

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLANA DE
EXCURSIONES

Castilla artística e histórica

ÓRGANO DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y
ARTÍSTICOS DE LA PROVINCIA Y DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS
HISTÓRICOS CASTELLANOS

EL ARTE ROMÁNICO ZAMORANO

MONUMENTOS PRIMITIVOS

El arte románico zamorano tiene positivo interés. Merece un trabajo que lo estudie con el detenimiento y el cuidado debidos. Algo que contribuya a ese estudio nos proponemos hacer con estas notas.

Prescindimos de indicaciones históricas generales, referentes a la ciudad de Zamora y a las épocas en que se desarrolla el románico, por suponer todo ello conocido del lector que se interese por estas páginas. Solo citaremos los datos históricos relativos a cada monumento de los que estudiemos, al realizar la investigación arqueológica.

El románico zamorano se descompone en dos grandes grupos, cronológica y artísticamente distintos. Un insigne monumento los separa: la Catedral—1151-1174—.

Así, pues, hay un núcleo anterior y otro posterior a este gran monumento, diferentes, pero, a veces, relacionados por detalles, o por el «acento», que los filian como hijos del mismo suelo. Mas el grupo anterior a la Catedral es el verdaderamente zamorano, claro que con la natural relatividad.

Sobre los templos que lo integran, conviene apuntar algunas observaciones. Consideramos a este núcleo primitivo interesantísimo, de una potente especialidad, de un gran exclusivismo, de un localismo muy característico y notable; puede hasta decirse que es un grupo aparte dentro del románico español.

Del románico primitivo quedan en Zamora varios templos: San Clau-

dio de Olivares, Santiago el Viejo, Santo Tomé, Santa María la Nueva y San Cipriano. Las tres iglesias primeras nos servirán eficazmente para analizar este viejo arte en la ciudad.

Se hallan estos tres monumentos en la margen del Duero, bajo el caserío ciudadano, y pertenecieron siempre á barrios extremos y fuera de murallas. Los templos viejos de la ciudad alfa fueron rehechos en todo ó en parte al finalizar el siglo XII, después de construirse la catedral. Santa María y San Cipriano, dentro de muros, conservan, pues, solo restos primitivos, pero muy importantes.

Por el orden en que los hemos enumerado estudiaremos los monumentos. Creemos que es el cronológico, aunque a ello pudieran oponerse algunos reparos. No obstante, los templos más completos, los tres primeros, guardan, probablemente, en su construcción, el orden indicado.

SAN CLAUDIO DE OLIVARES

Se alza la modesta y venerable iglesia de San Claudio en la orilla misma del Duero, junto al puente romano, hoy dislocado y hundido como señal y voz lejana de una gran catástrofe.

Las aguas del río, cuando se hinche su cauce en la invernada, mojan los viejos muros del templo. El arrabal, viejísimo, se agazapa junto á la «Peña Tajada» de que habla el Romancero y bajo los muros zamoranos. Los Olivares son un barrio de alfares y de hornos de pan y de molinos de agua, y siempre fué así: artesano y laborioso, oficina de la ciudad alta, que era morada de los señores. Pero el modesto arrabal guarda entre su caserío humilde la iglesia más venerable, acaso, de la ciudad de Zamora.

* * *

Carece el templo de historia. Sólo existe una referencia de Fernández Duro ¹ bien sucinta y ligera: que el barrio de Olivares se cita en un privilegio dado por Bermudo II en 986.

El Sr. Garnacho en su obra ² hace una atribución de fecha sin base alguna.

Es todo lo que hay sobre la historia de San Claudio. El mismo monumento se encarga de rectificar la opinión de los dos autores y de señalar de un modo probable la época de su construcción.

El privilegio de Bermudo II se refiere al barrio y tal vez fuera dato para acreditar la vejez de él, pero nada más.

(1) «Mem. Históricas de la ciudad de Zamora». T. 1.º, pág. 247.

(2) «Breve noticia de algunas antigüedades... de Zamora»—Zamora 1878.

San Claudio de Olivares, pues, no tiene historia y cuanto hasta ahora se ha dicho sobre el monumento, a tal respecto, es puramente fantástico y, a más, ligero.

* * *

La iglesia es de planta sencillísima: una nave rectangular, seguida de un tramo recto, más estrecho, para presbiterio, que la une al ábside, semi-circular por dentro, de herradura en su contorno exterior. Está orientada.

La nave se cubre con maderas vistas, el presbiterio con bóveda de cañón y el hemiciclo con bóveda de horno. En lo antiguo es probable que la nave estuviese abovedada con cañón también. Hace suponerlo, no sólo su antigüedad, sino la circunstancia de haberse desplomado los muros y hundido las bóvedas del presbiterio y del ábside, y la de ser más moderna que lo primitivo la corona del hastial del Norte. Ello indica un derrumbamiento que debió ocurrir poco después de construido el templo. El muro del Sur se abatió totalmente y ha sido rehecho más de una vez; últimamente hace pocos años y al rehacerlo se destruyó una puerta que en él se abría.

El cañón del presbiterio se apoya sobre arcos fajones de medio punto, que, antes de la recentísima restauración, aparecían muy rebajados y como elípticos, por haber sufrido el muro del Sur el enorme desplome a que hicimos referencia. El arco medianero de los que ciñen la bóveda se apea en repisas decoradas con figuras.

El triunfal, doblado, arranca de robustísimos capitales. Son notables. El de la Epístola tiene en el frente la conocida escena de Sansón dominando al león¹ del que desgarrar la boca con ambas manos. El personaje se halla montado a horcajadas sobre la fiera, y viste largas ropas que se mueven al impulso que anima al grupo. Envuelve la cabeza de Sansón algo como una toca rebozada que se ciñe al rostro, dándole cierto aspecto femenino y monástico.

Llenan los costados del capitel dos águilas pasmadas con gran pico corvo; en los ángulos, volutas muy desenvueltas y, bajo ellas, grandes hojas picudas. El cimacio se decora con flores de lis, invertidas, entre vástagos que forman un círculo en torno a cada flor.

Capitel del Evangelio: de una labor robusta, también, y de un gran relieve. En el frente dos grifos afrontados sostienen con sus garras una copa en la que hunden los picos; en los ángulos volutas y hojas casi rectas, carnosas y anchas, que, a uno de los costados forman par y se juntan uniendo las puntas de las que cuelga una bola; el costado opuesto en la concavidad dejada por las hojas, hay una figurilla acurrucada, vestida de ropajes largos y en actitud grotesca. Por florón una cabeza que muerde sus propias manos. El cimacio es semejante al del capitel fron-

(1) Ruskin, en «La Biblia de Amiens» dice que el hombre domando y despedazando a un león simboliza Perseverancia o Fortaleza. Sin embargo creemos dar arriba el verdadero significado que tiene aquí la escena.

tero. Sólo difieren en que, ahora, las flores no se hallan invertidas y tienen cada una dos pétalos más que las otras, finos y sùtiles, formando cogollo.

A la altura de estos cimacios arranca una imposta ajedrezada que corre por el presbiterio y el hemiciclo, marcando el comienzo de las bóvedas.

Las repisas que apean el fajón medianero, también interesantes, son dos, naturalmente, en forma de nacela, con figuritas superpuestas de hombres en cuclillas. Una de ellas apoya la mano izquierda en la rodilla, mientras lleva la otra mano a la cabeza como reflexionando. La figura frontera levanta ambas manos en actitud de sustentar la imposta y el arranque del arco. Las dos figurillas son hermanas de la descrita en el capitel grande del Evangelio y también éstas visten túnicas largas. Las cabezas, aquí, como allí, son simiescas, de frente achatada, de ojos saltones con restos de policromía sobre todo en las pupilas; el cabello partido en el centro de la cabeza y diseñado por hondos surcos de buril; la barba también rudamente surcada por trazos verticales.

A cada costado del presbiterio, y bajo la imposta ajedrezada, se desarrolla una arquería ciega, parte notable de este templo, aunque tales decoraciones sean bastante frecuentes desde bien remotos tiempos, y mucho en el románico.

Dos arcos en cada muro constituyen la arquería. Todos son de medio punto y se apean en columnas acodilladas en los extremos, gemelas en el centro y con capitel común en éstas.

Al lado de la Epístola, el primer capitel, junto al pilar toral, es muy sencillo, vegetal de hojas que nacen rectas del collarino y luego se encorvan dejando colgar de las puntas bolas, como antes hemos visto. Estas hojas tienen en su superficie cóncava trazos hondos y son de labor bastante plana. El cimacio de este capitel se decora con vástagos que rodean flores de cinco pétalos, también de labor seca y plana.

El capitel que sigue, común, como indicamos, a las columnas gemelas, es de acusado relieve. Ocupan el frente dos centauros alanceándose. Se oponen las grupas, pero revuelven los torsos, de manera que las cabezas resultan mirándose. Uno de los centauros está destocado, con la cabellera partida en el centro y marcando el cabello profundas rayas. El otro monstruo se cubre con un bonete perlado. Ambos tienen grandes ojos saltones; uno es imberbe, el otro barbudo; tienen pezuñas hendidas y decorando el torso llevan algo a modo de fleco o adorno de pasamanería, con picos colgantes un centauro; con picos y bolas aplastadas el otro.

Los costados de este capitel son también notables. En el que mira a la nave resalta una sirena; lleva la mano izquierda a la cabeza y con la derecha coje la cola escamosa; tiene también la cabellera partida y cuidadosamente dibujada por una serie de surcos marcadísimos. El costado que mira al altar es aun más interesante. Llénalo el relieve de una figura monstruosa de cabeza enérgica y barbuda. Se cubre con una caperuza puntiaguda cuajada de perlas y bordados y que se encorva hacia atrás.

Los ojos feroces dan al rostro del personaje un aspecto de fiera muy notable; tiene, como las figuras de otros capiteles, pintadas las pupilas; la barba plana en el centro se arrolla en los bordes como una hoja seca.

A esta cabeza se une un cuerpo de dragón que se retuerce y ondula, terminando la cola en una cabeza de sierpe. El monstruo levanta el brazo derecho en actitud de arrojar una piedra con ímpetu; echa atrás la cabeza y tiene todo el movimiento y el aire de apedrear con saña. Es una curiosa y originalísima figura. Cimacio: vástagos serpeantes con flores, de labor bastante blanda y carnosa, aunque pudiera haberse alterado la labra primitiva—que casi siempre es seca—con el raspado que ha sufrido toda la decoración interior del templo.

El tercer capitel de la derecha es vegetal de hojas largas y picudas, como las ya observadas, con bolas colgante. El cimacio es interesante; los vástagos forman círculos y cada uno encierra una figurita siempre variada y graciosa: cerdos, ranas, aves de cabeza erguida y de largo pico, un hombre abierto de brazos y piernas cogiendo con las manos la rama que le rodea... Es un conjunto animadísimo y pintoresco, y resulta el ábaco de mucha riqueza.

El primer capitel de la arquería del Evangelio tiene en el frente, entre volutas, una cabeza de león de cuya boca salen ramas de vid que se entrelazan y soportan racimos. Al costado visible, un águila. El cimacio es ajedrezado.

El segundo capitel, tallado en una sola pieza, se descompone en dos capiteles: uno para cada columna gemela; con asuntos diversos, y limitados por las volutas que los separan y distinguen perfectamente. El cimacio es común. En uno, un águila pasmada, con cabeza de mujer de cabellera partida. Al costado se repite el motivo. En el capitel hermano, un león cuya cola retorcida sobre el cuerpo va a parar a la cabeza del animal que aparece arriba, en el centro, entre las volutas. En el costado el mismo asunto. Cimacio: vástago ondulante de labor gruesa y como embotada. Acaso ha sufrido gran desgaste.

El último capitel de esta arquería tiene pares de hojas larga y rectas con bolas en las puntas. De entre las hojas salen dos cabezas, una de mujer y de otra de mono, y se corona todo con un ábaco de vástagos muy bien labrados, con palmetas y flores.

Ofrecen las basas todas una particularidad; la escocia intermedia es de una desproporción notable por su gran desarrollo. No se conservan las garras; todas se hallan deshechas.

Del exterior de San Claudio quedan solamente el ábside y el hastial del Norte. El resto ha sido rehecho varias veces. Lo primitivo es de buen aparejo, de sillares bien labrados.

Toda la parte vieja tiene alero de moldura ajedrezada, pero solamente la del ábside y de parte del tramo de presbiterio es primitiva. La del muro del Norte es más moderna, así como los canes de este coronamiento.

Como antes indicamos, el ábside prolonga al exterior su curva en herradura. Sirvele de base un zócalo alto. Sobre él, en los rincones que origina la unión del tambor con el muro, se alojan columnas finas de

fuste ochavado, y en el resto del zócalo se distribuyen, a distancias iguales, cuatro plintos y algo de basas para otras tantas columnas que no llegaron a erigirse, puesto que no queda señal de capiteles en el alero. Los de las dos subsistentes son historiados y primorosos: caulículos y aves, dragones o grifos... Las basas son iguales a las del interior.

El tambor del ábside es liso, pero ha debido tener en el eje una ventana estrecha que hoy se halla tapada. El carecer de ese hueco acusaría una extraña anomalía en el románico. La cornisa del coronamiento vuela bastante sobre una serie de canecillos muy interesantes: figuras hermanas de las del interior, algunas idénticas a las de las repisas del arco fajón; ramas de vid, parejas de figuritas humanas, un hombre sobre un tonel, trabajadores, hombres podando, basilisco; otros tienen baquetones, hojas acogolladas, etc.

En el hastial del Norte se abre la única puerta que hoy tiene el templo, sobresaliendo algo del muro y protegida por una cornisa de tejaroz que carga sobre canecillos muy dignos de mención: cada uno es una cabeza humana o de animal, casi todas grotescas; tienen algunas el cabello partido; conservan restos de policromía en los ojos y en algunos surcos de buril.

La portada es de medio punto y se compone de cuatro arquivoltas y una guarnición, todo exornado y riquísimo. La más baja, lisa, tiene en la clave el *Agnus* encajado dentro de un círculo; en una dovela se halla grabada la inscripción siguiente:

IESUS CHRISTUS: DE NATAL: FI:

 ELA: OLLIMAZIA: DEL:)

 O: ENO: T: PO: DE LOS: ANOS

 O: A LOS: R: E: IN: A: T: B: EL: R: E: I

 O: A: L: F: O: N: S: O: S: V: B:

 E: O: : E: C: I: A: N: O: N: O: T: A: M: I:

Es de mediados del siglo XIII, como se vé ¹; es decir: posterior en bastante más de un siglo a lo primitivo del tiempo.

La segunda arquivolta, deterioradísima, es muy notable. A los extremos de ella dos cuadrúpedos voluminosos colocados a lo largo del arco, muy destrozados; después, ya en sentido radial, doce grupos de figuritas en alto relieve, movidas y bien expresadas, aunque mutiladas de tal modo, que hacen difícilísima su interpretación. Representan, tal vez, los trabajos de los meses y pueden interpretarse así, de izquierda a derecha:

(1) Era 1297.

burro cargado de leña y hombre detrás; pastores y ovejas; dos hombres, de los que uno parece montado en un tonel; dos hombres y, entre ellos, una cepa de vid; un hombre y un animal; dos hombres, uno arrodillado; otro grupo análogo; cazador a caballo, con halcón y seguido de perro; dos hombres, uno sentado con ramos en las manos y, detrás, un pájaro; dos hombres con objetos indescifrables; dos hombres, sentado en silla uno y el otro de pie, envuelto en una capa, y, en fin, otros dos hombres sentados de frente y con objetos sobre las rodillas.

A pesar de las mutilaciones guardan algunas figuritas vida y movimiento, siendo de notar ésto en las que visten ropas. Los personajes están, en general, tratados con realismo y verdad.

Tercera arquivolta: serie de hojas grandes, picadas y revueltas, que ocupan una cada dovela.

Cuarta arquivolta, historiada: varios grifos, león, aves, toros, ovejas, cuadrúpedos, un oso en dos pies y un hombre delante; dos aves afrontadas y picando una rama... Algueros animales de esta arquivolta se hallan tallados sobre grandes hojas anchas que se encorvan sobre el cuerpo de la figura como para envolverla; todo destrozadísimo. Las escenas apenas puedan adivinarse.

La guarnición que ciñe y remata el conjunto es una moldura en nacela con hojas como de acanto. Los filetes que corren entre las zonas tienen menuda decoración de vástagos serpeantes y palmetas, y entre las segunda y tercera arquivoltas hay una ancha moldura convexa con ramas ondulantes de labor más blanda y carnosa.

Tres pares de columnas sustentan la portada. Los capiteles son casi todos vegetales, solo uno es historiado. Han recibido tantas y tan espesas capas de cal y de barro de distintos colores, que es totalmente imposible saber lo que queda bajo aquella máscara. También los cimacios tienen sus correspondientes encaladuras, pero puede verse que se decoran con ramos serpeantes y vástagos como los del interior.

Los fustes son variados; hay alguno liso, los demás son retorcidos, en chevrón, etc. Las basas se hallan enterradas y, sin duda, descompuestas.

La puerta que cierra el hueco es interesantísima, pues los dos pares de algarazas que la aseguran son, probablemente, primitivas y muy notables de dibujo y de forja. También la clavazón es antigua: la forman tres filas de clavos en cada hoja en sentido oblicuo.

Tiene San Claudio pocas marcas lapidarias y, esas, casi todas, en lo alto del hastial Norte que, como hemos dicho, es posterior a lo primitivo. Son rectas y en A la mayor parte.

Ya anticipamos que el aparejo es grande y bueno; sólo en el ábside con los sillares alternan hiladas de piedra más pequeña, correspondientes a las impostas del interior, siempre bien cortada y homogénea.

El templo carecía de ventanas, excepto la del ábside; sólo en el muro del Norte tiene una serie de aspilleras. Como la construcción está fuera de muros, tal vez hicieran así los huecos para seguridad de la iglesia y de lo que en ella se guardaba.

En el muro del Sur, reconstruído desde lejana época, y hoy recientemente, debió haber ventanitas de igual luz y abertura que al Norte.

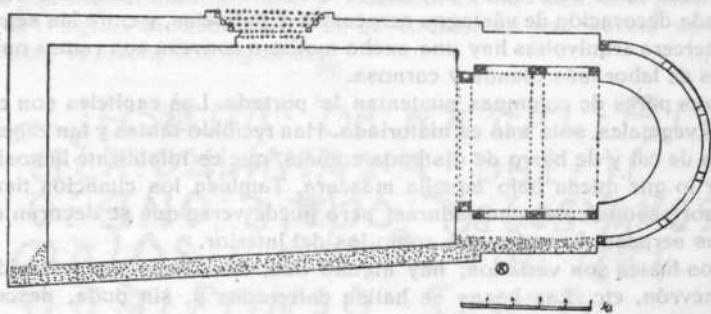
* * *

Este monumento es completamente románico. Creemos que no ofrece duda su clasificación. Planta, alzado, cubierta, decoración, todo es románico en San Claudio de Olivares.

Los historiadores de Zamora y los arqueólogos que se han ocupado del monumento han pensado otra cosa, pero ello es disculpable en unos, porque cuando escribieron hallábanse estos estudios en período casi de formación; en otros, porque les cegó el cariño a la tierra y se les antojó todo más viejo, pensando que la excesiva vejez de las piedras ennoblecía más al solar; en otros, en fin, porque no estudiaron el monumento *de visu* y se atuvieron a informes y datos.

Pensamos que puede tener importancia para la historia del arte zamorano el fijar la fecha aproximada de San Claudio, que, tal vez, es la iglesia

ZAMORA



San Claudio.—Planta.

más antigua subsistente de las románicas de la ciudad. Ello es razón para que comencemos por este templo el estudio de los que integran el grupo románico local primitivo.

Nada hay en la planta del monumento que lo especialice y distinga. Es sencilla y común a todo el románico. Solamente hemos de hacer notar la circunstancia de cerrarse en herradura la línea exterior del ábside ¿Puede ello ser herencia y recuerdo del viejo mozarabe?

En la planta de algún templo románico zamorano haremos resaltar ese recuerdo, aunque allí sea otra la traza; en algún arco de puerta o de ingreso a capillas veremos esa curva de herradura, más adelante...

FRANCISCO ANTÓN

(Continuará).

CATÁLOGO DE PERIÓDICOS VALLISOLETANOS

POR

NARCISO ALONSO CORTÉS

*(Continuación)*¹

Primer número, 1 de Noviembre de 1856.

Del núm. 2:

«*Es lástima*. Parece, según se nos ha informado, que aún no se han hecho proposiciones al dueño de la casa titulada del Almirante, con el objeto de adquirirla para teatro».

El Látigo Médico.

Se publicó en 1856. Director, D. Saturio G. Andrés.

El Pasatiempo.

Se publicaba en Diciembre de 1856. Director, D. César Tournelle. Este señor, militar, permaneció largo tiempo en Valladolid, publicando en los periódicos locales muchas poesías.

El Erizo.

Se publicó en Diciembre de 1856. Director, D. José Tremiño. El Sr. Tremiño fué hombre de escogida cultura. Progresista, y unido en estrecha amistad con Calvo Asensio, colaboró en *La Iberia*. También escribió versos.

El Avisador.

1858. Se publicaba los domingos.

Este y varios de los que siguen, mencionados por el señor Martínez Gómez.

(1) Véanse los números 169 a 172.

La Utilidad Pública.

Se publicó en 1858.

La Unión Castellana.

Diario de intereses morales y materiales, literario, agrícola y mercantill.

Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez.

Director, D. Luis Polanco y Labandero.

Sólo he visto el número de 21 Mayo 1860, impreso en tinta azul y dedicado al Regimiento de Navarra.

Se publicó con motivo de la Exposición Castellana de 1859 y dos años después se fundió con *El Norte de Castilla*.

El Correo del Magisterio.

1859. Vivió hasta 1867. Era órgano del magisterio y se publicaba los días 10, 20 y 30 de cada mes. Director, D. José María Lacort.

La Concordia.

Periódico de medicina, cirugía farmacia y ciencias auxiliares.

Primer número, 1 Enero 1860. Imp. y Lib. de los Hijos de Rodríguez. Tres veces al mes.

Director, D. Carlos Quijano, catedrático de la facultad de Medicina. Redactores, otros notables médicos y catedráticos de nuestra escuela, como D. Eugenio Alau, D. Mariano González Sámano, D. Lucas Guerra. etc.

Las Disciplinas.

Se publicó en 1860. Periódico satírico. Director, D. Aquilanes Campuzano.

El Duende.

Se publicó en 1860. Semanario de literatura. Director, don Cipriano Marcos Sigler.

Ensayos Escolares.

Se publicó en 1860. Periódico de estudiantes, dirigido por D. José Posada Herrera, quien cursó sus estudios en Valladolid.

Revista Médica nacional y extranjera.

Director, D. Angel Bercero. Primer número, 15 Julio 1860. Quincenal.

La Locomotora.

1861. Defensor de los intereses de los empleados de ferrocarriles de España. Director, D. Rafael Cortabitarte. Imp. de Hijos de Rodriguez.

El Tren.

Primer número, 15 Agosto 1861. Desapareció en 1863.— Director, D. Pedro Abello.—Redactores, D. Julián Presa, Don César Alba y D. Aureliano García Barrasa.—Imprenta de Don Pablo Lallana.

El Zurriago.

1862. Periódico satírico. Director, D. Aureliano García Barrasa.

El Tío Cochinilla.

1862. Satírico. Director, D. Cipriano M. Sigler.

La Emulación. 1862.**El Suplemento.**

1862. Director, D. Francisco de P. Canalejas, que era cate-drático en esta Universidad.

El Artista.

Periódico destinado a la clase obrera y dedicado al fomento y prosperidad de las artes.

Semanal. Primer núm., 18 Mayo 1862. Imp. de P. de Lallana. Luego Imp. de *El Artista*, Plazuela de los Arces, 4. Le fundó el cajista D. Tomás Gallego y colaboraron D. Lucas Guerra, D. Julián Presa, D. Sabino Herrero, D. Aureliano García Barrasa y D. Pedro Abello.

La Juventud Mercantil.

Fué órgano de las sociedades *Ateneo Mercantil* y *Filantropica*. Primer núm., 1 Abril 1863. Cuatro hojas a dos columnas, 250×160 mm. Imp. de Hijos de Rodríguez. Luego aumentó de tamaño. En 1.º de Junio del mismo año adquirieron su propiedad los hijos de Rodríguez, y cambió su título por el de *La Crónica Mercantil*.

La Crónica Mercantil.

Primer número, 16 Junio 1863. (Va signado con el número 62, por ser el 61 el último de *La Juventud Mercantil*.) Dos hojas 455×305, a cuatro columnas. En Agosto de 1863 adquirió su propiedad D. Pedro Pombo; en Marzo de 1864, D. Félix Rodríguez Martín; en Diciembre de 1895, D. Saturnino Diez Serrano; en 1901, D. José Pastor Berbén, que la refundió en *La Libertad*. Último número, 12 Julio 1895.

Fueron sucesivamente directores de *La Crónica Mercantil*: D. Antonio Diez García, D. Domingo Alcalde Prieto, Don Demetrio Gutiérrez Cañas, D. José Muro, D. Gregorio Martínez Gómez, D. Aureliano García Barrasa, D. Ignacio Tremiño, D. Casimiro González García Valladolid y D. Saturnino Diez Serrano.

Durante muchos años fué *La Crónica Mercantil*, con *El Norte de Castilla*, el periódico más importante de Valladolid.

En el número de 4 Octubre 1866 se publicó la siguiente poesía de Emilio Ferrari, con motivo del regreso de Zorrilla a España y de su permanencia en Valladolid. Ferrari tenía solamente dieciséis años:

¡Quién supiera cantar! ¡Quién á su lira
pudiera hacer en cimbradores ecos
el entusiasmo reflejar que gira
del pecho en los de amor henchidos huecos!
¡Quién de la mente que fugaz delira
lograra hacer oír los golpes secos,
y diera al genio, de los mundos pasmo,
cien poemas de amor y de entusiasmo!

¡ZORRILLA... se halla aquí! Del patrio suelo
contraria suerte le arrancó algún día,
pero ha salvado con triunfante anhelo
la inmensa loma de la mar bravía;
bajo el cendal del castellano cielo
canta otra vez, como cantar solfa,
y á sus acentos que el sentido mecen,
conmovidas las almas se estremecen.

Aquí nació... Sus infantiles años
deslizáronse aquí, libres, risueños;
delirio fué de mágicos engaños,
era la edad de sus primeros sueños.
Noble ambición de ver mundos extraños,
estos espacios le mostró pequeños,
y se lanzó, por comenzar su historia,
en alas de la fe, tras de la gloria.

Hoy, otra vez, á los abiertos brazos
torna del pueblo que arrulló su infancia,
y del cariño en los amantes lazos
la copa dulce del placer escancia.
Tal vez el corazón roto en pedazos
trae, y el arpa de sonora estancia,
pero entre lo inmortal grabó su nombre,
y el niño es ya un anciano, un genio el hombre.

Mas... ¿dónde voy? En mi arrebato loco
alzo mucho la voz ¡pobre insensato!
Quizá tu gloria mancho si la toco...
Perdona, pues, ZORRILLA, mi arrebato.
Yo te amo mucho, aunque te canto poco;
tu nombre profanar no quiero ingrato,
y pues no alcanzo del cantor la palma,
rompo el laúd, y te consagro el alma.

EMILIO PÉREZ FERRARI

El Comercio.

1864. Director, D. Antonio Diez García.

El Movimiento.

1864. Director, D. Francisco Mateo Alcubilla.

El Elástico.

Primer número, 13 Septiembre 1864; último, 27 Febrero 1865. Director, D. José Garay de Sarti. Organó del teatro de Lope de Vega.

El Trasco.

1864. Satírico.

El Duende.

Popurri semanal de—chismes—cuentos—novelas—modas—teatros—noticias—y quisicosas del mundo, bajo la dirección del Dómine Sonajas, viejo entremetido, quisquilloso, y sin embargo, político como él solo.

Imp. de D. J. Miguel Perillán.

Número 1 el 17 de Octubre de 1864.

2 hojas 260 × 185 a dos columnas.

Ultimo número el 13, de 27 Noviembre. Decía que las imprentas de Valladolid habían exigido para imprimir *El Duende* «una crecida cantidad, atendiendo, sin duda, á la índole del mismo», y que en breve reaparecería con imprenta propia; pero sin duda no fué así. Parece, en cambio, que fué sustituido por *El Fandango*.

Del núm. 4 (27 Octubre).

EPIGRAMA

De parto estaba, y penoso,
la pobre mujer de Lucas;
ponía el grito en los cielos,
sordos á sus quejas muchas.

Lucas también se quejaba
por verla en tanta apretura,
y ella para consolarle
le dijo: «No me consumas;
no llores por mis dolores,
que tú no tienes la culpa».

Ultimo número visto, el 4.º, de 25 Diciembre.

Del núm. 4.

«ULTIMA HORA.—*Telégramas*.—Tin... tirin... tin... tin... V. dirá.—Poca cosa.—Que vamos a tener una *sombra* misteriosa.—Dos nuevos *cólegas* en fusión.—*Oídos* sordos a nuestras *quejas*.—La infeliz Plaza Mayor apenas puede tenerse en pie.—Grandes baches y lagunas en los sitios más transitables.—El municipio con el *apellido* de Andana.—Lope llorando a lágrima viva.—Su empresa buscando la *pedra filosofal*.—El empedrado fatal.—Alumbrado público con cuartanas.—Los dos bandos de Don Juan mal cumplimentados.—*Mercurio*, lo mismo de sus dolencias.—Una turba de granaderos, acometiendo a los concurrentes a Calderón.—Un polizone recostado en un pilar celebrando la gracia.—Mucho *pavo*.—Abundancia *besuguera*.—*Ello dirá*.—Lo que fuere *sonará*.—Se tapó la válvula».

La Murga.

Orquesta desafinada y rimbombante como ella sola.—Sale a la luz todos los días del año, excepto los Lunes, Martes, Miércoles, Jueves, Viernes y Sábados de cada semana. «Después de las condiciones de suscripción y venta»: Armonías infernales—en diversidad de tonos—a fin de que muchos «monos»—se vuelvan hombres formales.—Acordes de serpentón—y conciertos de violín—para que siendo un rocín—presuma de Salomón.—Trombonazos a los duchos—que se fien de los locos,—y cencerrada a los «pocos»—cuando engañen a los muchos.

Dos hojas 305×197 mm.—Imp. de Sardón y Compañía, a cargo de Vicente Maldonado.—Director y Editor responsable, José Estrañi.

Primer núm. 13 Agosto 1865. A partir del 9 aumentó de tamaño. Luego se imprimió sucesivamente en las imps. de Santarén y de P. de la Llana. Publicó caricaturas de M. Oliva, hechas en la litografía de Lacau. Ultimo núm. el 26 (11 Febrero 1866).

Fundó este periódico José Estrañi, en unión de Pio Hermosa, primogénito del marqués de Grimaldo, con el propósito de criticar la policía urbana, costumbres sociales, teatros, etc. Como el primer número obtuvo un envidiable éxito de venta, Estrañi, a excitación de D. Lucas Guerra y D. Antonio Díez García, y admitiendo la colaboración de ambos, comenzó en *La Murga* una violenta campaña satírica contra las entida-

des y personas a quienes se atribuía la catástrofe mercantil de aquellos años. Desde el segundo número, *La Murga* alcanzó una popularidad grandísima, no sólo en Valladolid, sino en



todas las poblaciones que tenían relaciones comerciales con esta plaza.

El periódico aparecía en todos los números con grandes blancos, de los artículos suprimidos por el fiscal de imprenta.

La Murga cesó en su publicación por la fuga del administrador, quien valiéndose de la confianza que en él había depositado Estrañi, desapareció de Valladolid llevándose los fondos del periódico y dejando sin pagar una suma importante a la fábrica Garaizábal.

Del núm. 6 (17 Septiembre 1865):

•Hace algún tiempo estamos rebuscando en los archivos municipales la procedencia del nombre de la calle de *Elvira*, y sólo podemos encontrar un códice completamente desconocido hasta ahora, forrado en satén azul, carmesí y blanco, con cantoneras y puntas de acero, en el cual se lee con caracteres góticos lo siguiente: «Es mi voluntad, que *ad perpetuam Elviræ memoriam*, se quite el nombre actual de la calle que habito, por ser ya demasiado antiguo, y se le sustituya con el de «calle de Elvira, nombre que recordará siempre el de mi querida hija». Requiescat in pace».

(Alude al cambio de nombre que, por deseos de D. Nicolás Acero, y en virtud de la razón que se indica, sufrió la calle de la Ceniza, pasando á llamarse de *Elvira*. Es la misma en que nació Zorrilla, y que hoy se rotula de *Fray Luis de Granada*).

Del número 12 (26 de Octubre).

SONETO

UNA HISTORIA

Un lance interesante y peregrino
que al inglés más estoico maravilla,
ocurrió en una aldea de Castilla
con cuyo nombre clásico no afino.

Hallábanse a la sombra de un molino
y de un arroyo plácido a la orilla
—émulos de Isabel y de Marcilla—
una moza y un mozo como un pino.

Después de hablarse con acento amargo,
sucedió... ¡si fué atroz! ¡Vaya un aprieto!
El caso es que también... mas... sin embargo...

¡Voto va Poncio! ¡el último terceto!
Hasta ahora ¡vive Dios! no me hice el cargo
de que es mayor la historia que el soneto.

J. ESTRAÑA

El popular e ingenioso poeta José Estraña fué por aquellos años en Valladolid el principal sostenedor de los periódicos festivos y satíricos. Nacido en Albacete el día 5 de Agosto de 1840, Estraña estudió las primeras letras en León, cursando después tres años de latín con un dómine. Estudiante de Matemáticas en la Universidad de Oviedo, optó por trasladarse a Valladolid en 1860 como empleado en el Economato

del Ferrocarril del Norte. Después pasó a la fábrica del gas, en calidad de tenedor de libros. Publicó sus primeros versos en el periódico *Las Disciplinas*.

Después fundó Estrañi *La Murga* y otros periódicos de que aquí se dará cuenta.

Por 1869 se trasladó a Madrid y allí, dirigiendo *El Popular* y *El Buzón del Pueblo*, de D. Miguel García Perillán, permaneció un año, al cabo del cual regresó a Valladolid. En esta ciudad residió hasta que a fines de 1876, a consecuencia de un artículo publicado en *La Mar Azul*, fué desterrado a Santander.

En aquella simpática capital dirigió Estrañi *La Voz Montañesa*, y más tarde *El Cantábrico*. Aún continúa al frente de este periódico, y así sea por muchos años.

Estrañi es autor de las siguientes obras dramáticas:

El rizo de Doña Marta. Se estrenó en el teatro de Calderón en 1870, con tan favorable éxito que bien pronto recorrió varios teatros de Madrid y muchos otros de España y América.

1873. Revista que se estrenó en el teatro de Calderón el día 12 de Diciembre de 1872, con el juicio del año entrante.

La botica de Mercurio. Inventario bufo-mitológico estrenado en el teatro de Lope en la Noche Buena de 1873, alusivo a sucesos de actualidad.

El retrato del muerto. Episodio de la guerra civil, estrenado en el teatro de Calderón en 1874.

¡A Filadelfia! Revista estrenada en el mismo teatro por la compañía de Miguel Cepillo. Corrió no pocos teatros de España, representada por la compañía de la Civili.

Carambola por Chiripa. Juguete cómico estrenado en el teatro Eslava, de Madrid, en 13 de Marzo de 1875.

El rábano por las hojas. Sainete gitano, estrenado en Santander en el beneficio de Antonio Riquelme.

Santander por dentro, zarzuela; *Yo soy así*, monólogo desempeñado por el mismo Estrañi; *Una cita en el teatro*, apropósito cómico; *Pepe y Telesforo*, humorada. Estas cuatro obras se representaron en Santander, y la última de ellas también en el teatro de Lope, de Valladolid, puesta en escena por los dos protagonistas (Estrañi y Telesforo Martínez), con motivo de una función benéfica.

Escribió también Estrafñi, aunque no llegaron a representarse, varios juguetes cómicos por encargo del popular librero vallisoletano Pelayo Alonso, que se los pagaba a cinco duros.

Es muy curiosa la *Autobiografía humorística* de Estrafñi (Santander, 1916).

El Murguista.

Periódico festivo y dominguero.

Dos hojas 380 × 270 mm. a cuatro columnas. Imp. de Sardón y Compañía, a cargo de Vicente Maldonado.—Editor responsable, Vicente Maldonado.

Primer número, 24 Octubre 1865, y sólo se publicó otro más. Le fundaron D. Lucas Guerra y D. Antonio Diez García, que, colaborando en *La Murga*, de Estrafñi, se separaron de éste.

El Moscón. Periódico anti-político semanal de intereses de todo género desde los materiales y morales hasta los usurarios.

Dos hojas 270 × 183. Imp. de Luis Nazario de Gaviria, Cárcaba, 4.—Editor responsable, D. F. Martín.

Primer número, 29 de Junio de 1866.

Repetidas alusiones a la crisis económica de Valladolid.

Del núm. 1.º:

«Se venden lámparas paragásticas, que alumbran por la trasmisión del reflejo lunar: invención moderna para remediar los efectos del gas. Pueden sustituir los guiones y faroles eclipsados de la culta capital de Castilla la Vieja».

El Vigía.

1865. Escrito por D. Antonio Diez García y D. Galo Sualdea. Órgano del colegio de la Providencia.

El Album.

1865. Organó del teatro de Calderón.

(Se continuará)

ADICIONES Y CORRECCIONES AL CATÁLOGO
DEL MUSEO DEL PRADO

ESCUELA FLAMENCA

(Continuación) 1

BRUEGHEL o BREUGHEL (*Pieter*), el joven, llamado *Brueghel d'Enfer*.—Nació en Bruselas a fines de 1564 o comienzos de 1565; murió en 1638. Discípulo de Gilles van Coninxloo. *Georges H de Loo*, sostiene que no pintó los asuntos infernales que le dan nombre, obra de la juventud de su hermano Jan, limitándose Pieter a la copia de las de su padre el viejo Brueghel.

1455.—(1225)=País, con bosque, &.

En la colección de Isabel de Farnesio, se atribuía a van Uden y Teniers. Pasó al palacio de Aranjuez y de allí vino en 1828.

2045.—(1.168)=País nevado, con caserío, árboles secos y un río helado, con mucha gente patinando.

En el Catálogo se atribuye al pintor holandés *Beerestraten*, pero Mr. Mayer me hizo notar que está firmado por *P. BRVEGHEL*. Es por lo tanto otra copia del cuadro de su padre, que se ha perdido.

De San Ildefonso pasó a Aranjuez, de donde vino en 1828.

COSSIERS (*Jan*).—Bautizado en Amberes el 15 de julio de 1600; murió el 4 de julio de 1671. Discípulo de Cornelis de Vos.

1463.—(1.2795)=Júpiter y Licaon.

Firmado: *Cossiers*.

Palacio nuevo. 1772.—*Paso de tribuna y trascuartos*.—1794. Pinturas descolgadas.—1818. *Habitación del Mayordomo mayor*.

(1) Véanse los números 171 y 172.

1465.—(1297)—Narciso, &.

Palacio nuevo. 1794. *Pieza de paso al dormitorio de la Sra. Infanta.*

COSTER (*Adam de*).—Murió el 4 de mayo de 1645.

1466.—(1.298)—Judith, &.

Perteneció al Marqués de la Ensenada. Palacio nuevo. 1772. *Paso al cuarto del Infante D. Luis.* Atribuido a Murillo.—1794. *Tocador de la Reina.* Inventariado por Bayeu, Goya y Gómez, como Rembrandt, y le tasan en 4.000 reales.

COXCYEN (*Michiel van*).—Nació en Malinas en 1497 o 1499; murió en Amberes el 10 de marzo de 1592. Discípulo de *Barend van Orley* en Bruselas, y de *Rafael* en Roma.

1468.—(1300)—El Tránsito de la Virgen, &.

Con los dos siguientes, sus portezuelas, formaba el famoso tríptico pintado para Santa Gúdula, catedral de Bruselas.

Felipe II lo adquirió para el monasterio del Escorial, donde no llamó la atención de sus historiadores, que gustaron más de la Santa Cecilia y David. En el siglo XVIII se pierde la noticia del autor y el P. Jiménez creyó que era de la escuela de Annibale Carracci.

Con el propio asunto pintó otro para la iglesia de Sablon, también de Bruselas, hoy en su Museo (núm. 119).

CRAESBEECK (*Joose van*).—Nació hacia 1606; murió en Bruselas entre 1654 y 1662.

1471.—(1.305)—El contrato matrimonial.

Procede del palacio de Aranjuez, donde en 1818 aparece inventariado en la *Pieza de damas.*

Véase la nota al núm. 1390.

CRAYER (*Kasper de*).—Bautizado en Amberes el 1.º de abril de 1582; y según van Riemsdijk, el 18 de noviembre de 1584; murió el 27 de enero de 1669. Discípulo de Coxcyen. Estuvo algún tiempo en España.

1472.—(1306)—Retrato del Infante don Fernando, &.

Buen Retiro, 1772. Se inventaría como de escuela francesa.—1794. Se atribuye a Guas (Houasse).

CRISTUS (Petrus). ¹—Se ignora el año de su nacimiento. En 1444 se establece en Brujas y muere el año 1473.

Generalmente se le tiene por discípulo de Jean van Eyck, si bien sus analogías son mayores con Thierry Bouts y sobre todo con van der Weyden.

1461.—(1291)=Tríptico. La Anunciación, &.

Indudablemente es de dos manos distintas, mucho más hábil la que pintó La Anunciación y la Adoración de los Santos Reyes, que la que ejecuta la Visitación y el Nacimiento.

DAVID (Geerard) ² =Escuela de

1303.—(2201 a)=Santo Domingo.

1304.—(2.201 b)=Un eclesiástico (¿Torquemada?).

Estos dos figuran en el Catálogo entre los anónimos de *Escuela española indeterminada del XVI*.

Los que van a continuación, en los anónimos de la *Escuela flamenca del XVI*.

He formado este grupo, siguiendo la docta opinión del ilustre crítico Mr. Bertaux, ³ desgraciadamente muerto hace poco.

1933.—(2200 a)=La Virgen con el Niño Jesús y Santa Ana.

1934.—(2.201)=La Virgen con el niño Jesús, recibiendo el homenaje del fundador de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Avila.

1935.—(2197)=Encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la *Puerta Dorada*.

1929.—(2198)=El Nacimiento de la Virgen.

1927.—(2199)=El Descendimiento.

1228.—(2200)=El entierro de Cristo.

Ordenados en esta forma, que es la indicada por los asuntos y la numeración antigua que va entre paréntesis, no resulta el craso error de la nota que figura en el Catálogo, después del número 1935.

(1) Siguiendo el orden alfabético riguroso, debe ir en este lugar y no después de *Cartian*, como figura en el Catálogo.

(2) Nació en Oudewater (Holanda meridional), hacia 1460; murió el 13 de agosto de 1523, según unos; el 15 de abril en opinión de otros.

(3) Véase *Michel*.—Histoire de L'Art. Tomo IV.—La Renaissance.—Seconde parte.—pág. 894.

Estas cuatro tablas, se atribuyen por el crítico *Mr. G. Hulin* a **AMBROSIUS BENSON**, pintor de la escuela neerlandesa originario de Lombardía, que sufrió la influencia de G. David. Se ignora el año de su nacimiento. Vivía aún en 1547, y se supone que murió antes del 4 de Agosto de 1550. ¹

DYCK (*Anthonie, Anthonis* o *Antoon van*).—Murió en Blacfriars (Londres), el 9 de diciembre de 1641. Discípulo de *H. van Balen*, lo fué también de Rubens con quien colaboró y que influyó en él extraordinariamente.

1637.—(1558)—La serpiente de metal. En los Catálogos anteriores figuraba como obra de Rubens, pero el examen detenido de este cuadro y su comparación con otros indubitados de van Dyck, correspondientes a la misma época (los que en el Museo llevan los números 1474 y 1477 por ejemplo), hicieron comprender a su ilustre Director el maestro Villegas, que no es de Pedro Pablo, y hace tiempo mandó quitar la tablilla en que aparecía su nombre.

Cruzada Villaamil ², censuró duramente a don Andrés de la Calleja, pintor de Cámara que redactó el Inventario de 1772, porque no *vió* la firma de Rubens, a pesar de estar escrita con caracteres tan grandes, y sólo dijo que el cuadro era original flamenco.

Más aun debió censurar a Bayeu, Goya y Gómez, que hicieron el Inventario de 1794, porque estos precisaron más y lo atribuyeron a van Dyck. Y con la propia atribución aparece en el Inventario de 1814. En el de 1854 hecho a la muerte de Fernando VII, ya se pone a nombre de Rubens, tasándole en 200.000 reales.

Todo esto demuestra, en mi opinión, que Calleja y sus compañeros *valían* más que Cruzada, o lo que es casi seguro, que el cuadro *no estaba firmado en aquella época*.

Por otra parte el lienzo de *La serpiente de metal*, que como de Rubens señalan los Inventarios anteriores al incendio del Alcázar, tiene dos varas de largo y una y media de alto; y

(1) Véase *Pol de Mont*.—Musée royal d'Anvers. Catalogue descriptif.—Maitres anciens—1911.

(2) *Rubens diplomático español*, págs. 300 y 340.

el inventariado por la Calleja, tres varas de largo y dos y media de caída.

Indudablemente aquel se quemó, porque no figura ninguno parecido en los inventarios de 1754 y 1747.

El ilustre crítico Max Rooses, en su obra monumental sobre Rubens, no duda en atribuirlo a van Dyck, y cita en apoyo de su afirmación el dibujo de éste publicado por Mr. Jules Guiffrey (*Antoine van Dyck, sa vie et son œuvre*—pág. 37—París, 1882), que permite afirmar que es el primer proyecto de *La serpiente de metal*, de nuestro Museo.

¡La Calleja está vengado!

Palacio nuevo, 1772. *Paso de tribuna y trascuartos*.—1794 y 1814. Pieza de trucos.

1473.—(1318)=San Jerónimo penitente, &.

Palacio de Madrid. 1814—*Pieza amarilla*. Techo. Entrega de las llaves de Granada. Inventariado como de escuela de Rubens. En el Catálogo de 1828 se atribuye a Mateo Cerezo, y lo mismo en los de Madrazo anteriores al de 1875. A partir de éste, viene figurando entre los cuadros de van Dyck. Creo que es del taller, inspirado en obra de su mano.

1474.—(1319)=La coronación de espinas. Está el Salvador con las manos atadas sufriendo los escarnios de los sayones.

Del Escorial vino al Museo en 13 de abril de 1839.

Van Dyck lo regaló a Rubens al partir para Italia. Probablemente se adquirió en la testamentaria de Pedro Pablo.

Tenía también la figura del capitán romano que a la derecha del Señor, colocó en el cuadro hoy en Berlín. Fijándose se vé el pie. Fué un acierto el suprimirla.

1475.—(1335)=La Virgen de las Angustias.

Entregado en 1746 a don Santiago de Bonavía para adornar el Buen Retiro.—1772. Estudio del pintor de Cámara don Andrés de la Calleja.—Palacio nuevo. 1794. Cuarto del Rey *Pieza de paso a la de vestir*. Tasado en 8.000 reales.

Se duda de su autenticidad, suponiendo que es una copia reducida del cuadro que pintó van Dyck hacia 1629, para el altar mayor de la iglesia de los Beguinos, de Amberes.

1476.—(1354)=Retrato de un religioso gilto, &.

No he podido averiguar de donde procede. En mi opinión nada tiene de van Dyck.

1477.—(1335)—El prendimiento de Cristo.

Alcázar de Madrid. 1686 y 1700. *Pieza de la Aurora*. Tassado en 2.000 doblones al hacerse el último de dichos Inventarios.

1746, pasó al Buen Retiro, y se evalúa en 30.000 reales.—Palacio nuevo. 1772. *Paso de tribuna y trascuartos*.—1794. Cuarto del Rey. *Pieza de vestir*. En 30.000 reales le tasan Bayeu, Goya o Gómez. En 400.000, al morir Fernando VII.

1748.—(1337)—San Francisco de Asís en éxtasis.

Figura por vez primera en la Colección de Isabel Farnesio.—Palacio de San Ildefonso. 1746—como de *mano sevillana*. Tan extraña atribución desaparece en los Inventarios de 1774, San Ildefonso, y en el de Aranjuez de 1794, en los cuales se reseña sin determinar autor ni escuela.

Eusebi en los Catálogos del Museo de 1819, 23, 24 y 1828, se lo *coloca* a Mateo Cerezo. A partir del primero que hizo Madrazo en 1843, se atribuye a van Dyck.

En el Museo de Viena existe una repetición inferior al lienzo del Prado.

Tiene muchísima razón el ilustre maestro Villegas, aparte de la técnica, hay que rechazar en absoluto que pudiera ser obra de un español, por el tipo vulgarote y poco espiritual del que alguien ha llamado *Orlando del amor divino*.

Aquí no se representaría en un rollizo fraile, bien comido y mejor bebido al *poverello* de Asis.

PEDRO BEROQUI

(Se continuará).

La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana

Papeletas razonadas para un catálogo

POR

JUAN AGAPITO Y REVILLA

(Continuación) ¹

Creo, pues, la obra más próxima al artista francés que al castellano, lo que no quiere decir que no pueda ser de otro muy estimable artista, que sigue ignorado, como lo sigue, del mismo modo, el pintor de las doce tablas. He practicado diligencias encaminadas a que el Sr. párroco de Santa María de Olmedo me facilitase algunos datos que pueden existir en los antiguos libros parroquiales; me he dirigido también a otras personalidades de la villa; pero sin resultado alguno: últimamente ni han contestado a mis instancias. ¡Qué se va a hacer!

La obra es muy digna de estudio y de gran interés; está íntegra, además. ¡Quiera Dios se conserve así siempre! Ya llegará algún día persona que tenga autoridad y quiera molestarse en hojear librotos del siglo XVI, en los que aparecerá completa la historia del retablo, con sus autores y todo.

PALENCIA

Catedral

APARICIÓN DE JESÚS RESUCITADO A SU MADRE. (TABLA PINTADA)

He aquí un cuadro que hemos traído y llevado diferentes veces, y al cabo no formamos criterio exacto sobre su atribución. Yo de él he pensado distintas cosas, y hoy estoy en la duda más perpleja figurándome unas veces ver en él la mano de Berruguete, y en otras visitas que le hago no le encuentro parecido con las maneras demostradas en las pinturas auténticas que conozco de Berruguete: tablas de los retablos de San Benito de Valladolid y de los hoy irlandeses de Salamanca.

El primero que se fijó en esta pintura a que me refiero, fué, como tantas veces más, Ponz (XI, 169), y aunque no apuntó bien el sitio donde se encuentra, que es el costado de la capilla mayor por la nave del Evangelio, llamó la atención sobre la pintura y señaló una atribución, punto

(1) Véanse los números 169 a 172.

inicial de todo lo que del cuadro hemos escrito. «En un altar del respaldo del mayor—escribió el autor del *Viage de España*,—se ve un quadro muy expresivo, y acabado, y representa á Jesuchristo que, acompañado de los Padres del Limbo aparece á la Virgen. Si Berruguete pintó, como se supone, yo diría, que esta pintura era de su mano.»

Como fué muy frecuente en Ceán Bermúdez, en su *Diccionario* (I, 140), siguió al pie de la letra las indicaciones de Ponz, y escribió del mismo modo: «Se le atribuye—á Berruguete—una pintura muy concluida y expresiva, que está en un altar al respaldo del retablo mayor. Representa á Jesuchristo que se aparece á su santísima madre resucitado y acompañado de los padres del limbo.» Más tarde Ceán en la *Historia del Arte de la Pintura*, que dejó manuscrita, cita como obras pictóricas auténticas de Alonso Berruguete, esa tabla de Palencia y las del retablo de San Benito de Valladolid.

Me ocupé de este cuadro en la monografía de *La Catedral de Palencia* (pág. 155) y comparándole, a distancia, con las tablas de Valladolid la duda me hacía caer del lado de la atribución á Berruguete.

Pero esa atribución que iba formándose y tomando cuerpo, es negada por Cruzada Villaamil en *El Arte de España*, y luego de censurar la atribución a Ceán Bermúdez, que la tomó de Don Antonio Ponz, niégala con relación a Alonso Berruguete, y deduce la obra como ejecutada por el padre, por Pedro Berruguete. Nada más lejos, a mi juicio, que la pintura palentina, de las tablas que dejó el padre del eximio escultor en Avila, últimas que he visto de Pedro. Pero ni artísticamente ni cronológicamente se puede aceptar la paternidad asignada al cuadro de la catedral de Palencia, por Cruzada Villaamil. Martí en sus *Estudios* (pág. 150) rebatió muy fundadamente los argumentos de Villaamil. Vino, pues, la negativa, y se siguió; y Vielva (*Alonso Berruguete*, 18), que recordaba lo dicho por Ponz, escribió que «este aserto no es prueba concluyente,» y yo me rectifico de lo dicho en *La Catedral de Palencia*; y en mi estudio de *Alonso Berruguete* (pág. 52) estampo—entonces escribía en Valladolid—que «Estudiadas detenidamente las pinturas indubitables de Berruguete y esta de Palencia, se observan diferencias tan notables que alejan la idea de asignarle como obra suya la de la catedral de Palencia».

Comparo de nuevo las pinturas, algo más tarde; procuro no influirme de lo que se haya dicho anteriormente por unos y otros, y no encuentro criterio fijo y determinado. Entre la casi afirmación rotunda que hice primeramente de atribuir el cuadro a Berruguete, y la negación que expresé luego, me quedo ahora en una verdadera incertidumbre que no sé concretar. Acudo al auxilio de Martí que cristalizó la frase: «dudamos mucho que el cuadro en cuestión sea de Alonso, y negamos que pueda asignársele á Pedro.»

OBRAS VARIAS

He indicado ya que ha sido achaque muy frecuente atribuir multitud de labores a Alonso Berruguete sin más fundamento que la similitud de

estilo y pertenecer aquéllas a la época del artista; y aunque muchas haya que negarlas forzosamente, porque el dato documental lo exija, algunas ofrecen ciertos visos de probabilidad que, por lo menos, dejan en suspenso todo juicio definitivo. Así ocurre con algunas obras que se citan en la catedral palentina.

Por de pronto, Ponz (XI, 171) escribió que «En el respaldo del coro hay variedad de labores, y mucha escultura, como del tiempo de los Reyes Católicos, y algo de ello muy parecido al estilo de Alonso Berruguete. Están allí las armas de dichos Reyes, y debaxo un quadro, del qual se hace mucho aprecio».—Se refiere Ponz a las hermosas tablas flamencas del trascoro.—Pero de estas particulares labores de escultura se equivocó Ponz al fijar el estilo del maestro; muy otro al suyo propio y característico lo que allí puede observarse, no da base para poder señalar nada de ello a Berruguete. Donde hay labores que recuerdan bastante su estilo, es en el costado del coro (nave de la Epístola); sin embargo, que las estatuas ni son del estilo del maestro, ni se le asemejan en nada.

Determinó estos detalles Vielva (pág. 14). «A estos años corresponde, pues lleva la fecha 1555 en una cartela, el arco en esviaje y la puerta del claustro que cae á los pies de la catedral de Palencia, comunmente atribuídos á Berruguete, atribución que tiene su fundamento bien sentado en la semejanza de estilo entre esta y otras obras ciertas del artista castellano: observación que puede igualmente hacerse respecto del retablo en piedra de San Pedro y San Pablo costado por el obispo Sarmiento (1554); advirtiendo que las estatuas colocadas en las hornacinas laterales no pueden ser en manera alguna de este renombrado artista».

En mi citado libro de *La Catedral de Palencia* no dije nada de estas atribuciones. En efecto; llevan ellas algún viso de probabilidad. Las obras tienen algunos particulares que recuerdan otros de Berruguete, y hay una laguna en la vida de éste—de las muchas que se ofrecen,—desde 1552 a 1555, desde que termina el retablo de San Benito de Valladolid hasta que se abre el concurso para la sillería de la catedral de Toledo, que no sabemos en qué obras se empleó; y, precisamente, a ese intervalo corresponden algunas labores de las citadas de Palencia. La atribución no es rechazada por la cronología de las obras de Berruguete; mas también hay que recordar que por aquel período Palencia no estaba exhausta de escultores. Pocos años después, de Palencia acudía a Valladolid, a competir con el genial Juní, Francisco Giralte, y a éste, con más fundamento que a Berruguete, pudiera atribuirse el retablo de San Pedro y San Pablo, tanto en la parte de piedra, como en el sitio principal, donde van los Apóstoles, de madera policromada: las columnas abalaustradas de una y otra parte son del mismo corte. Las estatuas de piedra, son mediocres. Las cartelas laterales que fechan la obra dicen:

AN DNI — 1554

Otro retablo hay en la catedral palentina, el de la capilla de San Ildefonso, que tiene algo del estilo de Berruguete, como le tiene de Juní, ¿será

de Giralte, discípulo del primero y antagonista del segundo en el retablo de la Antigua de Valladolid? El retablito, que es primoroso y está perfectamente labrado, lleva dos fechas en las cartelitas sueltas con que rematan inferiormente las simuladas cuerdas que sujetan grupos de frutas y calaveras a los costados de la obra. En esas cartelas he leído «1529» y «1549», e indudablemente a ese período de veinte años corresponde el retablo, aproximándose más a la segunda cifra que a la primera. Don Francisco Simón en el *Album artístico fotográfico de Palencia*, dice que el retablo fué construído en 1549 (quizá leyera la cifra de la cartela), diez años antes de que falleciera el arcedianó del Alcor Don Alfonso Fernández de Madrid, canónigo y cronista de Palencia y patrono, sino fundador, de la capilla; pero, entonces ¿qué quería significar el 1529? ¿acaso cuando adquirió el patronato el erudito canónigo palentino, provisor de los obispos de la ciudad Don Francisco de Mendoza (1534-1536) y Don Luis Cabeza de Vaca (1538-1550)?

A otros detalles de la misma catedral he oído relacionar el nombre de Berruguete, con el mismo fundamento que en las obras anteriores. Se refieran a las obras de decoración de la capilla de San Pedro, con multitud de adornos en yeso, de caprichoso, prolijo y buen diseño, por más que el conjunto no resulte airoso. Sobre la puerta de la sacristía de esta capilla, se lee «A. 1552», y ciertamente que en ese tiempo no se recuerda estuviera empleado Berruguete en obra de empeño, pues en 1548 termina el remate de la silla arzobispal de Toledo y hasta 1554 no concierta la escritura para el sepulcro del cardenal Tavera. Pero eso no es argumento: aunque algunos detalles sean del gusto de Berruguete, otros no pueden atribuírsele de ningún modo, y mucho menos las figuras, poco esbeltas y amazacotadas, sin movimiento y sin expresión. Todo lo más que pudo hacer Berruguete fué influir con su arte en obra tan libre, que mejor pudiera ser trazada por algún oficial suyo, por Giralte, ponga por oficial, que se mostró más exagerado en recargar de adornos las obras de talla, a juzgar por el retablo y sepulcro de Don Gutierre de Vargas en la capilla del Obispo en San Andrés de Madrid, si las obras son suyas de toda autenticidad.

Convento de San Pablo

SEPILCRO MURAL DE LOS MARQUESES DE POZA

El primero que sentó la atribución, nada más que probable, de esta suntuosa obra del Renacimiento español, fué el viajero Ponz, que tantas veces acertó en sus juicios, y tantísimas también se equivocó, porque en cada región o en cada pueblo, no veía más que aquellos artistas que más descollaron. De la indicada obra sepulcral, magnífica y esplendorosa fundándose en sus adornos, niños y caprichos, Ponz dijo (XI, 178) que era «al modo de lo que hizo Berruguete, de quien podría muy bien ser esta obra.» El parecer personal, la opinión particular, el modo de ver de Ponz, que, al fin, le hacía exclamar, «puede ser trabajo de Berruguete.»

ni más ni menos, se convirtió en Ceán Bermúdez en una afirmación plena, aplicando y catalogando, sin reserva alguna, el suntuoso sepulcro de los primeros marqueses de Poza, que describe ligeramente (*Diccion.* I, 140), a Alonso Berruguete.

Pero la atribución, sin más base que lo apuntado, se ha hecho luego general, y sin más examen, se admite la obra como del artista nacido en Paredes de Nava, como si fuera forzoso que por haber visto la luz del mundo cerca de Palencia, allí tuviera que mostrar una obra importantísima salida de su mano.

Que la generalizada atribución es moderna, pero muy moderna, se demuestra recordando que Quadrado, que mostró en su primer viaje mucho afecto a Palencia, describe el mausoleo (*Valladolid, Palencia y Zamora*, 440) con alabanzas y elogios, «comparable en grandeza con los mejores de su edad»; pero se calla el nombre del artista, y de haber comprendido que era Berruguete, la personalidad de éste obligaba a citar siquiera su nombre. Don Ricardo Becerro de Bengoa (*El libro de Palencia*, 145), también describió el sepulcro de Don Juan de Rojas y su mujer Doña Marina Sarmiento, e igualmente, a pesar de tratarse de lo «que en su género es lo mejor que la ciudad encierra,» no se hizo eco de la atribución, y no dió nombre de artista alguno.

El haberse generalizado la atribución es, como digo, de tiempos muy modernos, y mucho por escritores palentinos: *El album de Palencia*, por D. F. S. y D. J. S., iniciales que corresponden a los nombres y apellidos de mis amigos palentinos Don Francisco Simón y Nieto y Don José Sanabria, da ya la obra como auténtica de Berruguete. El Sr. Simón en *Los antiguos Campos góticos*, (pág. 70) repite la noticia de haber sido «levantado por Berruguete» el sepulcro de los primeros marqueses de Poza. Don Gregorio Sancho Pradilla en su estudio del *Convento de San Pablo* (publicado en *La Propaganda Católica*, de Octubre 1895 a Febrero 1896, y luego en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.* t. VI, págs. 228 y 250) fija la filiación de la obra, sin duda alguna, y se la aplica a Berruguete. Don Matías Vielva Ramos (pág. 16 de su folletín) escribió que «Palencia guarda con cariño en la iglesia de San Pablo otra obra de Berruguete que es prueba palmaria de la docilidad de la materia en las manos del artista.» No puede ser más firme y seguro lo dicho por estos tres escritores palentinos.

Los críticos extranjeros siguen dando como buena, y sin duda, la filiación de la obra: Mr. Paul Lafont (*La Sculpture Espagnole*, 98) no hace otra cosa que señalar de corrido todas las obras que apuntó Ceán y, es claro, pone entre las de Berruguete el sepulcro de los marqueses de Poza. Dieulafoy (pág. 102) compara éste con el del cardenal Tavera en Toledo, y escribe: «Prefiero a esta tumba la de Don Juan de Rojas y de su mujer Doña María Sarmiento... Este sepulcro concebido en el gusto italiano, y tallado, como el precedente, en bloques de Carrara, recuerda mucho el de Don Ramón Cardona, virrey de Sicilia y de su mujer Doña Isabel, obra maestra del escultor italiano Giovanni da Nola, que se sacó en 1824 del convento de Franciscanos en la pequeña iglesia de Bellpuig.

Tiene corrección, riqueza, solemnidad un poco fría, y, en cierto modo, carácter pagano. Cierta que el monumento de los Poza es la obra de un arquitecto y de un escultor completos, pero como es anterior en pocos años a la tumba del cardenal Don Juan de Tavera, lleva la impresión de una vieja vigorosa y esenta de desfallecimiento.» Berteaux (*Histoire de l'Art* dirigida por Michel, t. IV, parte II, pág. 943) se ocupó de esta obra, y dando también por firme la filiación, solo dijo de ella que elevada antes de 1557, «coloca el grupo de los orantes bajo un gran arco. Berruguete agrandó este tema español, elevando contra el muro de la iglesia un arco de triunfo, cuyo orden jónico, de proporciones colosales, está cargado de ornatos.»

De los escritores franceses conviene recoger el dato que dió Dieulafoy, de que el monumento sepulcral «recuerda mucho» el del virrey de Sicilia, hecho por Giovanni da Nola.

Del sepulcro de los primeros marqueses de Poza nos hemos ocupado y preocupado Don José Martí y yo; francamente, no hemos llegado a una conformidad absoluta; pero en la intimidad de nuestras relaciones se dejaba traslucir una duda que no era prudente exteriorizar, no solamente porque *quitábamos ilusiones* a una ciudad, tan querida para nosotros, y más para mí, como Palencia, sino porque al negar la atribución conveniente era señalar otra más probable que la de Berruguete.

Si se lee entre líneas en el libro de Martí, *Estudios* (pág. 153), se nota que algo quiere decir aquello de que «El que no se hayan presentado actas notariales ni referencias de ninguna clase para demostrar que el sepulcro citado sea obra de Berruguete, no es obstáculo para admitir la misma atribución, ni seremos nosotros quien haga asomar duda alguna para desvirtuar el concepto general y corriente... hacemos nuestras en absoluto las palabras de Ponz, más nos pasamos de ahí, y repetimos que *de Berruguete podría muy bien ser esta obra*». Especie es ésta, añado yo, que equivale a tanto como decir que el monumento sepulcral puede ser de Berruguete, pero que también puede ser de otro artista.

Por mi parte, algo dejé traslucir de esto en mi librito de *Alonso Berruguete* (pág. 58). «Si se comparan los elementos arquitectónicos de este monumento con otros de retablos del mismo Berruguete y con la sillería de Toledo (descartando la distinta clase de material), sería fácil apreciar una distinta manera en unos y otros. Este de San Pablo de Palencia, tiene algo más de *clásico* que no se observa en otras obras de Berruguete, y esto pudiera poner en entredicho el señalamiento del nombre del autor de esta hermosa obra. Sin embargo, hoy esta observación no sería bastante, pues en el retablo de Santiago de Cáceres, se observa también mayor tendencia a la arquitectura greco-romana de fines del siglo XVI, y es indudable que fué obra de Berruguete. Si terminó éste en 1557 el monumento sepulcral de San Pablo, de Palencia, empezaba casi a momento seguido el referido retablo; pertenecen, por tanto, las dos obras a un mismo período, al último del escultor, y cuando en España se iban abandonando las filigranas del estilo plateresco por otro estilo

(Se continuará).