

# BOLETÍN

DE LA

## SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

AÑO I

Madrid, 1.º de Septiembre de 1898.

NÚM. 7

### EXCURSIONES

#### LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

EN TOLEDO

III

EL día 16, muy temprano, se continuó el interrumpido paseo, bajando por la cuesta del Miradero hacia la Vega, á fin de visitar el *Hospital de Afuera*, contemplar las dos *Puertas de Visagra* y la parte del antiguo recinto que no había podido verse la tarde anterior, y aprovechar el tiempo para volver á buena hora á la catedral y examinar en ella lo que no se había podido el día antes,

En el camino saliéron al encuentro la *Puerta del Sol*, torreón flanqueante de la parte del antiguo recinto que se extendía desde la desaparecida *Puerta de Perpiñán*, situada por donde ahora se halla el paseo del Miradero, á la de la *Almofalla*, de que hablaremos después, y desde ésta á la antigua de *Visagra*. La primera de las referidas puertas ofrece al curioso extraordinario interés desde el doble punto de vista artístico y militar: en el primer concepto es un precioso ejemplar de las primeras construcciones con que el arte *mudéjar* comenzaba á manifestarse á principios del siglo XII, en su propia cuna, conservando todavía la mayor parte de los rasgos que caracterizan el género á que aquél debió su origen, y dentro del cual se la ha querido encasillar, atribuyéndola mayor antigüedad; como obra militar, es una ingeniosa disposición, donde se combinó hábilmente la defensa de flanco de una extensa cortina con la acción ofensiva de la salida, también sobre el

costado del asaltante que intentara cualquier esfuerzo sobre la inmediata *Puerta de la Almofalla*, á la vez que se proporcionaba á la población cómodo y monumental ingreso. Compónese esta puerta de dos torreones, uno semicircular, con la curvatura hacia el frente de ataque, y se halla defendido por amplias saeteras y bien dispuestos matacanes, y otro cuadrado, adosado á un entrante del recinto. Ambos torreones se hallan unidos por estrecha cortina, graciosamente decorada por dos zonas de arquería de ladrillo, primorosamente ejecutadas, y bajo de ellas se espacia ancha y apuntada ojiva, á cuya espalda se abre el ingreso, de arco de herradura de un solo centro, eficaz y disimuladamente defendido por el hueco que queda entre el muro exterior y el interior donde está practicada la verdadera puerta, la cual abertura hace las veces de extenso y peligroso matacán, protector de esta última. El conjunto de la puerta, esbelto y airoso, se halla coronado de almenas, que le dan más realce y ligereza, ocultando en cierto modo su positiva robustez. Dos detalles llaman la atención en la *Puerta del Sol*: el medallón circular, que llena y decora el tímpano que sirve de fondo á la ojiva de que hablamos antes, y representa á la Virgen vistiendo la santa casulla á San Ildefonso, y dos figuras colocadas en la arquería inferior de las dos que decoran el frente principal de la puerta, á las cuales se han dado diferentes interpretaciones <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Las dos figuras parece que tienen una cabeza en una banjeja, y se dice aluden al castigo impuesto por el rey San Fernando al alguacil mayor de Toledo, Fernán González, que



A los pocos pasos de la Puerta del Sol aparece el raro e irregular conjunto de *Santiago del Arrabal*, construcción mudéjar en cuyos hastiales, ábsides y torre se descubren más de un detalle decorativo que ofrece no poca semejanza con la ornamentación de la antedicha puerta, cual sucede con la arquería de ladrillo que adorna la que fué puerta principal del templo, hoy tapiada, y hace sospechar si puerta y templo serán coetáneos, á despecho de la tradición que hace al último contemporáneo de la Reconquista de Toledo, suponiéndole restaurado á mediados del siglo XIII por la magnificencia del destronado rey de Portugal Sancho *Capelo*, cuyos restos se guardan en la capilla mayor de la catedral, como ya se dijo en el primero de estos artículos. Sin penetrar en la iglesia,—donde es fama que San Vicente Ferrer hizo numerosas conversiones de judíos en los años 1407 ó 1411,—por hallarse cerrada, atravesamos la *Puerta nueva de Visagra*, cuya contemplación dejamos para el regreso, dirigiendo nuestros pasos al *Hospital de Afuera*, situado extramuros de la población, al otro lado del lindo paseo de Merchán.

Producto de la inspiración recogida por nuestros arquitectos del siglo XVI en los buenos modelos de la antigüedad clásica, detiene este edificio la atención de los amantes del arte monumental por la grandiosa sencillez de sus formas y lo adecuado de su disposición al objeto á que se le destinaba. Débese su fundación al cardenal D. Juan Tavera, gobernador que fué de España y presidente del Supremo Consejo durante las ausencias de la Península del gran Carlos I, quien autorizó esta fundación con expresiva carta dirigida desde Spira en 5 de Febrero de 1541 al Primado, al mismo tiempo que Paulo III expedía una Bula por la cual se concedían al proyectado hospital todas las prerrogativas y exenciones de que gozaban en Roma los de *Sancti Spiritus in Saxia* y *Santiago de Augusta*.

Elegido por Tavera el lugar donde había de emplazarse, confió su traza al arquitecto Bartolomé Bustamante, bajo cuya dirección comenzaron las obras el 9 de Septiembre del mismo año 1541, prosiguiéndolas con gran actividad hasta el 45, en que, fallecido el Cardenal,

hizo grave injuria y desacato á dos mujeres principales, las cuales se quejaron al Rey, quien quiso perpetuar su justicia, con aquellas figuras, para escarmiento de criminales,

sufrieron algún retraso, si bien no se interrumpieron.

Reanimadas con nuevo empeño por el heredero del patronazgo y sobrino del Prelado difunto, Arés Pardo, alcalde mayor de Toledo y mariscal de Castilla, recibieron gran impulso hasta 1549, en que Bustamante, su director, entró en la Compañía de Jesús, y se encargaron de la fábrica los maestros Hernán González de Lara y los dos Vergaras, padre é hijo, los cuales modificaron algún tanto el proyecto primitivo.

El 24 de Julio de 1562 se inauguraron las obras de la iglesia por D. Luis Suárez, obispo de Dragonera, que colocó la primera piedra, y hasta 1624 no se dijo la primera Misa en su capilla mayor, colocando los restos del fundador en el magnífico sarcófago labrado en el centro del crucero por el inmortal Berruguete. Con todo esto, aún faltaba por colocar la portada principal, lo cual no se realizó hasta mediados del pasado siglo con mengua del edificio, que aun así quedó por terminar, como muchos otros, permaneciendo incompletos sus frente de Levante y Poniente. Tal es, brevemente relatada, la historia del precioso monumento que los expedicionarios iban á visitar, cuyo patronazgo pertenece actualmente á la casa de Medinaceli.

Penetróse en el amplio zaguán que precede al tránsito-pórtico protector del paso á la iglesia y divide al patio en dos, dándole un aspecto muy original; contemplóse el magnífico conjunto de este hermoso patio, en donde sus autores supieron combinar los órdenes dórico y jónico con muy agradable efecto, como asimismo la bella portadita dórica, de mármol blanco, que da ingreso al vestibulo de la iglesia, entrando, finalmente, en ésta, también de proporción dórica, cuya severa belleza y armonía de proporciones hacen sentir al visitante la majestad y el recogimiento que convienen á la casa de Dios. Su bien compuesta planta de cruz latina no es lo que menos contribuye á realzar el efecto general de esta construcción, como la hermosa cúpula, levantada sobre los cuatro colosales arcos del crucero, bajo la cual está cobijada la última obra de Berruguete, el magnífico sepulcro de Tavera.

Compónese este sepulcro de una bella urna decorada, según el gusto de la época, con medallas y estatuas dispuestas con gusto y sobriedad, y sobre ella, vestida de pontifical y des-



cansando en magnífico almohadón, la estatua yacente del Cardenal, tallada en el estilo amplio y desembarazado que caracteriza á las obras de su autor. Dícese que Berruguete principió tan suntuoso monumento en 1559, ocupándose asiduamente en su ejecución hasta 1561, en que le sorprendió la muerte con los cincelos en la mano, falleciendo, según testimonio de Salazar de Mendoza, en una pieza del edificio situada bajo la torre del reloj, concluida poco tiempo antes. Quien estudie con algún detenimiento este conjunto escultórico, notará en él diferencias de ejecución que hacen sospechar si el gran escultor solamente aplicó su diestro cincel á la estatua de Tavera, por más que la obra toda responda á su pensamiento.

Examinadas, por último, las pinturas de los altares, entre las que merecen mencionarse una *Anunciación* y el *Bautismo de Cristo*, en los situados á uno y otro lado del crucero, atribuido el primero á Pantoja y los restantes al Greco, tan fecundo como desatinado en los últimos años de su vida, se tomó la vuelta de Toledo.

La dirección que ahora seguíamos en nuestra marcha á la ciudad permitía gozar el conjunto del recinto que, corriendo de uno á otro puente, sirvió de defensa á este frente de la población, el más desfavorecido por la Naturaleza, y en el cual, por lo mismo, había extremado el arte sus recursos. Las murallas que hoy se contemplan desde el puente de Alcántara hasta el torreón de los Abades, que se había examinado la tarde anterior, son las reparadas en 1102 por Alfonso VI. Sobre tan larga cerca, extendida ya en tiempo de los musulmanes lo suficiente para proteger el arrabal, se abren las dos puertas de Visagra, antigua y nueva, curiosisíma muestra la primera del arte mauritano, importado á la Península por los almoravides, y erigida quizá en los primeros años de la dinastía de los Beni-Dhi n-nun, en el mismo sitio donde antiguamente estuviera la puerta del mismo nombre en que Abd-Rhaman hizo colgar, por el año 838, la cabeza del rebelde Hescham para escarmiento de traidores. Hacen sospechar el indicado origen, en este curioso monumento, el trazado y forma general del cuadrado torreón que constituye la célebre puerta, así como la del que inmediatamente la flanquea; la aparición en ella de los arcos tumido-ojivales que la decoran, y no aparecen hasta la referida época, al par que la alteración de sus arcos de herradura, elementos todos caracterís-

ticos del arte *mauritano*, y que tanta influencia ejercieron después en el *mudéjar*. Lo vulgarizados que se hallan los grabados y fotografías de la puerta en cuestión, actualmente tapizada, hace inútil toda descripción, bastando recordar que su conjunto, si no magnífico, sobremanera original é imponente, sirvió de arco triunfal á Alfonso VI cuando hizo su victoriosa entrada en Toledo el 25 de Mayo de 1085, y recuerda el arrojado del conde D. Pedro Ansúrez, que pocos días antes de la toma de la ciudad arrancó con sus manos los aldabones que adornaban sus batientes, en medio de una nube de pedradas y saetas que le disparaban los defensores.

La puerta nueva es un espléndido alarde del siglo XVI, que quiso con ella, á la vez que responder á las nuevas necesidades de la fortificación, adelantarla para anunciar al visitante de la ciudad imperial su monumental magnificencia. Entre dos robustas torres, defendidas por rasantes troneras que cruzan sus fuegos, ábrese el vano almohadillado del ingreso, sobre el cual se espacia el soberbio escudo imperial que, tallado por mano muy diestra, decora con sobria esplendidez el gran macizo encajado entre las dos torres, que constituyen los elementos esenciales de la obra. Tras de ella se ensancha la plaza de Armas, cerrada en su fondo del lado de la población con otro cuerpo de edificio coronado de dos torres rematadas en agudas cubiertas, adornadas con tejas blancas y verdes, que contribuyen á dar aspecto muy característico á todo este conjunto militar. En el trasdós del cuerpo avanzado de la puerta, constituido por las dos torres que se dijo, hay una bella estatua de San Eugenio, primer arzobispo de Toledo, y sobre el nicho que ocupa se reprodujeron los famosos versos que, según testimonio del Pacense, hizo esculpir el piadoso Wamba invocando en auxilio de su ciudad á los santos patronos de ella, en los siguientes términos:

*Erexit, factore Deo, rex inclutus urbem  
Wamba, suae celebrem protendens gentis honorem.  
Vos Sancti Domini, quorum hic praesentia fulget,  
Hanc urbem et plebem solito servate favore.*

Por esta misma puerta, que momentos antes se había atravesado sin detenerse, penetramos de nuevo en la ciudad, tomando el agrio repecho que lleva al postigo de la *Almofalla*, para dirigirnos al *Cristo de la Luz*, asentado en la vecindad de este postigo, conocido también con los nombres de *Puerta de Valmardón*, de Mayo-



riano, y actualmente *Arco del Cristo de la Luz*, cuyo origen quiere remontarse á la época en que Wamba ensanchó el recinto de la ciudad, y después de sufrir muchas reparaciones, ofrece actualmente poco interés, por cuya razón los expedicionarios, sin entretenerse en ella, penetraron desde luego en la iglesia del Cristo, en torno á la cual tantos recuerdos agrupa la tradición y tanto interés despierta para el artista su pequeño recinto.

Dejando á un lado consejas en gracia de la brevedad, y ateniéndose á la historia, parece ser, en sentir de los escritores toledanos, que en el reinado de Atanagildo, hacia el año 555, existía ya en aquel sitio un antiguo santuario, — extramuros á la sazón de la *Puerta Agilana*, situada por donde ahora se extiende la calle de Alfileritos, — bajo la advocación de *Nuestra Señora de la Luz* y el *Santo Cristo de la Cruz*, haciendo alusión á una imagen del Redentor expuesta al público, y constantemente alumbrada, en el exterior del santuario. Al ensanchar Wamba la cerca de la ciudad, quedó aquél comprendido dentro del recinto, y se pretende que, destruido por los infieles cuando se apoderaron de Toledo, construyeron sobre el solar que ocupara el edificio que hoy se conserva. Ninguna mención de esta construcción se hace en los antecedentes que quedan de la dominación musulímica en la ciudad, constando solamente que al apoderarse Alfonso VI de ella se dijo en la pequeña mezquita la primera Misa, en recuerdo de cuyo suceso parece que el conquistador dejó pendiente de sus muros el escudo de guerra, quedando desde entonces consagrada al *Santo Cristo de la Luz*, encontrado por un milagro realizado por medio del caballo del Cid, que señaló el sitio donde siglos antes había sido enterrado por los cristianos para librar su imagen de la saña infiel.

Pero si la historia no arroja mucha luz acerca del origen de esta construcción, sus elementos arquitectónicos hablan muy claro á los ojos del curioso, pues, en efecto, aquel cuadrado recinto de seis metros trece centímetros de lado, divididos en nueve bóvedas por doce arcos de herradura de un solo centro, sostenidos, los de la bóveda central, por cuatro pequeñas columnas al parecer agobiadas por el peso que soportan, y adornadas con rudos capiteles que acaso pertenecieron al antiguo santuario reemplazado por la mezquita, revelando está el primer período de la arquitectura

muslímica, en que, falta de vuelo todavía, tenía que llamar en su auxilio á los elementos decorativos y recursos artísticos de los vencidos. Sobre cada uno de los arcos se abre, en el segundo cuerpo, un tragaluz recortado en varias curvas, sobre las cuales cruzan sus nervios las lindas bóvedas, cuyos partidos han servido de modelo en más de una construcción toledana de género ojival, como nos sería fácil demostrar. La bóveda central, más elevada que las otras, está realizada por cuatro ajimeces en herradura, sobre los cuales corre una tercera serie de arcos, formando una cúpula octógona, cuyas aristas vienen á formar, en su proyección, un polígono estrellado de ocho puntas, revelador de una porción de curiosísimas propiedades geométricas. A pesar de las reparaciones que ha sufrido este edificio al pasar de los árabes á los castellanos, y de los arzobispos á los caballeros de San Juan en 1186; á pesar de los diez siglos que han pasado sobre la pequeña mezquita, que es más admirable todavía, no ha perdido más que leves accesorios, conservándose firme y entera para dar testimonio de la civilización de sus constructores. Al consagrarla al culto católico se la agregó el ábside que hoy forma su capilla mayor, adornada en sus rehundidas arquerías de curiosísimas pinturas del siglo XII, descubiertas por el año de 1871 y conocidas hasta el presente de muy pocos curiosos, no obstante los luminosos estudios publicados acerca de ellas.

A pesar del interés artístico é histórico que avalora á tan curioso edificio, no está declarado monumento nacional, ni la actual Comisión de Monumentos de Toledo ha logrado, á despecho de sus esfuerzos, que la Diputación provincial, ni el Estado, se desprendieran de unas cuantas pesetas para adquirir una casa contigua al santuario con objeto de aislarlo por completo y evitar los perjuicios que le está causando la medianería con semejante vecino.

Avanzando demasiado la mañana, pues ya eran cerca de las nueve, se emprendió la marcha para la catedral con objeto de oír la Misa de Reyes, ver las ropas y lo que no había podido examinarse en la tarde anterior. Al pasar por la plaza de San Vicente detuvo un momento á los excursionistas la bella y majestuosa fachada de la *Universidad*, hoy Instituto provincial, composición arquitectónica de fines del pasado siglo y de orden jónico, dispuesta



con excelente gusto y sobriedad para dar clara idea de su destino.

Aceleróse el paso por el callejón de las Gaitanas, plaza de los Postes y el Nuncio Viejo, penetrando por último en la catedral y dirigiéndonos desde luego á la *capilla de los Reyes Nuevos*, donde llegamos en el instante en que daba comienzo la Misa. Esta capilla, erigida por gestión del arzobispo D. Alonso de Fonseca con el emperador Carlos V, con objeto de evitar el extravío que la antigua causaba al Cabildo para las procesiones, fué trazada en 1530 por Alonso de Covarrubias, quien presentó los planos al Emperador en el año siguiente, y, una vez aprobados, dieron comienzo las obras. Es la *capilla de los Reyes Nuevos* un bello ejemplar de arquitectura plateresca, de una sola nave compuesta de tres bóvedas separadas por dos arcos apuntados, y precedida de un ingreso ricamente ornamentado, como lo está toda ella. A su recinto se trasladaron los restos de los monarcas que reposaban en la antigua capilla del mismo nombre, y en dos cuerpos de arquitectura plateresca también se ven los enterramientos de D. Enrique II y de su esposa Doña Juana á la derecha, y á la izquierda los de D. Enrique III y Doña Catalina, su consorte, ocupando la tercera bóveda á uno y otro lado del altar mayor,—obra del pasado siglo, debida á D. Mateo Medina,—los sepulcros de Don Juan I y de su mujer Doña Leonor. Los cuadros que adornan el rico panteón de nuestros antiguos Reyes se deben á Maella, y representan: el del altar mayor, á San Ildefonso recibiendo la sagrada casulla, y los de los altares situados á los pies de la capilla, *el Nacimiento*, *la Adoración de los Reyes* y *la Flagelación*. Todas estas composiciones son dignas por su mérito de la atención de los amantes de las artes, como lo fueron de los excursionistas una vez terminada la Misa, del mismo modo que la armadura que se halla colgada en el muro noroeste de la capilla, y que la tradición dice perteneció al alférez Almeida, que en la batalla de Toro (1476) llevaba el estandarte del rey D. Alfonso de Portugal.

Desde la capilla de los Reyes Nuevos nos llevó el recuerdo de las controversias á que ha dado lugar á contemplar el famoso *transparente* de Narciso Tomé, que sirve de respaldo á la capilla mayor. Tremenda máquina de mármol y de bronce, compuesta de figuras, relieves y columnas fantásticas, revueltos en delirante

agrupación, enrevesada cual pentacróstico imperial, con nubes, rayos y retorcidos elementos de arquitectura, revela una imaginación exuberante en quien de tal manera supo combinar todos aquellos elementos sin perder la cabeza. Hijo legítimo de la época en que se ejecutó, merece desde luego el *transparente* más respeto que el empleado con él por la crítica; pues aun cuando no se trata de disculparle, casi pudiera decirse que su erección fué necesaria para completar dentro del templo toledano la serie cronológica de las etapas recorridas por el arte monumental desde el siglo XIII hasta el XIX, registradas en sus ámbitos. Tan incongruentes con el carácter general del templo son otros detalles que se conservan en sus diversas capillas, enterramientos y dependencias, y á nadie se le ha ocurrido hacer las exageradas exclamaciones que despertó la obra de Narciso Tomé, modelo clásico, después de todo, del género churrigueresco, al cual sintetiza con el sello nacional y con toda la magnificencia que correspondía al lugar donde debía ostentarse. El *transparente* y su autor son dignos, por tanto, de la consideración de la crítica sensata, que, sin hacer coro á los elogios exagerados que le prodigó su época, no seguirá ciegamente las censuras, exageradas también, que le han prodigado en las sucesivas los que repiten sin conciencia lo que leyeron ú oyeron decir á otros, sin detenerse á pensar lo que dicen; porque en materia de crítica, especialmente si se trata de bellas artes, es más fácil aceptar que discurrir. El *transparente*, pues, es una página de la historia del arte que no debe pasarse por alto, sino que merece ser leída con tanto detenimiento como cualquiera de las que le preceden ó le siguen en el gran libro de los tiempos.

Del *transparente* llevóse la atención á la octógona *capilla de San Ildefonso*, espaciosa, bien proporcionada, enriquecida por esmerados ornatos platerescos, con el hermoso altar que en ella ejecutó D. Ventura Rodríguez á fines del siglo pasado, é ilustrada con el enterramiento del gran arzobispo D. Gil Carrillo de Albornoz, precioso detalle de escultura y decoración del estilo ojival en su tercer período.

La *capilla de Santiago*, fundación del condestable de Castilla D. Alvaro de Luna, se visitó después, admirando en ella, además de los ricos y nobles enterramientos de D. Alvaro y de su consorte Doña Juana Pimentel, ejecutados



por Pablo Ortiz, que los concluyó en 1489, el exuberante y delicado atavío con que el estilo ojival, en las postrimerías de su tercer período, se despedía del mundo artístico para dar paso á su sucesor, no menos rico y fastuoso, el del renacimiento; y el curioso retablo donde Juan de Segovia, Pedro Gumiel y Sancho de Zamora dejaron en su traza, armazón y pinturas interesantes testimonios para la historia del arte español.

Desde la capilla de Santiago nos dirigimos á la sacristía, cuya traza se debe á Nicolás Vergara, el joven autor asimismo del *Ochavo* y la *capilla del Sagrario*, y se ejecutó en tiempo del arzobispo D. Bernardo de Sandoval y Rojas. Antes de penetrar en ella por una portada á cuyo alrededor se hallan fijas multitud de lápidas de mármol, que contienen la larga cronología de los arzobispos de Toledo, hay un extenso vestíbulo donde existen tres cuadros dignos de atención: la *crucifixión de San Andrés*, de Vicente Carducho; la *de San Pedro*, de Eugenio Caxés, y una *Huida á Egipto*, de Lucas Jordán. De este vestíbulo se ingresa, por una sencilla y bien proporcionada puerta, en el rico y bien decorado salón que constituye la *sacristía* propiamente dicha, en el cual tan preciosas pinturas se conservan de Orrente, Pantoja, Bassano, Goya y, sobre todas, el *Expolio de Cristo*, del Greco, que adorna el lindo altar que en el muro del norte de dicha estancia ejecutó D. Ignacio Haam, á costa del cardenal Borbón, á fines del siglo pasado. Esta pintura, por su hermoso color y lo acertado de la composición, es acaso la mejor de las obras debidas al pincel de Teotocopuli. La bóveda de tan magnífica estancia detuvo largo tiempo las miradas de los expedicionarios en el examen de la grandiosa composición en que Lucas Jordán representó la descendencia de la Virgen para entregar á San Ildefonso la sagrada casulla, é hizo ostentoso alarde de su rica imaginación en la disposición de los numerosos coros de ángeles y bienaventurados con que supo llenar el amplio espacio que ocupa su obra, sin quitar interés al asunto principal. Rica de color y dibujada con grandiosidad á pesar de su dejo barroco, es, sin disputa, una de las joyas artísticas más preciosas que encierra el templo toledano.

Contigua á la sacristía, y llena de recuerdos de muy antiguo origen, se alza la severa *capilla del Sagrario*, restaurada á fines del siglo XVI por Nicolás Vergara, como se ha dicho: se

compone de un recinto cuadrado revestido de ricos mármoles que dan suntuosidad á su hermosa decoración, inspirada en las buenas máximas del antiguo, pero que, sin embargo, se resiente de la lentitud con que se llevó adelante su fábrica. Por el fondo de esta capilla, á través de dos arcos abiertos en el muro septentrional, se penetra en el vestíbulo del relicario, conocido por el *Ochavo* en atención á ser su planta octogonal. Ejecutó esta rica estancia Juan Bautista Monegro por planos de Vergara, y tan fastuosa en bellos mármoles como la capilla que la precede, se halla cerrada por airosa cúpula coronada de linterna que, en combinación con las ventanas del tercer cuerpo de los que constituyen la decoración, reparten la luz con gran tino para dar efecto al ornato, compuesto de pilastras corintias realizadas por capiteles de bronce, entre cuyos espacios se abren arcos semicirculares, ocupados por nichos y urnas donde se guardan numerosas reliquias, entre las que descuellan los cuerpos de Santa Leocadia y San Eugenio. Este monumento, por su riqueza, armonía de proporciones y sobria ornamentación, es tenido por uno de los más acabados testimonios de toda la belleza que alcanzó la arquitectura del pueblo-rey al ser empleada por los arquitectos cristianos en los templos católicos.

Dejamos el Ochavo para ver la numerosa y opulenta colección de ropas y paños sagrados, cuya descripción é historia haría interminables estos ya pesados artículos; y después de dar una vuelta por el templo para recoger una última impresión general, nos detuvimos en la linda puerta plateresca del Tesoro; ante el soberbio medallón del trascoro, donde Berruguette supo traducir con tanto tino el concepto de lo infinito que define al Criador de todas las cosas, combinando con su grandiosa manera cierta vaguedad de formas que despierta en el espectador una emoción indefinible é imponente; y, por último, ante la pintura colosal de San Cristóbal, no tanto para admirar su mérito cuanto para recordar la piadosa tradición de la Edad Media que se conserva en todas las catedrales por medio de pinturas análogas, en que se creía que todo el que por la mañana veía la imagen de este Santo no podía morir de repente en aquel día, razón por la cual estaba colocada en las fachadas de todas las iglesias y santuarios. Con esto salimos al claustro, mandado edificar por el famoso arzobispo don



Pedro Tenorio, y empezado en 1389 cuando estaba encargado de las obras del templo como maestro mayor Rodrigo Alfonso.

De estilo ojival en su cuerpo inferior, conserva en su interior algún detalle del estilo siguiente, tal como la bella *portada de la Presentación*, ornamentada con menudas y primorosas tallas y esculturas; las grandiosas aunque barrocas composiciones pictóricas de Bayeu, que decoran sus paramentos, y la puerta de Santa Catalina, de estilo ojival, decorada, si no con ostentación, realzada en cambio con el oro y los colores con que se supo ataviarla y hacer de ella un curioso ejemplar de aplicación de la policromía en las construcciones de su género.

Con pena pusimos aquí fin á nuestra visita á la catedral, que se iba haciendo interminable, llevando en la memoria á Alvar Gómez y Rodrigo Alfonso, Egas y Covarrubias, Dolfín y Vasco de Troya, Alejandro Jiménez y los Vergaras, Corpín y Monegro, Villalopando y Céspedes, Juan de Borgoña y el Greco, Rizi y Tristán, Borgoña el joven y Berruguete. Salvatierra y tantos otros, cuyos nombres, unidos á trazados arquitectónicos, vidrieras y cuadros, esculturas y verjas, techos y ornamentos, perpetuaron en el templo toledano el lustre de nuestras artes desde el siglo XIII hasta su completa restauración clásica, y son claro testimonio del profundo sentimiento que siempre las ha inspirado.

P. A. BERENGUER.

#### NOTAS DE UNA EXCURSIÓN PRIVADA Á COVISA

El mes de Mayo parece el más indicado por la Naturaleza para jiras y expediciones; y aprovechando una hermosa mañana del mes de las flores, y aguijoneados por el deseo de pasear y de ver algo nuevo, pusímonos en movimiento los Sres. López de Ayala (D. Manuel y D. Mariano), Morenes (D. Ramón, D. Antonio, D. Felipe y D. Luis) y el que estas notas escribe, deudos todos y todos socios de la de Excursiones; montamos en sendas cabalgaduras y salimos del castillo de Guadamur con dirección al pueblo de Covisa, término que había de ser de nuestro corto viaje.

Los campos toledanos, en esta época tan deleitosos, con su rico olivaje, abundante

viñedo y lozanas mieses, hubieran hecho fijar más la atención de otros menos conocedores que nosotros del terreno que pisábamos. Las huertas de Guarrazar, de celebridad europea, que dejamos á la izquierda, habrían á fe sido objeto de curiosidad para el historiador ó el arqueólogo que por sus inmediaciones discurriera, al evocar el recuerdo de los remotos tiempos en que se labró aquel magnífico tesoro que pudo conservar España y que guardan los descendientes del pueblo rival del visigodo. La dehesa de Cervatos, en fin, pintoresca y accidentada, con su fuerte torreón del siglo XV, que aún desafía en relativo buen estado los embates del tiempo, quedaba á la derecha, convidando á recorrer sus sendas y vericuetos y á reposar bajo su arbolado.

Cruzado el riachuelo Guajaraz (pobre de ordinario, pero temible cuando se sube á mayores) por el hermoso puente de mampostería que une sus dos riberas en la carretera de Toledo á Navahermosa, emprendimos la áspera subida que tras media legua larga de camino conduce al pueblo de Argés, dejando á nuestra izquierda el hermoso coto que dicen Cercado-Barrado, cuyos millares de olivas confirman la fama de aquel pueblo en esto de la producción aceitera, pues conocido es de todo toledano el refrán que recomienda tener *casa en San Ginés y olivar en Argés*.

Sólo algunos minutos nos detuvimos en este lugar, que contaba hace poco con 500 habitantes, y que se mermó considerablemente cuando en 1890 sufrió la terrible invasión colérica de triste recuerdo. Sin perder tiempo continuamos nuestra marcha por el quebrado terreno que separa á Argés de Covisa, y antes de mucho divisábamos el humilde pueblo adonde nos dirigíamos, bien ajeno por mi parte de pensar en reseñar una excursión en que no creí iba á hallar materia adecuada para nuestro BOLETÍN. Pero el hombre propone y Dios dispone, y donde menos se piensa salta... un cuadro de Rizi, dicho sea esto sin adelantar los sucesos.

La verdad en su lugar: á lo que nosotros íbamos á Covisa era sencillamente á hacer una visita á un excelente amigo nuestro, el Sr. D. Carlos Costa, vecino de Toledo y rico hacendado en el pueblo, á cuya entra-



da aguardaríanos, que tal era la consigna, para acompañarnos á su casa, donde nos tendría aparejado un succulento almuerzo. No hay que decir que el programa se cumplió *ad pedem litterae*, y no hay que jurar que los viajeros echaron melindres á un lado, pues sabido es que el excursionismo cuenta, entre otras ventajas, con la de ser el mejor aperitivo.

Almorzabase, pues, y entre bocado y trago exponíanos el anfitrión las circunstancias del lugar, á cuyas *cosas notables* (pues resultaba que las tenía) dedicaríamos por la tarde algún tiempo. Covisa es un pueblecillo situado al Sur y á una legua de Toledo, cuyo término, como los de Argés, Layos y Burguillos, limitan el suyo. Sus vecinos son 70; 312 sus habitantes, y, como los pueblos felices, no tiene historia. En tiempos no lejanos era algo mayor su siempre exigua importancia y más crecido su vecindario; el término, como el caserío, pertenecía casi en su totalidad á los beneficiados de la catedral de Toledo, que por la vecindad con la capital hacían al lugar frecuentes visitas. Su producción más importante era antaño la del vino, ya del todo desaparecida; hoy se reduce á la de cereales y á la del aceite, siendo de notar que en esto último compite con el vecino Argés, aunque por su parte no tenga un mal refrán que así lo acredite. Pero atestigua, en cambio, de la arrogancia de los de Covisa, como de la de los de Argés y Layos, otro dicho vulgar, muy repetido en la comarca, que reza lo siguiente:

Layos, Covisa y Argés  
Se quisieron comparar  
Con la gran ciudad de Noez.

Es de advertir, para inteligencia del curioso lector, que esta *gran ciudad de Noez* no es precisamente un Chicago, sino otro lugarejo distante como dos leguas del que nos ocupa, y al cual casi podrían aplicar los de los tres pueblos supradichos aquello del Justicia aragonés: *Nos. que cada uno valemos tanto como vos, é juntos más que vos.*

Pero basta de refranes y de frases célebres.

Es evidente que en todo pueblo, y pueblo pequeño, la iglesia es lo que con frecuencia suele y debe visitarse. Allá nos encaminamos, pues, echando antes una ojeada al lugar, cuyas anchas calles, casas grandes y

blanqueadas, y aspecto limpio y aseado, previene el ánimo favorablemente.

El templo parroquial, con advocación de Santos Felipe y Santiago, no es de añeja fecha por lo que deja ver su exterior y la cuadrada torre de que va provisto. Al interior consta de una nave bastante espaciosa y bien construída, según el moderno gusto greco-romano; y acompañados por el ilustrado señor cura párroco examinamos con todo detenimiento los notables objetos que encierra, alguno de los cuales nos sorprendió muy agradablemente, en tanto mayor grado cuanto que no teníamos la menor noticia de la existencia. Me refiero al *Rizi* auténtico que cité no ha mucho.

Representa el cuadro, que ocupa desde hace algunos años el lugar de preferencia en el altar mayor, á la *Inmaculada Concepción*, destacándose bellamente sobre el fondo la figura de la Virgen, cubierta con azul túnica y rodeada de grupos de angelillos. La obra va firmada por Francisco Rizi, conocido artista de la escuela madrileña del siglo XVII, que disfrutó el palaciego cargo de *pintor del Rey*, y á cuyo fecundo talento se deben varias obras ventajosamente conocidas en Madrid y en Toledo.

El asunto está muy discretamente tratado; la composición es conveniente y sencilla; la figura de la Reina de los cielos, noble y majestuosa; el dibujo, elemento esencial que descuidó Rizi en otras obras suyas, es aquí correcto, la entonación general armónica, el toque sólido y seguro, y las tintas por demás agradables. No haría falta ver la firma para colocar la obra entre las de escuela genuinamente española; pero por la casta y el encanto del color, particularmente en ciertos accesorios, creeríase debido el cuadro á alguno de los maestros venecianos.

¿Cómo vino este cuadro á Covisa? No se sabe á punto fijo. Según nos notició el señor cura párroco, consta ya en inventarios parroquiales del siglo XVII, lo que revela que, ó fué pintado *ad hoc* para el lugar, ó por lo menos vendría á él, sin el carácter de encargo expreso, no mucho después de salir del taller de Rizi. Notorio es que éste trabajaba asiduamente para la catedral primada entre los años 1665 y 1671, y á él se debieron, entre otras obras menos importantes, los frescos del relicario ú *Ochavo*, los



del camarín de la Virgen del Sagrario y la decoración del antiguo monumento de la Semana Santa. Para el convento de capuchinas y para el de religiosos capuchinos de la imperial ciudad, así como para la parroquia de Burguillos, también llevó á término otros cuadros, que cita Ceán Bermúdez<sup>1</sup>, el cual no tuvo noticia del de Covisa. ¿Qué mucho, pues, que durante alguna de las largas estancias en Toledo del afamado *pintor del Rey* le encargase el cuadro con destino á aquel lugar alguno de los beneficiados ó antiguos *rationeros* de la catedral, de los que gozaban las rentas coviseñas? Como quiera que sea, el cuadro es una perla que para sí quisiera la pinacoteca madrileña, harto desprovista de obras del fecundo autor del *Auto de fe de 1680*; y no habiendo sido citado ni descrito en obra alguna (que yo conozca), no me parece inútil la pasada digresión ni la noticia que del cuadro proporcione á los amantes del arte patrio.

Todavía quedaba algo por ver en la iglesia de Covisa. Vecino al cuadro de Rizzi, fijámonos en otro de escasas dimensiones, en que se representa el busto de la Virgen, y el cual, por su nobleza, corrección y suavidad de tonos juzgo muy estimable copia de alguna obra de Joanes ó de su escuela. Por último, á la izquierda del gran cuadro de la Concepción, y adosada también á la pared, vimos una característica efigie de la Madre de Dios, de talla, pintada y dorada, que no creemos andar descaminados atribuyéndola al siglo XIII. La escultura es tosca y desproporcionada; está sentada, sujeta con una mano al divino Infante, que descansando en su rodilla hace ademán de bendecir, y ase con la otra mano una manzana, como ofreciéndola al Niño.

Unida al muro izquierdo del templo hay una capilla no del mejor gusto, como obra que es influida por el churriguerismo de principios del pasado siglo. En ella contemplamos breves momentos algunos cuadros apreciables y la *Virgen de las Angustias*, con Cristo muerto en los brazos, grupo de talla debido al famoso Narciso Tomé, se-

gún me dijo el párroco. Ignoro si tal atribución es motivada, y carezco de argumentos con que confirmarla ó rebatirla; pero si la obra no es de aquel artista, arquitecto, escultor y pintor, todo en una pieza, de aquel *gerigoncista*<sup>2</sup>, tan genial como extraviado, que «asombró con sus disparates al reino», al menos pudiera serlo, si se atiende á la factura y al sello de época que la informa.

Antes de abandonar el templo felicitamos al solícito párroco, quien no sólo hace de aquél el más caro objeto de sus cuidados, teniéndole (y pase lo vulgar de la frase) como una *taza de plata*, sino que aún ha hallado medios para dotarle de un precioso armonium norteamericano, precioso como mueble y como instrumento, y de un buen reloj de torre, obra del conocido fabricante Canseco. ¡Tan cierto es en todos los casos aquello de que querer es poder!

La excursión á Covisa se completó con un paseo dado á pie por el término, y antes de montar á caballo tuvimos todavía ocasión de ver en casa de un vecino una hermosa tinaja mudéjar de fabricación toledana, adornada con entrelazos y combinaciones geométricas. Y cuando nos encaminábamos de nuevo á Guadamur, al comentar los lances de la excursión, conveníamos todos en una idea: en la de que no hay rincón ni paraje, por insignificante que parezca, de cuya visita no pueda esperarse algo nuevo para el arte, para la historia ó siquiera para la propia cultura.

EL VIZCONDE DE PALAZUELOS.

## SECCIÓN DE CIENCIAS HISTÓRICAS

### ASSTEAS

PINTOR CERAMISTA, GRIEGO



Al ocuparnos en el número anterior de cierto mosaico que representa á Hércules en el jardín de las Hespérides, citamos por analogía de asunto la pintura de un vaso italo-griego firmado por el pintor Assteas, el cual nos interesa y nos mueve á dedicarle hoy estas líneas, por la circunstancia de aparecer su firma también

<sup>1</sup> *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo IV, pág. 203 y siguientes. Vid. también, para las obras de Rizzi en la catedral y en el convento de capuchinas, mi *Toledo. — Guía artístico-práctica*, (Toledo, 1890), págs. 441, 442, 449 y 847.

<sup>2</sup> Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, tomo IV, pág. 104.

<sup>3</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, tomo V, página 55.



en uno de los vasos más importantes de la colección de nuestro Museo Arqueológico Nacional.

Aunque no es frecuente hallar en los vasos las firmas de sus autores, los ceramógrafos han conseguido formar una lista de nombres, que consta de más de ochenta entre los alfareros y los de pintores. Conocidas son las fórmulas empleadas por unos y otros para indicar su trabajo personal: los alfareros añadían á su nombre el verbo *ἐποίησεν*, y los pintores la voz *ἐργαζομαι*, habiendo puesto algunos las dos palabras para indicar que todo el vaso era obra suya.

Y aunque se admita que algunas pinturas de vasos sean copia de cuadros de afamados artistas, ó lo que es más verosímil, como regla general, que dichos pintores copiaban, mode los especiales y acomodados al caso quitando ó añadiendo figuras, según el espacio de que disponían, puede creerse con Collignon<sup>1</sup> que, por humilde que fuera la condición de los pintores de vasos en la antigüedad no se hizo la diferencia que hoy hacemos del arte y de la industria, y que en un pueblo tan artista como el griego el pintor ceramista debió alcanzar cierta personalidad.

No nos dan los autores antiguos noticias de tales artistas, ni aunque nos las dieran pretendemos hacer la biografía de *Assteas*. Bastará decir que de la procedencia y del estilo de sus obras se deduce que el tal *Assteas* fué un pintor que debió florecer á fines del siglo IV y principios del III antes de Jesucristo, en la Italia meridional, ó sea en la Magna Grecia, cuyo principal centro de civilización helénica fué Tarento, donde en la segunda mitad del siglo IV comenzó en Italia la manufactura de la cerámica según los métodos y procedimientos de los artistas de la Grecia propia, que desde el siglo V importaban allí sus productos<sup>2</sup>. Los vasos pertenecientes á la primera época de la fabricación italo-griega se ajustan en un todo á la tradición helénica: estilo, técnica, asuntos y manera de componer, todo es griego.

Pero bien pronto los artistas itálicos van dando muestra de una cierta fantasía ornamental que se manifiesta en unos roleos, espirales, hojas de acanto y motivos de palmetas, sistema no empleado por los griegos, puramente itálico, que se desarrolla en la Apulia, á cuyos vasos especiales caracteriza este nuevo «estilo florido». Y un tercer estilo más sobrio, más ajustado á la tradición griega, es el que se observa en los vasos, semejantes á los apulianos, pero menos recargados de ornatos, que se produjeron desde fines del siglo IV y durante la primera mitad del siguiente en la Campania, cuyo centro principal de fabricación fué Cumas.

Forman grupo aparte los vasos descubiertos en la región de la Basilicata, antigua Lucania, aunque guardan analogía con los de la Apulia. Los puntos en que se han encontrado estos vasos son Armento, Anzi (antigua Anxia), Pisticci y Paestum, la Posidonia de los griegos, que fué, á lo que parece, el centro industrial más importante de la región<sup>3</sup>.

Hechas estas indicaciones, necesarias para mejor dar á entender la filiación artística de *Assteas*, vengamos á ocuparnos de éste. Cinco son los vasos que se conocen con su firma, y tres de ellos proceden de Paestum. El primero es una cratera de la colección del Museo de Nápoles. La pintura representa á Frixos y Hellea atravesando el Hesponto sobre el carnero ó toisón de oro. Este grupo ocupa el centro de la composición: sigue á los dos hermanos Dionisos sentado en una pantera, y detrás de él aparece el busto de Sileno. Por la izquierda asoma, hasta poco más de medio cuerpo, Nefela, madre de Frixos y de Hellea, que en patética actitud extiende su velo ó manto para protegerlos en su huida. Sobre las cabezas de los dos hermanos se ven los rayos del sol, y por bajo del carnero y de la pantera está representado el mar, alegóricamente, por medio de un Tritón, Scila y un monstruo. La composición está llena de vida y de movimiento<sup>4</sup>.

La segunda pintura que debemos citar es la que reproduce el grabado que acompaña, el cual nos exime de describirle y nos obliga á interpretarle. El asunto es Hércules en el jardín de las Hespérides, recibiendo de éstas las manzanas de oro, cuyo árbol guarda el dragón Ladón, y nos ofrece una variante de la tradición más antigua de esa famosa empresa del héroe tebano, que asegura haber conquistado éste las manzanas matando al dragón; pues aquí son las mismas Hespérides las que, dando de beber al monstruo, cogen las manzanas y se las dan á Hércules. Éste, armado de sus armas características, teniendo una manzana en la mano derecha, aguarda la que para él coge la Hespéride que tiene delante. Cinco son las Hespérides representadas, vestidas de labradas túnicas. Cuatro deidades, representadas en busto, presencian la escena.

La composición, algo teatral, rica en detalle, como se ve, está bien concebida y bien ponderada, con el dragón en medio, que es el motivo principal, puesto que es el guardián del preciado tesoro que están robando; y aunque se echa de ver cierta desproporción en las figuras, todas éstas responden

<sup>1</sup> RAYET y COLLIGNON, *Histoire de la Céramique Grecque*, páginas 299 á 311.

<sup>2</sup> Quien desee más noticias puede ver *Bullett. archeol. napol.*, VII, 34. Cf. *Vorlegeblätter* de Viena, serie B. pl. 2, y RAYET y COLLIGNON, *Histoire de la Céramique Grecque*, página 314 y fig. 117.

<sup>1</sup> *Archéologie Grecque*, págs. 267 y 270.

<sup>2</sup> RAYET y COLLIGNON, *Histoire de la Céramique Grecque*, páginas 296 y 297.



en el movimiento y en la actitud al asunto representado. La firma del artista se lee claramente en la partesuperior, sobre el árbol.

El más importante de los vasos de Assteas es la cratera, ya citada, de nuestro Museo Arqueológico Nacional, al que vino formando parte de la colección de antigüedades del señor marqués de Salamanca, y que había sido hallada en 1863 en las inmediaciones de Paestum<sup>1</sup>. Como dice acertadamente Collignon, el pintor se inspiró, evidentemente, en una tragedia, pues la acción

es aquel en que Hércules, poseído de locura furiosa, va á arrojar á una hoguera su propio hijo, pensando que es uno de los de Euristeo. El héroe ocupa el centro de la composición, está de frente vestido de túnica corta y transparente, clámide labrada que flota sobre sus hombros, con ocreas y casco á modo de yelmo con triple cresta y penachos á los lados, semejantes á los de los lucanianos<sup>2</sup>. A la parte de la izquierda se alza la hoguera, alimentada con muebles, tales como una silla de pies curvos, un di-



### HÉRCULES EN EL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES

(Pintura de un vaso italo-griego, original de Assteas.)

es la misma que trató Eurípides en su *Hércules furioso*, pero con detalles extraños á esta composición dramática; y por nuestra parte entendemos que Assteas quiso figurar la representación misma del episodio más culminante de aquélla, pues el fondo, con sus ligeras columnas, sus ventanas, su puerta á la derecha, más que un *aula* ó sala, parece una decoració teatral, de las que, según la docta opinión de Mr. León Heuzey, de que se ha hecho eco Mr. C. Saint-Saëns en su *Note sur les décors de Théâtre dans l'antiquité romaine*, se hacían de bulto, con columnas de madera y entablamentos ligeros, según demuestran muchas pinturas de Pompeya y algunos pasajes de Vitruvio.

Dicho momento culminante de la tragedia

<sup>1</sup> El año mismo de su hallazgo fué descrito brevemente el vaso por el arqueólogo alemán Helbig en el *Foletin* del Instituto Arqueológico de Roma, y al año siguiente, con más extensión y un comentario por Hirzel, en los *Anales de la mencionada Asociación*, pág. 323, habiéndose publicado la pintura en los *Monumenti inediti*, t. VIII, pl. 10, y en la obra *Vorlegeblätter*, de Viena, serie B, pl. 1. D. Eduardo de Hinojosa le dedicó una monografía que se publicó en el *Museo Español de Antigüedades*, t. IX pág. 11, con una reproducción cromolitográfica, Collignon se ocupa de él en la citada *Histoire de la Céramique Grecque*, págs. 314 y 316, que reproduce el asunto en la fig. 113. Por nuestra parte, también le describimos en el opúsculo *Sobre los vasos griegos, etruscos é italo-griegos del Museo Arqueológico Nacional*, págs. 37 á 39.

*phros*, una mesa, un cofrecillo de joyas, cestos y vasos amontonados en desorden por el loco. La esposa de éste, Megara, horrorizada, huye por la puerta entreabierta que se ve á la derecha. Y asomados á las ventanas, ó mejor á los huecos de la columnata del fondo, contemplan la escena la furia Manina, gozándose en los efectos de su poder fatal Yolaio, el compañero inseparable del héroe, y Alcmena, la madre de Hércules. — Aunque también se advierten desproporciones, el dibujo es vigoroso y fácil, y la composición, rica, sentida y pintoresca, rebosa expresión dramática. El color rojo de las figuras es de un tono rosa terroso, y varios detalles están pintados, después de la cochura, con colores espesos, un rojo violado y un amarillo.

Las otras dos pinturas de Assteas, que según Collignon participan del mismo sentimiento pintoresco y decorativo que los anteriores, representan uno la lucha de Cadmos con el dragón que guardaba la fuente de Tebas, y otro una escena de comedia en una cratera; pero ni de una ni de otra hemos conseguido encontrar descripción ó grabado.

El estilo de Assteas se parece al de Pitón<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> RAYET Y COLLIGNON, *Histoire de la Céramique*, fig. 314.

<sup>2</sup> *Histoire de la Céramique*, pág. 314.



otro pintor lucaniano, del cual se conserva en Inglaterra una cratera con la apoteosis de Alemana: uno y otro participan del mismo gusto pintoresco, la misma libertad para componer, la misma facilidad de ejecución y brillantez de conjunto. Los asuntos de Assteas están concebidos de un modo grandioso y compuestos con amplitud, poniendo muchas figuras que viniesen á aumentar el interés de la acción y que al propio tiempo contribuyeran al efecto decorativo. Pintaba estas figuras accesorias de medio cuerpo, sin duda para que no distrajeran de las principales, cuyas actitudes están sentidas de un modo patético que nos parece la nota característica de este artista.

Observa Collignon <sup>1</sup> que el estilo de la pintura del Hércules furioso tiene todavía un sabor muy griego; de donde deduce que el período de actividad de Assteas debe colocarse en el momento anterior al principio de la decadencia, cuando aparecen los vasos apulianos de «estilo florido». En cuanto á la región en que deba colocarse su taller, hace notar el mismo autor que si se tiene en cuenta la procedencia de sus vasos, tres de los cuales se han hallado en Paestum, inclínase el ánimo á colocarle en la Lucania; pero que al examinar ciertos detalles, como son las inscripciones de los vasos, que acusan el alfabeto usual en Heráclea y en Tarento, después de la adopción del alfabeto jonio, se siente uno más inclinado á colocar al artista en cuestión entre los ceramistas tarentinos.

En cuanto á la firma constante, ΑΣΣΤΕΑΣ ἘΓΓΡΑΦΕ, el nombre con dos *sigmas*, acusa, según Klein <sup>2</sup>, el uso de un dialecto local.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

### ANTIGUO TENEBRARIO

DE HIERRO REPUJADO, DE LA CATEDRAL DE JAÉN, PRESENTADO EN LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO-EUROPEA DE MADRID.

No podían faltar en la magnífica recién concluida Exposición, inaugurada con motivo del cuarto centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo, muestras de aquella española industria tan floreciente en la quince centuria y comienzos de la siguiente, ilustrada por nombres tan famosos como Sancho Muñoz y Fr. Francisco de Salamanca en Sevilla, Villalpando y Céspedes en Toledo, los Vergaras en Alcalá, Cristóbal Andino en Burgos, y tantos otros rejeros cuyos nombres no han llegado hasta nosotros, pero sí sus obras, que de tal modo nos admiran en

Granada, en la ciudad imperial y hasta en tantas humildes y escondidas villas y pueblos de toda la Península.

Con riqueza inmensa de esta rama artística contábamos por doquiera aquí donde los herrajes de las puertas, las rejas de las ventanas, balconajes y cancelas presentaban una variedad tal en sus dibujos, una gallardía en sus líneas y un primor en sus labores, que más parecían obras de orfebres compitiendo en gusto y fantasía artística, que no trabajos de dura y áspera ferretería.

Bien es verdad que ya entonces eran reconocidas las especiales cualidades de nuestros hierros vizcaínos, los más empleados en tan primorosos trabajos, como se consigna en tantos asientos y documentos de la época.

Los *hierros viejos* de los coleccionadores señor duque de Segovia y D. Adolfo Herrera, nuestro querido consocio, y otras piezas sueltas de varios expositores, eran muestra excelente de esta industria española en el palacio de Recoletos; pero obtenía especial atención por su importancia artística y como gran pieza el antiguo tenebrario remitido por el Cabildo catedral de Jaén, objeto de las presentes líneas.

Este hermoso ejemplar nos ofrece los caracteres técnicos más salientes propios de su tiempo, tanto en su estilo como en su fabricación.

Mide 3,12 metros de altura; 1,67 metros por su mayor anchura, ó sea de extremo á extremo de sus dos primeros brazos, siendo el diámetro de su base de 0,70 centímetros.

Es ésta circular, formando ancho aro sostenido por seis pequeños leoncillos, que le sirven de punto de apoyo sobre el suelo; cada uno de ellos soporta heráldica torrecilla de castillo, semicilíndrica, almenada y con aspillera en forma de globo con cruz sobrepuesta, que dividen el aro en seis secciones, exornados con caprichosa composición repetida de dos gallitos afrontados en actitud de acometerse, con macetas de liliáceas entre ellos, calados, repujados y cincelados con gran arte.

Sobre cada una de las torrecillas se eleva aéreo arco á manera de arbotante, finamente calado; y reuniéndose los seis en el medio, completan el pie del tenebrario, formándole amplia y segura base de sustentación.

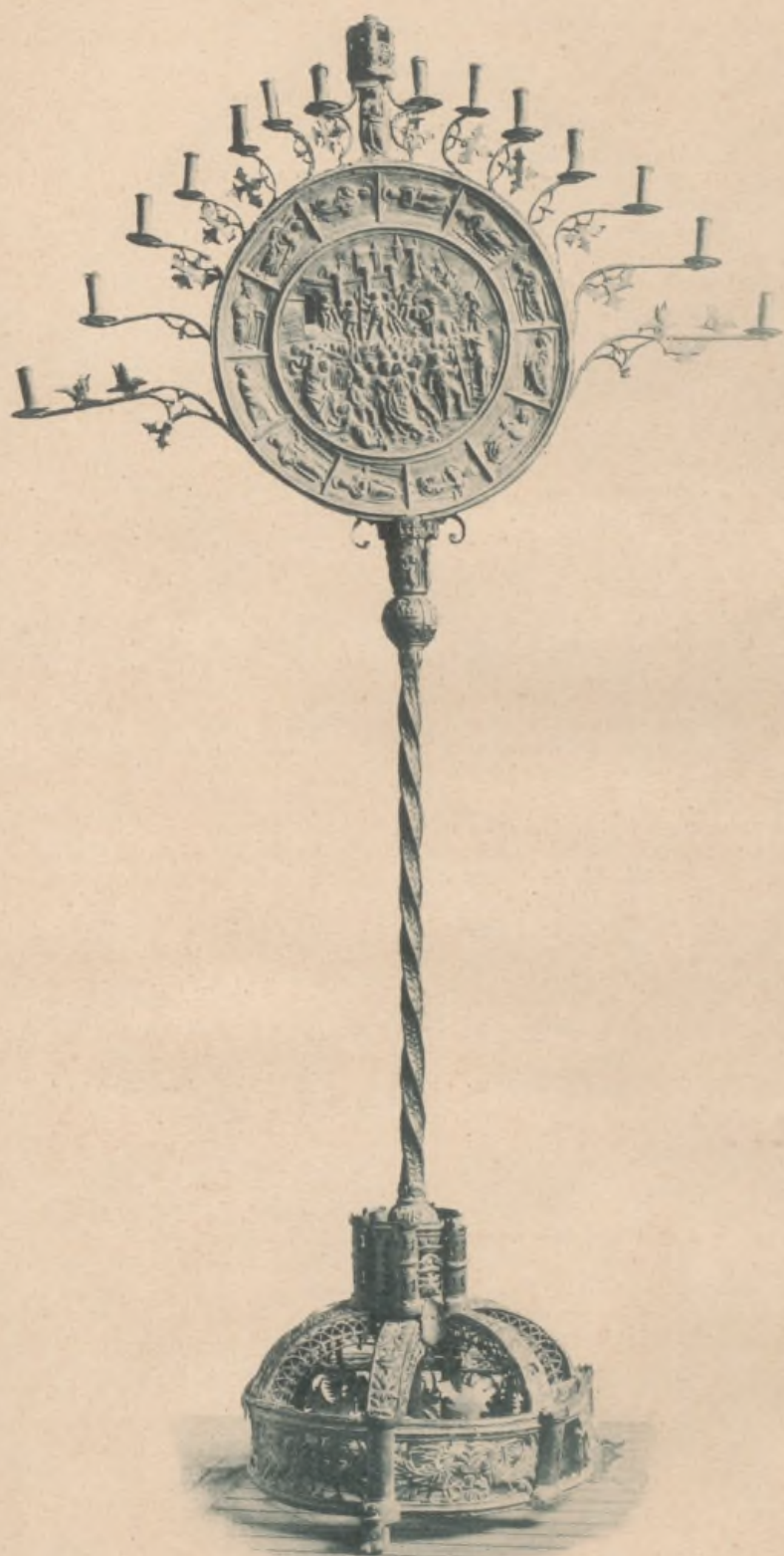
Sobre los seis arcos se levantan otras tantas torrecillas, más exornadas que las primeras, las que, más reunidas, dan lugar á un cuerpo con gran apariencia de fortaleza, coronadas todas por sus almenas, sustentando semiesférica cupulilla.

No es completamente caprichoso este motivo ornamental, ni deja de presentar cierta razón de influencia del medio ambiente; pues situada la ciudad de Jaén al pie de áspero cerro coronado por antiguo y fuerte castillo roquero, divisase éste por doquiera desde toda la población, y hasta proyecta su sombra sobre ella al declinar la tarde anticipando la noche, lo que le imprime cierto aspecto sombrío; así que,

<sup>1</sup> *Histoire de la Céramique*, pág. 316.

<sup>2</sup> *Vasen mit Meistersignat*, pág. 206.

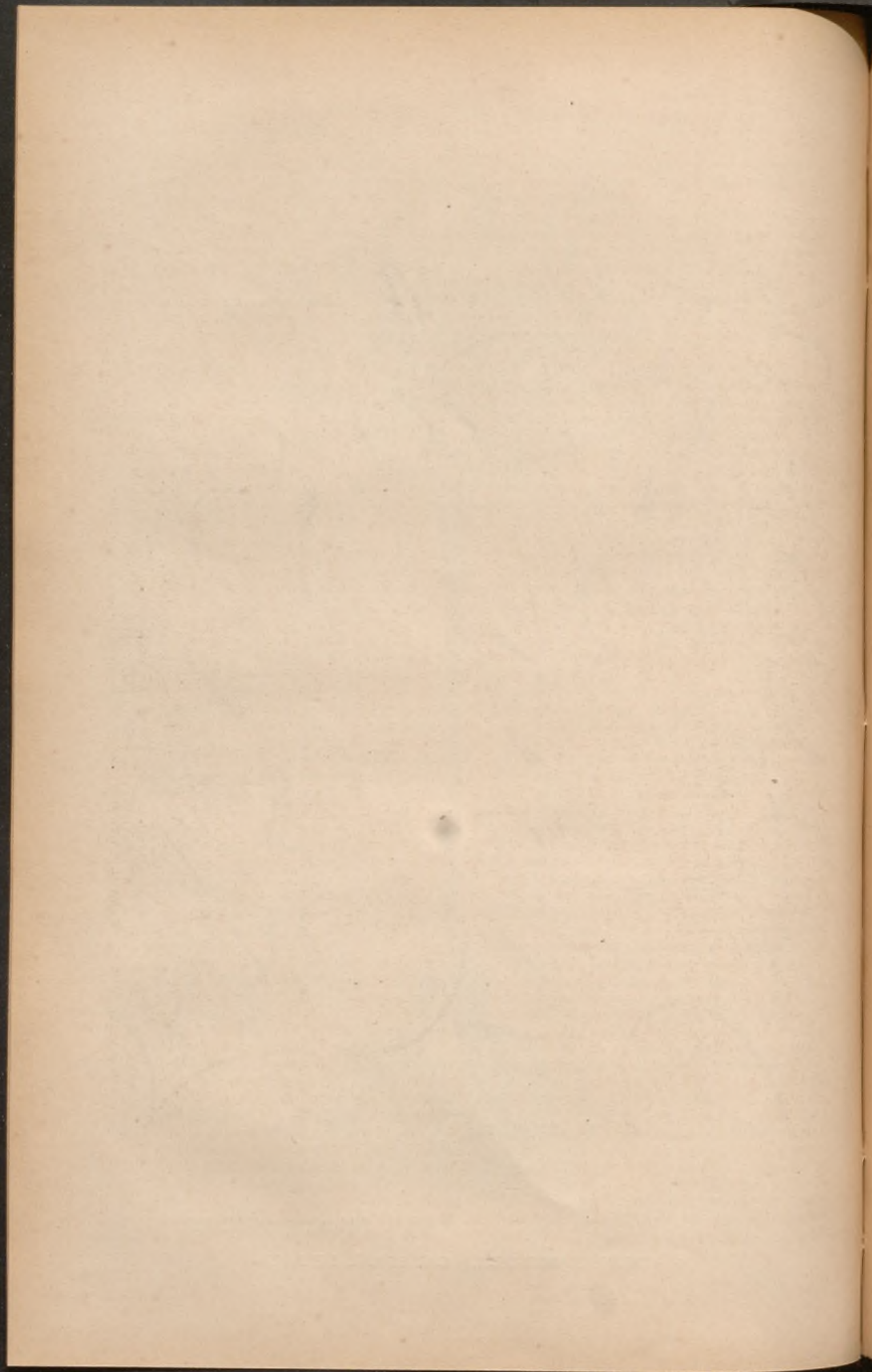




*Fototipia de Hauser y Menel.-Madrid*

TENEBRARIO DE LA CATEDRAL DE JAEN







tratándose de un objeto de culto en la catedral jaenense, no dejó de influir sin duda en el sensible ánimo del artista la vista perpetua de su castillo defensor, y sugirióle la idea de dar este aspecto de fortaleza á la base del tenebrario. Ninguna otra razón litúrgica ni simbólica encontramos si no que la justifique.

Sobre la baja cupulilla de coronamiento elévase ya el retorcido barrote que sirve de balaustre ó sustento al cuerpo superior, por cuya espiral en sus cuatro caras trepa finísimo follaje pacientemente cincelado. A un extremo se inserta un nudo ó esfera, en uno de cuyos frentes aparece cincelado el escudo cuyo dibujo damos más adelante, sirviéndole de reverso graciosa canastilla de frutas y flores. Sobre este nudo descansa el que pudiéramos llamar capitel, constituido por cuatro hornacinas con figuritas de ángeles portadores de atributos de la Pasión, cobijados bajo doseletes y arrancando de dos de éstos airovas volutas.

El gran medallón central merece preferente atención: está formado por dos círculos concéntricos, dejando entre ambos ancha corona, que, dividida en doce segmentos, es ocupado cada uno de ellos por la figura realzada de un Apóstol, con sus característicos atributos y tradicional iconografía. En el círculo central se desarrolla una verdadera composición alusiva á la Pasión de nuestro Señor Jesucristo, por un lado representando la Oración del Huerto y por el otro el Beso de Judas y Prendimiento, todo ello repujado y cincelado, siguiendo en las accesorias del fondo é indumentaria de muchas figuras el gusto y moda corriente cuando la ejecución del candelabro.

Del segmento mayor superior de su circunferencia externa se desprenden los quince brazos, que terminan en los cubillos para sostener los cirios, más largos los inferiores que los superiores para obtener obtuso ángulo rectilíneo, apareciendo el central á manera de doselete que cobija la imagen de la Concepción; bellas cardinas recortadas adornan los tallos que sostienen los cubillos, posándose en los inferiores graciosas parejas de pajarillos en actitud de pelea.

No hemos visto en él una pieza que sin duda tendría, cual es el cubillo portátil, con largo mango, del cirio central, que sirve para bajar la última luz y esconderla tras el altar durante los versículos finales de las tinieblas en las noches que la Iglesia celebra estos maitines.

Del uso del tenebrario nos creemos eximidos de dar cuenta: todos conocemos su empleo en ciertas noches de la Semana Santa, y la forma en que se van apagando sus luces conforme al Oficio de tinieblas.

Pero si nos interesa, histórica y arqueológicamente considerado, la averiguación de la época en que se hiciera este objeto del culto católico, quién lo mandara ejecutar y cuyo el artista que tan cumplidamente lo llevara á efecto, así como el estilo y tendencias que desarrolló en él.

Sólo por la inspección de sus líneas y caracteres artísticos comprendemos al punto la época de su ejecución, pues vense reunidos en él con admirable armonía los elementos más opuestos correspondientes al arte ojival y los del renacimiento italiano; fusión que se verifica sólo con tanto acierto en la primera veintena del siglo XVI, cuando, vivas aún las tradiciones del anterior, existían artistas que tan valientemente trazaban en el estilo de éstas como conforme al gusto clásico, que con gran empuje comenzaba á invadir las artes en todos los países europeos.

En los primorosos calados de los arbotantes de la base, en los afiligranados doseletes que cobijan los ángeles sobre el nudo con que termina el balaustre, en los brazos del tenebrario y remate final, vemos al artista gozándose aún en la ejecución de aquellos calados, primores propios del gótico en sus postrimerías; pero en la exornación más extensa de la misma base, en la columna y el medallón central, campean ya con gran donaire y maestría los elementos y motivos característicos de la nueva ornamentación, mezcla singular armonizada por una unidad de proporción y trazado que la hace singularmente artística, produciendo una totalidad perfectamente airosa y solemne, avalorada por una ornamentación perfectamente ponderada, que da por resultado la más plácida armonía, gracias á este secreto tan constante en las obras antiguas, y tan escaso, por cierto, en las modernas, en que la desproporción y desigual distribución de sus miembros y ornatos parecen sus constantes cualidades, dando lugar á la consiguiente discordancia.

Quizá pudiera alguno tachar de excesivamente delgada la columna ó mástil que sostiene el cuerpo superior giratorio sobre ella; pero al mirarse el objeto original desaparece este defecto á causa de cierta robustez que le produce el claroscuro de su retorcido y ornamentación esculpida entre sus espirales.

Señalábamos el primer tercio del siglo XVI como fecha probable de su ejecución, y encontramos, en efecto, datos en su propio exorno que nos confirma en ello. El nudo superior del fuste lleva cincelado, como decoración, el escudo que hemos citado, escudo episcopal usado por D. Alonso Suárez de la Fuente del Sáuce, cuyo obispado en Jaén se extendió desde el año 1500 hasta el 1523, ejerciéndolo con gran prestigio gracias á su ilustración, manifestada también en su amor á las construcciones y gusto por las bellas artes.

El inauguró las obras de la nueva catedral en el primer año de su obispado; él edificó necesario puente sobre el río; él, en fin, mandó hacer el tenebrario en cuestión, según se desprende por su escudo en él suplantado.

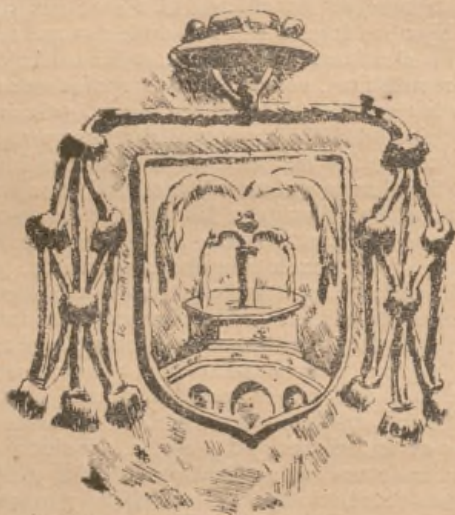
Del artista encargado de ello, también sospechamos haber obtenido su atribución. Cuando por primera vez contemplamos tan bella obra de ferretería, ocurriéndonos al punto su asimilación con la gran reja del presbiterio de la ca-



tedral de Sevilla, y asimismo nos recordó la de la capilla de los Reyes en la de Granada; y, en efecto, aparece que hacia el año de 1522 vino de Jaén el maestro Bartolomé llamado para trabajar en las grandes verjas de la basilica sevillana, haciendo *demuestras y otras cosas* en la del altar mayor<sup>1</sup>.

La semejanza de estilo, la coincidencia de las fechas y ese algo que no se explica, pero que se siente ante las obras de arte, nos hacen atribuir nuestro tenebrario al maestro Bartolomé, tan afamado y solicitado en su tiempo.

Gallarda muestra de su habilidad nos dejó



ESCUDO DE D. ALONSO SUÁREZ DE LA FUENTE DEL SAUCE, OBISPO DE JAÉN.— 1500-1523.

en su obra para la catedral jaenense, debida, según parece, toda á su mano, que tan importante papel ha hecho en la gran Exposición pasada. Su estado actual de conservación es relativamente bueno, requiriendo pequeña restauración, que sólo deben realizar manos muy peritas si se quieren reparar sus pequeños desperfectos, conservándole siempre su dorado antiguo. Quiera Dios que estos renglones puedan servir de aviso y evitar el frecuente caso entre nosotros de que sea sorprendida la buena fe de sus guardadores por hábiles mercaderes, en tanto que los poderes públicos no impidan por medio de terminantes leyes el despojo de nuestra riqueza artística y arqueológica, siguiendo el ejemplo de las demás naciones civilizadas, más celosas que nosotros de los inapreciables tesoros y recuerdos que van vinculados con su nombre y su pasado.

NARCISO SENTENACH.

MADRID, 15 de Agosto de 1893.

<sup>1</sup> « A maestro bartolomé rexero 20 ducados de oro por razon de los dias que estuvo en venir de Jaen y por los dias que estuvo entendiendo de la reja delante del altar mayor aqui en Sevilla. » (Libro de Fábrica.) — (Véase Gestoso, *Sevilla monumental y artística*, t. II, pág. 220, nota 1.ª, y otra en la siguiente página.)

## SECCIÓN DE LITERATURA

### LA CRUZ MILAGROSA

TRADICIÓN HISPANO AMERICANA

LA ciudad de Corrientes, tan comprometida en los sucesos revolucionarios de que nos informa diariamente el telégrafo; la sexta en importancia de la República Argentina, fundada en 1588 por un sobrino del Adelantado Juan Torres de Vera y Aragón, de nombre Alonso Vera, apodado por los indios el *Tupí*; capital de la provincia que ocupa en aquella nación el quinto rango por el número de sus habitantes, que se eleva á más de 150.000 sumando los de sus veintidós departamentos, cuyo territorio abarca en junto 1:182 leguas cuadradas; situada en la confluencia de los caudalosos ríos Paraná y Paraguay, á 230 leguas de Buenos Aires por línea telegráfica; de aspecto antiguo, con anchos pórticos en las casas; de activo movimiento, con sus 18 á 20 000 almas; llamada *Taraguy* por los indios, y San Juan de Vera por los españoles en un principio, cambió luego este nombre por el de Siete Corrientes, del cual proviene el que hoy conserva.

A media legua de la ciudad, y á poca distancia del Campo Santo, llama la atención del viajero una tosca cruz de madera, al pie de la cual se lee esta inscripción:

EL PUEBLO DE CORRIENTES, EN GRATITUD AL TODO-PODEROSO POR SU MILAGROSA PROTECCIÓN Á LOS PRIMEROS COLONOS EN EL MEMORABLE 3 DE ABRIL DE 1558.

Cada año, en el expresado día, salen en procesión á visitar la Cruz el clero, el Gobierno, el Consejo municipal y la inmensa mayoría de los habitantes de Corrientes.

¿Cuál es el milagro á que la inscripción se refiere, y cuyos aniversarios con tanto fervor se solemnizan? Si no las crónicas, la tradición lo cuenta de este modo:

A fines de Marzo de 1588 desembarcaron en un lugar llamado Arazati, media legua más abajo del sitio que hoy ocupa la ciudad de Corrientes, el capitán Héctor Rodríguez y cchenta compañeros españoles, procedentes de la Asunción del Paraguay, y enviados por el cuarto y último Adelantado del Río de la Plata, Juan Torres de Vera y Aragón, al objeto de reprimir á las turbulentas tribus Caracará, Deyalasta y Ebiraya, las más guerreras de Guaraní, y buscar un punto ventajoso para la fundación de una ciudad.

Era un terreno accidentado, con áridas colinas, donde se divisaban algunos oasis de umbrías espesas, y frondosos valles bordados de enmarañados bosques en las már-



genes del río, y llenos de palmeras y laureles, de lapachos y algarrobos, de urundayes y cedros, y de otros árboles preciosos por su rica madera ó por sus sabrosos frutos, á cuya sombra corrían frescos manantiales de agua cristalina.

Los españoles, divididos en facciones de á diez hombres, reconocieron pronto el terreno hasta algunas leguas hacia el interior, desde donde divisaron ya montañas más elevadas é indicios de una vegetación más poderosa. Pero no juzgaron prudente separarse demasiado del río, único camino abierto y explorado en aquella inmensa región. Establecieron su pobre campamento en Arazati, y el capitán hizo la distribución conveniente de los trabajos de defensa y de conservación, utilizando las diversas aptitudes de sus subordinados. Aquellos audaces aventureros tenían que ser soldados valientes para luchar contra fuerzas enemigas muy superiores en número, y contra las inclemencias del clima en países desconocidos con escasez de recursos, y al mismo tiempo obreros de todas las artes y de todos los oficios.

Los intrépidos colonizadores españoles, con la espada ceñida y el arcabuz ó la lanza al alcance de la mano, tenían que aplicarse á la corta de maderas para leña y construcción, á la fabricación de ladrillos, á los trabajos de carpintería, albañilería, herrería, sastrería, zapatería, á todas las faenas de la industria con que los hombres de paz auxilian á los de guerra en los países civilizados.

Si querían comer pan, tenían que sembrar el poco grano llevado de España, cosechar el trigo, improvisar molinos para obtener harina, amasarla y construir hornos para cocer el pan. Si querían resguardarse del frío, de la lluvia, del viento y del sol, tenían que hacerse ropa y habitaciones, procurándose, para transformarlas, las primeras materias más elementales. De suerte que necesitaban desplegar tanta actividad en las horas de paz como valor en las de desigual pelea.

El capitán Héctor Rodríguez, ya conocedor de las aptitudes de sus compañeros, destinó algunos al servicio militar de descubierta, ronda y vigilancia; otros al de provisiones, pesca, caza, cocina, limpieza, etcétera, y los demás á la construcción de una fuerte empalizada alrededor del campamento, para poder resistir los inminentes ataques de los indios. Concluida esta especie de muralla en torno de la improvisada ciudad de débiles tiendas de campaña, compuestas sencillamente de telas sostenidas por estacas, se colocó en el centro una *cruz* de madera toscamente labrada, símbolo de la fe regeneradora así del nuevo como del viejo mundo.

De este modo se esperaba la llegada de

Alonso de Vera para la elección del lugar más conveniente, y proceder con la formalidad debida á la fundación de la proyectada ciudad de San Juan.

Desde la llegada de los expedicionarios á Arazati, las brigadas desplegadas en descubierta no cesaron de ver indios, ya aislados, ya reunidos en pequeños grupos ó en familias, huyendo hacia el interior, siempre en una dirección determinada. Esto era indicio de que se operaba una concentración de tribus con propósitos nada tranquilizadores. Convenía, pues, conjurar el peligro antes de que adquiriese proporciones extraordinarias, sorprendiendo al enemigo en ocasión en que se hallaban mezclados y confundidos los guerreros con las mujeres y los niños, faltos quizá de sus mejores jefes, y seguramente en número menor y sin el acuerdo y preparativos que tendrían, sin duda, antes de que transcurriera mucho tiempo. Pero siendo una temeridad lanzarse con un puñado de hombres á campo descubierto en busca de un enemigo acaso formidable por su número, y acaso invencible por las posiciones que ocupara, el capitán Rodríguez comisionó á un indio guaraní sumamente adicto á los españoles, y que formaba entre los mejores soldados de la expedición, para que fuese á adquirir los informes que necesitaba para determinar su conducta.

Mangosé, que así se llamaba el paraguayo convertido, tenía, según la tradición afirma, la fidelidad del perro, la astucia del zorro, la prudencia de la serpiente, el oído de la liebre, la vista del águila, el valor del león y el entendimiento del hombre. Cuando el crepúsculo cesó de emitir sus melancólicos resplandores, despojóse Mangosé de sus armas y ropas, cuidando de no conservar reliquia sospechosa de extranjería; se atavió al uso indígena, y partió cautelosamente á desempeñar su difícil cometido.

El 31 de Marzo, por la tarde, ya estaba de regreso el espía. Contó al capitán Héctor que en Itati, cerca de las Maloyas, cadena de lagunas que cubren una superficie de diez leguas cuadradas, había encontrado inmensa muchedumbre de indios en actitud de guerra contra los invasores; que del país de los tigres (Yaguareté-Corá) habían acudido absolutamente todos los habitantes, así como de Murucuyá, de la selva de Pay-Ubre, del lago Yberá, de Caa-Caati, del Mocaretá, del Aruhay y hasta del Guayquiraró, habían concurrido las tribus de Caracará, Deyalasta y Ebiraya, en virtud de emisarios mandados por los caciques Canindeyú y Aguará, á instancias de los guaicurús del Chaco, que en gran número habían pasado el Paraná con sus flotillas de canoas. En junta de caciques se había acordado dejar á las mujeres y los niños en los bosques,



y marchar muy pronto sigilosamente para caer de improviso sobre los extranjeros, *hijos del diablo*, y exterminarlos de una vez. El espía se manifestaba inquieto por haber visto muchos indios procedentes de las márgenes del Aruay (agua de los valientes); guerreros charrúas que tenían fama de valerosos é intrépidos.

Concluida su relación, el soldado paraguayo fué á orar arrodillado al pie de la Cruz alzada en medio del campamento, como si una voz interior le advirtiese que eran contadas las horas de vida que le quedaban.



A los primeros albores del día 3 de Abril, los centinelas de Arazati dieron la voz de alarma, viendo los alrededores como inundados de indios. Parecían más numerosos de lo que eran en realidad, porque cada tribu estaba separada de las otras al mando de su respectivo caudillo, y porque, á causa sin duda de acuerdo tomado en consejo de guerra, los individuos de cada tribu estaban algo apartados entre sí, como para intimidar con las proporciones del ejército sitiador.

De todos modos, la lucha no podía ser más desigual; la resistencia hubiera parecido inútil á otros que no fueran españoles, acostumbrados á no reparar en el número ni en la calidad de los enemigos. ¡Más de quince mil hombres contra ochenta!

¿Pero no habían triunfado en Lambaré, cincuenta y dos años antes, trescientos españoles, al mando de Juan de Ayolas, de más de sesenta mil guaraníes? Pues un puñado de aquellos mismos aventureros de Ayolas, ¿no obligó á rendirse á cuarenta mil guerreros, dirigidos por el poderoso cacique Nandú-Guazú Rubichá, á los cuales obligó, por un artículo de la capitulación, á trabajar en la fundación de la capital del Paraguay?

¿Acaso no podían imitar los españoles en el Río de la Plata las proezas, casi inverosímiles, de los conquistadores de Méjico y del Perú?

Héctor Rodríguez, viendo la proximidad del ataque, dirigió una fervorosa plegaria al santo símbolo de la redención cristiana, en el que le pareció ver la inscripción del famoso *lábaro* de Constantino: *in hoc signo vincis*.

—¡Compañeros,—gritó con solemne acento,—pidamos á nuestro Señor Jesucristo que nos conceda la victoria ó nos abra las puertas de una dichosa eternidad! ¡De rodillas un momento, y á la defensa después con serenidad y valor!

Los ochenta colonizadores se postraron silenciosa y reverentemente ante el ara de la Cruz. Al cabo de algunos minutos de religioso recogimiento, comenzó á caer en

el cercado una lluvia de piedras y de flechas. No había momento que perder. Mientras unos indios hostilizaban con armas arrojadas, otros acercaban haces de leña menuda á la empalizada con objeto de incendiarla, lo que pudieron retardar con sus disparos los sitiados, pero no impedirlo. Pronto se vieron éstos cercados de una muralla de fuego, que por el momento les defendía, pero que muy luego les había de dejar en descubierto.

El capitán español aprovechó la oportunidad de hacer una salida con la mitad de su gente por el lugar más fácil de franquearse el paso, y cogiendo desprevenidos y sumamente próximos á los indios, que en la confusión no podían hacer uso de sus armas sin ofenderse á sí mismos, les causó una horrible mortandad, sin costarle la pérdida de un solo hombre. Cuando se extinguió el incendio, los españoles, estrechados por todas partes, fueron poco á poco retrocediendo, aunque batiéndose con heroico ardimiento, hasta quedar agrupados en torno de la cruz de Arazati.

Parecía que allí se animaban de un vigor sobrenatural, con el que una, dos y tres veces rechazaron á los enemigos hasta gran distancia.

Los caciques comprendieron la necesidad de quemar á todo trance aquellas tablas simbólicas que restauraban las fuerzas de los sitiados y les infundían invencible valor. Pero cuantas veces intentaron quemar la Cruz, otras tantas fueron rechazados con grandes pérdidas, lo que los llenaba de confusión y de supersticioso temor.

Y mientras el suelo estaba cubierto de cadáveres, ni un solo español había sucumbido á sus heridas.

Por fin, llenas de terror, las tribus de los alrededores del lago Iberá se retiraron á la desbandada, creyendo que los duendes de las islas y de los esteros de su comarca estaban de parte de los españoles. Casi todos los charrúas habían perecido por su afán de distinguirse en el combate. Los guaicurús también se retiraron ya rendidos de fatiga, y las demás tribus cesaron asimismo de hostilizar á los colonizadores.

Viendo éstos que, en realidad, había cesado el peligro, se arrodillaron de nuevo en acción de gracias ante la Cruz, tosco madero y misterioso agente de aquel prodigio.

En esta actitud los encontraron dos indios que con hojas de palma *yatay*, en señal de paz, llegaron del campo enemigo.

Eran los caciques Canindeyú y Aguará, que en vista del milagro acudían á deponer las armas, á someterse con 6.000 de su gente y á pedir con humildad la regeneración del bautismo.

JUAN B. ENSEÑAT.

Imp. de S. Francisco de Sales, Pasaje de la Alhambra.