

Capítulo X

La sacristía (pág. 269)

La primera sala. El balcón. Las
santas mujeres por el camino
de la cruz. El armario de los or-
namentos. El altar de la Virg.
La segunda sacristía. El Ángel
con el caliz. El sacrificio de Ab-
rahán. El Enterramiento de
Cristo. Jesús cae bajo el peso de
la cruz. Jesús ante Caifás. La
coronación de espinas. Jesús ata-
do a la cruz. La Flagelación.
El Lavatorio de los pies. La Cen-
ta Descensión. La Huida a Egipto.
La Resurrección.

La primera sala

Una puerta lateral, coronada por el es-
cudo de las armas de Fuenterrabía,
se abre en el muro del cuarto tramo
de la parte baja-derecha y da acceso
a la sacristía.

A la izquierda hay un pequeño
recinto en donde se reviste y desviste
el sacerdote antes y después de los
oficios. Una hermosa fuente de ma-
mota de los Girinos, de estilo siglo

XVII ocupa lo largo de la pared y se eleva hasta el techo; es de ^{muy} hermoso efecto monumental con sus bloques de mármol acabeplanado, su nicho ovalado y su cornisa bordeada de óvalos. La sacristía está muy iluminada por dos portaventanas que dan a un balcón ~~de~~ que domina el Bidasoa.

El punto de vista es amplio, pero menos extenso que el que brinda la terraza del palacio de Carlos Quinto. Se abarca ampliamente la bahía alargada de la riera; la mirada (vista) es limitada, a la izquierda, por la punta de arena de Henday-Glace y, a la derecha, por el estrechamiento del Bidasoa, en dirección a Segbia.

El muro opuesto a esta galería está adornado de pinturas y grabados, cuyo motivo piadoso no tiene carácter.

Junto a los otros paneles de enfrente están colocados dos muebles de iglesia.

Frente a frente de la puerta de entrada, por encima de un amplio "balcón" para ornamento, en toda la extensión de la pared, se muestra un gran lienzo (pintura) moderna (las dos) santas mujeres ven pasar el cortejo de la Pasión. En diversas actitudes, que expresan el dolor, los judíos contemplan a Cristo subiendo la colina del Calvario.

Esta pintura apreciable está inspirada en la concepción artística de Hipólito Taudry. Pero habría que

buscar aquí la armonía de los lin-
tes tan discretos de los frescos de La
Germain-des-Prés. Este cuadro, e-
fundo ha sido realizado en un negro
excesivo y destacado sobre el crudo a-
zul y rojo de los vestidos del primer
plano. Las santas mujeres son
de tamaño natural; tras de estos re-
tro, cuya expresión o actitud no
basta para concentrar la atención,
el cortejo de Cristo se desarrolla en
un fondo ensombrecido y en un p-
no no demasiado distanciado.

Por debajo de este amplio cuadro
y el mueble de iglesia que nosotros
venimos señalado, hay un amplio
y masivo baúl en cadena de tres
terceros de cajones escalonados de estilo
de mediados del siglo XVII. Las
empuñaduras de cobre representan
serpientes enroscadas que, como cin-
zeladas, son de una muy depurada
obra de arte.

Aunque la época de las telas es
cosa bastante difícil de determinar
para el que no tiene conocimientos
especializados, bastante común entre
arqueólogos, no parece que en Fuente-
rabia se produce una confusión en la
atribución del origen de los orname-
tos. Se despliegan ante nuestros ojos
un ornamento fastuoso, bordado
en oro masivo, bajo fondo de paño
de oro y que se muestra como re-

lo que Carlos Quinto hizo a la iglesia. Hoy es imposible reconocer el estilo de comienzos del siglo XVI en sus bordados bien dispuestos en donde toda influencia gótica no comparece y en donde las decoraciones del Renacimiento están desnaturalizadas.

Estos son los regalos hechos por Luis XIV con motivo de su matrimonio con María Teresa de Austria.

Los regalos de Carlos Quinto y el estilo del siglo XVI han que encontrarlos más bien en una casulla adornada con una banda de tapicería con pequeños puntos de un dibujo muy simple y de un colorido muy fresco.

El ornamento más remarkable del Tesoro es al mismo tiempo el más completo. Comprende, no solamente las casullas de la misa, las capas "des salub" sino también las tapices del mismo estofado, que sirven en las grandes solemnidades para revestir los paneles del púlpito y las balaustradas del coro.

El tejido es de un espléndido satén de China, en el que sobre un fondo crema, los rojos apagados se casan con los verdes y los azules claros.

El águila bífrente de la Casa de Austria se encuentra en los bordados con el león coronado de España. Lo explica, a primer golpe de vista, la atribución que todavía se hace de estos tejidos a la munificencia de Carlos Quinto.

Pero un examen más preciso lleva a relacionar esta sedecia con la casa de España austriaca, sin duda, pero a una época menos diferida que los tiempos del emperador.

El lado del león y las águilas de España y de Austria se bosquejan lindamente, pero, sin embargo, muy reconocibles, ensayos de roca-lla que anuncian el comienzo del siglo XVIII. Nosotros concluiremos de ello que este ornamento ha debido de ser donado a la iglesia de Tuenterrabia por el último de los reyes españoles de la casa de Austria y de la raza de Carlos Quinto, por Carlos II, el predecesor directo de Felipe V de Francia y el marido de en segundas de esta Maria de Bourbon, tan poetisa como Victor Hugo.

El baúl cerrado que se adrierte en un ángulo de la sala hay una curiosa y bella consola Luis XV, cuyos pies están esculpidos excepcionalmente en mármol, en lugar de (estar) tallados en madera.

Frente al cuadro de las lamentaciones de las santas mujeres, hay una imagen de la Virgen, de tamaño natural, pintada y revestida. Gracias a la amabilidad de las Hijas de Maria, sus camareras, nos ha sido dado, un mediodía, asistir a la "bellef" de la Virgen. La estatua de

cuerpo informe de madera, fue despojada de sus vestidos habituales de la semana, para ser revestida de ropas preciosas. Los vestidos blancos inferiores fueron recubiertos de vestidos superpuestos y una especie de capa ancha bordada en oro y cubierta de piedras de colores. Sobre la cabeza de madera, bastante expresiva a pesar de sus colores "fauvés", (ee) ponían una verdadera peluca, cuyos largos cabellos de mujer eran desplegados con complacencia ante nosotros por las despiadadas camareras.

Un diadema de metal dorado y una larga mantilla de puntilla vinieron a coronar un tocado cuidadosamente ordenado.

La segunda sacristía

La segunda sacristía, de apariencia ^{destruyada} más modesta, tampoco está en realidad destinada a recibir el excedente de la sala precedente y, sin embargo, ésta es la sala que alberga el verdadero tesoro, ignorado por la mayoría. Esta pieza más restringida abre una de sus ventanas sobre el estuario y en fila, con la otra, a la altura de un segundo tramo, el cami-

no de ronda de las rampas antiguas
del Este. Algunos armarios
de madera pintada encierran los
objetos del culto. Se enseñan,
oculto tras un velo, como una rara
maravilla o una insigne reliquia,
una bastante buena copia moderna
de la Inmaculada Concepción de
Murillo. Los turistas, distraídos y
satisfechos, pasan sin lanzar, las
más de las veces, un vistazo ante
las admirables esculturas de made-
ra y xustapuestas, muy altas, sobre
una tablilla (base) contra la mu-
ralla (pared). Con los restos del
retablo Luis XIII, que adornaban
el altar mayor, antes de la fría
columnada que le sucedió, estos
tristes despojos salvados por una
feliz casualidad de la ruina del
conjunto, fueron abandonadas en
un rincón de la sacristía, en donde
se degradan todos los días un poco.
Los dos soberbios bajorrelieves de
madera que flanquean ambos lados del
altar mayor son de la misma factura
que las esculturas que vamos a estudiar
nuestra descripción y los dibujos que la
aclaran, y darán la prueba de ello.
Un estudio comparativo del hermoso
retablo de Trín, atribuido al célebre
cultor español Cordero, demostrar-
ía, creemos nosotros, que el anti-
guo retablo de Fuenterrabía está

bebo por la mano del mismo maes-
 tro. El conjunto de motivos se re-
 fieren a la vida y a la muerte de Cristo.
 A la izquierda de la tablilla de apoyo
 te, un pequeño ángel, de cincuenta y
 cinco centímetros de altura, las alas
 desplegadas, sus largos cabellos cayen-
 do ondulados, presenta a un Cristo de
 aparecido el caliz de la amargura.
 Las caras de un "juntacorps" apre-
 tado a la cintura se entreabren fe-
 lizmente y la falda lateralmente
 abierta resalta una rodilla encor-
 vada y desnuda. Con el caliz, el sacrificio de Abraham
 con su brazo levantado y desarmado por
 la incuria del tiempo, el patriarca es-
 tá pronto para golpear a su hijo Isaac,
 acurrucado ante él. Con la ma-
 no izquierda y con la rodilla apo-
 yado, el sacrificador trata de inmovi-
 lizar a la víctima, mientras la cabe-
 za inclinada bajo la aprehensión, del
 golpe mortal, el niño intenta instin-
 tivamente, con la mano, alejar el bra-
 zo amenazante del padre.

En este panel, con fondo rojizo, con
 sus personajes con colores borrosos, el
 artista proporciona una escena origi-
 nal de un sujeto manido. Mientras
 que en las frecuentes reproducciones
 de esta página de la Biblia, un Abraham
 hierático levantando el cuchillo sobre
 una víctima resiguada, aquí se ve

un paciente que quisiera sustraerse del golpe mortal y un sacrificador que, por la fuerza, mantiene inclinada su víctima para golpearla con mayor seguridad. Es menos convencional, pero más humano.

El escultor, en la buena tradición del Renacimiento, debió de conocer las obras maestras de la antigüedad para llegar a dar a su Abraham la actitud y la expresión de un héroe griego. Los cuatro paneles juxtapuestos que siguen, representan escenas de la Pasión. mide cada uno, igualmente, cincuenta y cinco centímetros de alto sobre sesenta y cuatro centímetros de ancho.

Como en las dos piezas precedentes, la pintura de los vestidos y de las carnes ha desaparecido bajo la acción del abandono y del tiempo; el conjunto está cubierto por una patina de rojo.

En lo alto, a la izquierda, la sepultura de Cristo. La Virgen María, en el fondo, las manos contrahídas y juntas, cae desvanecida en los brazos de Juan, mientras que la Magdalena, cubierta con un amplio velo se inclina hacia la Madre de los Dolores.

En primer plano, José de Arimatea y Nicodemo, el uno con aspecto de monje calvo y bien nutrido, el otro con la cabeza de un pastor antiguo, depositan a Cristo en el sepulcro.

Jesús, desnudo sobre un sudario, y

sostenido por las piernas y por las espaldas, los brazos caídos y la cabeza inclinada. En este dejarse llevar del cadáver, el escultor ha ejecutado con mucho realismo y arte los músculos que se dilatan y los miembros que se abandonan. La actitud y los rostros del grupo de la Virgen y de los sepultureros son expresados con verdad y realismo; es sobre todo este buen cuerpo desnudo e inanimado que el artista se ha complacido en registrar y acariciar con su cincel. Este panel arriado en una esquina, colocado en el centro, bendito en lo alto, llevando, en fin, incurables heridas, está, sin embargo, en mejor estado de conservación que el de abajo, cuyo estado es lamentable. Grandes agujeros atraviesan las planchas de parte a parte; los ángulos y los costados están corroídos; felizmente todavía en esta ruina los rostros, posiblemente a causa de su relieve, están preservados. Jesús cae bajo el peso de la cruz; pasa sobre la tierra, en primer plano, apoyado sobre una mano y una rodilla, vuelta la cabeza, con una expresión suplicante hacia un soldado acurrucado a la izquierda y alzando la cruz para ayudar a levantarse al paciente. Delante, a la derecha, camina sosteniendo la cuerda que aprieta (a) Jesús, pasada por encima de la espalda, un personaje

Locado con un gorro frigio, vuelve la cabeza, desdénosamente hacia el condenado al suplicio. Está vestido con una casaca sajada sobre el brazo y sobre la cadera; culeros ahuecados se detienen en la rodilla, mientras que una especie de cláuide protege la pierna. Detrás de Cristo, en segundo plano, dan la cara tres soldados armados con lanza. El de la izquierda, barbudo y locado con un casco cilíndrico, está vestido con un casco, un corbete retiene los bordes de un cuello ampliamente rebajado, al marinero, sobre las espaldas. Mientras que el soldado de la derecha, portador de una alabarda, está tocado con una especie de gorro frigio, el del centro, con el rostro imberbe, la frente coronada de rizos de cabellos, su largo cuerpo desnudado por una cláuide abrochada sobre la espalda erige orgullosamente su torso que parece imitar a algún busto de Apolo. Si el conjunto de esta pieza es bueno, ninguna de sus partes, ni el mismo grupo de la cruz, en el primer plano, vale lo que el panel superior sin igual por su excelente composición y la perfección de su anatomía.

La tercera escultura, en lo alto y a la derecha, es la mejor conservada de la cuadro. Representa a Jesús conducido ante Caifás. Sentado pesadamente en una alta cátedra con dos gradas

los montantes esculpidos, el sumo sacerdote separa con dos manos más bien que el ~~no~~ rasga el cuello rebajado de su foga rajada en el pecho. Ante él está Cristo (ca) las manos garrotadas; su bella cabeza se endereza, respondiendo: "Tu lo has dicho", a Caifás que le ordena si él es el Hijo de Dios; y Jesús fija su noble mirada sobre el rostro del juez. Hipócrita.

A la izquierda, un soldado rechuchado coge con el brazo el cuerpo del pretendido blasfemador; detrás, dos cabezas con casco de soldado, en el fondo, las picas y las halabardas. En primer plano, al pie del Tribunal de Caifás, está colocado un vigoroso hombre de armas, que, el brazo desnudo, armado y tendido horizontalmente, va a golpear a Jesús en el rostro. Parece que el escultor ha querido indicar sumeramente el conjunto de la escena para subrayar el motivo principal. Ha puesto en evidencia (ca) su Cristo con aspecto divino y su soldado (ca) bofetada, queriendo establecer un remarcable contraste entre la expresión sobrehumana de la víctima y la riva y brutal musculatura del verdugo. En el panel inferior, cuyo estado de conservación es bastante bueno, Jesús, sentado sobre un escabel, es coronado de espinas. Criados encorvados o arrodillados, adoran mo'andore, al rey de los judíos, y

colocan entre sus manos el cetro de caña, mientras los otros golpean con fuertes golpes de bastón, preparan las varas de la flagelación o presentan con una larga caña, la corona de espinas sobre su frente desgarrada. Este bajorrelieve es el más flojo (mediocre) de los cuatro. Aparte del criado adorador del centro y el jorero del paquete de vergas (varas) cuya postura es muy natural, los personajes son fríos de expresión y colocados con una izquierda simétrica. Los dibujos que ofrecemos de esta escena de la Pasión y de las que van a sucederle, no son más que croquis que no pueden expresar los detalles, pero que traducen bien el movimiento general. Los dos paneles superpuestos de al lado, se asemejan a los precedentes, pero sus dimensiones son mayores; tienen cincuenta y cinco centímetros de alto por 1^o 04 de ancho. La estatura de los personajes apenas ~~es~~ elevada, y, en cada escena, ha sido reducido a cuatro, también el artificio teniendo más porte y más espacio. Ha llegado a dar un verdadero carácter de simplicidad y de grandeza a la vez a estas dos composiciones. En el alto, Cristo está tendido totalmente con los brazos extendidos sobre la cruz: un verdugo, agachado a

derecha, clara, con grandes golpes de martillo, un claro través de los pies juntos (Suro) alto y a la izquierda, una mujer enloquecida, sin duda la Magdalena, agarría desesperadamente con las manos el martillo con el que un verdugo quiere horadar la mano que Jesús entrega a la crucifixión.

La idea de la resistencia de la Magdalena es nueva e ingeniosa. Por otra parte, el verdugo, a los pies de Cristo, está arrodillado muy naturalmente; pero por encima de sus buenas cosas, se destaca, admirable, el cuerpo divino, que resignado, se abandona a los verdugos.

Es a la vez una de las buenas piezas de anatomía demacrada, y una de sus obras de expresión interior en donde el escultor español en madera, ha sabido ser ideal y realista a la vez.

El espíritu cristiano, que ha puesto en alto el cincel del escultor, ha dado paso en ello a una inspiración toda antigua.

La flagelación: Jesús, atado a una columna, expresa a la vez el sufrimiento y el sacrificio; los brazos finos y desnudos están separados para permitir a las espaldas sostener el cuerpo sin curvarse y mientras que los ojos extraviados elevan bien alto, el pensamiento elevado, el torso y los brazos hinchados bajo la acción material del dolor. Sin embargo, los dos dor-

Luradores golpean sin parar. El
verdugo de la izquierda los ciñen
arguados y la mano en la cadera
va por delante; la falda de sutina
ca se hincha bajo su impulso y bo
remotina en torno a su cabeza las
corredueñas de plomo con las que
va a azotar a Cristo. Juntos
a la derecha, el segundo verdugo, c
más sangre fría y, por tanto, más
temible, ve en to costado de la vi
luna un sitio todavía, teniendo
un látigo en una mano y en la otra
un paquete de varas, se dispone a la
zar dos golpes a la vez. Hay, cierta
mente, vida y morimientto en las
posturas. Este grupo de personajes
se distingue, sobre todo, por una nobleza
de estilo, que recuerda una influencia
más pura todavía que la del Renacimiento
europeo, y que se inspira directamente, o
parecer, en las fuentes del arte griego.
Desgraciadamente, un hombre, coloca
do sin necesidad a la izquierda y vis
to, desgraciadamente, de costado, lan
za una nota discordante en esta esce
na soberbia. Por debajo de un p
nel de gran dimensión hay colocado
otro más pequeño que presenta a Je
sus lavando los pies a un apóstol.
Las cabezas del maestro y del disci
pulo están bien moldeadas; uno se
humbilla noblemente, la frente alta
el otro está encorvado bajo el peso de

un honor desmesurado; antes de sumergir(^{sus}) pies en la cubeta, el apóstol tiene de las manos hacia adelante en una protesta, mientras que comienza firme y alzada Jesús le ordena la obediencia. Únicamente hay que lamentar que por las exigencias de las medidas de su retablo, el escultor se haya visto obligado a concentrarse demasiado sobre sí mismo estos dos personajes. En la parte inferior, un gran cuadro de noventa y seis centímetros de ancho por 1'13 de alto, representa la Cena. De todas las piezas de la sacristía es, posiblemente, la que más ha sufrido. La obra está desfigurada por dos mutilaciones de cabezas hechas como a placer en lo alto, el Cristo, felizmente preservado, se encuentra emplazado entre dos grandes grupos que tienen la mitad de la amplitud del cuadro. Sentado ante el plato que contiene el cordón pascual, Jesús levanta sus ojos hacia su madre y extiende la mano, que va a consagrar el pan y el vino. Por encima de la frente de Juan, el bienamado, recostado, según la tradición de los imagineros de la edad media, contra el pecho del divino Maestro. A la derecha se escalonan, la una sobre la otra, tres cabezas expresivas de apóstol. A la izquierda, en lo alto, por encima de dos personajes con la

prende mutilada, de las que una, es
todo, parece cubrirse el rostro con
mano, Judas, llevando la mano
plato, revela a todos los ojos su proyo
do de traición. Los apóstoles, en
primer plano, permanecen, vistos
de costado o de perfil, tendidos, me
bien que sentados, sobre la banqueta
en forma de lecho antiguo, que bor
dea la mesa de la comida. Tod
los conridados están sobrecojidos
una indignación y, volviendo los o
a Jesús, lo fijan en el gesto revelado
del traidor. Los ropajes son tratados
con mucha amplitud; los apóstoles
muy felizmente agrupados en torno
a la mesa en una armoniosa pers
pectiva que los grandes maestros,
como Dürer, jamás conocieron.
La influencia antigua se hace sentir
evidentemente en las hermosas cabe
zas regulares con cabello y barba si
métricamente rizados. Pero parece
que la regularidad y frialdad grie
gas, han sido recalentadas por el ar
lista con el fuego más ardiente del
arte gótico de la edad media.
Los rostros parecen copiados efecti
vamente de esas bellas estatuas que
el escultor desconocido del siglo XII
que alcanzó la altura de los maestros
griegos, ha escalonado la fachada de
nuestra catedral de Reims.
El conjunto de estas cualidades

que ningún defecto manifiesto viene a aten-
nuar, hace lamentar tanto más las de-
plorables mutilaciones provenientes, a la
vez, de la incuria del tiempo y, sobre todo,
de la incuria de los hombres. Tres re-
lieves, tratados con la misma escala, se
suceden a continuación. El de la iz-
quierda, que denota un intento de me-
diocre restauración, parece inferior, co-
mo escultura, que los dos siguientes,
aunque están muy deteriorados.

Oriente, de 1^{ra} 5 de alto, está sentado
sobre las nubes, en su Descensión. Está
vestido de un ropaje amplio, abrochado
en el pecho (con) una placa dorada; su ve-
timiento, negro, con las mangas vuel-
tas y los bordes recogidos sobre la rodi-
lla, está forrada de color verde agua.
El rostro barbudo, con su boca abierta
y sus ojos inexpressivos, da más bien la
idea de la muerte que el de la glorifi-
cación. Estatua mediocre y pintura
chillona. A continuación se desa-
rolla la Huida a Egipto en dos pa-
neles de 1^{ra} 10 de alto, unidos primi-
tivamente, pero partidos en dos. A la
izquierda José, de pie, el cuerpo de frente
sostiene con una mano el dogal del asno
que lleva la Sagrada Familia, y, con la
otra, ofrece, con una buena sonrisa, un fru-
to al Niño Jesús, hacia el que vuelve pa-
ternalmente su cabeza. A la segun-
da parte del panel, que vamos a estudiar,
está deplorablemente degradado, esta

primera está en buen estado de conser-
vación, y, estimo que lleva la misma
traza de un ensayo de restauración.
La cabeza de José está resguardada
bajo un gorro rojo. Sobre una finca
ca verde, que cae a media pierna, lle-
va un manto pardo; calzones claros
salen del tronco ajustado con botas
negras. Es muy acertado que, to-
davía, el ensayo de torpe restauración
se haya detenido en el Cristo de la
izquierda y en José, es decir, en dos
aislados, y no haya venido a desfi-
gurar el panel entero. La Virgen
María está sentada sobre el asno
llevando al Niño Jesús sobre sus
rodillas. El busto, así como la
parte anterior del cuerpo de la Virgen
y la delantera del asno, se han conser-
vado únicamente; toda la parte pos-
terior, corroída por la humedad, se ha
desprendido. El Niño, muy ge-
niosamente inclinado con su cabeza
redonda, despeinada, hacia el frente
que le ofrece su padre nutrición.
El rostro de la Virgen se destaca
todavía con mucha amplitud en
las maderas (taclas) degradadas; un
cuello fuerte sostiene un rostro con
rasgos regulares y plenos. Parece
que el escultor ha buscado su modelo
en las colecciones reales de pintura
de Madrid, que conocía. Indulto ten-
dremos la prueba de ello en esta pie-

en la que Rafael, dentro de los rasgos de la Virgen, ha reproducido la belleza y fuerte encarnación de su Formarina.

Quince las tres tablas, que constituyen el alto relieve siguiente, estén separados los unos de los otros, la escultura tan remarcable está todavía en muy buen estado de conservación. Colocada inmediatamente por encima de la puerta de comunicación con la primera sacristía, este hermoso fragmento llama inmediatamente la atención más distraída. Esta corona de la Virgen mide 1=10 de anchura por 1=37 de alto. En el centro, María es glorificada por Cristo y por el Padre Eterno, sentado sobre las nubes; arrodillada de tres cuartas partes, las manos juntas, alza y presenta de frente subella y robusta cabeza aureolada por los cabellos bondulados; el mentón entero es sostenido por un cuello largo y fuerte a la vez; los vestidos se esbozan con amplitud sobre un cuerpo robusto. La expresión de la gracia asienta (situa) a la de la majestad. Cristo, con el torso desnudo, sostiene en el aire la corona sobre la frente de su madre con su brazo extendido, sus contornos decarvados recuerdan las aperturas de la Pasión. Este bello rostro español respira serenidad; pero puede que también, la fúaldad. A pesar de sus facciones,

facciones menos regulares, es más viva, la cabeza del Padre Eterno, con su barba canosa y su frente despejada. La grandeza desprendiéndose de la caducidad. Hace que esta pieza, una de las más hermosas representaciones de Dios Padre. El escultor, en este panel, desde todos los puntos de mira, soberbio y de un grandioso efecto decorativo, se ha inspirado en las obras maestras de dos profesores conservadas en las galerías del Prado, que en sus tiempos, hacia mediados del siglo ~~XVII~~, estaban ya casi tan reputadas como hoy día. Todos los visitantes del Museo real de Madrid han admirado este cuadro de Velázquez en el que el maestro - en una gama continua de tonos violeta - ha representado la coronación de la Virgen. El escultor de Fuenterrobía ha reproducido la forma, la actitud, casi la fisonomía de Jesús y su madre; pero, mientras Velázquez ha arrodillado en el centro de su cuadro, una Virgen con (el) aspecto de una pureza y de una delicadeza del todo celestial, el artista ha preferido escoger, por otra parte, un modelo poético, pero encajando mejor con las exigencias decorativas de su retablo. ^{no tiene} que buscarlo mucho tiempo. Entre los cuadros del antiguo de Velázquez, de Rubens, este familiar, de la

corona de España del siglo XVII, un
 tipo de fuerte y fértil flamenco.
 El escultor, respetando la autoridad
 del modelo, ha ennoblecido los rasgos y
 los ha armonizado en el conjunto de su
 marcad, que, inspirado en los dos grandes
 maestros de la pintura, está también en
 su género una obra maestra. El úl-
 timo panel que nos queda para des-
 cribirlo está intacto en su conjunto; pe-
 ro una única y desventurada mutila-
 ción que lleva en una parte esencial
 y en un levantar la cabeza de uno de sus
 personajes. Este trozo de escultura,
 en alto relieve, de 1755 de altura por
 102 de ancho, representa la escena
 de la Visitación. Cubierta de la cabe-
 za a los pies con un manto amplio
 derrodillada a media, Elisabeth estrecha
 con piadoso abrazo la talla alargada
 de la Virgen madre y apoya su rostro
 de adoración sobre el seno en donde
 reposa el verbo hecho carne. La
 Virgen decapitada se inclina hacia
 Elisabeth para levantarla y abrazar-
 la a su vez; esta escena está caracte-
 rizada por su gran amplitud. El
 artista ha querido devolver - y posi-
 blemente con exageración - la ampli-
 tud de los plancos de sus dos mujeres
 encinta y encorbadas la una hacia la
 otra; pero lo ha hecho con tanta nobleza
 en las actitudes, que nada viene a extra-
 ñar la mirada en materia tan delicada

José y Zacarías encuadran rectos y magníficos el grupo "ondulento" formado por sus espaldas encorvadas. A la izquierda, Zacarías, cuya frente baja y amplia barba recuerdan con menor decrepitud la expresiva cabeza del Padre Eterno, lleva, con la mano derecha sobre su pecho, el pliegue levantado de su ropaje flotante, y, con la izquierda a guisa de saludo, desembaraza noblemente su frente de la piel del mono (capo) que le cubre. Detrás de la Virgen, a la derecha del cuadro, el busto de José se endereza de perfil. La cabellera y la barba están sistemáticamente rizadas; el manto pasa bajo la espalda de la derecha en una postura totalmente antígua y que recuerda el de los pastores dibujados con ramos de juncos griegos. José, con la mano derecha, se apoya en un largo bastón. Toda esta escena respira una serena majestad.

Al finalizar nuestro inventario de la riqueza de esta sala, formularé un deseo: El Clero y el Ayuntamiento de Huenterria deberían restaurar discretamente estas obras de arte y devolverles, en la iglesia, el puesto de honor que debieran tener siempre.

Habia reunido todos los materiales para un estudio artístico de Fuenterrabia, cuando me ha sido dado visitar Toledo. Cuando yo expresaba mi admiración, quizás excesiva, por mi querida villa vaca, algunos españoles, exceptivos, trataban de apagar mi entusiasmo, diciendome: «Cómo la rebajará usted cuando haya visitado Toledo.»

Antes de poner la última mano a mi libro, he tenido la oportunidad de pasar varios días en Toledo, y he vuelto de allí sin que mi culto por Fuenterrabia haya sido alterado. Toledo es la ciudad predestinada para los arqueólogos, es la admirable Puerta del Sol, que no desmiente su nombre, como la Puerta del Sol de Madrid, y que permanece como el monumento más intacto y, posiblemente, más perfecto del arte árabe; es, en fin, esta catedral única que baria falta meses para estudiarla y que desde las primeras edades góticas, prosigue la marcha triunfal con sus decoraciones adarres del Renacimiento hasta los últimos siglos. Pero en Toledo, puertas árabes, catedral gótica, sinagogas moriscas, iglesias y claustros floridos se han perdido, como los oasis en la arena, en medio de la tristeza y de la ruina de pequeñas calles irregulares y pendientes y entre la banalidad de los barrios modernos. Cien veces mejor rica,

Fuenterrabia presenta, posiblemente,
más unidad en su conjunto, todo de
una pieza. En efecto, Fuenterrabia
no es solamente una ciudad, es, además,
un símbolo. Con sus murallas en rui-
nas, su iglesia muy bella y demasia-
do grande, sus viejos palacios sin mora-
dores, esta población noble y reducida,
Fuenterrabia, personifica, a la vez, la
España de los siglos XVI y XVII, en
tiempos en que no se ponía el sol en
sus posesiones y la España contem-
poránea, que olvida la pobreza del
presente para volver su pensamiento
siempre hacia las riquezas del pasado.
Y esos vascos-españoles que, cuidadosos
de sus grandes aniversarios
vagan altivamente entre las ruinas
a lo largo de los palacios (casas) agrie-
tadas y de moradas miserables, lle-
van en la frente, en medio de las
tristezas de la hora presente, la im-
presión de una raza que permanece
rica de gloria y rica, también, de
esperanza.

