

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

(Continuación) ¹

La representación de la escena ofrece otra particularidad. Como los Reyes son seis, en dos grupos de a tres, el artista creyó que para cada grupo debía haber su estrella y, así, ocurre que son dos las estrellas de Epifanía, esculpidas a ambos lados de la cabeza de la Virgen, y dentro de un círculo cada una. De este modo está doblada toda la escena, permaneciendo únicos en el centro la Virgen y el Niño. Así tiene simetría la composición y las personas celestiales ocupan el centro, lugar principal.

Creemos que el desarrollo de la Adoración en este capitel zamorano es especialísimo y ofrece caracteres de rareza.

Los cimacios de estos dos capiteles se decoran, como los otros, con *rincaux*, de hojas luncetadas y flores de pétalos largos, plana y someramente labrados.

Tanto estos ábacos como los de los otros arcos de ingreso a las capillas continúan hacia las pilastras y forman su imposta, de donde arrancan las arquivoltas exteriores.

Todos los relieves de los capiteles son rudos.

Los vegetales, a veces, se hallan tratados con más perfección, dentro de la tosquedad; por ejemplo: los del ingreso de la Epístola; los animados, a pesar de su rudeza, son vigorosos e importantes.

(1) Véanse los números 73 a 76.

Las figuras movidas, con sus ropajes de borde ondulado, con sus pliegues paralelos y angulosos, recuerdan esculturas románicas de mucho fuste. Es lástima que no se conserven los demás capiteles históricos que, sin duda, hubo en el templo.

En alguno de los vegetales las hojas nacen del collarino gruesas y lisas, casi sin labra, picudas, y dando el conjunto una silueta bastante pesada.

Sin embargo, dos capiteles hay en Santo Tomé, sueltos, procedentes de las derribadas columnas interiores, que son, en su género, de lo más rico y lujoso que se da en el viejo románico local. Son grandes, de buen estilo, vegetales; uno de hojas labradas y escotadas que juntan las puntas en los ángulos, con un florón central como una gran bellota mirando hacia abajo, y con volutas escotadas sobre las hojas. El otro tiene hojas, escotadas así mismo, y con bolas; en el frente, una rosácea y tallos que se entrelazan; otras grandes hojas aparecen en los ángulos, tras las de las bolas, y suben hasta formar volutas en lo alto. Son dos buenos ejemplares, totalmente distintos de lo demás zamorano de la época y que dan idea de lo importante que era la decoración interior de Santo Tomé.

Casi todas las basas que quedan en el templo están cubiertas de revestimientos de refuerzo. Sólo en el perpiaño de la capilla mayor puede apreciárselas; son de perfil grueso y robusto, con garras.

Del bellísimo exterior sólo se conserva el testero y una puerta. A ambos elementos se les ve mal. El testero da a un huerto pequeño y la tapia de él, casi pegada al muro, impide contemplar bien y a gusto esta cabecera. Para colmo de males, una sacristía adosada a la capilla del Evangelio la tapa y oculta totalmente. La otra capilla da también al huerto.

Lo que puede verse del ábside es muy interesante.

El testero, plano, es un muro flanqueado por dos columnas con capiteles vegetales y, sobre éstos, pilastras que suben hasta el alero, apiñonado, con canecillos en bastante salida y decorado, todo él, por moldura de *billets*, que, en los cuadros huecos, tienen un botón o grumo.

Dos impostas de *billets* recorren el muro horizontalmente; una de ellas, baja; la otra encima de los capiteles, a los cuales, y retozando sobre las pilastras, sirve de cimacio, y se junta con el de las jambas de la ventana central.

Esta es de gran luz. Sobre las jambas avanzan dos impostas, unidas como decimos, a la de *billets*, pero distintas de ella. A su vez, las de la ventana son distintas entre sí. A un lado, la moldurita se adorna con círculos de tallos envolviendo flores, bien dibujadas y desenvueltas, y dispuestas con soltura y gracia. Al lado opuesto, la impostilla es igual a toda la arquivolta de la ventana; una moldura convexa, decorada con una serie de cogollos de tres hojas, dos muy largas, la central más pequeña y con vástagos en espiral a cada lado. En la parte alta del medio punto, los cogollos miran hacia arriba; en los arranques todo el motivo se halla invertido, sin razón alguna, mirando al centro de la curva; naturalmente, el orden de la serie se interrumpe allí. Es un curioso testimonio de la

falta de cuidado y de la ausencia de constante dirección con que se haría la obra.

Toda la arquivolta es de labor plana: marca el contorno de tallos y flores y, en el centro de las hojas, pone algún trazo somero y breve.

La ventana está cegada hoy. Si tiene columnas y capiteles, se hallan ocultos.

Los de las columnas grandes que flanquean el testero, son, ya lo dijimos, vegetales; el de la izquierda, muy sobrio, tiene hojas anchas, lisas; cuatro que se corresponden, dos a dos, en los ángulos, con las puntas vueltas hacia abajo y bolas grandes, pendientes; unas rudimentarias volutas y un esbozado florón. De cimacios, la imposta *billets*.

El otro capitel es de traza analoga, pero más rico. Las hojas son escotadas; tienen, además, en los frentes, otras hojas pegadas al tambor, que suben hasta el lugar del florón. entre las volutas. Estas hojas tienen, en el centro, una banda perlada, vertical.

En los capiteles se asientan las pilastras que amparan el alero.

Vuela sobre canecillos muy desarrollados. El del vértice es una cabeza de león tragándose a un hombre; otros canes son moldurados; algunos a *copeaux*; otro tiene una banda perlada; los hay que representan cabezas de caballo, figuras con bolas... etc.

Los canes de los ángulos, grandes, de relieve redondo, son muy notables.

Puede estudiarse bien uno: es una figura de hombre cargado con un tonel, ¹ apoya los pies en el muro y encoje todo el cuerpo, los codos sobre las rodillas. Es la disposición que adoptaron después las gárgolas. Esta esculturita es muy expresiva graciosa; firme y segura de dibujo y resuelta de ejecución.

La capilla de la Epístola, que es la única que puede apreciarse al exterior, plana de testero, tiene una ventanita estrecha y profunda; arco de medio punto y columnas acodilladas, bajas y gruesas, capiteles historiados, descompuestos de tal modo que apenas puede adivinarse lo esculpido en ellos. A la izquierda, una figura entre los anillos de una serpiente con un animal de pie; en el otro capitel dos animales afrontados: ¿leones, osos? Ambas obras están destrozadas. Se ve que son tallas rudísimas. Los dos capiteles tienen cimacios decorados con la labor de los arcos interiores.

Las tres capillas, así como en planta, se acusan en alzado.

Toda esta parte vieja es de buen aparejo; sillares regulares; no tienen marcas de cantero.

En el muro del Norte se abre una puerta de las antiguas del templo. Es la única que se conserva.

Se halla actualmente dentro de una casucha que se adosa al muro. Por eso es poco conocido ese ingreso.

Se abre en un trozo resaltado de la pared. Tiene cuatro arquivoltas

(1) Se ve con frecuencia esta figura del tonel en los canecillos. Hay quien supone que alude a la comilona, regada con abundante vino, con que se celebraba el fin de la obra.

decoradas con lujo, mas hace falta el sentido de la adivinación para saber qué hay bajo el encalijo secular. Parecen aquellas labores vástagos serpeados; motivos semejantes a un trabajo de pasamanería; algo como un fleco de picos con bandas verticales perladas y bolas colgantes; una moldura cóncava con bolas también, grande; series de roeles, baquetones, funículos como los del interior...

En los codillos de los apoyos había columnas que han desaparecido, así como los capiteles; los ábacos y la imposta se hallan absolutamente cubiertos y borrados por la cal. Es puerta de buen estilo y de grandes proporciones.

No puede saberse si tenía cornisa sobre canes bajo el tejeroz. Es casi seguro, pues el muro saliente en que se abre el ingreso remataría así.

El resto del templo es moderno y no ofrece interés. La nave, hoy única, es anchísima. En los costados hay grandes pilastras adosadas a la pared y, sobre ellas, voltean arcos enormes en los que carga la techumbre, de maderas vistas.

En el hastial se abre una puerta moderna sin importancia. Acaso la parte baja de este muro sea antigua. Sería necesario, para saberlo, limpiar de plano toda la parte baja.

Y no menos preciso es hoy destruir la inmunda casucha que se adhiere al muro del Norte y que oculta la interesante y encladísima puerta románica.

* * *

La primera cuestión que surge al estudiar a Santo Tomé es la de la planta.

Pensamos, en este punto, que la iglesia es españolísima. No hay que acudir a fuentes extranjeras para analizar este extremo.

En Francia se da el testero rectangular, dentro del románico; no es cosa inusitada. Se ve en Michel ¹ que las iglesias pequeñas y medianas de la escuela del Norte de Francia tienen frecuentemente una cabecera rectangular. Cita ejemplares que, en los alrededores de París, en el siglo XII, aparecen con esos testeros. Viollet ² dice que muchas iglesias pequeñas de Borgoña, Bretaña, Normandía, Isla de Francia, Champaña, etc., tienen también así la cabecera. Enlart, ³ por su parte, señala templos románicos de testero plano en varios departamentos franceses y añade que esta disposición de la cabecera casi nunca va acompañada de naves colaterales; presenta como excepcional la iglesia de Bredon (Cantal), que consta de tres naves cortadas por un muro al Oriente.

Hemos citado a Francia, porque, al tratar del románico español, hay que mirar hacia allá, en general. Pero en el caso que analizamos, no debe, creemos, pensarse en orígenes franceses. El testero rectangular de las

(1) Ob. cit. T. I. Segunda parte, pág. 459.

(2) «Dictionnaire» art. *Abside*.

(3) Ob. cit. T. I. pág. 225.

iglesias románicas españolas puede ser indígena. Y en el caso nuestro pensamos que lo es.

Santuarios de esa planta hay en los templos de Francia, es verdad, y más aún, en el S. O., que tanta influencia ejerce sobre nuestro románico. Tienen esa cabecera las iglesias de Grandjean, Biron y Chadenac, entre otras de la Saintonge; así también varios templos de la Dordoña—Perigord.—Sin embargo, no creemos en ninguna influencia francesa que imponga esa disposición del santuario al románico de nuestra tierra. ¹

Allí puede obedecer a causas distintas de las que aquí actúan. En Francia se emplea, a veces, esa traza de cabecera para recibir una cúpula, cubierta bien generalizada en el S. O. Ejemplo: Saint-Etienne de Peusac.

En nuestro románico este santuario es de tradición española. ² En efecto: cabe apreciar en él una ascendencia visigoda o mozárabe. Pero puede también responder el testero plano a un criterio de sencillez y economía. Esta disposición permite la cubierta de madera a dos aguas, apoyada sobre el piñón del muro y sobre el trasdós apañonado del arco toral; o bien, un cañón seguido de poco gasto y poquisimas dificultades, al morir en el testero, sobre un perpiñón, y cortado por el muro. Así mismo, pueden coincidir la tradición y la economía. Pero aunque estas cabeceras, en algún caso, obedecieran en España a un criterio de economía, puede pensarse que no se sigue norma alguna francesa, ya que hay tradición indígena constante.

En Zamora, dentro del siglo XII y en comienzos del XIII, es muy frecuente la cabecera rectangular, siempre románica. ³ Ocurre que no son acaso los monumentos más viejos los que la tienen. Repitamos que probablemente lo más viejo del románico zamorano son San Claudio y Santiago, con ábsides torneados. Y así, Santa María la Nueva, de comienzos también del XII.

No puede pensarse que la planta de la cabecera de Santo Tomé responde a la economía: es un templo lujoso, dentro de su rudeza. Tienen capiteles ricos, los canecillos sonlo igualmente; las impostas, finas; los arcos del interior, muy decorados y, así, la ventana del ábside; la puerta, profusa de labor; el aparejo bueno y bien cortado...

Y ayuda más a aceptar una tradición mozárabe o visigoda la traza de los arcos interiores, que son de herradura.

Pero toda la cuestión se simplifica extraordinariamente y toma un camino claro y seguro.

El Sr. Gómez Moreno en su estudio sobre Santa Marta de Tera (Zamora) ⁴ ha visto sagazmente que Santo Tomé parece ser una imitación

(1) El ábside de Rivieres—más moderno—es semejante al de Santo Tomé, pero en el tipo francés las columnas suben hasta el alero.

Lesteyrie. Ob. cit. pág. 343.

(2) Lampérez: «Hist. de la Arquitectura cristiana esp. en la Edad Media. T. I; pág. 139.

(3) Santiago del Burgo, San Isidoro, San Esteban, Sancti Spiritus, el Sepulcro, el Carmen, Los Remedios y algún otro. Estos, posteriores a la catedral. Anteriores, Santo Tomé y San Cipriano.

(4) «Boletín de la Sociedad Esp. de Excursiones». Junio de 1908.

de aquel admirable monumento. Este se funda en los decenios últimos del siglo XI, acaso sobre el emplazamiento de una iglesia visigoda, pues hay en la fábrica actual restos que autorizan a esta suposición,

La cabecera de Santo Tomás, en efecto, es positivamente una imitación de la de Santa Marta de Tera. Y, sin duda, en el resto del templo del Duero debió influir el modelo también, no obstante ser el de aquí de planta distinta. Santa Marta tiene una sola capilla, porque la gran devoción a la milagrosa bien aventurada excluye otra devoción principal. Aquí, en Santo Tomás, se adopta la disposición general en templos que no son de tan exclusivo carácter de advocación. También es distinta la planta del cuerpo de la iglesia. En la del Tera es de cruz; aquí, rectangular, con tres naves, tal vez cubiertas de madera, por la gran anchura del rectángulo. De subsistir completo el templo zamorano, podría apreciarse si Santa Marta influyó sobre el crucero de nuestra iglesia,

Santo Tomás tuvo, pues, planta rectangular, indudable, partida por tres naves. En las pilastras que separan a los arcos de las capillas se ven los arranques de los que volteaban, normales a aquéllos, y que formaban el crucero.

De la comparación de este monumento con Santa Marta, resulta: casi igualdad en los testeros de la capilla mayor de aquí y de la única de allí, con más pobreza y tosquedad en lo zamorano; el muro apañonado, las pilastras sobre columnas adosadas, las impostas, el alero de *billets* con una perlija en cada cuadro cóncavo, los capiteles de las columnas, los canchillos, desarrollados al modo de los modillones mozárabes, la exornación de los canes, a *copeaux*, baquetonados, etc., la decoración animal e historiada, los modillones de los ángulos, tan característicos... Todo es extraordinariamente análogo en ambos ejemplares... Pero todo más pobre aquí.

Esto por lo que hace al exterior de las cabeceras.

En el interior acreditan la imitación el capitel de la Adoración de los Reyes ¹ y los vegetales, del tipo de los dos que hay sueltos en Santo Tomás; la forma de la capilla mayor, con el perpiñón del fondo; hasta la herradura de los arcos, que también se inicia en el templo del Tera.

Las diferencias—salvo la de la planta, allí de cruz y propia de un santuario milagroso y aquí un rectángulo con tres naves y tres capillas, propia de la parroquia—, las diferencias, decimos, son pequeñas. En Santa Marta, la capilla tiene tres huecos; aquí, uno grande; allí rodea a los arcos una guarnición de *billets*, y aquí una moldura de hojas acogolladas; así mismo, los cimacios de vástagos y el trozo de imposta del ventanal del testero... Más diferencias marca la riqueza de un templo y la tosquedad del otro. El del Tera, es un monumento lujoso; el de Zamora, sin ser pobre, ni mucho menos, es más humilde y rudo.

No es de extrañar la copia de ciertos elementos, los adaptables a la parroquia, templo de índole diversa—repetiremos—que el modelo, Santa

(1) Dice Gómez Moreno en su citada monografía que el capitel de Santa Marta tiene: «La Virgen sentada en medio, teniendo el Niño desnudo; los Magos sobre una fila de hojas».

Marta tuvo fama y renombre. Recibió donaciones de varios monarcas, y Alfonso VII fué bienhechor decidido de la iglesia donde había, de joven, recobrado la salud.

Pero de siglos atrás venía la fama al santuario. A fines del XI, cuando mayor era esa boga, debió edificarse el templo actual, acaso—ya lo hemos dicho, repitiendo palabras del Sr. Gómez Moreno—sobre otro visigodo, pues por tal tiene el docto analizador del monumento a un capitel de pilastra empotrado en el muro del testero, y resto de otra edificación.

Procuróse que el nuevo templo—el actual—correspondiese a la veneración de que gozaba la santa y, así, fuese digno y lujoso.

Y acaso, unida la nombradía que, por lo milagroso, alcanzó el lugar, a la belleza del monumento, éste ejerciese alguna influencia en la región; aunque ya hemos indicado algo sobre la realidad de estas actuaciones en tiempos anteriores a la segunda mitad del XII. Son bien relativas. Aquí, sin embargo, por la proximidad del lugar y, sobre todo, por ser el del Tera templo de la devoción real en tiempos de la repoblación de Zamora y de la Puebla del Valle, pudo existir—y de hecho existió—esa influencia. Y que el nuevo templo zamorano gozó también del amparo y de la predilección de los reyes, son buena prueba los documentos arriba citados. Alfonso VII, curado en Santa Marta, hace a Santo Tomé catedral interina de Zamora. Lo positivo es que aquí se imitó francamente la cabecera del templo milagroso, y quién sabe si por Zamora andaría gente de la que trabajó en la iglesia del Tera...

En cambio, poco parece haber tomado Santo Tomé de sus hermanos los templos de la ciudad. Si acaso alguno de los capiteles de hojas y bolas, los más sencillos, puede tener relación con lo de San Claudio, aunque esa decoración es frecuente en ciertas escuelas del románico español: León, Avila, Arlanza...

No obstante la contemporaneidad—si no es un poco posterior Santo Tomé—de nuestro templo y de los de San Claudio y Santiago, pensamos que en nada siguió a éstos. Es totalmente distinto e independiente y sólo se halla ligado a ellos por los lazos comunes a lo románico: algún tipo de canecillo, algún motivo historiado como las figuras con serpientes, y nada más. Santo Tomé es hijuela de Santa Marta del Tera y, por ello, bajo influencias leonesas. Por sufrirlas Santa Marta las acusa nuestro templo.

Los capiteles sueltos que, procedentes del derribo de columnas, hay en Santo Tomé, son cercanos parientes de otros de San Isidoro de León, como lo son los del Tera: las hojas escotadas, las bolas de las puntas, ciertos entrelazos de fallos... Y, así mismo, otro de los capiteles del testero, ya señalado, Los sencillos, con bolas, se parecen a alguno de San Pedro de las Dueñas, cerca de Sahagún. Son propios de lo leonés y de lo avilés también, como cosa muy extendida.

Los cimacios del interior y la guarnición de la ventana del testero son, también, cosa distinta de lo usado en el románico viejo de Zamora. Hallamos algo parecido en el Panteón de los reyes—antiguo nártex—de

San Isidoro de León, y en la puerta de San Pedro de Arlanza, (Museo arqueológico nacional).

Muy extraños, en los asuntos y en la manera, son los dos capiteles hisoriados de la capilla del Evangelio. Más toscos, más infantiles que los relieves viejos de Silos, acusan, no obstante, una escuela escultórica bien orientada y, al decir ésto, no desconocemos la rudeza de estos capiteles zamoranos. Ambas escenas son poco comunes en el románico primitivo. En la iglesia del Tera está la Adoración de los Reyes; aquí ésta y la de los Pastores, que, como en Santa Marta los Reyes, van sobre una fila de hojas. En cuanto al modo de presentarse en Santo Tomé la Adoración de los Reyes, lo reputamos de rarísimo. Ya hemos dicho, antes, bastante sobre ello.

Consideramos, pues, a esta iconografía de nuestro templo como muy importante y rara. En León se dan otras escenas, bíblicas en general, y en todo lo románico de la época de Santo Tomé son contadas las Adoraciones. En Zamora, además, llega a tomar un carácter bien original y exclusivo, tanto en la disposición y en el desarrollo como en la ejecución.

La puerta que subsiste ofrece, por su embadurnamiento, no pocas dificultades para su estudio. Sin embargo, lo que se adivina parece pertenecer a ciertos tipos del O. de Francia.

La decoración geométrica es propia de Normandía. Son infinitas las arquivoltas de puertas y ventanas que se adornan con motivos de ese género. Citemos, al azar, algunos ejemplares: Mouen, Pompiere, Tour, Falaise. Cinteaux, Viennes, Ardoieu, Ouistream, etc.

Pero también se da, y bien claramente, esa ornamentación en las Charentes, y acaso con más parecido a la puerta de Santo Tomé que lo normando. Por ejemplo: Surgères, Cognac, Gensac. Aubeterre, ventana de Melle... Y en otras regiones: Lescure (Tarn), Bellegarde (Loiret), etc. Lo del Poitou es también semejante a lo que comentamos. ¹

Creemos que, de buscar en lo extranjero el origen de esta portada, más que a lo normando, habrá que atender a lo saintongés y poitevino, pues, como vemos, no escasean esas exornaciones geométricas en el S. O.

Algún detalle de esta puerta, los dientes de sierra con bolas en las puntas y una banda perlada, tiene parentesco con los capiteles sueltos del interior y con otro del testero. En todo ello podría verse la influencia de Santa Marta. Esa misma banda con perlas rodea, en espiral, un baquetón que guarnece los arcos interiores. Ese tema decorativo es siempre de la misma mano y, a juzgar por lo repetido que se la ve en lo que resta del templo, debió hallarse en muchos elementos de la obra toda.

Falta comentar los arcos de herradura, ingresos de las capillas. Ya hemos indicado que los del crucero de Santa Marta son ligeramente ultrasemicirculares; aquí la curva se acentúa bastante en los de las capillas laterales, y menos en el de la mayor.

En los monumentos románicos tiene poca importancia la medida del

(1) Lasteyrie. Ob. cit. págs. 356, 360, 361 y 580.

Baum: Ob. cit. págs. 190, 192 193, 194, 201, 46, 81 y 82

Firmado de igual modo que el anterior. De S. Ildefonso pasó al Palacio de Aranjuez.

1531.—(1372)—Anades acometidos por buitres, a quienes se abalanzan dos perros.

Está mal. Debe decir: Anades y gallinas de agua acometidos por dos perros.

Firmado como los dos antecedentes.

1794. Aranjuez. *Gabinete contiguo a los retretes*, con el anterior. Tasados en 2.000 rs. cada uno.

1532.—(1375)—Riña de gallos.

Palacio de Madrid. 1814. *Cuarto del Mayordomo mayor*.

1533.—(1376)—Un perro acometiendo, &.

También está mal. Es el mismo asunto del núm. 1531, con la variante de ser un sólo perro el que acomete y estar un poco más despejado el fondo en la parte de la derecha.

Creo que es una copia de mano extraña.

En 1794. Aranjuez. *Pieza de cubierto*.

1534.—(1317)—Concierto de aves.

Firmado: *Joannes Fyt*.

GOSSAERT (*Jan*).

Murió el año 1533 ó 34, no se sabe si en Amberes o Middelbourg.

Discípulo de Quentin Metsys, según unos; de Memling o Gerard David, en opinión de otros.

No fué el primero de los pintores flamencos influido por los artistas italianos, pero es indudable que de tal modo procuró seguirles, que a partir de él, y por esa influencia, se desnaturaliza la pintura flamenca perdiendo su encanto y peculiar carácter.

GOSSAERT (?).

1537.—(1386)—La Virgen con el Niño Dios en los brazos, &. No es de Gossaert, ni de su escuela.

Ya dice el Catálogo que el Dr. Waagen creía que era de Gerard David. Según Justi es de un español discípulo suyo; opinión compartida por el Sr. Tormo, quien añade que ese

discípulo debió residir en Segovia, y que de su mano son también las otras tablas del Museo que de allí proceden. ¹

Con la anterior, vino al Museo del monasterio del Escorial en 13 de abril de 1839.

GOUVI o GOWI ² (*Jacob Peter*).

1538.—(1387)—La fábula de Hipomenes y Atalanta.

Fué Atalanta una hermosa princesa muy codiciada por su belleza, pero como al llegar la edad de tomar estado lo consultase con el Oráculo, quien le contestó que el matrimonio sería la causa de su perdición, temerosa negó su mano a cuantos la pretendían. Sus entusiastas adoradores insistieron tanto, que ella confiando en la ligereza de sus bellas piernas, dijo que únicamente sería del que la venciese en una larga carrera, y si salía triunfante, por su propia mano mataría al vencido. Ya había *despachado* a unos cuantos aspirantes a marido, cuando se presentó el gallardo Hipomenes, nieto de Neptuno, quien protegido por Venus retó a la esquivia muchacha.

Comenzó la carrera y según Hipomenes notaba que iban a darle alcance, arrojaba a la codiciosa Atalanta una de las manzanas de oro que Venus había tomado para él en el jardín de las Hesperides. Deteníase aquélla para cogerla y entonces se adelantaba el mancebo.

Por tres veces empleó la artimaña y al fin resultó vencedor, casándose con su amada. Más logrado su deseo, olvidó el favor de Venus, y la diosa rencorosa les inspiró tan ardiente y deshonesto amor, que para satisfacerle llegaron a profanar con sus caricias un templo de Cibeles, por lo cual la madre de los dioses los convirtió en leones que unció a su carro, para escarmiento de impúdicos amantes.

Firmado: *I. P. GOWI. F.*

El boceto pertenecía al Duque de Osuna, pero sabido es

(1) *Tormo*.—Varios estudios de Artes y Letras. Madrid, 1902.

Indudablemente se refiere a las que llevan los números 1303, 1304, 1933, 1934, 1935, 1929, 1927 y 1928, con las que he formado el grupo de obras que deben ser atribuidas a la *Escuela de Gerard David*, y en el cual se me olvidó incluir el número 1934, que también pertenece a ella. Conste, pues, que antes que Mr. Bertaux, el ilustre profesor de la Central había notado ya la ínfima analogía que existe entre esas diversas pinturas.

Y conste también, que justí consideraba ya como del pincel de *Ambrosius Benson*, algunas de ellas.

(2) Así, según se interprete su firma, pero nunca Gouwl.

que su colección se dispersó en 1896 por la venta que de ella hicieron los obligacionistas de la Casa ducal. Fué tasado en 4.000 pesetas. Ignoro quién lo compró.

Ya demostraré más adelante que ni ese boceto ni los demás que pertenecieron a los Duques de Osuna y Pastrana, proceden del legado hecho al Conde de Benavente. por Carlos II.

Palacio nuevo, 1772. *Antecámara de la Princesa*.—1794. Cuarto del Príncipe. *Cámara*. Tasado en 5.000 rs. En 8.000, el año 1834.

1539.—(1588)—La derrota de los Titanes, &

Saturno, padre de los dioses, en unión de Titan y Japeto, privaron al suyo del reino, pero convinieron en que aquél no tuviese hijos para que a ellos pasase el poder, por lo cual según su mujer Opis los iba echando al mundo, él se los comía. Pero cansada la madre de proporcionarle este festín al dar a luz Júpiter y Juno, escondió al varón, y gozosa con el buen resultado de su idea, lo propio hizo cuando llegaron Neptuno y Plutón.

Súpulo Titan y entendiendo que se hacía sabiéndolo Saturno, se confederó con sus hermanos y deudos los Titanes y le movió guerra de la que salieron vencedores, poniendo en dura prisión a Opis y Saturno. Poco les duró el triunfo, porque llegó a conocimiento de Júpiter, que se educaba entre los cretenses, y vino en ayuda de sus padres, derrotando a sus crueles tíos, a quienes arrojó al Averno.

Más esta cuestión familiar no terminó aquí, porque envidioso Saturno de las proezas del hijo y temeroso de que se cumpliese el vaticinio del Oráculo, quien le había predicho que uno de ellos le quitaría el reino, determinó matarle. Júpiter llegó a saberlo y castigó á su padre echándole del cielo abajo. En la caída se le quebró una pierna, por lo que escarmentado y pensando que fuese más lejos el correctivo, lo abandonó todo y se embarcó para Italia, donde hizo vida de príncipe destronado, según algunos autores; aunque otros mitólogos, no menos famosos, aseguran que se ahogó en el camino.

1772. Retiro, donde seguía en 1794.—Palacio de Madrid. 1814. *Secretaría de Estado*. Tasado en 9.000 rs. el año 1834.

Una copia del boceto, figuró también en la venta de la colección Osuna.

1540.—(1338 *a*)=La caída de Icaro.

La fábula es tan conocida, que no necesita explicación.

1772. Palacio del Retiro.—1794. Castillo de Viñuelas.

HEMESSEN (*Jan Sanders*, llamado *Jan van*).—Nació hacia 1504; murió entre 1555 y 1566, según unos, y después de 1575 en opinión de otros, no sabiéndose con certeza si en Amberes o en Haarlem.

Discípulo de Hendrick van Clef.

1541.—(1396)=El cirujano del lugar, &.

Hasta muy avanzada la Edad moderna, y especialmente en Flandes, creía el vulgo que la locura se producía por la existencia en la cabeza de un cuerpo duro, una piedra, que era la causa de la perturbación mental y que extraída aquélla se curaba el enajenado.

Los curanderos y charlatanes de oficio, hábiles prestigia-dores también, explotaban esta credulidad y se dedicaban a la extirpación de las llamadas piedras de locura, que ellos llevaban o le entregaba un compadre.

Esa operación es la representada en la tabla de Hemessen.

El Bosco fué el primero que pintó estos asuntos, siguiéndole luego Brueghel, el viejo.

En el primer término hay un pergamino escrito que no he logrado descifrar. En el fondo, a la derecha, dos figurillas muy curiosas. Parecen albañiles de nuestros días con sus calzones y blusas de trabajo.

Alcázar de Madrid. 1636. *Pieza de las bóvedas en que come S. M. en tiempo de calor.*—1772 y 1794. Buen Retiro.—1814. Palacio de Madrid. *Pinturas descolgadas en la guardajoyas.*

1542.—(1397)=La Virgen sentada al pie de un árbol con su divino Hijo en el regazo.

San Ildefonso, 1794, atribuido a Julio Romano.—Aranjuez, 1794. *Pieza de dormir los Reyes.* Inventariado como de Durero.

Efectivamente, en la parte inferior de la derecha, tiene un monograma parecido al que usaba ese pintor; pero se diferenciaba en que en éste hay una *O* sobre la *D*, separada por el travesaño de la *A*. Además está fechado en 1545.

JORDAENS (*Jacob*).—Discípulo y yerno de Adam van Noort. Casó con la hija de su maestro, Catherine, el 15 de mayo de 1616. Uno y otro abrazaron la religión reformada hacia 1655 y por ello fueron enterrados en la iglesita protestante de Putthe, en la frontera holandesa, juntamente con su hija mayor Elisabeht, que murió el mismo día que el padre. La madre había fallecido el año 1559. ¹

1543.—(1404)—El Juicio de Salomón.

Palacio de Aranjuez. 1794. *Pieza de gentiles hombres*. Atribuido a Rubens, como en la colección Farnesio. De él lo cree también Mr. Hymans. Tasado en 6.000 reales por Bayeu, Goya y Gómez. En 12.000 el año 1834.

1544.—(1405)—Los desposorios de Santa Catalina. Detrás de ella S. Francisco (?) y otro fraile.

Aranjuez, 1794. *Pieza de tocador*. Atribuido también a Rubens y tasado en 3.000 rs.

1545.—(1406)—Jesús y San Juan, niños, &

Palacio nuevo. 1772. *Antecámara de la Princesa*.—1794. *Oratorio reservado*. Tasado en 2.000 rs. En 3.000, el año 1834.

1546.—(1.407)—Meleagro, con Atalanta, &

Recien nacido Meleagro, se presentaron a su madre Altea las tres Parcas, y una de ellas echando un leño al fuego que había en la habitación, le predijo que la vida del niño duraría tanto como aquel tardara en consumirse. Marcharon las agoreras y la amante madre sacó el tizón del fuego y le guardó cuidadosamente.

Años más tarde, el padre olvidadizo o intencionado, no cuidó de hacer un sacrificio a la diosa Diana, y ésta en castigo le mandó un espantable jabalí que asoló sus tierras, hasta que Meleagro para evitar los daños que su padre sufría, convocó a la flor y nata de los cazadores comarcanos. Entre ellos vino, además de Teseo, la valerosa Atalanta, hija del rey de los Argivos, que era tan hermosa como intrépida y fué la primera en herir a la temida fiera, que remató Meleagro. Prendado éste de su arrojo y belleza, le regaló la cabeza del jabalí, pero los tíos del mancebo lo tomaron tan a mal, que con insultos,

(1) *Firens Gevaert*. Jordaens, 1 vol. París. H. Laurens, editeur.

que debieron ser graves, la quitaron a la cazadora doncella. Tan inconvenientes debieron estar, que Meleagro les dió la muerte.

Súpulo Altea y pudo más en ella el afecto fraternal que el filial y vengativa arrojó al fuego el guardado leño. Al terminar de arder espiró Meleagro. Tanto lloraron sus hermanas y su congoja fué tanta, que vinieron a convertirse en aves que se llamaron Meleaguidas.

Del fin de Atalanta nada dicen los mitólogos.

Dudo mucho que este cuadro estuviese en el Alcázar de Madrid y se salvase del incendio de 1734.

S. Ildefonso, 1746.—Aranjuez, 1794.—*Pieza de la música*. Inventariado como de Rubens.

1548.—(1409)—El baño de Diana.

En el fondo se copia la puerta en forma de arco triunfal que daba entrada al jardín de la casa de Rubens.

Alcázar de Madrid. 1700. *Bóvedas de Tiziano*, tasado en 100 doblones y atribuido a Rubens. Por eso le dá como perdido Cruzada Villamil, quien no llegó a darse cuenta de lo que eran los Inventarios palatinos. Cuadro que en ellos figuraba como de Rubens, había de encontrarle en el Museo bajo su nombre, y si no lo estaba, iba a la lista de los desaparecidos. Si llega a conocer los de S. Ildefonso y Aranjuez, aumenta la relación considerablemente, pues en ella hubiese puesto los de Jordaens que se creían de Pedro Pablo.

1772.—Buen Retiro. *Pieza de la mesa de trucos*. Tasado en 8.000 rs. el año 1834.

1549.—(1410)—Escena de familia en un jardín. Esa familia es la del pintor.

Forman grupo bajo una enramada, junto a una fuente. Su mujer Catalina, sentada, abraza a su hija Isabel. Jordaens en pie con una vihuela en la mano, y en el fondo se ve una muchacha cargada con un cesto de frutas.

Algunos críticos opinan que están retratadas las dos hijas de Jordaens: Isabel, nacida en 26 de junio de 1617; y Ana Catalina, en 23 de octubre de 1629. Creo que únicamente figura la primera, porque de ser retrato de Isabel el de la mocita del canasto, joven de unos 15 años, se pintaría el cuadro hacia 1633; es decir, cuando Jordaens había cumplido 40 años y 44

su mujer, y según los vemos aquí no representan arriba de 30 ó 32. Además, si la pintura fuese de 1633, estaría también su hijo Santiago, que nació el 2 de julio de 1625.

Aranjuez, 1794. Cuarto del Príncipe. *Pieza de la Mesa*. Tasado en 6.000 rs. En 40.000, al morir Fernando VII.

1550.—(1411)—Los tres músicos ambulantes.

Mr. Hymans opina que son de van Dyck.

1551.—(1412)—Apolo vencedor de Marsias.

Dos fueron las contiendas que tuvo que mantener el divino Apolo por causa de su discutida habilidad musical. En una fué retado por Marsías, en la otra por el Dios Pau. En las dos salió vencedor y en ambas fué juez el rey Midas que sentenció en favor de los competidores de Apolo, quien ofendido de su ignorancia o malicia, hizo que las orejas le creciesen hasta igualar en tamaño a las del asno.

El vencido Marsías fué desollado por mano del hijo de Latona.

Firmado: *J. J O R - f.*

Estuvo en la torre de la Parada.—1772. Palacio nuevo. *Antecámara de la Princesa*.—1794. Cuarto del Príncipe. *Cámara*. Tasado en 8.000 rs.

KESSEL (*Jan van*), el viejo.—Nació en Amberes el 5 de abril de 1626, y murió poco después del 17 del propio mes del año 1679.

Discípulo de Simón de Vos y de J. Brueghel II, su tío.

1552.—(1413)—Corona de flores.

Firmado: *J. V. Kessel*.

KESSEL (*Jan van*) el joven.

Se le supone hijo del anterior. Lo cierto es que su padre fué capitán al servicio de los Reyes de España.¹

1554.—(2188 a)—Animales de toda especie, &.

Donativo del Conde Hugo, admitido por orden de 9 de diciembre de 1865. Según carta del donante, perteneció a José Bonaparte.

(1) Véase *Sánchez Cantón*. Los pintores de Cámara de los Reyes de España, 1 volumen. Madrid, 1916.

LIGNIS (*Pietro de*).

1556.—(1417)=La Adoración de los Reyes.

Firmado: *Pietro de Lignis. Fiamenco, In Roma, 1616.*

Vino de Aranjuez en 1828.

MENLINC o MENLING (*Hans*).=Nació hacia 1430 en Mömlinig o Mümling, cerca de Maguncia; y según *M. James Weale, en Medemblick o Memelic*, en la Holanda septentrional. ¹ Murió en Brujas el 11 de agosto de 1494. Se supone que en Colonia fué discípulo de Stephan Lochner, y con mayor probabilidad que recibió lecciones de Roger van der Weyden, hacia 1429.

1557.—(1434)=Tríptico: la Adoración de los Reyes, &.

A mi juicio, las variantes que se observan en la composición central de nuestro tríptico, comparado con el del Hospital de San Juan, de Brujas, la mejoran notablemente.

PEDRO BEROQUI

(Continuará)

La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana

Papeletas razonadas para un catálogo

POR

JUAN AGAPITO Y REVILLA

(Continuación) ²

No encuentro nada que se le parezca, en lo recogido en el Museo procedente de los mercenarios calzados.

Monasterio de Prado**LIN RETABLO**

También en San Jerónimo o monasterio de Prado encontró algo Ponz (XI, 119) que atribuir a Berruguete; aquí ya no era «su manera» o «estilo», sino que la obra «se estimaba» del maestro. Muy lacónicamente lo dijo:

(1) Véanse los números 169 a 176.

(2) En la edición francesa, por error material, se suprimió lo subrayado, y resulta que Maguncia es de Holanda.

«Un retablo de la Sacristía se estima por de Berruguete.» Y Ceán (I, 140) repitió al catalogar las obras de Berruguete: «Otro retablo en la sacristía que se estima por suyo».

Si confundió Ponz la obra en las Angustias, de Cristóbal Velázquez, con el estilo de Berruguete, más confundiría el de Esteban Jordán con el del que quizá fuera su primer maestro. Esteban Jordán labró dos retablos para Nuestra Señora de Prado, que han desaparecido.

Convento de la Trinidad calzada

(Desaparecido)

RETABLO MAYOR

Otra obra de retablo encontró Ponz en Valladolid, que se asemejaba en su estilo al de Berruguete, por más que, prudente y parco, no se metió el escritor en atribuciones rotundas. Escribió (XI, 66) que «Por el término del retablo mayor de San Benito es el de la espaciosa Iglesia de Padres Trinitarios calzados: muy semejante en sus adornos de arquitectura.

Bosarte (161) describió y estudió minuciosamente el retablo, y llegó a interesarle. De él dijo «que puede atribuirse á Berruguete», y después de lamentar que se perdiera la noticia de los hombres que tanto habfan hecho «en la historia del talento humano,» añade que había «cotejado [el retablo] con el de San Benito el Real y hallamos entre una y otra obra una perfecta identidad.» Pero, luego de apuntar las historias principales de los relieves, observa con espíritu crítico prudente, y exclama: «Advierto que el tercer cuerpo no es de Berruguete, sino de mano inferior mas moderna. Tampoco pueden ser de Berruguete el Pecado original y la Expulsion del Paraiso y mucho menos el ángel con los cautivos».

No iba mal informado Bosarte en su juicio crítico; pero la obra, aunque de un Berruguete, no era de Alonso, a quien el escritor se refería, sino de su sobrino Inocencio, discípulo de su tío. Las prácticas en el taller del maestro, el aprovechar quizá oficiales que sirvieran a Alonso, habría de dar cierta semejanza a la obra, sobre todo en los adornos de arquitectura, como dijo Ponz, al retablo de San Benito el Real; más Martí (*Estudios*, 180) publicó la escritura de concierto, hecha entre el prior del convento e Inocencio Berruguete, como escultor, y Miguel de Barreda, como pintor, el 10 de septiembre de 1551, ante Pedro Lucas, documento que fija la filiación de la obra, que a mayor abundamiento labraba Inocencio en 1562, según una declaración de Gaspar de Tordesillas en el pleito que aquél sostuvo con Pedro González de León, por los sepulcros en la Madre de Dios.

Este retablo que, de todos modos, era muy importante, pereció en el fuego que en 1809 pusieron los franceses al convento.

Colegio de San Gregorio

(Capilla)

SEPLILCRO DE FR. ALONSO DE BURGOS

Fué esta una obra de gran importancia, atribuída con gran generalidad a Berruguete, sin que hayan valido las dudas de uno y las manifestacio-

nes de otro escritor de cosas de arte, para rectificar una atribución equivocada.

El P. Arriaga, en la que llamamos *Historia inédita del Colegio de San Gregorio*, a pesar de decir que el sepulcro del obispo fundador era «de lo mas bien obrado y de buen parecer que se conoce.» no se cuidó de señalar el autor de la sepultura, verdad que eso le importaba poco, aunque fuera salida de la mano de un gran maestro de la escultura española.

Ponz y Bosarte vieron la obra en su integridad, y después de describir el primero (XI, 61) el sepulcro de Fr. Alonso de Burgos en la capilla del Colegio de San Gregorio, dijo que «Si la obra es de Alonso Berruguete, como se cree, superó sin duda en ella á quantas hizo, y conocemos».

El «se cree» de Ponz, fué para Ceán Bermúdez (I, 139) una afirmación más, y catalogó entre las obras de Berruguete, «El citado sepulcro del obispo de Palencia, fundador de esta casa, colocado en medio de la capilla».

Bosarte (pág. 217) no veía tan clara la atribución de la obra a Berruguete, y se pronunció, muy cuerdamente, porque «el estilo de Alonso Berruguete es opuesto diametralmente al estilo del autor que hizo el sepulcro de la capilla de San Gregorio».

Pero años hacía que se había estampado el nombre del artista de tan preciada obra, según los que la conocieron. Don Eugenio Llaguno y Amirola (I, 206), dejó consignado en sus manuscritos, no publicados por Ceán hasta 1829, que «el año 1551 se hallaba [Felipe de Borgoña] en Valladolid esculpiendo el sepulcro de Palencia D. Fr. Alonso de Burgos.» Noticia interesantísima, a la que puso Ceán por todo comentario que «Dice Don Antonio Ponz que es obra de Berruguete,» cuando el benemérito Ponz no escribió sino que «Si la obra... como se cree,» es de Berruguete...

A pesar de ello, no sólomente los historiadores locales siguieron con la atribución de Berruguete, lo que no es de extrañar, sino que escritores de cosas de arte dieron al olvido la noticia de Llaguno, y Don Gregorio Cruzada Villaamil en *El Arte en España*, Don Fernando Araujo Gómez en *Historia de la Escultura en España*, y aún más de extrañar el conde de la Viñaza en *Adiciones al diccionario... de... Ceán*, siguen la atribución, sin reservas ni distingos, es decir, la atribución falsa de Berruguete, haciéndose eco el último de una especie ya esparcida antes (II, 65), de que «del preciosísimo busto sepulcral de D. Fr. Alonso de Burgos y de su enterramiento, que estaba en el colegio de San Gregorio, se cortaron trozos de piedra mármol para limpiar los pavimentos [!!!!]. Sólo se conservan las pinturas del retablo.»—¿A qué pinturas y retablo se refería el conde de la Viñaza?

El sepulcro desapareció en la *francesada*, y tuvo, como dijo Quadraño (*Vall., Pal. y Zam.*, 105) «la desdicha de gustar á los caudillos de Berruguete,» añadiendo que los fragmentos escapados á la rapacidad de los extranjeros, dícese que los emplearon los naturales en fregar y pulir los pavimentos de sus casas.» Yo puse un comentario á esto (*La iglesia*

del convento de San Pablo y el colegio de San Gregorio, 114): «El «se dice» es muy conocido y lo tapa todo».

Però volviendo al asunto principal, he de añadir que la noticia dada por Llaguno, de que Felipe de Borgoña esculpía en 1531 el sepulcro de Fr. Alonso de Burgos, la ha comprobado Martí (*Estudios*, 48) copiando del *Becerro de San Gregorio*, un párrafo del que se deduce que en 24 de abril de 1531 otorgó Felipe de Borgoña, ante Gabriel de Santiesteban, escritura para hacer por 1.550 ducados «un bulto de Jaspe y Alabastro» del fundador, «el qual hizo en tiempo y espacio de tres años».

¿Volverá a atribuirse la obra a Berruguete, después del libro de Martí, como lo hicieron luego del de Llaguno?

Museos, San Benito y Santiago

RETABLO MAYOR

(Procedente de San Benito el Real;
en la Iglesia misma el Crucifijo, y fragmentos
en Santiago).

Fué el retablo principal de la iglesia del convento de los Beatos, una de las obras de más resonancia, de las que fijan época y dan fama al artista. De ella dijo el contemporáneo del maestro, Cristóbal de Villalón, en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*: «Aquí en Valladolid, reside Berruguete, que los hombres que pinta no falta sino que Naturaleza les dé espíritu con que hablen, el qual ha hecho un retablo en Sant Benito, que aueys visto muchas vezes; que si los Príncipes Philipo y Alexandro buieran agora, por la bieuza de sus juyzios passan adelante, avn le hechan de ver». Por todos fué encomiásticamente celebrada esta labor de Berruguete, que los azares de los ideales políticos nos han traído a nuestros tiempos, fragmentada y revuelta en las galerías de los Museos. Menos mal que se recogió toda la escultura y las cuatro tablas que adornaban tan «muy suntuoso y bien hecho» retablo, trabajos que me han servido de comparación, más de una vez, para estudiar otras labores del insigne maestro del Renacimiento. Però siempre será de sentir que no pueda reconstituirse materialmente la obra, digna de lucir en todos los tiempos, por ser imposible recoger los fragmentos de la arquitectura de que constaba, no sólo desperdigados, sino muchos desaparecidos o destruidos.

Del retablo, como es natural, se ocuparon todos los escritores antiguos de cosas de arte. Ponz (XI, 64), Ceán Bermúdez (I, 159), Llaguno y Amirola (II, 11). Però el que trató el asunto con gran copia de datos fué Bosarte (126 y 156), que además dió en el apéndice IV copia del «Expediente sobre el retablo mayor de la iglesia de San Benito el Real de Valladolid, executado por Alonso Berruguete», con las escrituras y pareceres de los peritos tasadores, y en el V la conocidísima «Carta de Alonso Berruguete á Andrés de Naxera», sobre nombrar el primero al segundo perito que le representara en la tasación, documento este último tan repetido, sin duda por ser carta del artista.

Quien ha hecho un estudio magnífico y acabado del monumental retablo ha sido Martí (*Estudios*, 126 y 137-152), estudio al cual será difícil superar ya, porque verdaderamente apura el tema.

También me he ocupado yo de esta obra (*Los retablos de San Benito el Real. De arte en Valladolid*), sobre todo desde que entró en funciones la Comisión clasificadora de los objetos artísticos y científicos pertenecientes a los conventos suprimidos, dando una pequeña reproducción del croquis de la armazón del retablo, tal como se encontraba cuando fue recogida por la Comisión de monumentos.

Como indico, estatuas, relieves y tablas están en el Museo de Bellas Artes; el Crucifijo del Calvario del remate es el llamado *Cristo de los Afligidos* en la iglesia de San Benito, dado en depósito al Ayuntamiento por el Museo; el retablo de San Juan Bautista en la capilla bautismal de la parroquia de Santiago, está formado con fragmentos de la singular obra de Berruguete y algunos más hay en el Museo arqueológico.

No requiere la obra estudio nuevo, pero para fijar la cronología de la obra del maestro, apunto las fechas principales a ella pertinentes.

La escritura para hacer el retablo, se otorgó ante Domingo de Santa María, el 8 de noviembre de 1526; las condiciones se formalizaron el 27 de marzo de 1527; en 14 de marzo de 1528, en documento público, la comunidad, Berruguete y testigos expresaban, por otro particular ajeno al retablo, que éste se estaba haciendo; en 27 de noviembre de 1532 escribe Berruguete a Andrés de Nájera y le dice que está «asentado todo el retablo», y, en efecto, estaba terminado, puesto que pretendía fuera Nájera su perito, como ya se ha dicho; en 24 de julio de 1533 se nombran oficialmente los peritos tasadores, los cuales el día 29 expresan estar disconformes; a Nájera y a Aquiles, se les une como tercero en discordia Felipe de Borgoña, tasando en 4.400 ducados la obra en 1.º de agosto; el mismo día el Abad *consentía* en el precio, Berruguete sólo expuso que *lo oía*, y consintió al fin en 14 de enero de 1534, así como quedaba contento el convento sin que se hiciesen las obras a que ponían reparos los peritos. En 29 de septiembre de 1539 se firmó la escritura de finiquito de pago.

Museo de Bellas Artes

RELIEVE DE SAN JUAN BAUTISTA EN LA SILLERÍA

(Procedente de San Benito el Real).

Aun después de haberse demostrado que la sillería de San Benito es debida al maestro Andrés de Nájera (o de San Juan), es corriente atribuir el relieve del espaldar de la silla correspondiente al abad de Burgos, al mismo Berruguete; sin embargo, Dieulafoy dá en lámina dicho relieve de San Juan Bautista y le atribuye (p. 112) al mismo Andrés de Nájera. Pero lo general, repito, ha sido atribuirle a Alonso Berruguete.

Don Manuel Gómez-Moreno le atribuye, con otros de la misma silla, al escultor y arquitecto Diego Siloe, en su notable conferencia sobre

El Renacimiento andaluz, dada en el Ateneo de Madrid. D. Elfas Tormo dió un extracto de ella en el número 3.º de *Por el Arte* (Marzo de 1913), donde se lee al hablar de las obras castellanas de Siloe: «...los tres tableros de la sillería de San Benito, de Valladolid, correspondientes al asiento del Abad de Burgos—sin duda un modelo o muestra que fué incorporado por Andrés de Nájera en el total de su obra».

Casas de Berruguete

El oficio de escribano del crimen de la Chancillería de Valladolid que Carlos I concediera a Berruguete en 1523, y los encargos de importancia que se le hicieron al escultor, y muy probablemente también su matrimonio con Doña Juana de Pereda, celebrado en Valladolid, aunque dicha señora era vecina de Rioseco, motivaron el deseo de afincarse Berruguete en esta ciudad, y digo que una de las razones fué su matrimonio, pues a poco de efectuado, consiguieron en 14 de febrero de 1526, cuando aún no tenían hijos, facultad para instituir mayorazgo, ya que poseían «algunos bienes muebles e Rayces», prueba que algo de importancia aportaría Doña Juana al matrimonio. Lo cierto es que Berruguete adquirió a renta y censo de Francisco Saldaña un solar tapiado, que a éste dió el convento de San Benito el Real. Pensando edificar en él unas casas de importancia, «casas de su morada», previos los preliminares de rúbrica, en 16 de marzo de 1528 se hizo la escritura oportuna para «que el dho suelo y lo que en el edificare le sea e quede libre...», mediante el abono de 400 ducados.

Los linderos de ese solar eran: frente, calle que va de la Rinconada a la iglesia de San Julián (hoy calle de San Benito); izquierda, casas del convento de San Benito, que tenía a censo perpetuo el carpintero Juan de Salamanca; derecha, calle que va a la iglesia de San Miguel (en el siglo VXII se llamó de la Cruz, sin embargo que se decía de Berruguete en varias partidas parroquiales de principios del mismo siglo, luego calle de Milicias y hoy del General Almirante); accesorio, calleja que salía a las casas principales de Pedro de Cazalla.

La historia de estas casas puede verse con detalle en Martí (*Estudios*, 125-130), y me ocupé de ellas en mi librito sobre *Alonso Berruguete* (pág. 20 y 43), así Don Roque Domínguez Barruete en *Visitas y paseos por Valladolid* (*Bol. de la Soc. cast. de exc.*, t. II, pág. 230). Lo que hoy constituye la Comandancia de Ingenieros fueron las casas principales de Berruguete, de importancia, grandes, quizás fueran dos casas: la entrada principal, hoy tapiada, estaba en la calle de San Benito, y bien la acusaban dos columnitas empotradas. La actual puerta, por la calle del General Almirante, sería otra de servicio. Pero estas casas han perdido su carácter del siglo XVI. El patio grande, más próximo a esta última puerta, conserva capiteles labrados al estilo plateresco; el otro patio, más inmediato a la puerta principal, tiene columnas con capiteles limpios de decoración. La casa era grande; por eso fué adquirida por el regimiento de Milicias, cuando fueron ocupados los bienes de los Jesuitas, que la

posefan por manda que de ella hizo al colegio de San Ignacio, Doña Catalina Gamiz.

Esas casas principales, grandes, porque en ellas vivían Berruguete y su mujer, su hijo Alonso, sus hijas casadas, y había caballerizas; y los talleres de donde salieran tantas obras de arte, casa en fin, de familia rica, que poseía otras en la misma calle de la Cruz y haciendas de vino «fuera el puente», hay que suponer fuera hechura de Berruguete, y que él diera por lo menos, los dibujos de los capiteles que aún se conservan. Ya lo he dicho antes de ahora (mi librito, pág. 43): «No hay un trabajo de pura arquitectura, no hay edificio, que sea de Berruguete; su morada en Valladolid quizá fuera la única obra que en conjunto planeó, y tenía, verdaderamente, honores de palacio; pero ni se conserva con su carácter primitivo, ni era bastante para dar nombre de arquitecto a nadie».

Palacio real

LABORES EN EL PATIO

Ha sido, y es muy general, sobre todo en los escritores locales, señalar como de mano de Berruguete diferentes labores hechas en el espacioso patio del Palacio real, hoy edificio de la Capitanía general.

Las relaciones de Berruguete con Don Francisco de los Cobos, secretario de Don Carlos I, daban pie para pensarlo, y esas relaciones y el haber creído que Berruguete fué ayuda de Cámara del Emperador, eran un indicio positivo. ¹

El palacio, como es sabido, fué adquirido por Felipe III del duque de Lerma, según escritura de 11 de diciembre de 1601, ante Juan de Santillana (día 26 fijó Cruzada Villamil en *Rubens, diplomático español*, 58), y según las cuentas de 1601,—que no conoció Don Pedro de Madrazo, que se ocupó de este palacio y de la casa de la Ribera (Huerta del Rey) en su *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España* (pág. 93).—Trabajaron, en la traza de los escudos de los antepechos del patio, Nicolás de Campis; Estacio Gutiérrez, en la pintura y dorado; José de las Landeras, Hernando de Munar y Alonso de Mondravilla hicieron los escudos del patio; así como Munar y Pedro de la Guardia, hicieron el escudo de la puerta principal; y el cantero Juan de la Puente retundió las columnas del patio y parte de cornisas y antepechos de la escalera principal; y el escultor Santos García, retundió revocó e hizo tres trozos de la escalera y un antepecho.

Por consiguiente el patio estaba hecho, y el duque de Lerma no hacía otra cosa que adornar el buen patio. El duque había comprado el año antes «la casa del marqués de Camarasa, que es la mejor de aquella

(1) Aunque ya cité esta noticia al tratar de *Granada.—La Alhambra*, citando a Palomino que se basaba en Butrón, evacuó la cita tomada directamente de los *Discursos apologeticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura*, de Don Ivan de Butron (Madrid, Luis Sanchez, 1626), folio 121, v. Disc. 15:

«A Berruguete, Pintor insigne destes Reynos, dio la llave de su Camara en honra del Arte, el señor Emperador don Carlos V.»

ciudad.» según Cabrera en las *Relaciones*. Efectivamente, en 11 de septiembre de 1600, ante Juan de Santillana, se concertaron en Valladolid las capitulaciones por las cuales el marqués de Camarasa, Don Francisco de los Cobos y de Luna, adelantado perpetuo de Cazorla, capitán de la Guardia española del rey, y sucesor y poseedor del mayorazgo «que instituyeron los señores don Francisco de los Cobos comendador mayor que fue de leon y doña maria de mendoza su muger mis abuelos difuntos.»—del marqués de Camarasa, es claro,—vende al duque de Lerma, por renta de 4.000 ducados, «unas cassas principales que tiene en la ciudad de Valladolid que son de su mayorazgo y estan en la corredera de san pablo con todo lo a ellas anejo y Perteneciente, juntamente con las casas y casillas accesorias que estan juntas con la dha cassa desde la puerta segunda de la dha casa hasta la yglesia del Rosario... con todos los corrales jardines fuentes y puerta trasera... y las tribunas a la yglesia del Rosario...»¹

Esas casas principales las había erigido o reconstruido de nuevo, probablemente, el secretario de Carlos I, Don Francisco de los Cobos, el mismo que había refrendado el nombramiento de escribano del crimen de la Chancillería de Valladolid, a favor de Alonso Berruguete, el 1.º de octubre de 1523, y el mismo que se hizo labrar por Berruguete el retablo mayor de la iglesia del Salvador que fundara para su enterramiento en Úbeda (1540 a 1556); y digo que probablemente había reconstruido esas casas Don Francisco de los Cobos, pues serían de su mujer, y existirían las labradas por la familia de ésta, según este párrafo de una carta de Don Martín de Salinas al tesorero Salamanca, fechada en Valladolid el 4 de noviembre de 1522. (*El Emperador Carlos V y su corte 1522—1539*) —*Cartas de D. Martín de Salinas*, publicadas por Don Antonio Rodríguez Villa: *Bol. de la Real Academia de la Historia*, t. XLIII, pág. 61): «A XX de Octubre [de 1522] se desposó el Secretario Cobos con hija de D. Juan de Mendoza, nieta de Rui Diaz de Mendoza, el que vive en las casas que eran de la Condesa de Rivadavia, á la Corredera de San Pablo en esta villa de Valladolid».

Es decir, que en período en que era del primer Don Francisco de los Cobos, abuelo del que se le vendió al duque de Lerma, el palacio real, Berruguete ya estaba avencindado en Valladolid; y ver relacionado los nombres del ministro de Carlos I y del artista en otra obra que aquel ejecuta, aunque lejos de Valladolid, da más fuerza al argumento, y cualquiera creería que ello es un indicio que Berruguete labrara el patio del palacio real.

(1) Para aclarar este particular de la primitiva situación de la iglesia del Rosario, copio de la *Hist. de Vallad.* de Antolínez (pág. 395): «La cofradía de Nuestra Señora del Rosario, siendo antigua su fundación y teniendo iglesia aparte junto a las casas de Doña María de Mendoza, que son hoy el palacio real, sucedió que la Majestad de Felipe 3.º, teniendo su corte en Valladolid el año de 1602, necesitó hacer de esta iglesia capilla real, y habiéndolo hecho así, la cofradía de Nuestra Señora del Rosario se incorporó entonces con la de San Cosme y San Damián, que es una iglesia que está en la plazuela de la Peñolera, el Rosarillo de hoy. La primera iglesia del Rosario era «una capilla que ocupaba el sitio en que hoy está el ex-Convento de San Diego.» (Sangrador, *Hist. de Vall.*, I, 440).

Pero en 1601 se adorna éste por los artistas que dije, y no quedan más que los capiteles del patio,—pues que con intención anoté todas las obras que en la última fecha se hicieron, sin que en ellas aparezcan labores en los capiteles,—que sean de época anterior. Así es: los capiteles de las dos galerías del patio, y de la más interior al jardín, llamada en documentos de mediado el siglo XVIII, galería de Saboya, tiene todos los caracteres de las labores del estilo plateresco, y, sin duda de género alguno, de la época de Berruguete son. Se hicieron dichos capiteles, solamente los capiteles de lo actual, en tiempos de Berruguete, no los bustos y relieves que dije en mi librito sobre Berruguete (pág. 41); pero de eso a que les labrara el mismo Berruguete, hay una gran diferencia; sería una aseveración gratuita hoy, por mucho que se relacione el artista con el ministro.

Porque un dato solamente puedo añadir, valga por lo que valiere; pero es de fuerza. Cristóbal de Villalón en 1539 publicó en Valladolid, donde la había escrito, la *ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*: la hermosura de ciertas construcciones de la villa le hicieron interrogar: «¿Y qué edificio de más excelencia que el colegio que hizo aquí el reuerendísimo Cardenal D. Pero González de Mendoça, é con las casas que hizo aquí el Conde de Benaunte, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos?», apuntando poco antes: «El Comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, traxo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos, Julio y Alexandro, para labrar sus casas, los cuales hizieron obras al gentil y antigüedad, que nunca el arte subió á tanta perfección.»

La noticia vale tanto como un documento notarial. Los que labraron las casas de Francisco de los Cobos fueron los hermanos Julio y Alejandro, llamado el primero, que es el que más suena; Julio de Aquiles. Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* y Palomino en *El Parnaso Español pintoresco laureado*, hicieron a estos «valientes hombres» discípulos de Juan de Udine o de Rafael de Urbino, y vinieron de Italia para pintar las casas de Cobos en Úbeda y en la Alhambra, según Pacheco, y llamados por el Emperador para la Alhambra, por informes de Berruguete, que había estado en Italia y les conocía, y luego para Cobos en Úbeda, según Palomino.

Con la noticia de Villalón se aclaran algunas cosas: 1.º que las casas que Julio y Alejandro labraran para Cobos, fueron las de Valladolid; 2.º que Berruguete conoció a los hermanos en Valladolid, y por eso en 1533 nombra a Julio de Aquiles por su tasador en el retablo de San Benito. En 1537 vivía aún Julio, que fué muy apreciado de los artistas de la época, alternando con Diego de Siloe y Pedro Machuca. Es dudoso que pintaran Julio y Alejandro las casas de Cobos en Úbeda. Lo más probable es que equivocasen Pacheco y Palomino las casas de Úbeda (que eran de Cobos) con las de Valladolid (que de él eran también, pero por su mujer, quizá), y que al citarse las casas de Cobos, aplicasen la noticia a las que formaban su patrimonio en Úbeda.

Con esto ya se desechará el atribuir a Berruguete las labores del palacio de Felipe III en la ciudad de Valladolid.

(Continuará).

MONUMENTOS NACIONALES DE CASTILLA

EL CASTILLO DE PEÑAFIEL

Informe de la Real Academia de la Historia.

Conclusión ¹

Pero debemos creer que la fortaleza en cuestión no debió ser el castillo o alcázar necesario como morada a los Señores de la villa, sino las murallas y fuertes avanzados de ella.

Nos persuade de esto, aparte de la existencia de aquél y no de éstos, que ninguno de los insignificantes hechos históricos que después de los citados se registran en Peñafiel, justifica la erección de tan grande e importante obra militar.

La única vez, que sepamos, en que el castillo fué utilizado como seguro centro donde alimentara una rebeldía fué cuando su nuevo poseedor, D. Alfonso Téllez Girón, Conde de Ureña, mantuvo parcialidad por la Belfraneja contra los Reyes Católicos, hasta que se resolvió esta contienda histórica en la batalla de Toro.

Después, por virtud de la nueva política de dichos Reyes y la mudanza de las costumbres, el castillo de Peñafiel, como tantos otros, conviértese en morada señorial, perteneciendo hasta modernos tiempos a los Girones, y allí se hospeda Carlos V por espacio de tres días, 23, 24 y 25 de Febrero de 1528, y otras varias veces antes y después ².

Estos son los datos históricos que del castillo y de la villa de Peñafiel se conocen.

Importa ahora saber cómo concuerda con ellos el Monumento.

No existe de él más que una monografía, debida al inteligente Arquitecto y Académico de la de Bellas Artes D. Enrique Maria Repullés y Vargas, publicada ³ con la planta que

(1) Véase el número 176.

(2) Véase Foronda. Estancias y viajes del Emperador Carlos V. Madrid, 1914.

(3) *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo 3.º, pág. 157, año 1905.

juntamente con unas fotografías ha sido enviada por la Superioridad para facilitar este informe.

Por estos elementos nos es dado apreciar la fisonomía y caracteres que ofrece el castillo de Peñafiel.

Yérguese este castillo, como casi todos los medioevales, en una alta y aislada colina, escogida de intento para servir de vigía en el fértil valle regado por el Duero y el Duratón, y como casi todos también, su traza peregrina y un tanto irregular se acomoda a la de la meseta, cuya cresta debió ser desmontada para que ofreciese un plano a la edificación que en el primer recinto fortificado asentó en los bordes mismos de la meseta, para que el rápido talud de las vertientes se aunase con la obra defensiva, a fin de hacer inexpugnable el recinto.

«Su planta—dice el Sr. Repullés—semeja a gigantesca nave encallada en la montaña... la proa mirando al Norte y la popa al Sur.»

Es, en efecto, una construcción que se desarrolla en sentido longitudinal, estando consituída por dos recintos y alzándose casi a la mitad del segundo la llamada Torre del Homenaje, verdadero alcázar de los señores del castillo.

Un sendero o camino tortuoso, serpenteando por la vertiente oriental del cerro, conduce a la única puerta que el castillo tiene y que como en casos análogos aparece normal a la línea de muralla mirando al Sur, flanqueada de dos torres redondas y defendidas además por un matacán, que la coronaba, y del que solamente restan los canes.

Dichas dos torres o cubos son las únicas de dicho primer recinto, cuya recia fábrica se desarrolla lisa abrazando toda la construcción interior.

Esta construcción interior, que descuella sobre la primera, formando la segunda línea de defensa, es más interesante, y mide aproximadamente 210 metros de longitud por algo más de 20 metros de anchura. Fórmanla cortinas de 10 a 15 metros de línea, separadas por 30 torres cilíndricas que en planta sobresalen de aquéllas unos dos tercios de su diámetro, el cual varía entre 2,30 metros y 5,50 metros, que son los dos tamaños de estas defensas, que alternados se ven en buena parte de la mitad meridional de la fortaleza y se repiten con mayor número seguido de torres pequeñas en el especie de espolón de la

parte septentrional, por donde es muy agudo, terminando en una torre grande, como otra que hay al comedio de la cortina del Sur.

Dicha disposición de los cubos es igual en cada uno de los dos largos lados oriental y occidental del castillo, salvo la parte del primero que corresponde a la entrada, la cual merece algunas palabras.

El paso desde la puerta mencionada del primer recinto hállase defendido en el segundo, primeramente por una de las torres grandes, seguidamente por tres pequeñas, de las cuales las dos primeras flanquean la segunda puerta y continuando hacia el Norte por el recinto con otras tres torres que defiende a la del Homenaje, junto a la cual hay una poterna. La dicha segunda puerta está como la primera, protegida por matacanes, y de éstos llevan también por coronamiento todas las torres que con él sobrepujan en altura a las cortinas, habiendo perdido unas y otras casi en totalidad el almenaje, siendo accesible la subida a lo alto de las primeras por escalinatas desde el adarve.

Una vez dentro de lo que pudiera llamarse patio meridional del segundo recinto, hállase a la derecha mano otro interior, con dos puertas que conducen a la torre del Homenaje. Esta altísima cuanto gallarda construcción, que divide el castillo en dos partes, no precisamente iguales, pues se halla unos 15 metros más al Norte, es de planta rectangular de 20 metros (de Este a Oeste) por 14 metros, y 34 metros de elevación con un espesor de muros de 3,50 metros.

Al exterior, sus lienzos, rasgados por pocas y pequeñas ventanas, aparecen coronadas al medio, y en los ángulos por ocho torrecillas cilíndricas o garitas sobre mensulones anillados y por barbacana corrida en aquéllos sobre arquillos como en las demás torres.

Cree el Sr. Repullés que la entrada a esta torre, según los vestigios que se observan, debió verificarse por medio de un puente levadizo, o más bien por uno de aquellos tableros llamados *porta labiles*, cuyo mecanismo es hasta ahora desconocido. ¹

(1) *Bol. de la Soc. Castellana de Excursiones*, t. III, p. 158.

En el interior de la torre hay dos pisos y en cada uno una cámara cubierta por bóvedas, viéndose mechinales y ventanas de galerías en otros pisos que hubo de madera, y existiendo embebida en el muro la estrecha escalera de comunicación que conduce hasta la terraza enlosada que hay en lo alto.

En los dos patios del castillo hay restos de construcciones, destinados sin duda a la guarnición y dependencias. Hay también subterráneos y un aljibe.

Si desde el punto arquitectónico hemos de considerar este Monumento, «lo más admirable—dice el Sr. Repullés—es lo perfecto de su construcción, todo de blanca cantería caliza de Campas, pero algo oscurecida por la pátina del tiempo, de labrado y regular sillarejo en las cortinas, y de sillería en los cubos y torres, coronados éstos por airosas cornisas de barbacanas formadas por dobles canecillos sosteniendo arcos semicirculares, que producen el mejor efecto, y siendo la labra de estos coronamientos, las de los curvos sillares, las de las bóvedas esféricas de los torreones, escaleras helizoidales, almenas y otros detalles, tan esmerada como pudiera hacerse hoy por los más hábiles canteros, no faltando en los sillares las siglas y marcas de los que las labraron.»¹

Si como obra de arquitectura militar la consideramos, es de notar lo bien calculado de su línea definitiva, reducida a sus dos frentes longitudinales, multiplicada en cada uno por su doble recinto, robustecida en el segundo por la multiplicidad de torres, y aumentada con la alta torre del Homenaje.

Si de estas consideraciones pasamos a las que sugiere el aspecto arqueológico de la cuestión, entendemos que en la fábrica del castillo hay dos partes entre las cuales se advierte notable diferencia: el primer recinto, rudo y sencillo, que pudiera ser la del siglo xi, mandada hacer por el Conde Sancho García, y el segundo recinto, con la torre del Homenaje, obra homogénea y acabada, airosa y elegante, que por todo ello denota corresponder a los últimos años del siglo xiii y principios del xiv, y es por tanto la ejecutada por el Infante D. Juan Manuel.

Estima el Sr. Repullés el castillo como «ejemplar notabilísimo del arte arquitectónico militar de la Edad Media, corres-

(1) *Bol. de la Soc. Castellana de Excursiones*, pág. 159.

pondiente al primer período del estilo ojival germano, con reminiscencias del románico». lo que se ajusta bien a esa diversidad de caracteres, siendo conveniente advertir, por una parte, la diferencia esencial entre la arquitectura militar y la religiosa de aquellos tiempos, y, por otra parte, que solamente haciendo un detenido estudio del monumento, podrían determinarse cuáles sean sus trozos más antiguos, que debe haberlos en todo él y así precisar sus construcciones sucesivas.

Indica el Sr. Repullés que la torre del Homenaje debió ser construída en tiempo de D. Juan II, ¹ pero creemos más verosímil que en todo caso fuese reconstruída entonces, pues todas estas fábricas defensivas tuvieron que ser reparadas por los daños sufridos en las contiendas de la época.

Y si es cierto que esa torre ostenta el escudo de los Girónes, natural es pensar que fué añadido en señal de dominio.

Es, en suma, el castillo de Peñafiel monumento importantísimo entre los de su clase, y por los hechos históricos que con él se relacionan, por los actores de ellos, Príncipes y magnates, que con él estuvieron o que se lo disputaron, por haber sido mansión de algunos de los mismos, y especialmente de D. Juan Manuel, que dentro de sus muros buscó apropiado retiro para producir las luces de su ingenio, por su valor arquitectónico militar, tanto desde el punto de vista artístico como arqueológico, reúne méritos más que suficientes para que el Estado procure su conservación incluyéndolo, desde luego, en la honrosa lista de nacionales.

Tal es el parecer de esta Real Academia, que en nombre de la misma y por su acuerdo, tengo el honor de trasladar a V. I., cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid, 26 de Mayo de 1917.—El Secretario accidental, Juan Pérez de Guzmán y Gallo.

Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

(PONENTE, D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA)

(De la «Gaceta de Madrid».)

(1) *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, pág. 157.

*Cartas del Cardenal D. Pedro González de Mendoza
al Colegio de Santa Cruz de Valladolid*

Damos hoy a las cajas unas cartas del gran Cardenal don Pedro González de Mendoza, fundador del Colegio de Santa Cruz.

Aparte de su autográfico interés, pues son originales e inéditas las estimamos, tienen el aún mayor de demostrarnos una vez más todo el cuidado y cariño que el Cardenal Mendoza pusiera en la organización de una tan ilustre fundación, que tanta parte había de tener en el desenvolvimiento de la cultura patria y que tan notables hombres en las letras había de producir. Ellas nos demuestran que no como enriquecido prócer se limitó sólo a costear su edificio suntuoso y a dotar con largueza una institución que así sólo establecida, muestra tan sólo sería de su riqueza; no es así, si puso su caudal al servicio de una tan meritoria obra, también puso sus cuidados; en todas partes, ya desde el sitio de Málaga, donde las ocupaciones de la guerra le entretenían, ya desde Medina del Campo o Barcelona, siempre está pendiente de que se lleve a cabo su obra, se preocupa de los más mínimos detalles y resuelve todas las consultas, allana todas las dificultades que surgen y da órdenes para el mejor servicio de la institución.

Otro interés tienen para nosotros estas cartas.

Es creencia generalmente admitida que las primeras constituciones del Colegio son las solemnemente dadas por el Cardenal en 1494.

El cronista del Cardenal ¹ dice a este respecto: «No dio el Cardenal constituciones al Colegio, a lo menos tan en forma como se las dio después a los diez años de su fundación y principio. Governose por instrucciones y ceremonias

(1) Salazar y de Mendoza (D. Pedro de) Crónica del Gran Cardenal de España, Don Pedro González de Mendoza—Toledo—María Ortiz de Saranui—1625.

particulares y ordenes que se le yuan dando para lo que conuenia, hasta el año de quatrocientos y nouenta y quatro» (página 267). Es esto cierto sólo en parte: el Cardenal debió dar constituciones desde el primer momento; luego surgieron algunas dificultades debido a deficiencias de aquellas dificultades, que fueron salvadas mediante instrucciones u órdenes posteriores, instrucciones y órdenes que se fusionaron con las primitivas constituciones y que todo pequeñamente modificado formaron la constitución del año 1494, solemnemente establecida, y por las que el Colegio se ha venido rigiendo. Muestra de esto lo tenemos, y así nos lo da a entender la carta n.º IV en la que el Cardenal contesta a una consulta que se le hace sobre la forma de visitar los médicos por haber surgido diferencias; en ella manda cómo ha de hacerse; y en las de 1494 aparece la constitución 89 «*Constitutio medicorum*» donde acerca de este extremo se ordena. Que las constituciones existieron antes del 94, no cabe duda; basta pasar la vista por las cartas para convencerse de ello: rara es aquella en que la palabra constituciones no se halle, y en donde no se haga referencia alguna de ellas; por otra parte, y como corroboración de este extremo, en la carta dirigida por el Vicario general de la orden de San Agustín y prior del Convento de Salamanca al Mayordomo del Cardenal, Alfonso de Villanueva, notificándole los colegiales que por encargo del Cardenal había escogido para la nueva fundación dice:.. «*y por la charidad os ruego que los reciuais y trateis charitativamente y les administreis el mantenimiento y las otras cosas que disponen las constituciones que su Señoría tiene ordenadas y ordenare para la gobernacion prospera de ese Sancto colegio*»... ¹

SATURNINO RIVERA MANESCAN.

Del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios
y Arqueólogos

(Continuará)

(1) Biblioteca de Santa Cruz Ms. n.º 99, fol. 13 v.º