodia de plata, pues, por lo menos, ese tiempo necesitaría para hacer el *pilar* que, como muestra de su pericia, presentó ante los Contadores del Cabildo.

El que se le apellide *de Colonia*, no supone que fuera otro distinto el Arfe; pues, no estando aún familiarizados con el que le era propio, nombráronle por el nombre de su país, ó mejor dicho, ciudad natal.

Sea de esto lo que quiera, es lo cierto que, á pesar del estilo de la escuela de Flandes que las informa, y por el cual mostraron predilección muchos de los pintores andaluces y castellanos, resultan bastantes detalles de marcado sabor local, tomados de los tipos, costumbres y trajes de la tierra leonesa.

Las dos mujeres del pueblo que, en actitud de *cuchichear*, presencian en último término el acto de la Consagración, son fiel trasunto de dos tipos por demás conocidos en el país: el de la riberiega con el pañuelo ceñido á la cabeza anudándose las puntas sobre la sien izquierda y el de la labradora de la ciudad que cubre su cabeza con la mantilla redonda de paño para entrar en el templo.

En el cuadro de la *Notificación*, la figura del tamborilero tañendo la dulzaina que sostiene y juega con la mano izquierda, sacudiendo á una con la diestra el parche del tamborcillo que cuelga del cinto, es fiel retrato de ese músico popular que en muchas de nuestras aldeas regocija á la multitud los domingos y fiestas de guardar y celebra todo fausto acontecimiento.

El carro que conduce los restos del Apóstol Santiago, llamado en esta tierra carro de *cambas*, con sus ruedas de disco fijas en el eje y movidas por éste á fin de aumentar el rozamiento para marchar por terreno quebrado, es una copia tan exacta del natu-

ral, que la mano detallista del que la hiciera ha marcado en la rueda las distintas piezas que la componen, dejando ver hasta la clavazón y los ajustes que entre sí las unen.

Si, prescindiendo de la parte técnica, paramos mientes en la *invención*, notaremos que los artistas, al desarrollar con sus pinceles los hechos más culminantes de la vida de San Froilán, se inspiraron, para la elección de los asuntos, en las narraciones más antiguas, más auténticas y más genuínas, recogidas por el Diácono Juan y consignadas por su mano en la Biblia que se conserva en el archivo de la Catedral (1).

El biógrafo vivió en la época del Santo, y á los quince años del fallecimiento de éste escribió sus hechos milagrosos.

Hasta dónde llega el acuerdo de las composiciones de las tablas descritas, con los acontecimientos consignados en tan venerado documento, nos lo dirá el mismo Juan Diácono:

(1) El Códice contiene la segunda parte de una Biblia, que da principio con el libro del Profeta Isaías y termina con el Apocalipsis. En un folio, que es el 101 r., comprendido entre los libros de Job y de Tobías, se halla la vida de San Froilán. La fecha del Códice es la del año 920; en su consecuencia, la historia del Santo que contiene se escribió á los quince años del fallecimiento de éste, pudiéndose decir que es coetánea á los acontecimientos que narra.

«A los diez y ocho años deseó ardientemente la soledad, meditando si estaría llamado á ejercer el ministerio de la predicación para instruir á los demás hombres, ó si le sería posible continuar la vida solitaria. Y como aquel vaso de elección estaba predestinado para esclarecer la inteligencia de muchas gentes, y siendo su ánimo agradar tan sólo á Dios, hizo la prueba de introducir en su boca unas brasas encendidas, con el propósito de abandonar la predicación si aquéllas quemaban sus labios, mas si boca y labios permanecían ilesos, era señal cierta de ser llamado para anunciar á los pueblos la palabra de Dios. Y de tal manera quedó ileso, tanto por la Divina gracia como por el beneficio de la piedad, que ni aun siquiera experimentó la más pequeña señal del fuego... Puesto en camino, al poco tiempo el sol, declinando á su ocaso, acabó con el día, y las tinieblas de la noche extendieron el caos. Entrada la noche, y dado á la oración, vió la claridad de un esplendor refulgente y dos palomas, una de color de fuego y otra blanca como la nieve que, volando desde el cielo, se aproximaban á él; lleno se hallaba el Santo de estupor, cuando las dos penetraron súbitamente por su boca. Una de ellas abrasó su corazón, la otra recreaba suavemente su ánimo.»

«Después de larga peregrinación—dice el Diácono Juan—evangelizando á los pueblos, llegó, en unión

de San Atilano, al alto monte del Curueño, donde hicieron vida eremítica; pero la fama de su penitencia y excelsas virtudes atraieron á toda clase de gentes, instando al Santo para que bajase á un pueblo llamado Veseo. Allí edificó un monasterio.»

«Mas como su fama—continúa el historiador—se extendiera por toda España, no tardó en llegar á oídos del Príncipe Alfonso, que desde Oviedo, en la provincia astúrica, gobernaba el reino de los godos, y despachó mensajeros ordenando que le trajeran á su presencia.»

Por fin, habiendo el Rey logrado vencer su resistencia, y excitado por las aclamaciones del clero y del pueblo, aun cuando contra su voluntad, fué promovido á la Sede legionense, y su colega Atilano á la cátedra de Zamora: uno y otro fueron consagrados á la vez, recibiendo la dignidad sacerdotal el Santo día de Pentecostés...»

Creemos suficientes las consideraciones que anteceden para llevar al ánimo del más exigente la convicción de que, en las pinturas descritas, hay un matiz especial, hijo de la manera de ver, concebir y ejecutar, distinto del que es propio de otras comarcas, y que se revela como un sello indeleble, como algo permanente que las caracteriza en medio de las sucesivas influencias que las escuelas extranjeras hayan podido ejercer en nuestra pintura nacional.

V

Veamos ahora cómo se adquirió el convencimiento de que las cinco grandes tablas habían pertenecido al retablo antiguo.

Corría el estío del año 1900. Terminada la obra maestra en el interior de la Catedral, restaurada la rejería y muy adelantada la colocación de las vidrieras, el Prelado, que á la sazón lo era el Excmo. señor D. Francisco Gómez Salazar, el Cabildo y el pueblo ansiaban, unánimemente, que se abrieran aquellas puertas cerradas durante largos años á los fieles, para volver á elevar sus preces y oír resonar los cantos de la sagrada liturgia bajo las augustas bóvedas del templo de sus mayores. Aspiración legítima que se vió realizada á los nueve meses, gracias á la fe y entusiasmo con que redoblaron sus esfuerzos para conseguirlo los arquitectos, artistas y operarios que trabajaban en la obra de restauración.

En aquellos instantes de general ansiedad preocupaba al Arquitecto-Director la idea de cómo había de aderezar el altar mayor, el que, si bien, para el solemne acto que se avecinaba, no podía por menos de instalarse provisionalmente, andando el tiempo se imponía la necesidad de hacerlo de un modo permanente y definitivo.

Al salir de una de las frecuentes reuniones que la Junta inspectora celebraba en el Palacio episcopal, el individuo de la misma Sr. D. Pedro Serrano, Canónigo el más antiguo del Cabildo, hombre instruído, celoso por la casa de Dios y amante como pocos de cuanto atañe á nuestras glorias regionales, manifestó al Sr. Lázaro que, leyendo en ratos de ocio los libros de Actas capitulares, entre otras curiosidades, había dado con un acuerdo tomado en 24 de Julio del año 1741, en virtud del cual, al entonces cura párroco de Oncina, el Cabildo hacía merced de unas *tarjetas* procedentes del antiguo retablo mayor, para que con ellas pudiese adornar el altar de la iglesia de la Aldea, pueblo anejo á su curato (1); haciéndose análoga concesión de algunos otros *despojos* al cura de Trobajo del Camino.

No se echó en olvido dato tan curioso, y después de haberse girado varias visitas á la iglesia de la Al-

(1) He aquí literalmente lo que dice el acuerdo: «El cura de Oncina y la Aldea presentó un memorial en que pide algunos despojos del retablo mayor antiguo para adornar el de su iglesia, que se halla sumamente deteriorado y sin fondos para subvenir á su necesidad. Y se acordó que el Sr. Administrador de Fábrica le dé algunas tarjetas y demás que necesite para dicho altar.»

En otra sesión se hizo análoga concesión al cura de Trobajo, como hemos dicho.

dea, se encontraron en el altar las llamadas *tarjetas*, que eran nada menos que las tres interesantes tablas de la vida de San Froilán y la de la *Presentación de la Virgen en el templo*, con algunos restos de la pulsera del retablo primitivo y el primer cuerpo del dosete central.

Algunas dificultades se ofrecieron para traerlas á León; pero fueron vencidas con la prudencia de los Sres. Torbado y Serrano, la buena disposición del cura de Oncina y las facilidades que dieron, tanto el Excmo. Sr. Obispo como el Cabildo. El día 9 de Julio del expresado año de 1900 se descargaba la última conducta de las tablas en el atrio de la Catedral (1).

Un simple cotejo de las nuevamente traídas con la que representa la traslación de las reliquias del Apóstol Santiago bastó para convertir en certeza la conjetura de que ésta perteneció también al antiguo retablo. Fué la única que se salvó de la deshecha, permaneciendo en la Catedral.

Hasta donde lo permitan los datos que hemos reunido, historiaremos, de un modo regresivo, las vici-

(1) Las cinco grandes tablas fueron hábil y sobriamente retocadas por el laureado pintor leonés D. Primitivo Alvarez Armesto, y todas las demás, á excepción de la del *Santo entierro*, por el acreditado restaurador D. Gerardo Meléndez.

situdes del retablo, dando con esto fin á nuestra sucinta Memoria.

Arrastrado el Cabildo por el mal gusto que aún dominaba en España en la primera mitad del siglo XVIII, encontró pobre el gótico altar de la Capilla mayor, y así como venía empeñado, hacía más de un siglo, en la empresa descabellada de sostener sobre las pilas y arcos torales la pesada y aparatosa cúpula, así también acordó, en sesión de 27 de Abril de 1740, desmontar el retablo antiguo, sustituyéndole por «la dorada balumba de columnas monstruosas y rotos arquitrabes» (1), del que, ejecutado por Simón Tomé Gavilán, fué parto del ingenio de su tío D. Narciso, y á fe que no quedaría éste descontento del Cabildo, pues recibió por la traza, entre otras cosas útiles, 150 doblones y una caja de oro. Ya el Consejo Real había entendido el año 1734 en el proyecto de la construcción del nuevo altar.

Antes de los cuatro meses del acuerdo ya estaba apeado el altar antiguo, porque en 6 de Agosto del año citado de 1740 se colocaba la primera piedra del zócalo que había de sustentar el nuevo.

Durante el primer tercio del siglo XVIII y todo el siglo XVII se había atendido con mayor ó menor es-

(1) Cuadrado: *Asturias y León. España, sus monumentos, etc.*; pág. 450.

mero á la conservación del altar viejo; pero en la primera mitad del siglo xvi nos dan cuenta las Actas capitulares de haber sufrido una mutilación, ó tal vez una reparación, por lo que, el entonces Administrador de fábrica, consigna textualmente: «Vendí — dice — dos tablas pintadas que se quitaron del retablo, para una aldea, en 200 mrs.» Nos inclinamos á creer que fuera lo segundo, porque en las líneas anteriores á las transcritas consigna el mismo vendedor que dió «á Lorenzo de Avila dos ducados para colores de la tabla que ha de pintar para tras el coro», y no sería inverosímil que á un artista de fama tan merecida se le encomendara pintar otras en sustitución de las que se enajenaron, tal vez por estar deterioradas.

Con ser, por extremo, minuciosos los libros del Capítulo, en esta ocasión no se nombra el pueblo que tuvo la fortuna de adquirir las antiguas pinturas; pero abrigamos la esperanza de dar con ellas en alguna de las excursiones que hace tiempo venimos haciendo á las iglesias de la diócesis.

El maestro Lorenzo debió ser un artista de grandes alientos; en los muros del Claustro ensayó su pincel, pagándole el Cabildo 6.000 maravedís por la *Historia de la disputa*.

Su antecesor Bartolomé, tenía, entre otras, la obligación de limpiar el *retablo mayor*, carga que se

imponía á todos los pintores de la Catedral durante la segunda mitad del siglo xv.

Llena gran parte de este tiempo con sus obras y con su nombre (1450 á 1468) el maestro Nicolás. Se distinguió, entre todos, por ser un verdadero polígrafo en su arte. Pintó al fresco, al óleo y dibujó no pocas vidrieras.

El año 1450, que es el primero en que aparece en los libros de cuentas, le dió la Iglesia 1454 maravedís por la obra, entre otras, de pintar la tabla del *altar menor*.

Hemos subrayado de intento la palabra *altar* porque en los acuerdos capitulares se emplea con frecuencia para significar el retablo. Ahora bien: si el maestro Nicolás pintó la tabla del retablo menor, no cabe duda de que, en el año citado de 1450, estaba ya erigido el que es objeto de nuestro estudio, y en su consecuencia, debió ser construído y colocado, á lo sumo, en los últimos años de la primera mitad del siglo xv. Bien á las claras lo demuestran las tablas que de él se han conservado, más *eyckianas* que las del *Enterramiento de Cristo*, y la sobriedad de la tracería de aquélla comparada con la que exorna este gran cuadro pintado ya en las postrimerías de la expresada centuria.

La tabla del *altar menor* bien podría pertenecer al antiguo tríptico que conservarían sobre la mesa de

altar, aun después de la colocación del retablo mayor. Las cuatro tablas de la predela, en las cuales están representadas la *Anunciación*, *Venida del Espíritu Santo*, *Adoración de los Reyes*, *Purificación de Nuestra Señora*, y la de los Apóstoles que se halla colocada debajo del cuadro de la Traslación de las reliquias del Apóstol Santiago, pertenecían á la iglesia parroquial de Palanquinos, de donde fueron traídas en Agosto del año 1904, previo el permiso de la autoridad eclesiástica, por el arquitecto ayudante de las obras de restauración D. Juan Crisóstomo Torbado. Por el mismo procedimiento se trajeron, en Diciembre de 1906, las otras dos tablas, en unión de las que cubren el tras altar de San Pelayo, de la iglesia de Nuestra Señora del Mercado, antigua del Camino.

En el coro de esta iglesia, y encajadas en los marcos de un retablo de escaso mérito que aún puede verse adosado al muro sobre la sillería, esperaban, quién sabe los años, ocultas unas por malhadados lienzos y descubiertas otras, á que se las diera destino más adecuado á su valor artístico, como así sucedió gracias á las facilidades que dió para ello el dignísimo párroco.

Ya dijimos que por el año 1741, y casi á la vez que se dieron por el Cabildo las tablas de San Froilán al párroco de Onçina, se hizo análoga concesión de

algunos *despojos* del antiguo retablo al cura de Trobajo del Camino.

Teníase noticia, por constantes referencias, que en la mesa de altar de aquella iglesia, á derecha é izquierda del Sagrario, había dos pinturas que representaban á los Padres de la Iglesia Española San Leandro y San Eugenio. La implacable sierra del carpintero había reducido las proporciones de las tablas para acoplarlas al sitio que ocupaban.

No podíamos hacernos á la idea de que fuera tan poco, con ser de tanto valor, lo que donó el Cabildo al cura de Trobajo, y, en unión del Sr. Torbado, hicimos una visita esperanzados de hallar algo más de lo que se veía.

Bien pronto comprendimos que el San Eugenio y San Leandro eran hechura del mismo que pintara alguna de las tablas de la vida de San Froilán; pero no encontrando ni el más pequeño rastro de lo que con tanto afán buscábamos, nos disponíamos á salir de la iglesia, cuando, al mirar por última vez el retablo, siguiendo nuestros ojos de abajo arriba la línea de un estrecho tablero, nos apercibimos, con agradable sorpresa, que la coronación era una tracería ojival, si bien embadurnada con un color rojizo. Una sencilla exploración hecha en medio de la tabla, que estaba pintada imitando mármol, puso al descubierto una mano apoyada sobre un báculo.

Los *despojos* habían servido para construir la armadura del nuevo altar. La ruda brocha del pintor del siglo XVIII había ocultado, en breves momentos, la fina labor del artista del siglo XV.

Practicadas las gestiones debidas, el retablo se desmontó y condujo á los talleres de las obras de la Catedral.

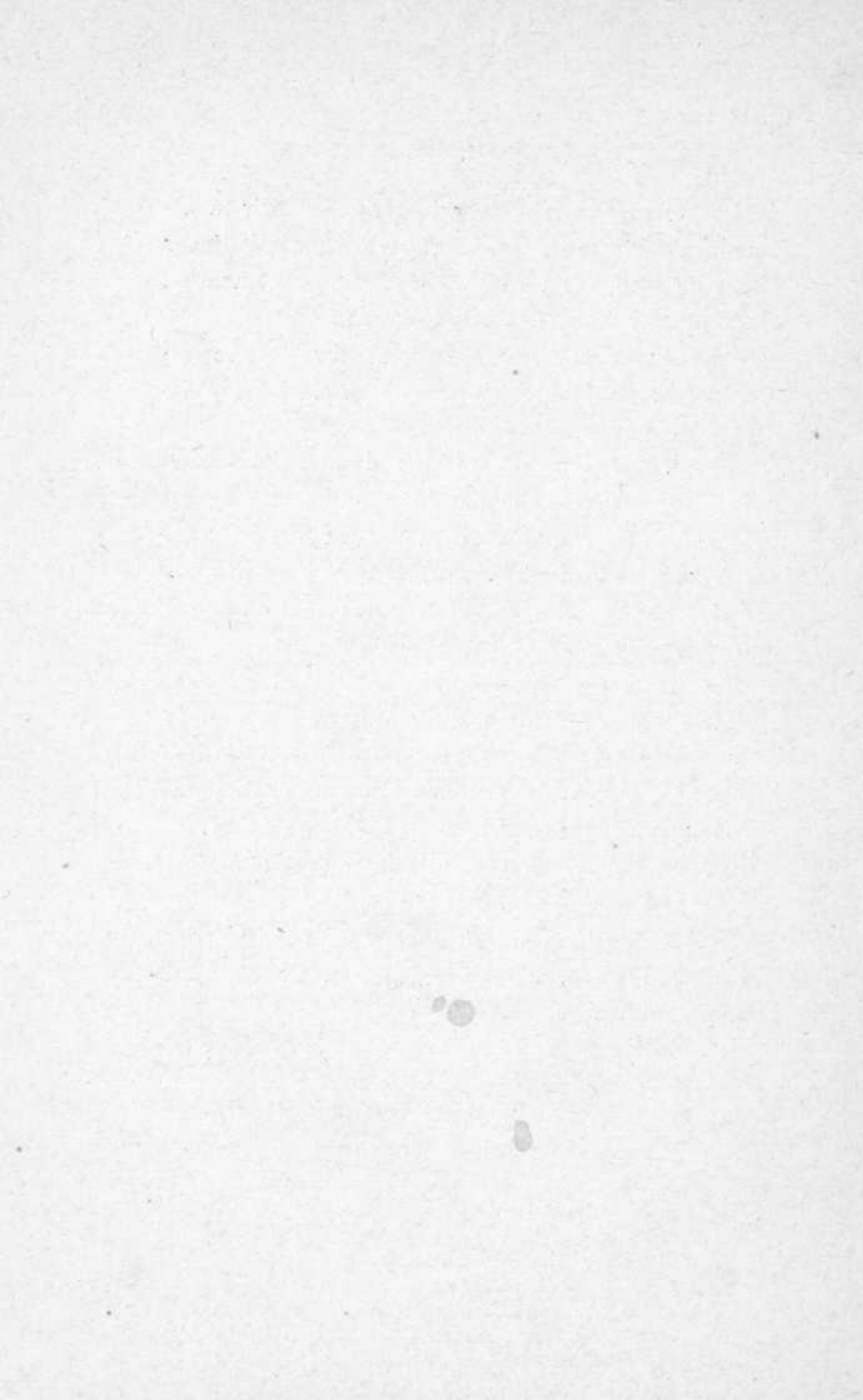
El Sr. Torbado, sin dilación alguna, dió principio á un trabajo realmente benedictino. Le hemos visto, día tras día, levantar la pintura que ocultaba las tablas, con un cuidado, un esmero y un procedimiento, de que sólo es capaz quien como él tiene entusiasmo por el arte cristiano.

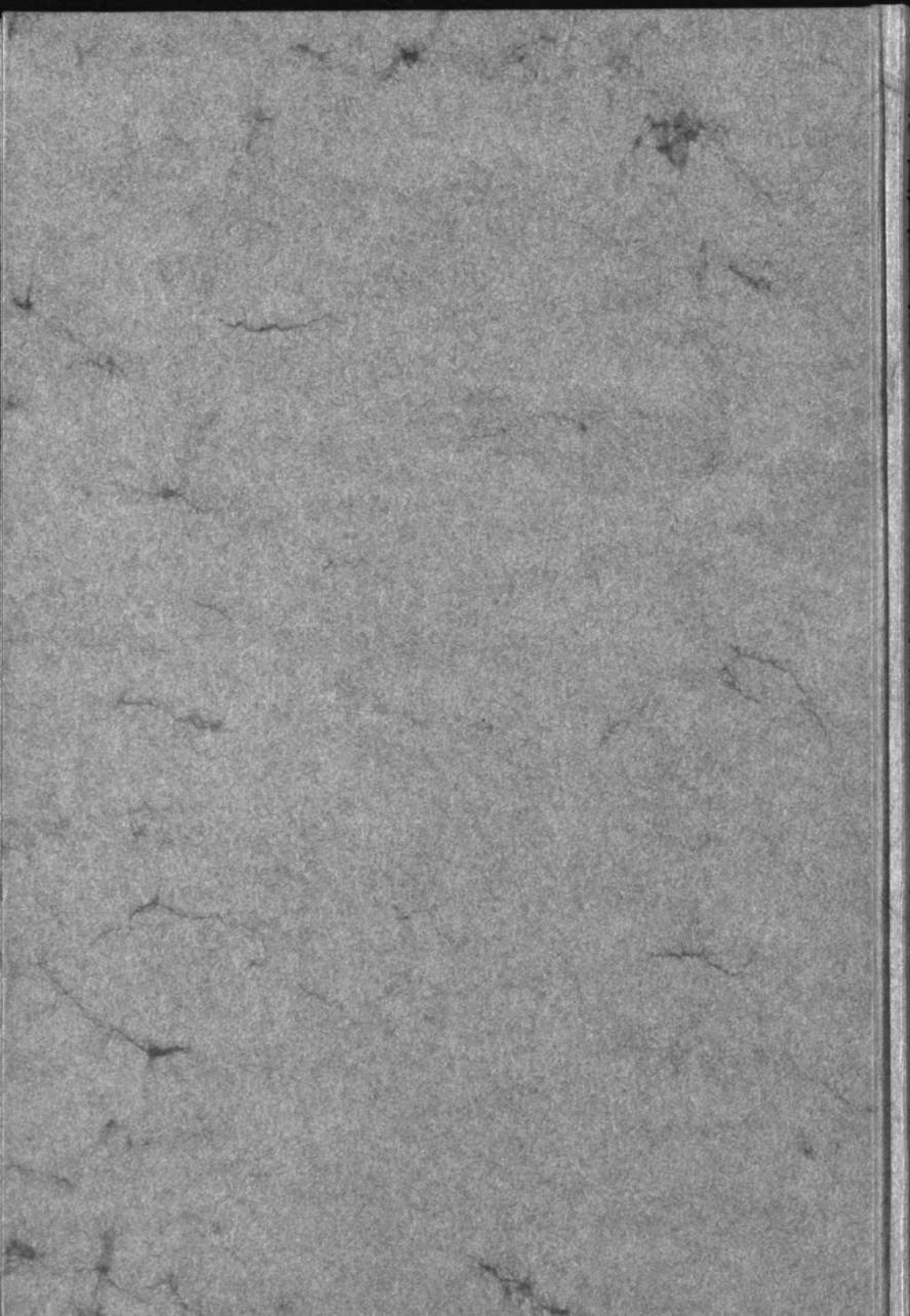
La constancia fué coronada por el éxito.

Siete tablas, sin contar diferentes trozos de otras, ostentaron hermosas figuras de pontífices, mártires, obispos y santos, pintadas dos á dos, una sobre otra, á semejanza de las vidrieras de la misma época.

¿Qué lugar les correspondía en el antiguo retablo? No es fácil adivinarlo.

Hoy se destinan á componer y adornar el trono que ha de ocupar el Prelado legionense en las grandes solemnidades.





THE UNIVERSITY OF CHICAGO