

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

AÑO VIII

Madrid, 1.^o de Noviembre de 1900.

NÚM. 93

FOTOTIPIAS

CORONACIÓN DE LA VIRGEN DEL GRECO

En el número anterior se publicó ya la noticia sobre este cuadro.

CAPITELES DEL COLEGIO DE LA VEGA DE SALAMANCA

Las ruinas del llamado Colegio de la Vega, están en las afueras de la artística ciudad.

Quedan en ellas: una galería de acento cisterciense y varios arcos apoyados sobre seis capiteles del tipo cluniacense que puede reconocerse en la fototipia que publicamos.

Ha sido tomada de una preciosa fotografía, hecha por nuestro inolvidable consocio, D. Manuel Suárez Espada, (q. e. p. d.), y puede decirse que fué uno de sus últimos trabajos en el arte que con tan excepcional primor cultivaba.

ARQUERÍAS Y CAPITELES DE SAN BENITO DE BAGES (CATALUÑA)

Se indica su carácter y significación en el artículo "Relieves de los capiteles."

Ciencias Históricas y Arqueológicas.

RELIEVES DE LOS CAPITELES

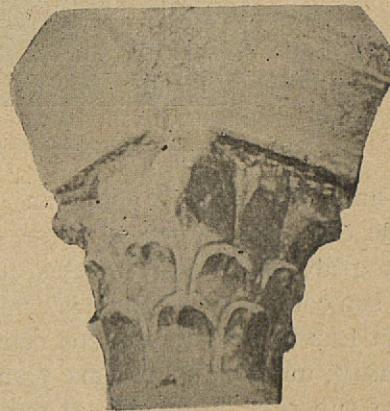
PERÍODO DE FORMACIÓN

Los órdenes antiguos corintio y compuesto, adaptados á las nuevas necesidades de la construcción medieval, sirvieron tanto en España, como en muchas comarcas europeas, de ti-

pos para la labra de nuevos miembros arquitectónicos.

Entre los siglos VII y X se les interpretó del modo bárbaro, revelado en los restos visigóticos que poseemos, y en las columnas de algunos de los edificios erigidos al extenderse la reconquista á las vertientes castellanas de los montes cántabros.

Los capiteles del Cristo de la Luz y los, no ha mucho, descubiertos en la parroquia mozárabe de San Sebastián (1), muestran el carácter general con que se presentaban en Toledo. El de San Miguel de Escalada, próximo, por el contrario, á los albores del románico, tiene, en cambio, indicios de palmetas en sustitución de las rudas hojas de acanto.



Capitel del Cristo de la Luz (Toledo) (2).

Conservándose las analogías genéricas, se marcan luego diferencias individuales entre los referibles á idén-

(1) Débese el descubrimiento al Sr. Simancas, miembro de la Sociedad Española de Excusiones en Toledo.

(2) Fotografía de D. José Mac-pherson.

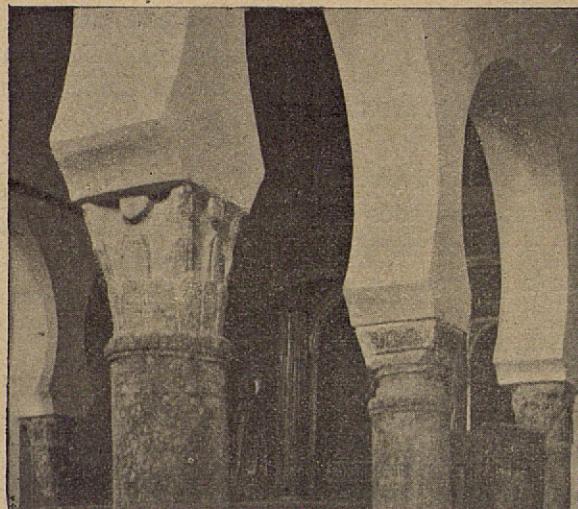
tico período de la larga época de génesis á que aludimos, de igual modo que en los pertenecientes, á veces, á un mismo edificio.

El primero, del Cristo de la Luz, y el de San Sebastián, aquí reproducidos, proceden de la indicada interpretación corintia, y corresponden, sin embargo, á dos facturas muy diversas, fáciles de apreciar á la simple vista. Hay en aquél tendencia á destacar las hojas de acanto, dándolas á todas relieve y forma propia, en tanto que el obrero autor del segundo se limitó á señalar las de la zona baja, dibujando un poco más las superiores.

lado el conde Melchor de Vogué, y se ve alguno de los elementos decorativos transmitidos con el cristianismo y estudiados por Courajod.

A las toscas formas derivadas de las admitidas en los tiempos clásicos, se unen sobre el suelo español, en el siglo IX, otras que no son referibles á ellas, y proceden de dos orígenes distintos, llegando aquí también por caminos diametralmente opuestos.

En una de las secciones de la mezquita de Córdoba se ven, en consorcio con aquéllos, capiteles de acento asiático, arrastrados por la vigorosa corriente de invasión de los islamitas.



Iglesia mozárabe de San Sebastián (Toledo) (1).

En ambas iglesias se observan, al lado de éstos, según puede verse en los fotografiados, otros capiteles que no les son comparables. El de la ermita de la Luz tiene arquillos con relieves dentro, un funículo encima y una porción superior destinada, al parecer, á volutas sacadas de puntos, ó destruidas ya por el tiempo. El de la parroquia de San Sebastián ha quedado reducido á un abaco con círculos, cortados en su parte inferior por hojuelas oblicuas y rosetas. En uno y otro se percibe ligeramente ese acento del arte siro-cristiano que ha seña-

En algunos de los pequeños templos asturianos lucen otros con un carácter normando comparable al reconocido en los llamados *esférico-cúbico* (2).

Pueden señalarse en los primeros las influencias recogidas en los diversos pueblos cruzados por la corriente sassánida, que pasó á Siria, y desde allí fué siguiendo las costas Sur del Mediterráneo, lanzando á la altura de Mesina una rama á Italia, y avanzando

(1) Fotografía de D. Manuel Arnao.

(2) Véase lo que dicen sobre los capiteles *esférico-cúbicos* y otros de igual sello, AUGUSTE CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, y L. CLOQUET, *La Colonne au Moyen Age*.

luego hasta el Estrecho de Gibraltar para penetrar en España. Esta corriente tuvo una activa fuerza propulsora en las masas mahometanas y en su espíritu de conquista.

Tienen los segundos un acentuado sabor á esas formas copiadas de las construcciones escandinavas en madera, que tanto se estudian, y bajo tan diferentes puntos de vista, en la época presente. ¿De dónde proceden? Tene mos segura noticia de invasiones normandas inmediatamente anteriores á

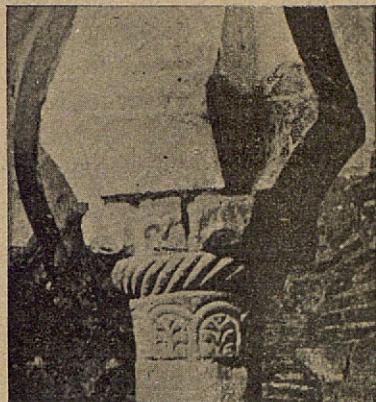
animales en bajo-relieve y rudimentariamente trazadas. Los fustes, también dobles, que los sostienen están cubiertos de estriás oblicuas y convergentes hacia la línea de unión, y todos los elementos tienen un sabor idéntico á la ornamentación labrada sobre las tablas ó los postes de las iglesias noruegas por los ignorados artistas del Norte (1).

Otros dos templos de la comarca, San Miguel del Líñ y San Salvador del Val de Dios, asociables bajo algún punto de vista á los anteriores, se diferencian, en cambio, en la disposición de las plantas ó en las líneas de los miembros arquitectónicos que estamos estudiando. Las columnitas que se ven en las ventanas del primero, llevan esbozada la hoja de acanto. Los capiteles del segundo son más ricos en detalles decorativos y parecen ya anuncios de la transición á los de San Miguel de Escalada.

Este es el conjunto de datos que nos suministra la observación directa.

Ordenando ahora los dispersos materiales, puede trazarse ya un primer esbozo, siquiera sea á grandes rasgos, de la larga serie de las fases por que pasaron las formas medioevas desde el período bárbaro hasta los albores del románico.

Los capiteles que pueden estudiarse en Toledo y algunos más de igual carácter encontrados en otros puntos, prueban que en el visigótico se asociaron por lo menos dos elementos: las degeneraciones clásicas producidas en el mismo suelo que invadieron los bárbaros, ó traídas de otros puntos; las iniciaciones de un arte semejante al cristiano que se formaba en Antioquía entre los siglos IV y VII; es decir, en el mismo período en que las masas ger-



Capitel del Cristo de la Luz (Toledo. (1)).

la consagración de los templos asturianos; y está bien comprobada la derrota de estas ordas, en 844, por el mismo Ramiro, que mandó construir, hacia 848, alguno de los edificios. ¿No es lógico suponer que se emplearan en los trabajos de las fábricas los prisioneros de guerra, como se hizo después con los cautivos moros?

Dominan por completo los capiteles á que aludimos en Santa María del Naranco, y se asocian en Santa Cristina de Lena á los de interpretación de los órdenes clásicos que sostienen el arco de triunfo. Los de las naves de ambas iglesias presentan caras en forma de trapecio, divididas en triángulos por fúnculos dobles, y figuras humanas ó de

(1) En Normandía y comarcas próximas hemos examinado el último verano muchas construcciones de madera con el mismo acento, á pesar de ser de fechas muy posteriores.

mánicas preparaban primero y acompañan después sus grandes irrupciones en el Occidente y Sur de Europa.

La comparación entre las obras que estudiamos y las que restan en aquella porción de la Siria central, tan estudiada por el conde de Vogüé, demuestran que no se tomó todo de allí ó de otra comarca análoga, ni se transmitió con sus mismas líneas. Las hermosas columnas del templo de San Simeón Estilita y las demás análogas se parecen muy poco á los capiteles de la Luz y San Sebastián, que hemos reproducido. Sólo puede reconocerse la identidad de espíritu, *ese lenguaje*, de que habla Courajod, expresada por la identidad durante siglos de la forma en que se esculpen los monogramas de Cristo.

En un segundo período, y tras la invasión islamita, los pueblos cristianos de la Península, restauran, en parte, los restos de las grandezas visigóticas y en parte también comienzan á recibir segundas ó terceras influencias. Los mahometanos vencedores arrastran, sin darse cuenta de ello, algo artístico que concuerda con el espíritu cristiano de Oriente, y apenas comienzan unos y otros á cimentar sociedades estables, cuando otras ordas llegadas del Norte infunden en los primeros nuevos elementos de creación, juntamente con los daños que producen.

Semitas y normandos asocian durante el siglo IX formas á formas, y los templos erigidos desde el Septentrión al Sur en el largo transcurso de sus agitados años, conservan hoy todavía la impresión de sus obras. Las líneas aisladas de los diferentes miembros arquitectónicos que permanecen unos al lado de otros sin fundirse, nos permiten examinar los componentes que luego se combinaron en un sincrétismo total. Nunca serán excesivamente numerosos ni bastante detenidos los análisis que se hagan, detalle por de-

talle, de los perfiles de este período, si se ha de llegar á un conocimiento exacto, y no fundado sólo en analogías é hipótesis, de la historia de nuestro arte.

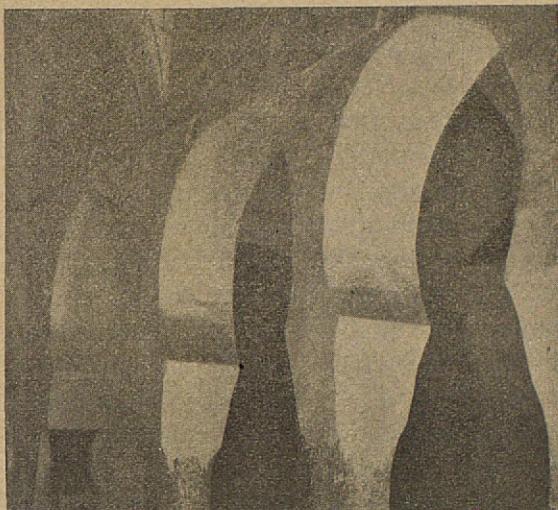
¿Por qué se volvía de cuando en cuando á las palmetas y follajes de acento clásico como se acredita en San Salvador del Val de Dios y en San Miguel de Escalada, de fechas tan distintas? Han debido destruirse indudablemente muchos términos intermedios que nos permitirían contestar á la pregunta, ó mejor dicho, tenemos la seguridad absoluta de su destrucción. Sirva de ejemplo el monasterio de Albelda, que nos ha legado al menos su códice vigilano, y recuérdense los casos de renovaciones, equivalentes para nuestro punto de vista á una ruina, en *San Millán de la Cogulla de Yuso* y los primitivos Cardeña y Santo Domingo de Silos. Sería interesante, al menos, saber qué capiteles apeaban los arcos de herradura subsistentes en el otro *San Millán de Suso*, ó qué capiteles los apean, si es que se encuentran todavía bajo los yesones que hoy vemos, cómo permanecían ocultos con su vetusto sello en el San Sebastián de Toledo. Mas aunque falte ya mucho que daría mayor autoridad á la doctrina, es fácil reconocer que las columnas de San Miguel de Escalada son en sus miembros superiores términos intermedios de la larga serie de interpretaciones corintias que comienzan en los tiempos bárbaros, sigue en el período románico y alcanza al ojival, porque aquel orden fué, como dice un sabio escritor belga (1), una de esas formas expresión de un ideal casi permanente á que llega en ciertos momentos la humanidad y están destinadas á perdurar, conservándose en esencia y con ligeras modifi-

(1) L. Cloquet, *Revue de l'Art Chrétien*.—La columna en la Edad Media.

caciones externas, al través de los siglos y de las razas.

Nótese, antes de pasar más adelante, que las observaciones hechas han sido sólo posibles con referencia á las derivaciones de la tradición visigótica, en la gran faja que se extiende desde Asturias á Castilla, y á las influencias que allí se superpusieron con el transcurso de los siglos. Las demás comarcas españolas al Oriente de éstas, vivieron en condiciones muy diversas en los tiempos posteriores á la invasión islamita, y la historia de su arte es diferente también.

propulsada á la vez por los movimientos de la Francia meridional, en el mismo período que Navarra, y por las inspiraciones directamente recibidas de Oriente, y el sello de las líneas más vetustas que se dibujan todavía en el pequeño templo conservado en el Seminario de Tarragona, la iglesia de San Pablo en Barcelona, la planta de San Pedro de Tarrasa y algunos restos más del Norte de la región, no deja lugar á dudas acerca de la acción enérgica que ejercieron durante largos años las últimas en las más variadas fábricas del artístico país.



San Millán de Suso (provincia de Logroño) (1).

Presenta Navarra, en la cripta de San Salvador de Leyre, los capiteles más antiguos que se conservan sobre su suelo, y en ellos ha reconocido á la vez, D. Pedro Madrazo, un trabajo rudimentario y una influencia carolingia. Su situación, respecto de las fábricas á que va aquélla unida, y sus líneas, permiten referirlos al siglo IX, y es curioso apreciar el contraste entre las genialidades tan diferentes que ejercían su acción durante una misma centuria en dos distintos puntos de la Península.

Cataluña progresaba en sus obras,

Las líneas de los monumentos, varias instituciones respetadas por los siglos, y algunas costumbres, muestran que la influencia griega y romana en toda España, y muy particularmente en las comarcas tarraconenses, no se limitó á la creación de ese mundo oficial de que habla Courajod refiriéndose á las Galias, que al alejarse de los pueblos, antes sometidos, se llevó al mismo tiempo sus procedimientos artísticos. Quedan aquí, en varias localidades, indicios fehacientes del ambiente

(1) Fotografía de D. Santiago Bustamante.

helénico, y permanece en muchas más fácilmente reconocible y viva la acción ejercida por el pueblo-rey.

En este flujo y reflujo de perfiles que parecen borrarse en una centuria para reaparecer en la siguiente, se transmitían de unas comarcas á otras las tradiciones, obscurecidas durante un cierto período en las segundas por energías transitorias más intensas, y devotamente cultivadas en las primeras. Con el cambio de los tiempos debieron originarse en distintas ocasiones corrientes de sentido contrario, pasando así de mano en mano la llama de una genialidad antigua, como en el famoso juego griego. Sólo así puede explicarse en nuestro suelo que, elementos ornamentales que parecen en una época definitivamente sustituidos por nuevos motivos de decoración, vuelvan á aparecer en la siguiente, cual ocurre con grecas, meandros, funículos, ajedrezados, hojas de acanto, palmetas, fíbulas, que aglomeran en un abigarrado conjunto los alfabetos clásico, bizantino, asiático y bárbaro.

Ocupa la historia entera del arte europeo, desde los albores de la genialidad griega hasta las postimerías de la Edad Media, un continuo manar de influencias que tienen sus fuentes en los grandes Imperios orientales y algunos pueblos asiáticos, y que después de invadir unos y otros países recogiendo modificaciones y productos diversos, alcanzan la última etapa posible de su camino en nuestro suelo, donde tienen necesariamente que remansarse y morir, ó retroceder, cambiadas de rumbo y carácter, al punto de origen.

Prueban aquí su acción en todas las épocas, múltiples obras desenterradas uno y otro día, como el primoroso busto greco-fénicio encontrado en Elche, que hoy figura en el Museo de Louvre, las numerosas esculturas del

Cerro de los Santos guardadas en el Arqueológico de Madrid, y otros varios objetos que indican, desde tiempos remotos, la función destinada á la Península de lugar de grandes sincrétismos, función que da tanto interés al estudio de su arte en todos los períodos, y que determinará, á la larga, una atención dedicada á nuestras fábricas bastante mayor de la que hasta el momento presente se las ha concedido, salvo honrosísimas, y por desgracia, escasas excepciones.

Quedan muchos términos oscuros en la evolución que puede leerse en los detalles de nuestros monumentos, y esta variedad de núcleos del arte medio eval en la Península que ha de soldar luego la formación del arte románico, sin suprimir del todo el sello local, complica todavía más el problema de los orígenes. Cataluña, que no rompió las relaciones intelectuales con Francia; Navarra, que se había alejado políticamente de ésta por los días en que San Eulogio visitaba sus monasterios y escribía las impresiones recibidas; los Estados, cuya cuna había sido Asturias, trabajando en su organización y progreso con independencia de los demás, dan una fisonomía especial al estudio de este período, que no tiene analogías con los de otros pueblos.

Algo de lo que no dicen las fábricas, puede completarse mediante el examen de documentos y datos gráficos, con las restricciones debidas al diferente carácter de las obras y el espíritu de crítica que no ha de abandonarse en tal género de aproximaciones. Desde fines del siglo VIII y principios del IX, se hacían en diferentes monasterios grandes esfuerzos para recuperar la cultura isidóriana, eclipsada en la invasión islamita, y quizá decadente momentos antes de la misma invasión. En Santo Toribio de Liébana se reproducían por San Beato los comentarios del Apocalipsis, y el alma de sus

representaciones debió transmitirse, en parte, á las miniaturas de muchos códices sobre el mismo asunto, copiados é iluminados después, con un carácter arcaico respecto del muy vetusto de la fecha á que algunos han sido referidos.

De fines del siglo X tenemos ya los datos más fehacientes del Vigilano y Emilianense, que, comparados uno con otro, nos revelan dos cosas: los caracteres comunes que imponía la igualdad de período y las diferencias que podían producir lo mismo el distinto origen de las influencias que obraban sobre el miniaturista, que la variada destreza de la mano. Tienen los dos un aire tal de familia, que, examinados á primera vista algunos de sus folios, se inclina el observador á creer los dibujos del uno imperfecta copia de los del otro; pero cuando al examen rápido sucede el análisis algo detenido, se aprecian los caracteres de la indumentaria, tan distinta en ambos, y los grados tan lejanos de corrección en los perfiles.

Muchos de los animales representados en ellos presentan analogías con los de relieves de diferentes fábricas que se colocan unas en fechas anteriores, y se consideran otras coetáneas ó posteriores; pero no ocurre lo mismo con las figuras humanas, nada semejantes á las esculturas de monumentos clasificados hace años en la décima centuria. Establezcase un paralelo entre los calcos de prelados y príncipes del Vigilano ó Emilianense, y los relieves de personajes del curioso templo de San Pedro de la Nave, que son los que más se les aproximan, y se verá que los segundos representan en todos sus rasgos un progreso respecto de los primeros, y que las cabezas abultadas de los apóstoles labrados en la piedra, y otras deformaciones, responde indudablemente á necesidades decorativas, que no podían sentirse en los códices,

ya que no las hay en las siluetas dibujadas en otros frentes de los capiteles que no habían de llenarse de este modo (1).

Poniendo la mayor prudencia en las deducciones, sacaremos, por lo menos, una importante consecuencia del paralelo establecido entre esculturas y dibujos; no hay dato gráfico alguno que permita llevar hasta la décima centuria las únicas fábricas clasificadas en tan remota época, con capiteles en que lucen asuntos bíblicos; y si han de remontarse á lo más al siglo XI, ya tenemos en éstas, y en los elementos de San Miguel de Escalada, dos términos de enlace con ornamentación muy distinta, para pasar, sin gran violencia, de unos á otros estilos medievales.

Esta complicada superposición de influencias, y este conjunto de ruinas, forma el medio activo en que ha de desarrollarse el románico, como los restos herbáceos de anteriores cosechas, mezclados con las tierras, forman los campos fértiles en que han de crecer vigorosas nuevas plantas. Durante el curso de largos siglos queda constituido el ambiente artístico por elementos comunes á los franceses de las variadas comarcas que estuvieron casi siempre en relación con nosotros, y elementos diferentes aportados por otras razas; y nada tiene de extraño que semillas geniales idénticas en su origen, y que dieron en una primera generación frutos análogos, los produjeran después muy diferentes, realizándose aquí un fenómeno que no deja de realizarse jamás en las mismas circunstancias ni en la naturaleza, con multiplicación de variedades, ni en la sociedad humana, con los usos y costumbres.

(1) Esta interesantísima iglesia se encuentra al lado del río Ezla y en la provincia de Zamora. Pueden verse dibujados sus capiteles en la obra *Monumentos arquitectónicos de España*.

Continuando en el análisis de los datos cosechados se reconoce también que todo el siglo XI fué aquí, para el nuevo estilo, un período de infancia, y que las ricas esculturas de nuestros claustros y portadas no pueden fecharse en años anteriores á las de muchas del pueblo vecino, colocadas en la duodécima centuria por los investigadores de las más diversas escuelas. Esbozos, relieves sin modelado, figuras aplastadas, entrelazos de derivación rúnica ó acento oriental, asterias á que parecen unidos recuerdos de Palestina, degenerados florones y monogramas de Cristo con líneas siro-cristianas cubren la superficie de tímpanos, capiteles y otros miembros arquitectónicos labrados con anterioridad al año 1100, en que se dibujaban el abad Durand y los Apóstoles en los pilares del claustro de Moissac. El espléndido cuadro de la historia religiosa, de la vida humana, de los ensueños y quimeras de fantasías sobreexcitadas, de una naturaleza imperfectamente comprendida y de una ciencia en vías de progreso, se extendió, al contrario, por las superficies de cien edificios peninsulares después que habían brotado á medias de las piedras las rígidas imágenes del célebre monumento francés.

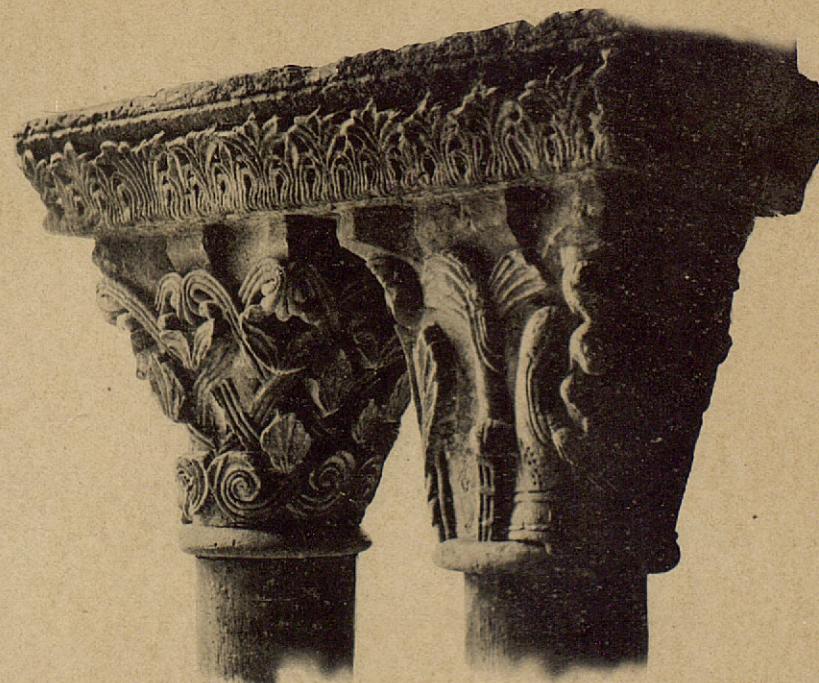
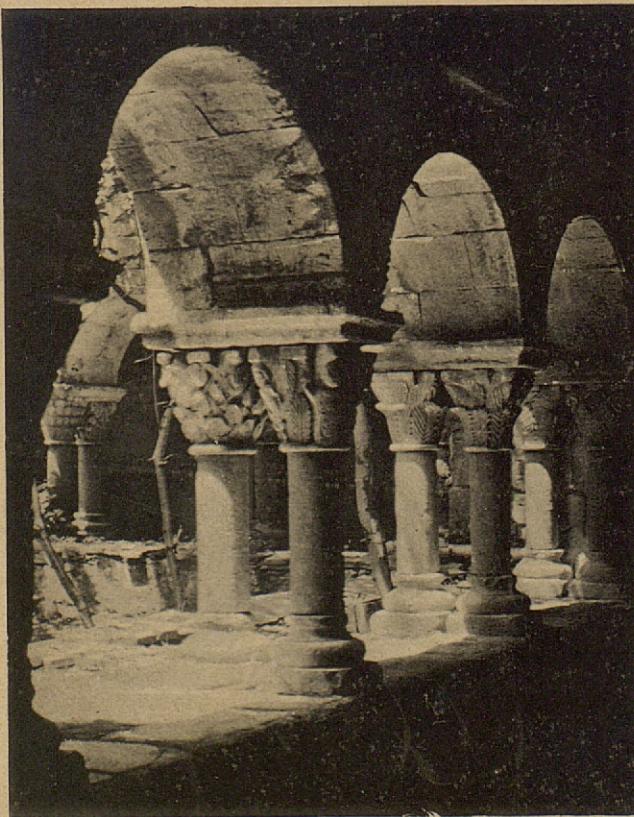
Tres fábricas de comarcas alejadas entre sí y de caracteres, por desgracia, poco comparables, pueden citarse como tipos de las muchas que debieron existir en el siglo XI, marcando los últimos trabajos de preparación, que anunciaban unos muy próximo y entraban otros ya en el desplegamiento vigoroso de las escuelas románicas. Son éstas: la iglesia del Salvador, de Sepúlveda, que estudiamos hace tiempo en otra Memoria (1); la de San Pedro de la Nave, en la provincia de Zamora, cuya construcción se fijó al prin-

cipio en la décima centuria, resultando así anterior á San Miguel de Escalada; el claustro de San Benito de Bages, próximo á Manresa, por el camino de Vich, en Cataluña.

Hemos analizado la época probable del primero, y teniendo en cuenta los datos de localidad y factura se ha deducido que los capiteles de Sepúlveda con sus bajo relieves, sus estrellas de seis radios, sus cabezas de perro invertidas, sus serpientes, sus cuerdas, sus copias de fibulas bárbaras, sus mascarones y otras siluetas análogas, representan los albores de nuestra cultura románica, asociados á los últimos destellos de su predecesora, según puede verse también en edificios de distintas comarcas. Lo que declara la ornamentación se confirma allí por la forma tosquísima de resolver el obrero el problema medioeval, consistente en elegir un cubo de piedra y hacer con él un miembro arquitectónico que relacionara el abaco cuadrilátero con el fuste de sección circular; no cabe idear cosa más primitiva, ni en la infancia de este género de labores, que aquellos bloques rozados sólo en sus ángulos y en algunos puntos de su superficie.

Al marcar luego las relaciones que pueden establecerse entre miniaturas y relieves, se ha expuesto algo que nos indica el carácter de San Pedro de la Nave y el lugar de su colocación. No creemos que sus representaciones bíblicas sean, en modo alguno, anteriores á los días de Fernando el Magno, siquiera se observen en ellas cien indicios de arcaísmo en ropajes y actitudes que no permiten, sin embargo, colocarlas al lado de los Constantinos y Marcianos de nuestros manuscritos de fines del siglo X. Está el interesante edificio á orillas del Esla y bastante al Sur respecto de San Miguel de Escalada, y significa un gran paso con relación á éste en la variedad de ele-

(1) *Excursiones por tierras segovianas: Sepúlveda y Santa María de Nieva.*



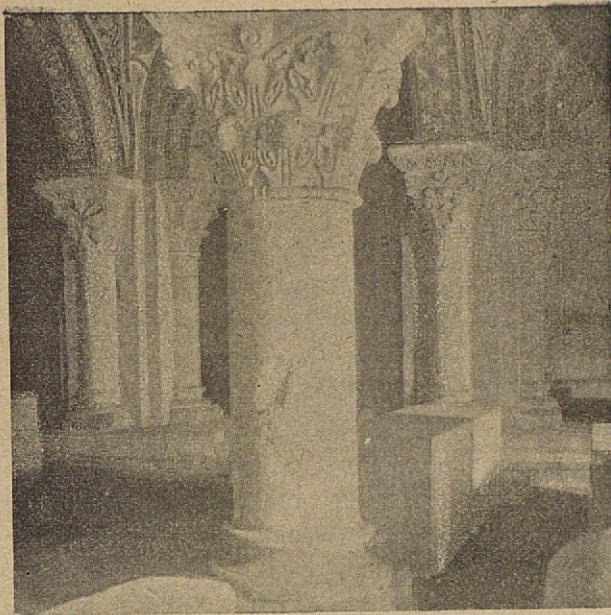
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

CLAUSTRO Y CAPITELES DE SAN BENITO DE BAGES (CATALUÑA)

mentos escultóricos é interpretación de muchas especies animales.

Dentro de tipo distinto, por la forma de los tambores y el carácter de la ornamentación, pueden, sin embargo, colocarse en otra fase de la misma serie evolutiva los relieves del claustro de *San Benet de Bages*, en Cataluña. Su acento es ya francamente románico; pero presentan al mismo tiempo algunos detalles que los acreditan de los más primitivos en su género. Juzgados

en su rico manto; el señor feudal, que guía su caballo con un simple freno; un halconero con botas y largas espuelas; sacerdotes revestidos por casullas de agudos ángulos; milites cubiertos de mallas, como los de San Pedro el Viejo de Huesca; figuras de diversos géneros, con líneas humanas ó abultados é informes cuerpos, mostrándose en todo que, á la dirección benedictina y á las necesidades sentidas de reproducir pasajes de la Escri-



Panteón de Reyes en San Isidoro de León (1).

bajo el punto de vista puramente artístico, sin pretensión de fijar con exactitud la fecha, representan un progreso respecto de los capiteles de Sepúlveda y una primera obra de un estilo diferente del imperante en la iglesia del Salvador de la villa castellana.

Las esculturas de este claustro componen el rico cuadro de representaciones que tanto se repite luego, y contan brillantes caracteres, en nuestras fábricas del XII y XIII. Las escenas religiosas alternan con las de caza y guerra, y cubiertos por las mismas bóvedas se ve el bautismo de Cristo por inmersión; un Príncipe envuelto

tura ó de la vida de los bienaventurados, unía el imaginero sus propias impresiones de la vida mundana, y anticipaba, á veces, las tendencias rudimentarias al humorismo, que tanto se generalizaran en tiempos posteriores (2).

Existe un monumento español más interesante para nuestro estudio, si cabe, que los acabados de citar: la iglesia de San Isidoro, de León, y el

(1) Fotografía de D. Luciano Estremera.

(2) Véanse en la fototipia correspondiente los fotajes de varios capiteles; la figura con cuerpo de sapo ó odre en uno de éstos; la altura y diámetro de los fustes, con relación á los demás miembros de la columna, y el carácter de las basas.

recinto adjunto donde aparecen hoy dispersos los sarcófagos de los antiguos Monarcas. Lado por lado, sobre la misma planta y separados por una simple puerta, están el templo, tantas veces restaurado y tan bello á pesar de los retoques, y el panteón que plantea cien problemas arqueológicos. Unense á varios documentos relacionados con su fundación los nombres de D. Fernando y D.^a Sancha, y en algunos de los seres allí esculpidos se reconoce el parentesco con los tallados en marfil alrededor del Crucifijo de aquellos Príncipes, que se guarda como preciada joya y valioso documento en el Museo de Madrid.

No todo presenta, sin embargo, el mismo carácter, y ordenando los capiteles de ambos recintos, puede formarse una larga serie que nos lleve como por la mano desde formas atribuibles al siglo XI hasta las que caracterizan ya francamente á la duodécima centuria. La lucha del hombre con el monstruo, que corona una de las columnas del panteón, es más arcaica de modo liso y líneas que las numerosas que luego se encuentran en muchos claustros; las aves y cuadrúpedos con pico, bebiendo por pares y casi del mismo modo en una vasija central que están esculpidos, respectivamente, en dos muy próximas, tienen en sus siluetas tanto acento de ser los legítimos descendientes de los que se observan en fábricas anteriores, como el asunto sabe á inspiración asiática. Delante de éstas se ven, en primer término, pommas sobre hojas recortadas, como en la Catedral vieja de Salamanca (1), anunciadoras ya de otros tiempos, y en los capiteles de la nave lucen numerosas esculturas francamente románicas.

El capitel de las pommas tiene un

astrágalo formado por un toro, con anillos ó abrazaderas espaciadas sobre él, que le diferencia de los demás descritos; pero sus líneas generales son completamente semejantes á las de sus compañeros, hallándose todos coronados por pequeñas volutas y abacos de análogo carácter. Conviene también observar que aquella columna está aislada y éstas entregadas á los pilares, desempeñando así funciones distintas dentro del papel común que juegan en el reducido recinto.

Las basas son todas *áticas*, con los dos toros de diferentes diámetros y la escocia profunda que los separa y en ninguna de ellas se ve garfio, ni aplastamiento en la parte inferior, ni tendencia á resolver el problema de disimular los ángulos al descubierto del plinto; mas debe recordarse así mismo, para no dar al dato más valor del que realmente tiene, que el acento clásico, unido á tales perfiles, perduró en España más tiempo que entre nuestros vecinos y que formas análogas se reconocen también en claustros y monumentos bien clasificados en la duodécima centuria (1).

Abundan, por lo tanto, en tan reducido espacio, formas para apreciar el contraste entre las del siglo XI y XII, y detalles para darse cuenta de la evolución que se realiza al sucederse unas á otras, destacándose poco á poco las líneas de los relieves y pasando por graduales perfeccionamientos, desde

(1) Respecto de la época en que se introdujo el garfio en las basas ó se adoptaron otros procedimientos de unión entre el toro inferior y el plinto, hay gran discordancia entre los autores. Viollet-le-Duc afirma que el garfio comenzó á usarse desde comienzos del siglo XI; Reusens dice en sus *Elementos de Arqueología cristiana* que más acá de los Alpes se le ve sólo desde mediados de la misma centuria; Caumont los coloca ya en el XII, exponiéndolo así en su A, B, C, D, de *Arqueología religiosa*; L. Choquet recuerda en el reducido, pero bien escrito resumen antes citado, que no fué ésta una invención, sino más bien una generalización medieval, viéndose ya garfios en el palacio de Diocleciano, levantado durante el siglo III, en Spalatro. De España puede afirmarse que no se le emplea al mismo tiempo en las diferentes comarcas y que hay columnas del siglo XII que no le presentan.

(1) Recuérdese que á la construcción de la Catedral vieja de Salamanca van unidos el nombre del Obispo D. Bernardo y la fecha de 1120.

la condición de dibujos, más ó menos resaltados sobre un fondo, hechos en la piedra con instrumento de hierro, hasta presentar, aunque de un modo elemental al principio, el carácter de verdaderas esculturas. Podría decirse que en la preparación del arte románico la naturaleza fué adquiriendo relieve ante los ojos de los imagineros, como le adquieran también los objetos ante la mirada del niño á medida que se educa su vista.

Es indiscutible que varios de los miembros arquitectónicos de esta fábrica se remontan á los días del glorioso reinado de Fernando el Magno; pero no queda duda tampoco de que las renovaciones debieron ser muchas y empezar quizá, como en el claustro de Moissac, á los pocos años de construida, á menos de llevarse el trabajo con tal lentitud, que transcurrieran lapsos de tiempo de veinticinco ó más años entre porciones pertenecientes á los mismos recintos.

Repetimos aquí que estos cuatro edificios, colocados en comarcas tan separadas entre sí, y procedentes de orígenes muy probablemente distintos, no son comparables del modo riguroso que sería necesario para marcar con ellos las fases de la evolución que debió realizarse durante el siglo XI; mas dentro de tan imperfectas condiciones de estudio puede reconocerse, poniéndolos á continuación de San Miguel de Escalada, que de la interpretación de cadente de lo clásico, realizada con palmetas, de incorrecto dibujo y escaso relieve, se pasó á nuevos elementos decorativos, importados, como otros anteriores, de Oriente y Norte, y á los prístinos indicios de figura humana en unión de las asterias, rosetas, entrelazos y mascarones de Sepúlveda; sucedieron á éstos las primeras expresiones de escenas bíblicas y animales que en ellas intervienen, poco modeladas, de San Pedro de la Nave, y de aquí á for-

mas semejantes á las de San Benet de Bages, con sus reminiscencias arcaicas en parte de la factura y su identidad de asuntos con el arte románico.

He aquí formado ya por completo el suelo en que van á caer las semillas benedictinas y de otras escuelas análogas, que han de fructificar con excepcional fuerza en la centuria siguiente.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

SECCION DE BELLAS ARTES

ARTISTAS EXHUMADOS

(Continuación.)

LOPE DE LIAÑO Y GARCÍA ALONSO,
CARPINTEROS DE LO BLANCO

Entendemos nosotros que en el número de los artistas debe incluirse á los carpinteros que, con modelos propios, labraron esos magníficos artesonados mudéjares del siglo XVI y aun principios del XVII, que cubren muchas de las iglesias de España; porque no se trata de un operario que ejecuta obra de otro ingenio, sino que, ellos mismos, daban la traza y disposición del dibujo y hacían verdaderas obras de arquitectura. Como artistas se pueden y deben considerar los autores de techos como los de Jesús Crucificado, San Pablo, el Carmen y otros muchos que aún en Córdoba se ven, y como tales consideramos á Lope de Liaño y García Alonso, de quienes vamos á hablar.

Estos dos hombres, hasta ahora desconocidos y por nosotros exhumados, contrataron, en 7 de Enero de 1572, con Fr. Tomás Salvador, Prior del monasterio de los Santos Mártires de Córdoba, la cubierta de la capilla de los Mártires en el dicho convento, ante el escribano Pedro Gutiérrez, hallándose la escritura al tomo XXXV, fol. 19, y se obligaron á hacerla bajo las si-

guiéntes curiosísimas condiciones presentadas por los mismos contratantes.

“Primeramente, sepa el maestro que de esta obra se encargare, que ha de asentar sus nudillos repartidos por las paredes, clavando en ellos las soleras con una moldura reveza, que haga talón, mostrando la parte de dentro toda la capilla en torno.

„Siente sus estribos con las engalaverñas ochavadas y cuadradas á cola de Milán.

„Haga los paños y almizate apeinados, conforme á la muestra, labrando y acepillando de los pares y peinajos cuatro dellos, que es el alto que han de tener los peinajos, echando sus tabicas del alto de los peinajos con que ochave cada artezón.

„Guarnezca todos los paños y almizate de una guarnición de la anchura que cubra el grueso del par y vuele de cada parte medio dedo y su grueso dos dedos, rompiendo en ella dos molduras por los cantos que aten la boca de los artezones y cuadros dellos.

„Ha de guarnecer esta capilla toda encima desta guarnición sobre dicha; siente un festón redondo con unos golpes de entre tallado ó una guarnición aguda que haga puntas de diamante.

„Guarnezca todos estos artesonos por cima de las tabicas y peinajos y por el lado, al par de una tabica cuadrada que muestre todo el artezón alrededor, de unos dentellones cuadrados y encima dellos siente otra guarnición que vuele con una moldura y encima una tabla con el florón ó pintante que para ello le dieren.

„Desta obra guarnezca el maestro quiebras, y entre calles, y almizate, y paños hasta dejar feneida la capilla en perfección.

„Mas se ha de guarnecer esta capilla de un arrocabe y pechinias desta manera. El arrocabe clave debajo la solera y la frente de los nudillos una faja que ajuste con la solera de una

sesma de ancho que ande el ochavo de la capilla al derredor y encima de la solera clave sus alparguaces, y entre una tabla de media vara de alto que haga tabicón clavada en los alparguaces; siente encima una corniza de moldura, haciéndole en la gradilla sus dentellones.

„Encima desta corniza siente un aljeute que cierre con los paños y este arrocabe reparta en el tabicón, en cada ochava, cuatro trigrifos con sus molduras altas por las cabezas y dos zocabaduras de alto abajo, siente una reglilla en derecho de cada trigrifo á su propio ancho, en la faja de abajo, que haga cinco goterones.

„Mas ha de hacer el maestro un sino colgante de molduras en medio del almizate, de una vara en ancho y vara y media en largo; sino sea despinado; guarnázcalo alrededor continuados á forma de una ordenanza de moldura hasta una cuarta de la punta, y en lo demás haga un remate, y el navo deste sino sea largo, que se clave y afije en la hilera demás de la telera del almizate.

„Mas ha de guarnecer el maestro las pechinias desta capilla de unos artezones ochavados ó seissanados, como mejor vinieren, guarneidos sobre el tableto de la pechina desde el arrocabe por el unicén abajo en cercha y dos varas y guarnezca estas pechinias alrededor con más molduras, y en la punta de cada pechina ponga un mascarón que salga deste rincón de la capilla á manera de sustento.

„Ha de hacer y enmaderar todas las alpérrichulas desta capilla, de la madera que le dieren para que teje en la manera que al Padre Prior le pareciere.

„Ha de dar el convento todos los materiales necesarios al pie de la obra de manera que el maestro no ponga más que sus manos y herramientas de su oficio.

"Toda esta obra ha de ser bien acabada y bien labrada, á contento del convento y á vista de oficiales que deilo sepan.

"Por esta obra toda se han de dar ochenta ducados, luego se han de dar los treinta, y los demás como fueren los maestros labrando, de manera que no dándoles dineros no han de ser obligados á labrar, y dándoles dineros han de ser obligados á labrar, por manera que, acabada la obra, estén pagados los ochenta ducados, y queriendo ellos venir á labrar no dándoles dineros, que la puedan hacer.—*Lope de Liano.*—*García Alonso.*—*Fr. Tomás Salvador, Prior.*

Los huracanes revolucionarios del presente siglo se llevaron para siempre esta obra, que debía ser notabilísima, á juzgar por el texto que antecede, y que, según las condiciones, era un artesonado de casetones ó sea del renacimiento.

Fueron los dos carpinteros vecinos del barrio de Santa Marina, y en 1575 eran los dos Veedores del oficio, según consta del acta de examen del carpintero Diego Hernández de Cuéllar, que pasó, el día 3 de Agosto, ante el Veinticuatro Martín Alonso de Cea, y se encuentra al fol. 84 vuelto, del libro I de la escribanía del Cabildo de la ciudad.

Nada sabemos más de García Alonso. En cuanto á Lope de Liano lo encontramos contratando otra obra en 5 de Septiembre de 1577, sólo que ésta no la hacía por planos suyos, sino de Hernán Ruiz, maestro mayor de las obras de la Catedral, de quien hablaremos después extensamente.

En dicho día, según el libro XVI, folio 1.183 vuelto, del protocolo de Miguel Jerónimo, contrató con el rationero Pedro Vélez de Alvarado, obrero de la Catedral, la construcción del monumento de Semana Santa, bajo las condiciones siguientes:

Primeramente que se ha de hacer por la orden y traza que daría Hernán Ruiz, maestro mayor.

Que habría de ser de madera de pino.

Que se comenzara luego y estaría acabado de todo punto para las primeras semanas de Cuaresma.

Que dará las piezas acabadas una á una para que se puedan pintar y dorar, porque de otro modo no estaría para el Jueves Santo.

Que lo dará armado y asentado, y por orden y traza que se pueda desarmar, con empalmes de madróñ.

Que le darán para empezar y comprar madera 300 ducados.

El monumento lo pintó Juan Ramírez, de quien vamos á hablar, y se estrenó en la Semana Santa de 1577. Aún se conserva, aunque reformado en el siglo XVII, y no sabemos por qué, hace dos ó tres años han dejado de ponerlo, sustituyéndolo con unas escalerillas, sobre las cuales colocan la Custodia de Arfe, que no está hecha para eso, y por lo tanto resulta un anacronismo, por no decir otra frase más cruda y mortificante para quienes tales innovaciones ordenan.

JUAN RAMÍREZ Y FRANCISCO DE CASTILLEJO, PINTORES

El primero, como hemos dicho en el artículo anterior, fué el encargado de pintar y dorar el monumento de Semana Santa de la Catedral de Córdoba. Hizo el contrato con el rationero Pedro Vélez de Alvarado, en 24 de Septiembre de 1577, ante Miguel Jerónimo, y se halla el documento al folio 1.155 vuelto, libro XVI del protocolo de este escribano.

Fueron las condiciones que haría todo el monumento estofado de blanco, bruñido lustrante, contrahecho á mármol, dorado en las partes y lugares que serían señalados por Hernán Ruiz, sin excederse en lo que mandara el maestro.

"Es condición que las figuras que han de ir en este monumento han de ir estofadas por la misma orden de blanco bruñido, como va toda la demás obra."

Que había de estar acabado para el Domingo de Ramos.

Que se le pagarían por ello 400 ducados.

Fué Ramírez, vecino de Córdoba, á la collación del Salvador, y vivía en casas arrendadas, propiedad de María de Luna, viuda de Diego de Orozco, á la que pagaba anualmente de renta 30 ducados, ó sean 11.250 maravedís, y dos pares de gallinas vivas. Así consta por una escritura hecha ante Rodrigo de Molina, en 5 Abril de 1578, para renovar el arrendamiento. (Libro XLIV, folio 564 de esta escribanía.) Antes fué vecino de San Lorenzo.

Era en 1573 Veedor del oficio, y como tal asistió al examen, en 14 de Junio, del pintor Francisco González, hijo de Alonso González.

La obra más importante de este artista, que sepamos hasta ahora, fué la pintura de un retablo, que ya no existe, por lo menos en el sitio donde se puso al tiempo de su construcción. El documento que de ello trata está en el protocolo de Pedro Gutiérrez, libro XXXII, folio 620, y dice así:

"Condiciones de la pintura de los tableros del retablo questá en una capilla en los claustros de la Santísima Trinidad, la cual es del Sr. Obispo Barrionuevo, que está en gloria, las cuales condiciones mandó hacer el muy reverendo y muy magnífico señor rationero Andrés Fernández de Barriónuevo.

"Primeramente, los tableros deste retablo son diez, han de ir aparejados desta manera, bien enerviados por la haz y por el envez, y por la haz bien asentado el nervio, que quede muy liso, luego ha de llevar de yeso vivo é mate con la bondad que se requiere á

buen aparejo, ha de ser bien ráido para imprimir y dibujar las imágenes que están escriptas de mano del señor rationero en un papel que dará firmado de su nombre y del oficial que se encargue de la obra.

"Item: que después de dibujada toda la dicha obra ha de ser bosquejada de primeros colores.

"Item: toda esta pintura ha de ir bien labrada y bien acabada, de muy finos colores, conforme á muy buena obra y muy rica pintura, á vista de oficiales que dello entiendan y lo usen, y á contento del dicho señor racionario.

"Item: es condición que esta dicha pintura que el maestro que la tomare ó se encargue della, que valga mucho más dinero que dieren por ella, siendo concertada en prima estancia, y el valor más sea en veinte escudos.—El rationero, Barrionuevo.—Juan Ramírez."

La escritura se firmó en 9 de Septiembre de 1570, conviniendo Juan Ramírez, pintor de imaginería, hijo de Juan Ramírez, vecino á la collación de San Llorente, en hacer la obra por cuarenta ducados, los diez entregados desde luego, los quince en cuanto estuviese dibujada, y el resto cuando se acabare.

Diez días después, ante el mismo escribano, Francisco Castillejo, pintor de imaginería, se obligó á hacer el dorado del retablo por el precio que montaren los materiales, con las siguientes condiciones:

"Condiciones del dorado y estofoado que ha de llevar el retablo de la capilla del Obispo Barrionuevo:

"Primeramente baneo y frisos y pilares y remates, y las dos figuras que caen en el frontispicio, y toda guardación del retablo ha de ser reparado de mano de entallador todo lo que le faltase, y reclavalle algunas piezas que hayan saltado.

„Item: que repare de su diligencia donde quiera que hubiere ñudo ó tea como se debe hacer para el aparejo.

„Item: luego encole y emplaste con acerradura á donde fuere menester y faltas viere.

„Item: luego enlince juntas é henduradas los ñudos, como se suele hacer á buen aparejo y á buena obra, sonrayga las lienzas y plastesca con el yeso vivo y torneá sonraer si quedan fijas.

„Item: dé su yeso vivo y mate tan subtilmente y tan bien dado y tan delgado, que no tenga cuerpo, que no cubra ninguna talla ni moldura de la obra, ni sea menester raer con escarceta; más que pasar el corete.

„Item embole y dore toda esta obra deste dicho retablo, de muy buen oro bruñido, muy fino el oro y muy lustrante campo y obra.

„Item: ha de estofar toda la talla de pilares y frisos y las dos figuras al vivo, como conviene á buen estofador, de ricos colores y el grafio diestro y muy parejo, bien hecho y acabado, á buena obra, y á vista de oficiales que dello sepan y entiendan y á contento del dicho señor racionero.

„Item: que las encarnaciones de los bultos han de ir lustrantes, de rico aceite curado.—El racionero, *Barrio-nuevo*.—*Francisco Castillejo.*„

Por esta y otras escrituras, que hemos copiado y copiaremos, se ve que, en este tiempo, los pintores de ingeniería no se desdeñaban de tomar á su cargo toda clase de obras, lo mismo las de carácter artístico, como eran las tablas de los retablos, que las de carácter mecánico, ó sea el dorado y pintura de los retablos y rejas de capillas, techos y hasta puertas, como hacen hoy los pintores de brocha gorda.

JUAN Y BARTOLOMÉ RUIZ, PINTORES

En nuestro Diccionario citado de artistas cordobeses, incluimos á Bartolomé Ruiz como cordobés, por haber sido adquirida en Córdoba una tabla que poseen en Sevilla los herederos del deán Cepero. Representa el entierro de Cristo, y lleva en la firma la fecha de 1450. Ya el Sr. Tubino, en la biografía de Céspedes, había anotado á Ruiz como cordobés.

Ahora podemos afirmar que en ese tiempo había en Córdoba un pintor de tal nombre, puesto que en el libro VIII, cuaderno 7, fol. 7 vuelto del protocolo de Juan Ruiz, hay una escritura, fechada en 27 de Junio de 1475, por la cual Juan Ruiz, pintor, hijo de Bartolomé Ruiz, pintor, vecino de Córdoba, en la collación de San Pedro, “otorga que recibió en casamiento con Inés Rodríguez, su esposa, hija de Diego Rodríguez y de Catalina Rodríguez, vecinos á la collación de Santa María, cinco mil doscientos maravedís...”, “en ajuar é joyas é preseas de casa”, y por la dicha escritura acrecienta la dote en 2,800 maravedís.

El hijo, ó sea Juan Ruiz, vivía aún en 1497, en que otro pintor, Andrés Martínez, hijo de Manuel Sánchez, otorgó su testamento ante el escribano Pedro González, y uno de los testigos fué Ruiz.

El testamento está al fol. 65 vuelto del libro XXXI, cuaderno 22 de este protocolo, y figura también como testigo un cantero llamado Pedro López. El pintor testador era vecino de San Pedro, estuvo casado dos veces, dejando hijos de ambos matrimonios, y no da noticia alguna que nos interese.

FRANCISCO RUIZ PANIAGUA, ESCULTOR

ALONSO MUÑOZ DE LOS RÍOS, CARPINTERO
DE LO BLANCO

No podemos indicar el mérito de este maestro escultor, porque no hemos visto obra alguna de él, aunque creemos que existe la que vamos á mencionar. En 22 de Septiembre de 1664 se obligó á hacer en la iglesia de la villa de Cañete de las Torres un banco de retablo y un Sagrario y una cornisa nueva que tapara el hueco del Sagrario viejo, á un lado del altar mayor de aquella iglesia, poniendo en el Sagrario cuatro nichos y cuatro santos. Era vecino de Córdoba, en la collación de Santa María, y él se llama á sí mismo en la escritura "maestro escultor," debiendo nosotros creerlo bajo su palabra.

GASPAR DE LA PEÑA, ARQUITECTO

Lo incluimos en nuestro Diccionario de artistas cordobeses, si bien diciendo que nació en Burgos. Allí encontrará el lector los datos de él que quiera saber y que no repetiremos. Ahora hemos encontrado su testamento, otorgado en Córdoba á 7 de Junio de 1614, ante Jacinto Fernández de Aranda. Dice en él que es maestro arquitecto de S. M., residente en Córdoba, y habita en la collación de Santa María. Se declara hijo legítimo de Pedro de la Peña y de D.^a Trinidad del Río, difuntos, naturales, tanto él como sus padres, del valle de Aras, Arzobispado de Burgos. Dice que, dieciocho años antes, se casó con D.^a María Alvarez Hurtado, hija de Bartolomé Alvarez y D.^a María de Iglesias, todos naturales de la villa de Pastrana. Cuando hizo el testamento gozaba de buena salud, y no teniendo hijos, dejaba por herederos de sus bienes á su ánima y á su mujer, por mitad. No contiene el documento ninguna otra noticia curiosa.

En la iglesia parroquial de Santiago, de Córdoba, hay un buen artesonado, tan bien conservado, que parece acabado de hacer. No es tan hermoso como los de Regina, Jesús Crucificado y San Felipe, hoy Gobierno Militar; pero es muy merecedor de que se descubra, puesto que está tapado con una bóveda de cañas.

El autor fué Alonso Muñoz de los Ríos, maestro carpintero, vecino de la collación de San Pedro, y se lo mandó hacer el licenciado Sebastián Mírez de Contreras, beneficiado y obreiro de aquella parroquia. En 18 de Abril de 1635 otorgaron estas dos personas escritura de finiquito ante Juan de Xerez y Luna, en cuyo protocolo se halla en el tomo XCIX. En ella declara Muñoz que ha recibido y cobrado 9.333 reales y un cuartillo en moneda de vellón, que la fábrica de la iglesia le debía por razón de la obra que remató en 14.000 reales, que ha recibido en dos veces, declarándose "entregado á su voluntad."

Este carpintero pone término á la serie de los que pueden incluirse entre los artistas; pues los posteriores no merecen ser tratados con tales consideraciones.

JERÓNIMO ORDOÑEZ, ESCULTOR
Y ARQUITECTO

Este artista, hasta ahora desconocido, debió ser pariente muy próximo de Hernán Ruiz, como se verá cuando de éste tratemos. En 1579 era aparejador de las obras de cantería de la Catedral de Córdoba, según consta del contrato que hizo el 30 de Junio con el hermano Baltasar Martín, contador de la Casa y Hospital de San Lázaro, para construir, con modelos

de Hernán Ruiz, una parte del edificio destinado á enfermerías. El contrato pasó ante Pedro Gutiérrez, en cuyo protocolo está al fol. 713. del libro de este año.

Las condiciones firmadas por Hernán Ruiz para la obra son las siguientes:

“Primeramente que de los peñascos que están en el Carrasco de Córdoba, de donde trajo el hermano Baltasar ciertas muestras, se han de sacar diecisiete columnas, con basas y capiteles, para el pórtico bajo, de las medidas y formas siguientes:

„Las columnas han de tener, por el diámetro bajo, dos tercias, y por el alto, media vara, guardando en ellas la peana y collarino alto, desbastadas y labradas por disminución, conforme á la orden dórica, y el capitel ha de ser de la misma orden dórica; ha de tener una tercia de alto, la basa ha de tener otra tercia y ha de ser de la orden dórica, y la misma pieza ha de traer pegado un zócalo de otra tercia de alto, por manera que la basa y zócalo causen dos tercias de altura, y han de ser de los dichos peñones, bien labradas y escofinadas, dadas de asperón, de manera que no se parezca en ellas golpes de escoda ni cincel.

„Item: para el pórtico alto se han de sacar y labrar y traer á la dicha casa otras diecisiete columnas de los dichos peñones, las cuales han de tener de largo dos varas y pechina, y el capitel y basa media vara, con que el capitel no tenga más de una sesma, y la basa traiga añadido por zócalo lo que sobra, que será una sesma, y han de ser de una tercia de grueso.”

Después de la firma hay añadido: “Es condición que ha de tener la columna de las bajas cuatro varas de alto.”

Ordóñez se comprometió á traer los mármoles labrados por 1.580 reales; pero él no fué á sacarlos, sino que

contrató esta operación con Antonio Díaz, sacador de piedra, y con el carretero Francisco Sánchez la traída, por escritura de 2 de Julio, que está al folio 975 vuelto del libro XVIII del protocolo de Miguel Jerónimo. Aquí no se habla ya del Carrasco, sino de la cantera de los Arenales, y los contratantes se obligaron á poner las columnas con basas y capiteles en el Hospital de San Lázaro “hasta donde pueda llegar el carro sin quebrantarlos de aquí á dos meses y medio”. No sabemos si el Carrasco y los Arenales serán el mismo sitio.

La obra debió ser muy grande, puesto que en 30 de Septiembre del mismo año se comprometieron Tomás de Salazar, Juan de Toro, Diego de Talares y Pedro Fernández, sacadores de piedra, á traer 2.000 carretadas de piedra franca de la cantera del Lanchar, en la sierra de Córdoba, de la galga y medida que diere el aparejador Ordóñez.

Este edificio lo vimos hace muchos años, siendo nosotros pequeños, y no lo recordamos bien. Hará treinta años que lo vimos arder y quedar en Alberca, y hoy forma parte del matadero y todo es obra nueva.

Otra obra queda en pie que es toda de Ordóñez, planos y trabajo. Es la portada del Hospital de los Ríos, en la calle de Agustín Moreno. La contrató Ordóñez con “D. Diego Gutiérrez de los Ríos, patrono y administrador del Hospital de los huérfanos, que dotó y fundó la buena memoria de D. Lope Gutiérrez de los Ríos”, y el contrato se hizo en 4 de Agosto de 1580 ante Pedro Gutiérrez.

Entre las condiciones se lee: “La portada ha de tener de vuelo, por la parte baja nueve tercias y por alto quince tercias de vara, de cantería bien labrada y retundida, teniendo atención de ir echando una hilada de bote y otra de adormido, y de la hila-

da de adormido ha de llevar un perpiaño que atraviese la pared, y el perpiaño ha de tener tres cuartas de ancho, y este perpiaño sea en el garabato que forma la puerta.

„Asimismo, que en el anchura de la jamba la puerta y del encajamiento ha de ser según y como en la muestra, y en lo que toca á las columnas, redondas y enteras, así de la portada como las de encasamiento, y que las dichas columnas han de ir embebidas en la cantería un tercio de su grueso..”

una escritura de contrato entre el convento de monjas de la Encarnación de Córdoba y Alonso de Aranda, maestro de carpintería, vecino de Córdoba, en la collación de San Nicolás de Ajerquía, por la cual éste se obliga á hacer la armadura de la iglesia, bastidores, puertas y ventanas de la misma y coros alto y bajo, con ciertas condiciones, que están de letra y firma de Aranda, y toda la obra, sin los materiales, se obligó á hacerla por 125 ducados. La firma de Aranda es ésta:

Firma de Baltasar del Águila (1).

Se obligó á darlo acabado de imaginería y todo, y no dice el precio.

Por esta portada le hemos puesto en el epígrafe el título de escultor, y si, como parece, es el autor de la estatua que hay en lo alto, era un escultor bastante bueno. Representa á la Virgen sentada con el niño en brazos. Es una figura mayor que el natural, tallada en piedra franca, con líneas correctísimas y amplios paños hechos muy á la ligera; pero las cabezas, sobre todo la de la Virgen, son dignas, por su serenidad grandiosa y bella, de uno de nuestros mejores cinceladores, dentro de la escultura decorativa.

ALONSO DE ARANDA,
CARPINTERO DE LO BLANCO

En el libro XXV, folio 1.571 vuelto del protocolo de Miguel Jerónimo hay

He aquí las condiciones de la obra:

“Sepa el maestro á quien la obra se diere, que en la dicha iglesia, que tiene de ancho veinte y seis tercias y cincuenta y una de largo, ha de hacer una armadura cuadrada de parchudillo y limas mamares, por esta orden, todo de almizate; de largo á largo ha de hacer cuajado de lazo de ocho con dos racimos de mocarbe en los dos almizates caberos á la parte del coro y á la parte de la capilla; los paños ó descendidas desta armadura ha de ser de manera que baje el lazo en ellos cantidad de dos calles y una cuerda, como parece en la muestra que para ello le será dada, y abajo, en el almarbate, ha de llevar una calle de sinos

(1) Por una equivocación cometida al colocar los fotografiados, se puso la firma de Alonso de Aranda en el lugar que debía ocupar la de Baltasar del Águila: hoy publicamos ésta.

de largo á largo, con sus fiudillos cuadrados y halivas que se despiden arriba y al almarbate, todo lo cual parecerá en la traza que para ello le darán, como está dicho, á la cual se refiere lo escrito, porque no se ha de exceder de ella; lo que resta en los paños ha de ir sin lazo, entablado de la quiebra abajo de tablas delgadas, una tabla en cada calle de largo á largo, porque no parezca junta, y siendo así entablado de aquellas tablas, lo entable por cima de costeros y otras tablas toscas al través para que se teje encima; toda la madera desta armadura vaya bien labrada y acepillada, perfilada con sus perfiles, y quede acabada con sus alpérrulas en forma que se pueda tejar..”

Entre renglones se lee: “Los sinos con sus ochavillos, el lazo de las desendidas con los embutidos que le pertenezcan, tabicado todo lo que se ve.,”

Y sigue:

“Es condición que los estribos ó cercos desta armadura haga de tal manera, dándole paredes enrasadas, siente una solera de buen grueso algo menos de ochava de moldura con la moldura que al maestro pareciere que vuela más que en alto, clavada de un fiudillo, luego siente canes para tres tirantes ó más si fuere necesario de madera, y canes para los cuatro cuadrantes todos ellos labrados con cantón llano á costa del oficial, bien hecho conforme á buena obra. Luego haga su talla, siente tres tirantes ó más de madera guarnecidas debajo de tres tabicadas como se suele hacer, que tenga la pierna de llas sesma de canto y más de cuatro de alto, los cuadrantes al mismo grueso y alto, perfilados conforme á los tirantes, luego siente aliceres tocados ellos y los canes con un agula, luego estribos ó cercos de tirantes delgados bien engalavernados en las tirantes á cola, de manera que bien estribado suba y siente su armadura y remate el arrocabe dicho con un argeute en el almarbate.

Asimismo es condición que ha de hacer otra armadura para el coro desta iglesia que tiene el ancho atrás declarado y una tercia más de largo, en la cual armadura haga sólo el almizate de lazo de diez con un racimo en medio de mocarabe é los paños ó descendidas lisos y sin lazo, entablados de la quiebra abajo de sus tallas muy delgadas una en cada calle y luego por cima de tablas toscas al través, como está dicho en la primera condición. Esta armadura ha de ser ochavada con sus pechinias atarreladas de lazo, y un arrocabe de tres cuartas de alto, compuesto de dos aliceres tocados con un desván y su argeute que remate con la armadura sus estribos ó cercos al grueso de los de la iglesia, bien engalaverados; después de acabada la armadura vuelva el tejado en cuadrado con sus alpérrulas, y lo deje bien acabado y para ello dará el señorío muestra aunque en ella no hay perluengo, el maestro lo componga y en lo demás no exceda..”

Las demás condiciones del contrato son para bastidores y puertas y no hemos creído necesario copiarlas porque no contienen nada interesante. El lector aficionado á estos estudios, y sobre todo los arquitectos, comparan estas condiciones con las de Lope de Liaño del techo de la capilla de los mártires y verán, por sólo ellas, cómo se comprende que aquel era un artesonado de casetones del Renacimiento y éste un artesonado mudéjar, que por fortuna se conserva aún, y se puede estudiar detenidamente.

ALONSO DE RIBERA, PEDRO BECERRA, FRANCISCO DE OLIVER Y OTROS PINTORES

En el año de 1575 eran veedores del arte de la pintura Alonso de Ribera y Francisco de Cervantes, y así consta del acta de examen de Luis Pérez, hijo de Bernardo Ruiz Guadiana, sillero.

Se verificó ante el Veinticuatro Gaspar Antonio de Berrio el día 1.^o de Noviembre. Luis Pérez dijo que había aprendido y sabía el oficio de pintor de imaginería y el temple y se le autorizó para llamarse maestro examinado.—(Escribanía del Cabildo, lib. I, fol. 118.)

Al año siguiente, Alonso de Ribera seguía de Veedor y en unión de Francisco de Oliver, Alcalde del dicho oficio, y del Veinticuatro D. Antonio Fernández de Córdoba, examinó á Pedro Becerra, hijo de Juan Becerra, del oficio de dorador de retablos y rejas y demás obras de dorado y otras cosas tocantes al oficio de pintor. Ocurrió esto el día 10 de Enero de 1576.—(Escribanía del Cabildo, lib. I, fol. 140 vuelto.)

En 18 de Agosto de 1577, ante el escribano Miguel Jerónimo (lib. XVI, folio 916), otorgaron escritura D. Juan Sigler de Espinosa, canónigo de la santa iglesia de Córdoba, de la una parte y de la otra Alonso de Ribera, Pedro Becerra y Francisco de Oliver, el Viejo, vecinos de Córdoba, á las collaciones de San Juan, *Omnium Sanctorum* y San Pedro, respectivamente, para que estos tres pintores hicieran el dorado y pintura de la reja de la capilla de la advocación de San Juan Bautista en la Catedral, que linda con la capilla del maestro Luis de Valenzuela de un lado y del otro con la de los Herrerías, separándolas ambas un postigo. Hoy el postigo está tapiado y en su lugar está la capilla del Bautisterio. Los tres pintores se comprometieron á pintar la reja principal y la que daba al postigo; y la divisoria de la capilla de la Concepción antigua, ó sea la del maestro Valenzuela, se encargó de pintarla solo Francisco de Oliver. Las condiciones para la obra fueron éstas. Primeramente para imprimir la dicha reja los oficiales le han de raer y limpiar todo el orín y suciedad que tuviere para que mejor asiente la imprimadura.

,Item: pasado mes y medio para que se repose y se seque para que esté en sazón de pintar y dorar.

,Dorarán todos los pisos de la reja por todos lados y frontera, que se entiende las cornisas y arquitraves de los dichos pisos y talla dellos y todos los nudos de la reja, así de balaustres redondos como cuadrados que se entienden en las columnas cuadradas, capiteles e basas de muy buen oro, muy sano y lustrante que relumbre muy bien y las coronas y remates de arriba, que no ha de ser dorado por la parte de arriba, porque no está labrada.

Item: es condición que el macho donde está el escudo de armas del dicho señor canónigo, que está en medio de la delantera de dicha reja con dos virtudes por remate, ha de ser por ambas partes todo por dentro y de fuera de oro bruñido, sano y bien asentado en los secretos que se requiere para hacerlo conforme á buen dorado bruñido y encima entofado conforme el blasón de las dichas armas con sus paños de buenos colores.,

Que después de los dorados, toda la reja ha de ser de azul de piedra.

A cada uno de los pintores se les pagaría cien reales al empezar la obra y después de acabada se les daría el importe con arreglo á tasación.

El principal contratista debió ser Alonso de Ribera, porque fué el que, en 4 de Septiembre del mismo año, dió por fiador para hacer la obra á Diego de Cansino, batidor de oro, ante el mismo escribano. (Libro XVI, fol. 943 vuelto).

Cansino fué nombrado en este año por el racionero Pedro Vélez de Albarado, á nombre del Obispo, obrero de la iglesia y fábrica de San Nicolás del Ajerquia para recibir y cobrar todo lo perteneciente á la fábrica, y dió por su fiador á Alonso de Ribera, á 30 de Septiembre, ante Miguel Jerónimo. (Libro XVI, fol. 1.173 vuelto).

Por más diligencias que hemos he-

cho no hemos podido encontrar las escrituras para hacer la reja, que es magnífica y el retablo, que si no de muy buen gusto arquitectónico, es interesante por las esculturas, bastante apreciables, y por las pinturas, que son excelentes. El retablo tiene de escultura en el coronamiento la Esperanza y la Caridad. Más abajo un Cristo en la Cruz con la Virgen y San Juan y abajo, en el centro, "San Juan bautizando á Jesús". Las pinturas, contando de arriba abajo, son "La Resurrección", y "La Transfiguración", "La Adoración de los Reyes", y "Santa Marina de Aguas Santas", "El Nacimiento de Jesús ó de San Juan", y "La Degollación de San Juan", y en el banquillo "La Anunciación", "La Cena", y "La Sagrada Familia en el portal de Belén". Todas estas pinturas están en tabla, bien dibujadas, delicadamente pintadas, perfectamente dispuestas las composiciones y de color agradable, sin ser brillante. Llamala atención que el pintor muestra una afición decidida á los medios colores, predominando el azul, un tanto verdoso, y el amarillo, en los trajes de casi todas las figuras. A nuestro entender, el autor debe de ser uno de los tres pintores que se encargaron de la reja y nos inclinamos á creer que fué Ribera, por ser él quien prestó la fianza y porque parece que era hombre reputado en su oficio. Bécerra no puede ser, pues que del acta de su examen sabemos que sólo era dorador; pero pudo ser Oliver, que también era hombre de cierta reputación, puesto que lo hemos visto de Alcalde de su oficio. Las esculturas acaso fueran de Guillermo de Orta.

Otra obra también sin importancia encontramos contratada por Ribera en 20 de Junio de 1581 ante el escribano Pedro Gutiérrez (libro XLVIII, folio 707), por cuyo contrato sabemos que este artista era hijo de Juan de Torquemada, difunto en aquella fecha.

El Prior del convento de los Márti-

res, Fr. Andrés de San Juan, le encargó dorar y estofar el Sagrario del convento en la siguiente forma:

"Es condición que primeramente se ha de encolar y lavar el Sagrario con agua de cola fresca, conforme á buena obra.

"Que se han de enlechar todas las puntas de las esquinas.

"Que todas las partes que fuesen enlechadas han de ser plastecidas y raidas.

"Que el Sagrario ha de ser aparejado de sus yesos vivos y mates, con buenas templas, con buenos engrudos frescos, de manera que no se tape la talla y molduras.

"Es condición que después de aparejado el Sagrario se ha de reposar el aparejo y ha de ser raído y embolado con buen bol sevillano, con buena templa fresca, conforme á buen embolado.

"Todo este Sagrario ha de ser dorado de todos tres lados excepto las partes que no se vieren. Ha de ser de oro brñido, sano, limpio, sin mancha ni roсадura, y dentro la caja donde está el Santísimo, toda dorada.

"Que después de dorado este Sagrario ha de ser toda la talla d'él y historias y romanos compartimientos estofados así en historias como la demás talla, de buenos colores azules y carmines, y los demás colores que fueren necesarios, dándole á cada cosa el vivo que conviniere, aplicando á las historias y figuras conforme á lo que significa cada cosa.

"Es condición después de acabado de estofar y colorir como dicho es ha de ser grabadas cada cosa dellas, conforme á lo que imitare de diferentes maneras de grabados.

"Que todas las encarnaciones, como fué desnudos, rostros de serafines y santos, como sean encarnaciones pies y manos y otras partes que toque á carne, ha de ser de buena encarnación

de pulimento con buen aceite curado y acabado á buena obra..”

Esto es lo que sabemos de este pintor, sin que perdamos la esperanza de encontrar mucho más.

FERNÁN RUÍZ, ARQUITECTO

Hubo tres arquitectos de este mismo nombre, de los que se encontrarán datos en la *Arquitectura y los arquitectos españoles*, de Llaguno, y en nuestro *Diccionario de artistas cordobeses*; pero es necesario ampliar aquellas noticias. Sábase que á construir el crucero de la Catedral de Córdoba vino de Burgos en 1520 el arquitecto Fernán Ruiz, y que éste la empezó y continuó hasta su muerte, ocurrida en 1547. Le sustituyó en la maestría mayor Fernán Ruiz, su hijo, que actuaba de arquitecto, aunque en otras obras, desde 1544, como podrá ver el que se tome la molestia de leer nuestro citado Diccionario, y la primera vez que le encontramos en los datos nuevamente adquiridos es en 1567. En la escritura de 10 de Julio de este año, que está en el protocolo de Pedro Gutiérrez, libro XXXI, fol. 322 vuelto, se llama maestro mayor de las obras de cantería de la ciudad de Sevilla, y le da poder á Alonso Díaz, vecino de Córdoba, para que cobre de Luis de Zayas, entallador, que fué vecino de Córdoba y entonces lo era de Ciudad Real, y de Bernardo Perganero, vecino de Córdoba, 15.000 maravedís “que yo he de haber dellos por cesión é carta de lasto que me dió Pedro Hernández de Herrera en nombre y como mayordomo que fué de los muy ilustres señores deán y Cabildo..”. Entiendo que se trata del Cabildo de Córdoba, aunque no lo dice en el documento.

Este mismo año hay en el mismo protocolo un documento tan deteriorado por la fuerza de la tinta, que no hemos podido leerle por completo, con

harto sentimiento nuestro, porque en él se diría quién fué el autor de uno de los mejores retablos de la Catedral cordobesa. Sólo sabemos que el autor de la traza fué Hernán Ruiz; pero lo interesante allí eran el pintor y el escultor, y éstos ha sido imposible leerlos. Lo poco que queda dice así:

“Las condiciones con que se ha de hacer el retablo de la capilla de la Natividad de nuestra Señora...”

„Primero, el maestro, á cuyo cargo estubiere, haga el repartimiento y erección, según la traza que está firmada del señor Fernando Ruiz, maestro mayor de las obras de con...”

Las columnas han de tener de diámetro una tercia por la parte baja y en los intercolumnios dos tercias, los antipermentos á una tercia; las columnas no han de llevar... han de ser arrimadas al.. guardando los cuatro nichos que están señalados con medios círculos....”

No queda más; todo está roto y seguirá para siempre en el misterio quién fué el autor de aquellas bellísimas cuatro estatuitas y de aquellos delicados adornos del arte plateresco, así como quién fuese el pintor que hizo el gran cuadro de la “Genealogía de la Virgen,” que ocupa casi todo el retablo. La capilla está en la nave del Sagrario.

Al año siguiente ya aparece como maestro mayor de las obras de la ciudad de Córdoba y adoptando una firma especial, que es la aquí copiada.

Las cuatro letras de encima y debajo de esta original firma las interpretamos nosotros leyéndolas en cruz, *M. M. D. C. Maestro . mayor . de . Córdoba.* Si no es esto que otro lo adivine. Esta firma está en todos los documentos de que vamos á hablar.

El documento en que nos ocupamos, extendido ante Pedro Gutiérrez en 29 de Julio de 1568, no tiene nada que ver con el arte (libro XXXII, folio 620). Un Juan Vaquero, á nombre de Antonio Vaquero, había dejado en poder de Alonso Martín, sastre, á cuenta de catorce ducados que le debía, una zaya de paño gualdada, una pieza de terciopelo melado guarnecida con terciopelo negro y una mantilla, y aún le restaba debiendo nueve ducados. Por el documento en cuestión, consintió el sastre en entregar las prendas á Hernán Ruiz como depositario, bajo la promesa de que le pagaría. El documento no dice el oficio del Vaquero, y por lo tanto, no sabemos si Ruiz lo tendría empleado en las obras de la Catedral, y por esto se convertiría en su fiador.

RAFAEL RAMÍREZ DE ARELLANO.

(Concluirá).

SECCIÓN OFICIAL

PAPELETAS

para el inventario monumental de la Sociedad
Española de Excusiones.

Tiempo hace que nuestros consocios nos favorecen con el envío de notas, fotografías, dibujos y hasta calcos, ya para darnos cuenta del hallazgo ó descubrimiento de objetos artísticos ó arqueológicos, ó á veces pidiéndonos datos acerca de algunos más ó menos conocidos, con que puedan completar sus estudios sobre los mismos.

Comprendiendo cuán provechoso sería formalizar y reglamentar de alguna manera tales aislados trabajos, que de hacerse con asiduidad é interés por cuantos fijan su atención en los estudios predilectos de nuestra Sociedad, terminaría por contar ésta al cabo con un verdadero tesoro de datos y notas valiosísimas, nos ha ocurrido estimular el celo y curiosidad de nuestros consocios, suplicándoles nos remitan, en la forma de que damos un modelo, cuantas notas crean oportunas y conducentes al objeto que nos propone mos.

Estas podrán recaer sobre todos aquellos que estimen dignos de especial mención, bien sean monumentos ó restos arquitectónicos, bien obras de pintura ó escultura, ó objetos puramente arqueológicos, de uso en pasadas Edades, y aun aquellos que, conocidos y estudiados, ofrezcan aspectos ó motivos de nuevas apreciaciones ó propias teorías.

Recibidas estas papeletas por el Presidente, serán publicadas en el BOLETÍN en forma apropiada para que todos puedan colecciónarlas y utilizarlas, resultando, sin duda, de esta labor individual y á la vez colectiva, un caudal de conocimientos y estudios, que sirvan, tanto para el aprecio de nuestras salvadas riquezas, como para adquirir el perfecto conocimiento de nuestras aptitudes y recursos aplicables á lo porvenir, que tanto siempre ha debido al estudio de lo pasado.

Esta aspiración de la Sociedad no dudamos ha de ser secundada por todos, pues que ya, en repetidas ocasiones, se ha manifestado por numerosas particulares iniciativas.

La lectura de las instrucciones que siguen al modelo de papeleta, harán conocer mejor nuestra idea, quedando, por lo demás, en absoluta libertad siempre, de hacerlo en la forma que crean más conveniente, los que traten de favorecernos.

MODELO DE PAPELETA

para el Inventario monumental de la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.

LEÓN

EDAD MEDIA

Escultura.⁽¹⁾

Estilo románico.

Crucifijo de marfil, vistiendo el sudario, de la cintura á las rodillas; sujeto con el *parazonium*, la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo y á la derecha, sin corona ni nimbo; los brazos y manos completamente horizontales, y las piernas separadas, lo que le permite tener cuatro clavos; apoya los pies en el *suppedaneum*, y carece de la Cruz primitiva en que debió estar enclavado.....

Alto, 0^m,33.

Ancho, 0^m,28.

Se conserva en el Museo Arqueológico de León, y procede del convento de San Isidoro de la misma ciudad.

Sr. Director de la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.

INSTRUCCIONES

Las papeletas deberán extenderse al tamaño de cuartilla de papel de barba, bien sencillo, ó doble, según lo exija su texto, cuidando de escribir los epígrafes de localidad, edad y arte en caracteres muy legibles.

La descripción del objeto deberá hacerse todo lo concisa posible, aunque especificando cuanto se considere esencial ó interesante respecto á la naturaleza, materia, estilo y estado de conservación del objeto motivo de ella.

Se estimarán de la mayor utilidad las indicaciones de yacimiento, procedencia, historia, antecedentes documentales, así como el destino y lugar, al presente, del objeto de que se dé cuenta.

Se consideran como correspondientes á la escultura ó la pintura aquellos que aún constituyendo un todo con alguna obra arquitectónica sean esencialmente pertenecientes á tales artes, reputándose como de las industriales los objetos ó enseres de uso, ó de exornación de los monumentos.

Conviene al inventario á que se refieren estas papeletas, todo lo debido al arte ó la industria humana en los tiempos pasados, y aun aquellos ejemplares natura-

les que presenten indicación de haber sido utilizados por el hombre.

Se estimarán de la mayor aplicación las fotografías, croquis, dibujos, planos ó calcos, encaminados á la mayor ilustración de estas noticias.

Las papeletas irán firmadas y fechadas por su autor, con relación de sus señas y títulos.

Todas ellas se dirigirán al Presidente de la Sociedad Española de Excusiones, el Sr. D. Enrique Serrano Fatigati, Pozas, 17, segundo, en cuyo poder quedarán para formar el inventario, que se ha de publicar en forma oportuna en el BOLETÍN de la Sociedad.

A más de los socios y corresponsales se recibirán con el mayor gusto estas noticias de cuantas personas favorezcan la Sociedad con su concurso.

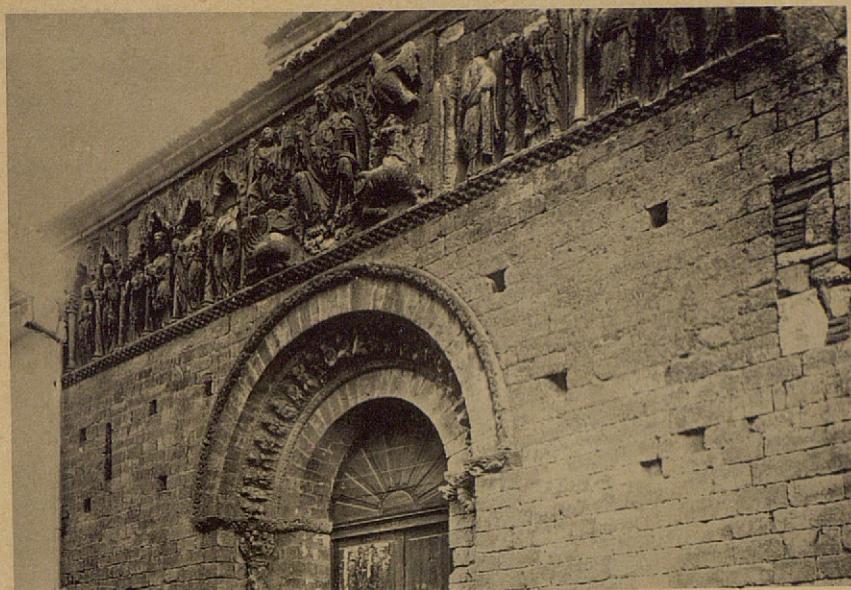
En todo caso se estimará al envío de la fotografía, dibujo ó calco del objeto, con la más sucinta noticia sobre el mismo.

La Sociedad comenzará este mes, el lunes 19, la serie de sus visitas á las colecciones públicas y privadas de Madrid en las mismas condiciones de los años anteriores.

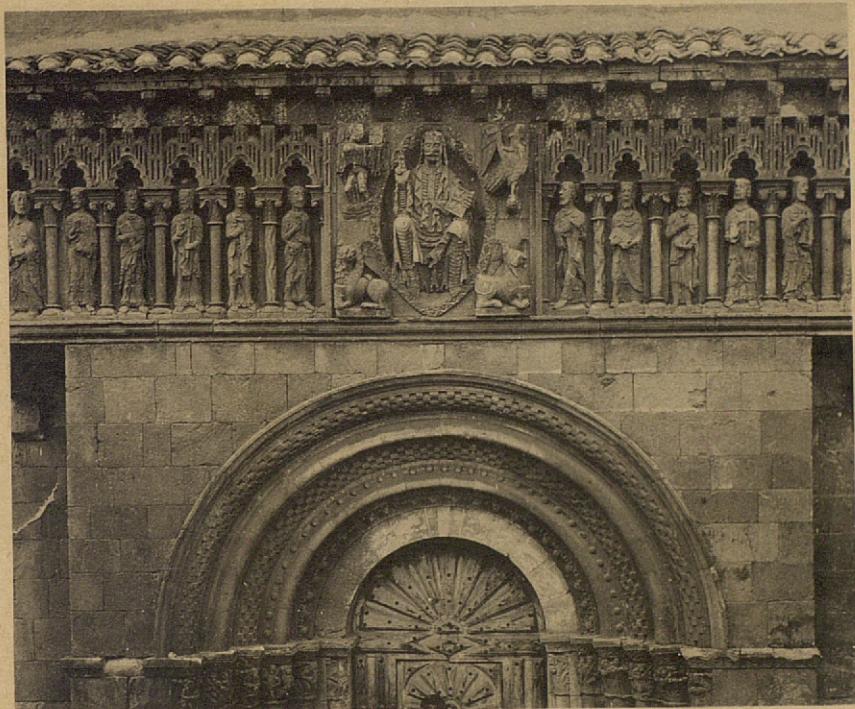
Lugar de reunión: Ateneo.

Hora: Diez de la mañana.

(1) O según el objeto, arquitectura, pintura ó artes industriales.



PORADA DE SANTIAGO DE CARRION (Provincia de Palencia)



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

PORADA DE MOARBES (Provincia de Palencia)

(FOTOGRAFIA DE DON MATIAS VIELSA)