

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

◇◇ MADRID.—1.º Junio de 1917. ◇◇

AÑO 4 NÚMEROS, 12 PESETAS

*Director del BOLETÍN: D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.**Secretario de la Redacción: D. Elias Tormo, Plaza de España, 7.**Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.*

SAN ISIDORO DE LEÓN

Exterior

Emplazado en el cuartel de poniente de la ciudad de León el antiguo convento de San Isidro (hoy Real Colegiata) extiende su amplio perímetro, formado por múltiples y variadas construcciones, entre la calle de la Abadía, al Norte; la plaza de los Descalzos y calle de San Isidro, al Oriente; el lienzo de la vieja cerca, reparada por Alfonso V, el Noble, al Ocaso, y al Sur la espaciosa plazuela que lleva el nombre del Doctor de las Españas.

Al desembocar en ésta por la calle del Cid, el espectador percibe, en toda su extensión, la fachada del Mediodía de la veneranda basilica compuesta de tres cuerpos bien caracterizados por sus diversos estilos.

Ocupa el centro el primero, románico del segundo período. Casi en su promedio, y en un cuerpo más saliente que el plano general de la fachada, se abre la puerta principal. Tres grandes arcos en degradación, formados por lisos baquetones, sostenidos por columnas alojadas en los ángulos de los muros acodados, de fustes cilíndricos y capiteles de labor entrelazada, cobijan, sobre un dintel sostenido por dos cabezas de carnero, un tímpano, en cuyo campo y en medio relieve está representado el sacrificio de Isaac, y en la parte superior el símbolo sagrado del cordero de Dios que elevan las manos de dos ángeles.

A uno y otro lado de la portada, adosadas al muro, hay dos rígi-

das estatuas de mármol blanco, sentadas de frente, nimbadas y cubiertas con ropas sacerdotales. En las enjutas, varias figuras en bajo relieve, y, en línea, sobre el extrados del primer arco, los doce signos del zodiaco. Toda esta decoración escultórica que, por el modo de estar colocada, tiene semejanza con la que adorna la portada de San Salvador de Leire, creemos que son restos de construcciones más antiguas que, como ornato, se han acoplado en el muro de la iglesia.

Tres ventanas de arco de medio punto, con moldura avillettada y columnas adosadas a sus jambas, alumbran el interior de la nave del lado de la Epistola, siendo de notar que las dos abiertas entre los contrafuertes prismáticos, a la izquierda de la portada, son más estrechas que la de la derecha, tienen menos luz, y la factura de los capiteles de sus columnas, adornados de pencas, es más rudimentaria.

Formando casi un mismo cuerpo con la vieja fábrica, corre por encima de su fachada una cornisa del renacimiento y, sobre ella, un antepecho calado interrumpido en su centro por un gran escudo de la casa de Austria, elevándose sobre él la estatua ecuestre de San Isidoro de Sevilla.

Detrás de este ático, y dominándole, levanta sus líneas severas la nave central con seis contrafuertes y las ventanas abiertas en las partes del muro comprendidas entre aquéllos y exornadas con todos los elementos peculiares del arte románico en todo su apogeo. Corona este exterior una cornisa sostenida por canecillos, cuyo perfil es una serie de arcos de círculo.

Avanza el brazo Sur del crucero, presentando a la vista todo su hastial, flaqueado por dos robustos contrafuertes. Se destaca en su primer cuerpo, bajo extensa archivolta, la puerta llamada del Perdón, formada por dos arcos decrecientes de rudos baquetones apoyados sobre cada par de columnas que se alojan en los ángulos de los muros acodados. Un tímpano, compuesto de tres piezas, tiene en la del centro esculpido el Descendimiento del Señor, y la Resurrección y la Ascensión en las otras dos laterales. A derecha e izquierda, dentro de la archivolta, y adosadas al muro, dan su frente, labradas en altorelieve, dos hieráticas imágenes de los Apóstoles San Pedro y Pablo.

Una cornisa, sostenida por fantásticos canecillos, divide casi por mitad la fachada. Descansan sobre aquellas tres ventanas a modo de arquería, alumbrada la central y ciegas sus colaterales. Sobre éstas se encuentra una grande estatua de San Isidoro.

Entre el muro del brazo Sur del crucero que mira al Oriente, y cortado por el de la actual Capilla mayor, aparece gran parte del ábside de la Capilla menor del lado de la Epístola. Una larga y delicada columna enrasa su capitel con la saliente cornisa que descansa sobre variados canecillos. A derecha e izquierda de aquél hay dos ventanas; abierta la que corresponde en el interior al eje del ábside y ciega su compañera.

Las exploraciones que recientemente se han hecho, en el decurso de las obras de restauración, han demostrado que el ábside de la capilla menor del lado del Evangelio tenía idéntica estructura, la misma decoración y número igual de ventanas.

Formando la cabecera de la iglesia, se encuentra la capilla gótica que sustituyó al ábside románico que formaba la Capilla mayor y que fué demolido en el año 1513.

Al levantar el pavimento de aquélla apareció el cimientto sobre el cual se elevaba el ábside de la primitiva capilla. Es la actual obra del celebrado maestro Juan de Badajoz (padre). Es de planta rectangular: forma su primer cuerpo un liso muro; una cornisa moldeada le separa del superior, en el cual hay dos altas y rasgadas ventanas de ojivas equiláteras, divididas en dos vanos por delgado mánel en forma de pilastra.

En el lado opuesto, y cerrando al Poniente parte de la antigua iglesia románica, se levanta la fábrica de la Biblioteca, de exterior modesto, muros de mampostería, contrafuertes cilíndricos y una gran ventana en la fachada del Mediodía, que presenta análogos caracteres de época que las descritas anteriormente. Más allá, por fin, asoma su último cuerpo la torre, de planta cuadrangular y emplazada fuera de la iglesia, ocupando en la muralla medioeval el lugar que correspondió a uno de sus cubos (1).

Interior

Es el monumento en su interior de planta de cruz latina, de tres naves, crucero y tres ábsides. Los correspondientes a las capillas de las naves colaterales son de medio punto, precedidos de un pequeño tramo recto y cubiertos con una bóveda de cuarto de esfera. Exceptúase el de la nave mayor que desapareció, como ya hemos dicho, en 1513, sustituyéndole por la actual construcción de forma rectangular, cubierta por una bóveda de crucería, cuyos nervios arrancan

(1) Vid. *Asturias y León*, por D. José María Cuadrado.

de una serie de ménsulas, gallonadas unas y formadas otras por imágenes de ángeles, en cuyos apoyos se enjarjan y compenetran los nervios para ramificarse después y unirse en una clave común cerrada por un florón.

Del arcisterio o bema de la antigua iglesia, sólo se salvaron parte de las dos pilas de su arco toral y las dos grandes hornacinas arquitectónicas que en el siglo XI vinieron a sustituir los sencillos nichos, en los cuales se colocaban los vasos sagrados y demás objetos de culto necesarios para la celebración del Santo Sacrificio de la Misa.

La fábrica de esta capilla fué construída por el maestro Juan de Badajoz, como ya hemos dicho, el cual debió terminarla en el año 1522, habiendo fallecido en el de 1523, y puesto que Ambrosio de Morales dice que cuando él visitó nuestra basilica (1582) hacía sesenta años que se hallaba construída, dicho se está que debió terminarse en la fecha indicada.

La bóveda del crucero, como la de la nave mayor, es de cañón seguido, y de arista la de las naves bajas.

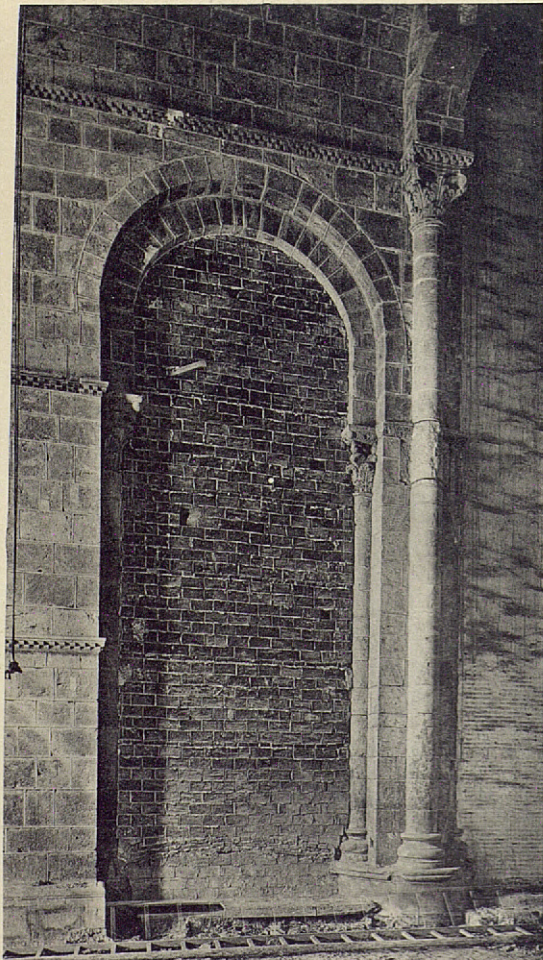
La nave mayor se halla alumbrada directamente por grandes ventanas, abiertas en el espacio que queda entre la cubierta de aquélla y las de las naves menores.

Para obtener este resultado elevaron los muros de la nave central; mas como muy acertadamente dice el Sr. Lampérez, en su incomparable «Historia de la Arquitectura Cristiana Española de la Edad Media», *con esta modificación queda subsistente la estructura borgoñona... Pero por ella la nave central se eleva; el empuje del cañón actúa fuera de los puntos de contrarresto de las bóvedas de arista y el equilibrio es defectuosísimo y el principal ejemplar español, San Isidoro de León, ofrece la prueba en sus panzudos y desplomados pilares.*

Cuando esto se llevó a cabo picaron la parte inferior de las herraduras que formaban los arcos de comunicación, resultando con la forma peraltada que hoy tienen: el empalme se nota mirándolos de frente.

Dicha superedificación o elevación de la iglesia llega a confirmarse con un dato curiosísimo, resultado de los últimos descubrimientos verificados en la restauración del crucero.

Al limpiar la columna del frente de la pila, que elevándose hasta la imposta de donde arranca la actual bóveda del crucero, sostiene sobre su capitel, a una con su eurítmica de la capilla mayor, el arco lobulado del lado de la Epístola, aparecieron, a la misma altura del que sostiene el arco de comunicación del crucero con la nave menor



Fotas. Vinocio, León.

Al crucero: columna con señales
del primitivo capitel.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Parte de las pinturas murales de la capilla de los
Quiñones, de reproducción.

del Norte, señales inequívocas de haber existido un capitel que se picó y se devastó para sobre él continuar la columna hasta la imposta desde la que arranca la nueva bóveda. Aun cuando en las otras columnas de las pilas que sostienen los arcos torales, no se han encontrado indicios de análogos capiteles, sin embargo, debieron tenerlos a la misma altura que el anteriormente mencionado.

Toda esta labor se concluyó en el año 1149, en el cual se consagró la iglesia reinando Alfonso VII, el Emperador, a quien se debe obra tan atrevida.

Las tres primeras arcadas, a contar desde los pies de la iglesia, se hallan cortadas por una bóveda de crucería, sobre la cual gravita el coro alto, erigido por la iniciativa del abad D. Simón Alvarez que rigió la Comunidad desde el año 1433 hasta el de 1450.

El incendio producido por una chispa eléctrica el día 10 de Septiembre del año 1811, obligó, una vez que cesaron los trastornos causados por la invasión francesa, a cobijar el coro con una falsa bóveda, la cual, casi durante noventa y cuatro años, redujo las luces de las ventanas altas que daban a aquél y ocultó a la vista de los amantes del arte los hermosos capiteles de las columnas.

Bajo del coro, y en el muro que cierra la iglesia por la parte del ocaso, existe una puerta de doble arco lobulado por la cual se penetra en el notabilísimo panteón de los Reyes.

Panteón

Está formado el panteón por dos estancias: la anterior, que es la que se halla en comunicación con la iglesia, es de planta cuadrangular, y la posterior comprendida entre ésta, el claustro y la muralla, rectangular. Unidas ambas, forman un rectángulo separado al Sur, por muro propio, de la estancia, conocida hoy con el nombre de Cereña; al Oeste, limitada por la muralla; al Norte, por el claustro, y al saliente por el grueso muro que la separa de la iglesia.

Fuertes pilares compuestos, cortados en cruz, con columnas adosadas y coronadas de capiteles de rica decoración, sirven de apoyo a las bóvedas. En el promedio del primer recinto hay dos grandes columnas exentas de mármol blanco, fustes cilíndricos, basas de perfil ático y capiteles, que si bien su contorno recuerda los corintio-románicos, las pomas y piñas de su decoración los dan un carácter verdaderamente oriental. Las dos columnas exentas, por las distancias de su emplazamiento, dividen al panteón en tres partes a modo de

naves, más amplia la del centro y más estrechas las del Mediodía y Norte.

La cubierta del panteón propiamente dicho, se apoya en arcos sencillos de medio punto que arrancan desde los capiteles de las columnas exentas hasta las pilas de cerramiento, dividiéndose la cubierta de este primer recinto en seis bóvedas independientes. Otras tres de idéntica construcción cubren el segundo recinto, aptas para estudiar su estructura y su formación por no hallarse decoradas con pinturas murales.

Las bóvedas son de arista, pero no construídas geoméricamente sino de un modo intuitivo y con gran libertad y diferentes formas, como lo demuestra la variedad de retículos a que aquellas se adaptan.

Los arcos de lo que pudiéramos llamar naves menores están pe-
raltados, con el fin de que enrasen con los de la nave mayor, elevándose el centro de la bóveda sobre el extradós de sus arcos formeros, lo cual la da un carácter cupuliforme o domical, y cerrando su clave una pequeña superficie plana.

La variedad de formas de las bóvedas las disponían para que, andando el tiempo, el pintor desplegara toda la riqueza de su imaginación, diseñando en los grandes fondos de las bóvedas centrales, en los más reducidos de las naves menores, en los frentes y en el intradós de los arcos y en los muros de cerramiento, los más variados asuntos y las alegorías más curiosas.

Los asuntos de las notabilísimas pinturas que decoran las bóvedas, los frentes e intradós de los arcos formeros, están tratados con una gran libertad, rompiendo los antiguos moldes de la pintura románica, como lo demuestra la mayor corrección del dibujo, el movimiento de la figura, la variedad de actitudes y otras cualidades que manifiestan que el pintor tiende a inspirarse en el natural.

Mucho podría ayudar para determinar la época, un estudio comparativo de dichas pinturas con las miniaturas que exornan los códices de los siglos XII y XIII, custodiados en la Biblioteca de la Real Colegiata.

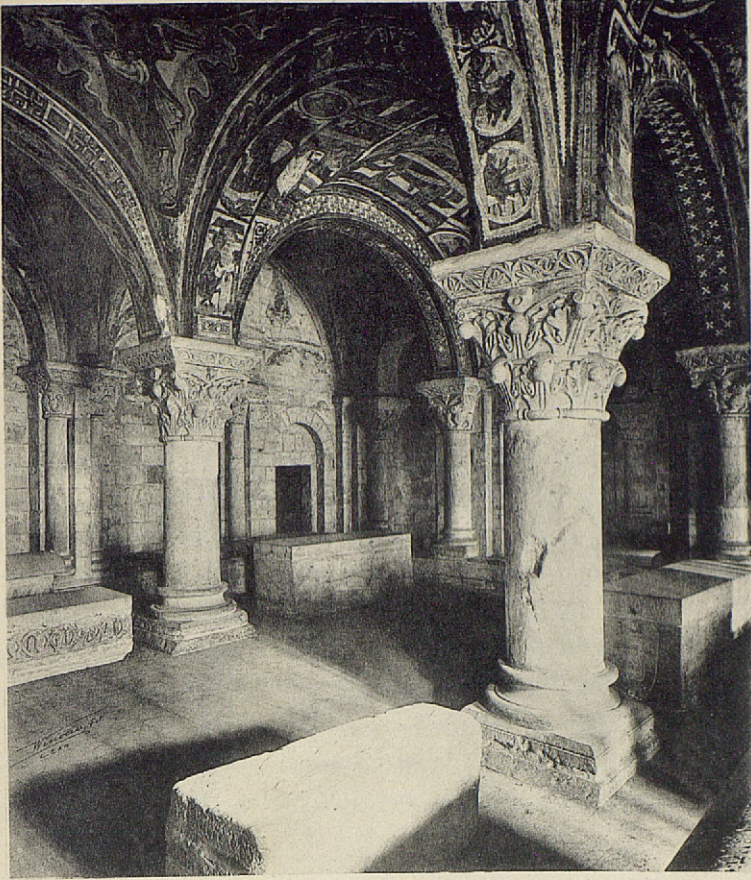
Al celo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia, encargada por la ley de velar por la conservación de los panteones Reales, y al esmero con que el cabildo de la Real Colegiata ha custodiado fábrica tan veneranda, se debe el buen estado en que se encuentra el panteón de San Isidoro. Nada ha perdido desde que en el año 1865 se iniciaron las obras de su restauración.

Era gobernador, a la sazón, D. Carlos de Pravia, hombre ilus-

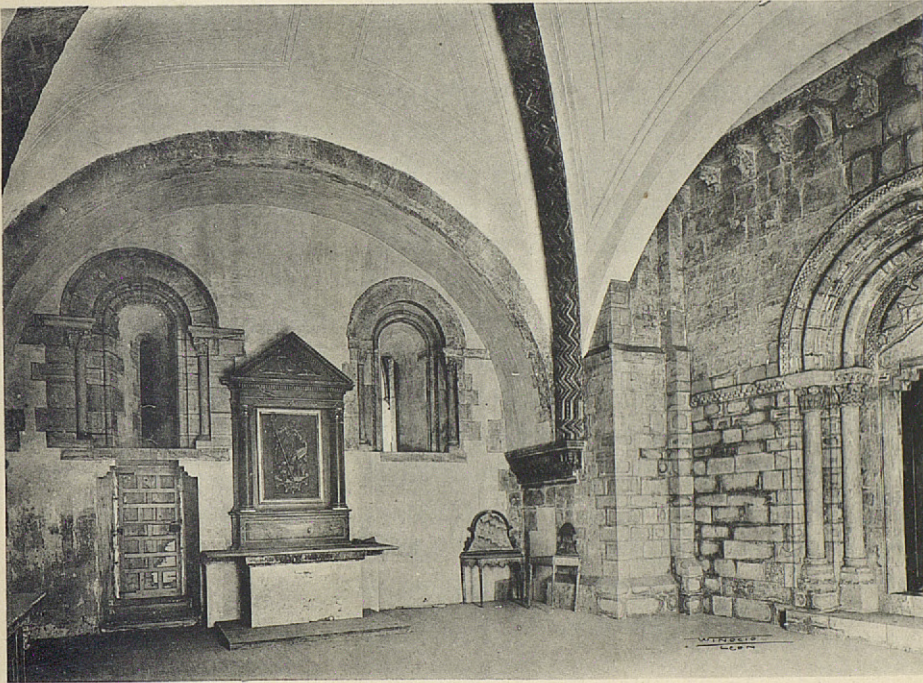
SAN ISIDORO, DE LEÓN

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES.

TOMO XXV.



Interior del Panteón de Reyes



Fotas. Vinocio, León.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Interior de la capilla de los Quiñones

trado y entusiasta por las glorias de nuestra historia patria. Impulsado por su afición al arte, comenzó a hacer algunas exploraciones en aquel recinto Real, que tanto había sufrido durante la invasión francesa y las revueltas civiles durante la segunda mitad del siglo XIX.

En Febrero del año precitado acertó a dar con el sarcófago que guardaba los restos de D. García, último Conde de Castilla. Este éxito animó al celoso gobernador a realizar su proyecto de una restauración adecuada que rehabilitara el panteón y le devolviera, en cuanto fuera posible, a su estado primitivo. Procedióse inmediatamente a levantar con sumo cuidado la capa de cal que embadurnaba el muro lateral de la primera estancia, apareciendo las hermosas pinturas que le adornaban, coetáneas a las de las bóvedas. Bien pronto tan venturosos hallazgos influyeron en el ánimo de las personas sensatas e ilustradas de la ciudad de León, contribuyendo con sus donativos para continuar las obras, entre otros muchos, el excelentísimo Sr. D. Calixto Castrillo, Obispo de la diócesis, los señores Panchón, Lorenzana, Alvarez, Quiñones y la Diputación provincial.

Con los recursos obtenidos se procedió al derribo del muro que, de antiguo construido, separaba entre sí los dos recintos de la estancia regia, así como también el de uno de los arcos de comunicación con el claustro.

Se repusieron en sus sitios respectivos los sepulcros extraídos del segundo recinto; se rellenó éste y se embaldosó; se concertaron algunas de las bóvedas del predicho recinto; se repararon algunos zócalos, y, por último, entre otras obras de menor importancia, se colocaron las tres verjas de hierro, imitación del estilo románico, en los tres arcos divisorios entre el panteón y el claustro.

Contribuyeron al feliz éxito de esta empresa artístico-arqueológica con su inteligencia y reconocidos conocimientos en la materia los excelentísimos Sres. D. Fidel Fita y Colomé, D. Ricardo Velázquez Bosco y el Sr. D. Francisco Daura, individuos entonces de la recién instalada Comisión de Monumentos.

Completaremos esta descripción sumaria del interior dando noticia de la gran estancia que gravita sobre el panteón, conocida comúnmente con el nombre de Cámara de doña Sancha. Alúdese a la virtuosa y prudente mujer de dicho nombre, hermana de Alfonso VII, el Emperador, amada y reverenciada por éste, y a la cual en los primeros años de su reinado, honró dándola el título de Reina, con el que aparece, en unión de su hermano, firmando no pocas cartas de donación, privilegios y otros documentos públicos.

Cuentan las antiguas crónicas, y muy al por menor la que escribió el Tudense, que, por instancias de la piadosa señora, accedió el Emperador a que los canónigos seculares que en el año 1144 dejaron la Catedral, retirándose al pueblo de Carvajal para seguir la vida en común, fueran trasladados al antiguo Monasterio de religiosas de San Pelayo, sito en la ciudad de León, a fin de que en la iglesia de San Isidoro se tributara al Santo, con gran solemnidad, el culto que le era debido.

Afirma, asimismo, una constante tradición que la llamada Cámara de doña Sancha formaba parte de un antiguo palacio real situado junto a la iglesia de la actual Colegiata.

La precitada estancia es una gran sala de lisos y espesos muros, decorados con una serie de pinturas murales de fines del siglo XVI, en las que se representan los hechos más culminantes de la vida de San Isidoro de Sevilla.

La Cámara tiene actualmente la entrada por una sencilla puerta de arco de medio punto, abierta en el muro que la separa del claustro alto. En el que la divide del coro de la iglesia, y a la derecha de un gran arco resaltado, bajo del cual había una mesa de altar, hay un hueco rectangular, a modo de baja y oblicua ventana, por la cual se dice que la Infanta contemplaba la urna que en la capilla mayor encerraba las santas reliquias del Doctor de las Españas.

Otras construcciones de valor arqueológico

Existen varias fuera de la iglesia propiamente dicha, con tal independencia de ésta, que podrían desaparecer sin que en nada se menoscabase la integridad de aquélla; sin embargo, por un buen sentido se han respetado en el decurso de los siglos.

Detrás del brazo Norte del crucero hay una obscura y pequeña capilla, cuya fábrica consiste en un tramo recto cubierto con bóveda de medio punto y un pequeño ábside terminado en un cuarto de esfera, sin otra decoración que una sencilla imposta que corre por los muros al arranque de la bóveda. Tiene esta capilla tres puertas: la de entrada, en el brazo Norte de la iglesia, obra del siglo XVI; otra de arco semicircular, por la que se comunica con la capilla de Santo Martino, y la tercera, casi frente a aquélla, que sirve de ingreso al pasillo que, comprendido entre la parte exterior del ábside de la capilla menor del lado del Evangelio, el muro de la actual Capilla mayor y el de la pequeña iglesia que describimos, da acceso a la anti-

gua sacristía. Todos estos caracteres de su antigüedad han venido a confirmarse, una vez que, levantado el enlucido que cubría sus muros, se vió que éstos eran de mampostería, con hiladas dobles de ladrillos colocados a tizón, y en el fondo del ábside una angostísima aspillera que apareció cuando fué separado el altar que la ocultaba.

Esta capilla fué la que se conoció con el nombre de la Santísima Trinidad, tan venerada por Santo Martino, según consta por documentos del siglo XIII y del XVI, que se conservan en el Archivo de la Casa.

Otra de las construcciones que tienen interés es la capilla llamada de Santo Martino, la cual comunica con la que acabamos de describir por una sencilla puerta de arco de medio punto. Su planta es de forma rectangular: tiene luces directas que recibe de un gran patio y en cuyo muro tuvo primitivamente la entrada. Está cubierta por una bóveda ojival de dos tramos, cuyos nervios arrancan de unas sencillas ménsulas. Tiene dos lápidas incrustadas, una en el muro de Occidente y otra en el de Mediodía, ambas con caracteres monacales de principios del siglo XIII, enumerándose en la del Mediodía las reliquias que en el año 1191 depositó el Santo en la capilla de la Trinidad, y en la otra de Poniente recomienda al Abad y Comunidad de San Isidoro que mantengan día y noche tres lámparas delante del altar de la Santísima Trinidad y otra en el de la capilla de la Santa Cruz.

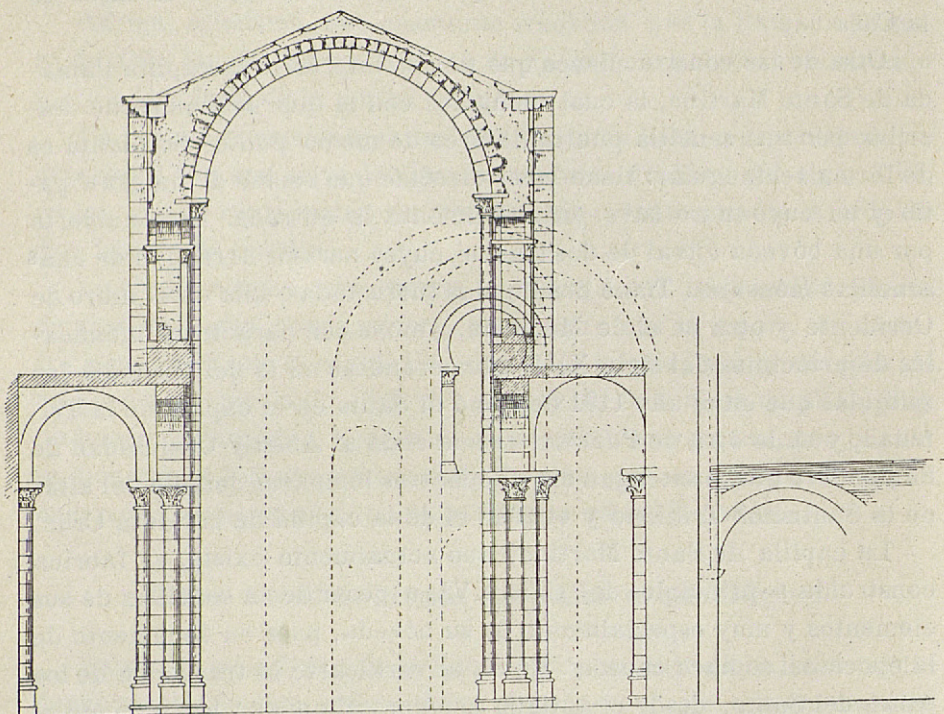
La capilla de Santo Martino, que actualmente existe, es fábrica construida a principios del siglo XVI, a pesar de la sencillez de sus elementos y muy especialmente de su bóveda, pues en documento de la época así se hace constar. En él, al verificarse la traslación de los restos del Santo, desde el antiguo sepulcro al en que hoy está en el altar, el Prior dirigiéndose al Obispo de Matronia le dijo: «Que ya sabía cómo la capilla vieja del dicho Santo Martino... se había nuevamente derribado porque en el mismo lugar se obo de facer la dicha capilla nueva para mayor veneración de dicho santo.»

En la parte oriental del Claustro existe una hermosa iglesia de planta casi cuadrada, cerrando uno de sus lados el muro que para su construcción primitiva se levantó de contrafuerte a contrafuerte del hastial o fachada exterior del brazo Norte del crucero de la iglesia de San Isidoro.

Gracias a la maestría y especiales conocimientos del restaurador de la Basílica, Sr. Torbado, se ha demolido el muro que ocultaba la puerta del brazo Norte del crucero, pudiéndola contemplar hoy en toda su integridad, hasta la cornisa que, con sus variados canecillos,

corta en dos mitades casi iguales el hastial. Es, en todas sus líneas generales, una repetición de la portada del brazo del Mediodía del crucero, si bien varía algún tanto la decoración de sus capiteles, y su tímpano es completamente liso.

No obstante de haberse desfigurado esta capilla en la época del barroquismo, subsisten aún en ella varios elementos constructivos y de ornato que ponen de manifiesto su origen románico.



Corte del templo románico (e indicación de lo prerrománico).

La bóveda que actualmente la cubre es ojival, de fuertes diagonales y de doble zig-zags, cuyo peso aparentan soportar extrañas figuras de hombres encogidos y situados en el arranque de los arcos de los ángulos formados por las impostas. Parando mientes en la construcción parece que la bóveda se apoya sobre dichos diagonales, y sobre los arcos formeros de pies y cabeza de la iglesia. Sobre estos arcos aparecen otros dos a manera de suplementos. Esta anomalía se explica, suponiendo que la iglesia estuvo primitivamente cubierta con bóveda de cañón seguido, bóveda que se apoyaba en los arcos más bajos antes citados, y en los muros de costado que no tenían en

su origen más altura que la de la imposta; pero al verificar su transformación con bóveda ojival, elevaron los muros hasta formar medio punto; mas como hecho esto, los arcos formeros de pies y cabeza de la iglesia quedaban más bajos, tuvieron por necesidad que suplementarlos con los otros dos, a fin de que enrasaran con los medios puntos de los muros laterales. En una palabra: apelaron a este recurso como medio más fácil que el de construir nuevos arcos.

Cuando en el siglo XVII se abrió la puerta actual que comunica con el claustro y se cubrió la plementería de la bóveda con el inoportuno almohadillado que hoy tiene, destruyeron las hermosas pinturas murales que decoraban la iglesia, y de las cuales han quedado restos dignos de estudio en el intradós del arco y en el muro de ingreso (1). El carácter románico que tuvo en su origen dicha construcción se ha confirmado recientemente con el descubrimiento, en el muro de fondo, de dos ventanas simétricas de dicho estilo.

Esta capilla fué el panteón de la noble y esclarecida familia de los Quiñones.

Los nuevos descubrimientos

Hará unos doce años que llamó la atención del ilustre arquitecto leonés D. Juan Bautista Lázaro, el agrietado que se notaba en el enlucido que cubría parte de la bóveda de la nave central; la gran hienda abierta en la falsa bóveda del coro, y el movimiento iniciado en algunas de las que cerraban la nave menor de la Epístola.

Obtenida la competente autorización del cabildo de la Real Colegiata, y con donativos particulares que aquél reunió, se dió principio, el 22 de Noviembre de 1905, a armar el andamiaje en el brazo de la iglesia hasta el coro, terminándose dicha operación el 13 de Diciembre de dicho año. Después de varias vicisitudes, que no son del caso referir, quedaron en suspenso las obras en 31 de Enero de 1908, volviéndose a reanudar el 13 de Mayo, pero ya bajo la dirección del arquitecto D. Juan Crisóstomo Torbado.

Impúsose desde luego la necesidad de levantar el espeso enlucido que, a manera de blanco sudario, cubría toda la fábrica de la iglesia y que desde el año de 1813, habían aglomerado, capa sobre capa, sucesivas generaciones de blanqueadores para ocultar los deterioros producidos en el interior del templo por el incendio de 1811, del que al principio hemos hablado.

Desmontada la falsa bóveda del coro y limpio el muro que separa

(1) Las pinturas murales tienen todos los caracteres propios del siglo XIII.

éste de la antigua cámara de doña Sancha apareció, además de una pequeña ventana románica, otra de grandes proporciones, cortada en un tercio de su arco por el muro de lado del Evangelio de la nave mayor, si bien por el lado opuesto, en el interior de la precitada cámara, apareció completamente determinada una vez que se destruyó el paramento que le cerraba y se desmontó la mesa de altar que a él se había adosado.

Esta amplia ventana o tribuna tiene una luz de 3,20 metros de alto por 1,80 de ancho. Hállase abierta en el mismo eje de la cámara. Está formada por un arco de herradura, desnudo de todo ornato y descansando sobre dos columnas cilíndricas de basas pseudo-áticas y capiteles fantásticos de escasísimo relieve. A derecha e izquierda de aquélla hay dos sencillos y pequeños óculos que servían para iluminar su interior.

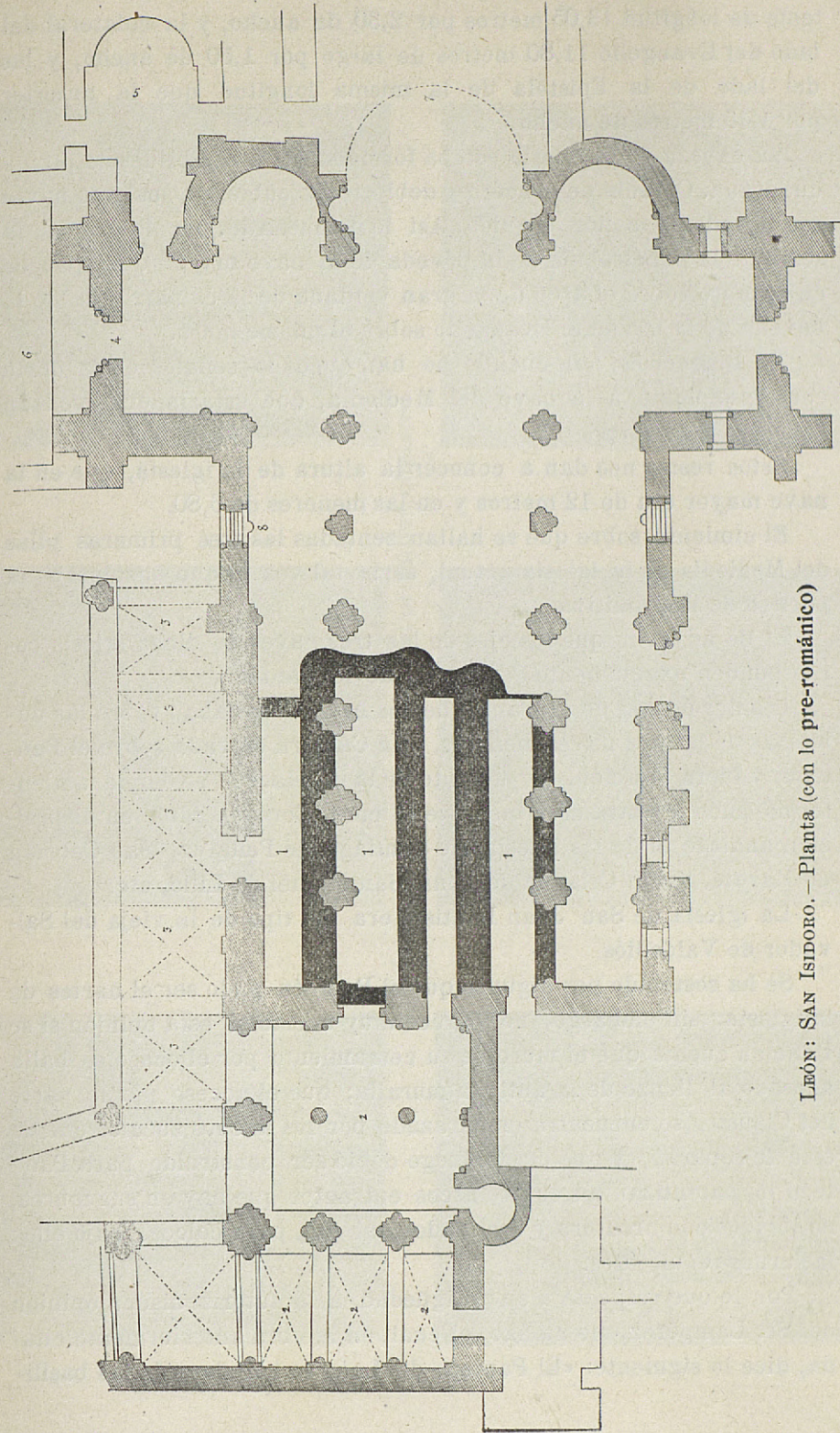
Caracteres son todos estos que revelan la existencia de una fábrica bastante anterior a la del resto de la iglesia.

A plomo de la ventana descrita, y en el mismo muro de cerramiento que por bajo del coro actual separa la iglesia del panteón de los Reyes, se descubrió la silueta de una sencilla puerta de arco de medio punto, tabicada y cortada por la pila del último arco que pone en comunicación la nave mayor con su colateral del Norte. Dicha puerta, situada en el eje de la nave mayor del panteón corresponde por el interior de éste al altar, que una vez condenada aquélla, se erigió bajo la advocación de Santa Catalina.

Nos hemos detenido algún tanto en estos pormenores por creerlos de interés para determinar la situación, estructura y época de aquella vetusta iglesia que empieza a sonar en el año 966, bajo el reinado de Sancho I el Craso; que, después de la invasión de Almanzor, fué reedificada por Alfonso V en el año 1020, a la vez que erigia el panteón de los Reyes, y, por último, derruida, aunque no en su totalidad, por Fernando I, a fin de erigir parte de la que hoy existe y que fué reformada y consagrada por Alfonso VII el Emperador.

En el lapso de tiempo que transcurrió desde Mayo de 1908 hasta Julio de 1909, y al levantarse el antiguo enlosado del brazo de la iglesia salieron a la luz, corriendo en sentido longitudinal y paralelamente a los muros de aquella, cuatro líneas de cimentación, que arrancando del muro divisorio de la iglesia y el panteón, se extendían hasta rebasar las terceras pilas.

Estos cimientos determinaban la planta de la edificación que sobre ellos se levantaba. Era esta iglesia de tres naves: la principal



LEÓN: SAN ISIDORO. — Planta (con lo pre-románico)

tenía de longitud 13,05 metros por 2,30 de ancho, y la colateral del lado del Evangelio 11,80 metros de largo por 1,50 de ancho, y las del lado de la Epístola de la misma longitud que la anterior por 1,15 metros de ancho.

La cabeza de la iglesia estaba formada por tres ábsides de planta cuadrada. Carecía de crucero y debió tener cubiertas sus tres naves con bóveda de cañón seguido. Así lo demuestran, por lo menos, la señal de la penetración de la bóveda de la nave mayor que aparece en el muro sobre el arco de la gran ventana de la cámara y la de la bóveda de la nave del Evangelio sobre el mismo muro.

De suponer es, aun cuando no han quedado señales en la parte correspondiente a la nave del Mediodía, que estaría embovedada como las anteriores.

Estos restos nos dan a conocer la altura de la iglesia, que en la nave mayor era de 12 metros y en las menores de 6,80.

El cimiento sobre que se hallan sentadas las tres primeras pilas del Mediodía de la iglesia actual, sería tal vez el que sustentaba el pórtico de la primitiva.

Es de advertir que los ejes de las tres naves de dicha iglesia corresponden exactamente con los de las del panteón.

Los dos óculos de que antes hemos hablado estaban sobre las cubiertas de las dos naves menores, y la Cámara elevada sobre el Panteón, y fuera también, por lo tanto de la iglesia, por su emplazamiento, no pudo ser otra cosa más que el coro. Coro en alto, en disposición análoga al de las iglesias de Santiago de Peñalva, San Cebrián de Mazote, Santa Cristina de Lena, San Miguel de Lillo, etc.

La iglesia de San Juan Bautista era del tipo de la vieja del Salvador de Valdediós.

Se ha sostenido por algunos que el Panteón pudo ser el nartex de la iglesia; sin embargo, no parece muy acertada esta opinión si se tiene en cuenta que el muro de su cerramiento por el ocaso se halla adosado al lienzo de la antigua muralla; que el acceso por la parte del Claustro se encuentra embarazado por los anchos zócalos que de éste le separan, y que desde luego debió ser construido para Panteón lo patentizan los cuatro arcos entrantes que hay en sus muros, no ligados con arcatura y destinados, tal vez, para colocar bajo ellos las urnas sepulcrales.

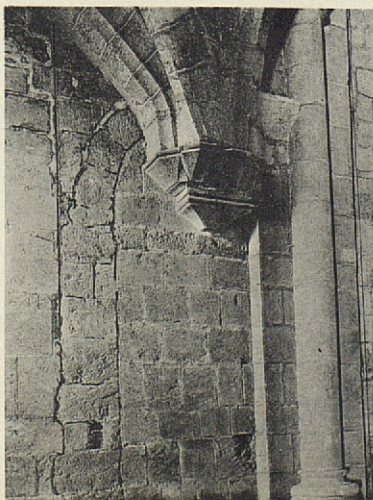
Por lo que respecta a su antigüedad, a la autorizadísima opinión del Sr. Lampérez, me atengo, el cual, en la obra anteriormente citada, dice lo siguiente: «El Panteón de León es heredero de las basili-



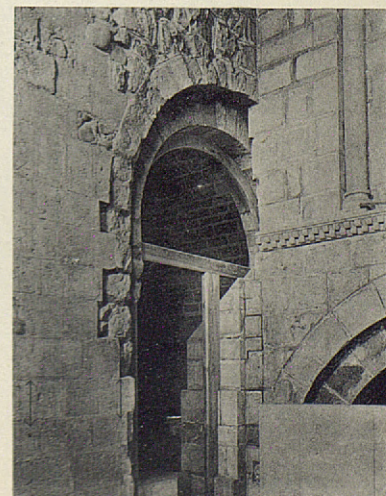
Capiteles y arcos de la bóveda del primitivo claustro



Puerta en la crujía Norte del claustro.



Puerta primitiva en el eje del Panteón de Reyes.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Tribuna de la Cámara de D.ª Sancha.

cas visigodas y cantábricas por sus grandes columnas exentas y sus pilares compuestos, por sus basas pseudo-clásicas y por los capiteles donde todavía se ve la forma corintia, pero tratada al modo convencional, como en los de Hornija, de Escalada, Mazote y Lebeña, anteriores al capitel historiado, y el de *flora local* de estilo románico.» (1)

Claustro

Forma el actual un rectángulo de cuyas cuatro crujiás, tres, que son las del Norte, Oriente y Poniente, son obra de mediados del siglo XVI; pero la del Mediodía, considerada por largo tiempo como la más antigua, se salvó de la renovación, tal vez por falta de recursos.

Está formada ésta por un liso y espeso muro de mampostería en cuyo primer cuerpo tiene abiertos cinco arcos semicirculares y en el segundo, perteneciente al claustro alto, otra serie de ventanas de arco rebajado.

Al hacerse algunas calicatas en los extremos aparecieron en sus ángulos fuertes machos, teniendo adosadas en cada uno de ellos columnas de fuste cilíndrico y capitel corintio-románicos, sobre cuyos gruesos cimacios descansaban sencillos arcos sin molduras, parte de cuyas dobelas aparecen aún empotradas en la mampostería. Al levantar el enlucido del muro de fondo aparecieron en él restos de pilastras coronadas por una imposta, señalándose aún en dicho muro restos de los arcos formeros de la bóveda.

No ha mucho que, al hacer alguna exploración en el muro de fondo de la crujía Norte del Claustro, se descubrió una puerta románica, de arco de medio punto, formado por un grueso y sencillo baquetón y una archivolta ajedrezada que descansan sobre dos jambas, sin otra exornación más que una sencilla moldura. Dicha puerta, por el sitio en que se halla colocada, demuestra que el primitivo Claustro tenía las mismas dimensiones que el actual. La arquería fué destruída en su mayor parte y macizada cuando las necesidades de la vida en común obligaron a levantar sobre el Claustro bajo un segundo cuerpo que dió origen al alto. De esta alteración del Claustro románico nos queda como ejemplar la crujía del Sur, de que venimos hablando.

La cubierta de las bóvedas de su parte alta ocultó por completo toda la fachada Norte de la Basilica, cegando sus ventanas, las cuales se han abierto actualmente, iluminándose por una serie de claraboyas hechas en la cubierta.

(1) «Historia de la Arquitectura española»; tomo I, pág 317.

Para completar el estudio de esta parte de la Basílica daremos noticia, si bien sucinta, de los enterramientos de algunos de sus Prelados principales que, gracias a las investigaciones de la Comisión de Monumentos, fueron descubiertos en Junio del año 1882.

Llamó la atención de los comisionados, una vez dentro del Claustro, el cerramiento de la parte inferior de dos arcos, a cada lado del central, de los cinco que forman la cruja contigua al templo que acabamos de describir. Ninguna de las caras laterales de los cerramientos presentaba a la vista nada de particular; pero la forma doblemente ataluzada en que terminaban estas especies de pretilles les daban un aspecto de tumbas que hacían sospechar que algo ocultaban en su fondo. En efecto, demolidas las partes superiores, aparecieron cuatro sarcófagos de piedra con las inscripciones de los que en ellos yacían sepultados, a excepción de uno que, por el deterioro de su cubierta, no pudo ser leído. Los otros tres encerraban los restos de Pedro Arias, primer Prelado de la Colegiata con título de Prior, que trasladado, en unión de sus compañeros, del Monasterio de Carvajal a la iglesia de San Isidoro, por Alfonso VII, la gobernó desde 1148 hasta 1150; (1) los de Menendo, tercer Prelado y primer Abad de la Colegiata, que gobernó desde 1155 hasta 1167; (2) los del Abad Pedro II, que tuvo a su cargo el régimen de la iglesia desde el año 1264 hasta el de 1301. Sobre la tapa del sarcófago se halla grabado un escudo de armas, cuartelado, con leones, castillos y las quinas portuguesas (3).

Los enunciados sarcófagos debieron hallarse primitivamente colocados en las otras alas del Claustro, hasta que al renovarse éstas en el siglo XVI, como ya hemos dicho, fueron trasladados al lugar donde se descubrieron.

(1) He aquí su epitafio:

LAVDE : PRIOR : DIGNVS : PETRVS : PIVS : ATQVE : BENIGNVS :
 OMISIT : MORES : ET NORMA : CANONICORVM : PRIMVS : IN HAC : PATRIA : DNO :
 TRIBVETEN : POLORUM :
 REGNANS : CVM : XPISTO : TVMVLLO : REQVIESCIT : IN ISTO :
 ✠ ANNO : AB : INCARNATIONE : DNI : N-RI : IHV : XPI : M : C : QVINQVAGESIMO :

(2) Su epitafio:

H : QIESCIT : MAGISTER MENEDVS : PMVS : ABBAS : ECCLISIE : HUIVS :
 NOBILI : GENERE : SCIENCIA : ET : MORIBVS : NATIONE : PORTVGALEM : OBIT : L : M :
 CC : V : XI : KS : IVNII :

(3) † HIC : REQVIESCIT : FAMVLVS : DEI : VENERABILIS : VIR : MAGISTER : PETRVS :
 DIVINA : PROVIDENCIA : ABBAS : SCI : ISIDORI : Injure peritVS : ET : LICECIATUS :
 IN : ARTE : MEDICINE : SCIENCIA : TEOLOGIE : ERUDITVS : Obit : in : Domino : era :
 m : ccc : xx : X : VIII : XI : KLAS : IVNII : †

En el rincón Sudeste de dicho Claustro existía otro sepulcro que resultó ser el de D. Juan Alvarez de Valdesalce, que rigió la Comunidad desde 1457 hasta 1483, en que renunció. Fué capellán del Rey D. Enrique IV.

En el grueso de la tapa del sarcófago se halla el epitafio, y sobre aquélla la estatua yacente con traje y atributos abaciales (1).

En el lado Este del Claustro se hallaba el sarcófago del Abad don Fernando, el cual dirigió la Casa desde el año 1395 hasta 1432. Sobre la tapa está esgrafiada la figura del difunto, caracterizada por las sagradas vestiduras, mitra y báculo, teniendo abierta en el canto la inscripción (2).

Todos estos sarcófagos abaciales se colocaron, en el mismo Claustro, en la capilla de Nuestra Señora de la Asunción (3).

Conclusiones

De la descripción que hemos hecho de los diversos elementos arquitectónicos que integran la grandiosa fábrica de la basilica Isidoriana, se desprende que existen en ella cuatro obras diferentes, vieniendo a confirmarlo los monumentos epigráficos que se conservaron en la misma iglesia.

Es el primero de éstos la inscripción abierta en la tapa que cubre el sarcófago de Alfonso V el Noble, y en el cual se dice, entre otras cosas, que hizo la iglesia de barro y ladrillo: *Et fecit ecclesiam hanc de luto et latere*. Alúdense a la reparación de la antiquísima iglesia de San Pelayo, cuya advocación cambió por la de San Juan Bautista, echando al mismo tiempo los fundamentos del panteón de los Reyes. En las grandes columnas exentas que ocupan el centro de

(1) Reverendo señor don gouan Alvarez abbad deste mon^o capellan e del consejo de los Rey e Reyna nros señores otrosy fue en lo spual e tporal diligente reparador de los pobres consolador e de los nobles e virtuosos amador y despues de..... años de de su utile presidencia la aña a nuestro señor envió et so esta tumba el sepultarse mandó.

En el frente del sarcófago esta oración: O . SCE . ISIDORI . P . COR . TE . ORA P . ME .

(2) ISTE . LAPIS . TEGIT . OSA . DNI . FERNADI . GRA . REDETORIS . HVIVS . CENOVI .

ABAT^S . O . DOCTOR . ISIDORE . CVI . EST . FAMA . P .

HENIS . O . SI . P^BCIBVS . TVIS . ET . MERIT^S . M . VIRGINIS . HVIC . PORTAS . HEREY .

CLAVISSET . IANITOR . MORT^S . OBIIT . AÑO . DO . M . CCCC L .

(3) Datos del informe presentado a la Comisión de Monumentos, y aprobado por ésta en 12 de Junio de 1885, por los individuos de la misma D. Juan Castrillón y D. Inocencio Redondo.

éste, y muy especialmente en sus capiteles, como en la estructura de sus bóvedas, hemos reconocido una construcción anterior a la época de Fernando I. Apreciación confirmada por la cimentación que apareció, y que, según tenemos ya demostrado, determinaba la planta de la iglesia de San Juan Bautista.

En la lápida de la dedicación del templo a San Isidoro, de Sevilla, después de haber traído sus reliquias de dicha ciudad, verificada en 21 de Diciembre del año 1063 por los Reyes D. Fernando I y Doña Sancha, se dice: «Esta iglesia que veis de San Juan Bautista fué en otro tiempo de barro, y ahora, poco ha, la edificaron de piedra, *aldificaverunt lapideam*, el Excmo. Rey Fernando y la Reina Sancha.»

Esta segunda obra que fué realmente una nueva fábrica, se puede ver en la actualidad en la cabeza de la iglesia (fuera de la capilla mayor); en su crucero, tanto en el interior como en el exterior, y en los primeros tramos del brazo de aquélla.

En la inscripción sepulcral de Doña Urraca, la de Zamora, hija de Fernando I, se decía que amplió la iglesia de su padre: *et amplificavit ecclesiam istam*.

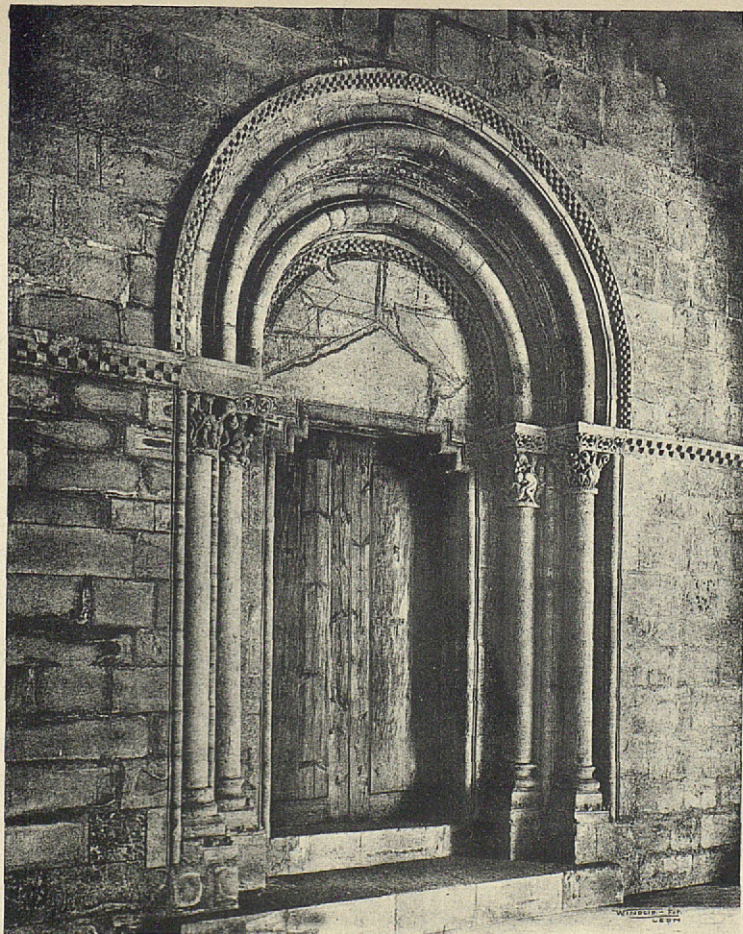
El verbo *amplificavit* no debe entenderse en el sentido de haber ensanchado la iglesia, sino en el de haberla prolongado, pues en los templos de tres naves no se amplifica a lo ancho. Bajo este supuesto, la obra de la Reina de Zamora arrancaríase desde la puerta principal del Mediodía hasta los pies de la iglesia.

Por último, en el enterramiento del célebre maestro Pedro de Dios, que floreció por su pericia en el arte de construir y por sus virtudes en tiempo de Alfonso VII el Emperador, se dice: «Aquí descansa Pedro de Dios que sobreedificó esta iglesia», *superaedificavit ecclesiam hanc...*

Alúdese a la elevación que se realizó en tiempo de dicho Monarca en la fábrica de toda la iglesia para alumbrar directamente la nave mayor (1).

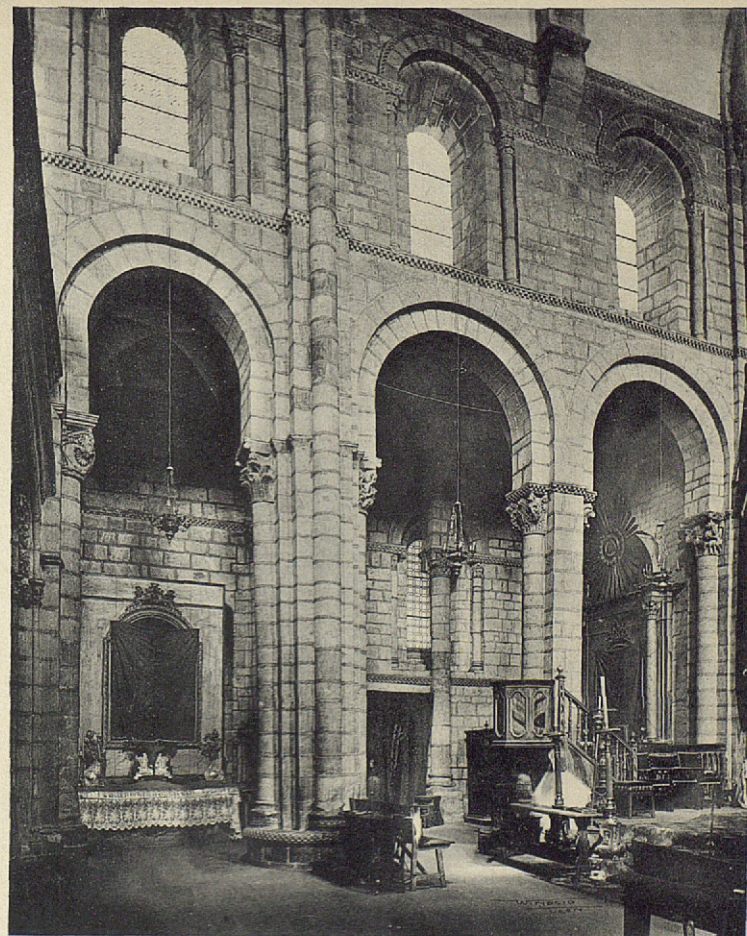
JUAN ELOY DIAZ-JIMENEZ.

(1) Los dibujos de este trabajo son del Sr. Solar; las fotografías de Vinocio.



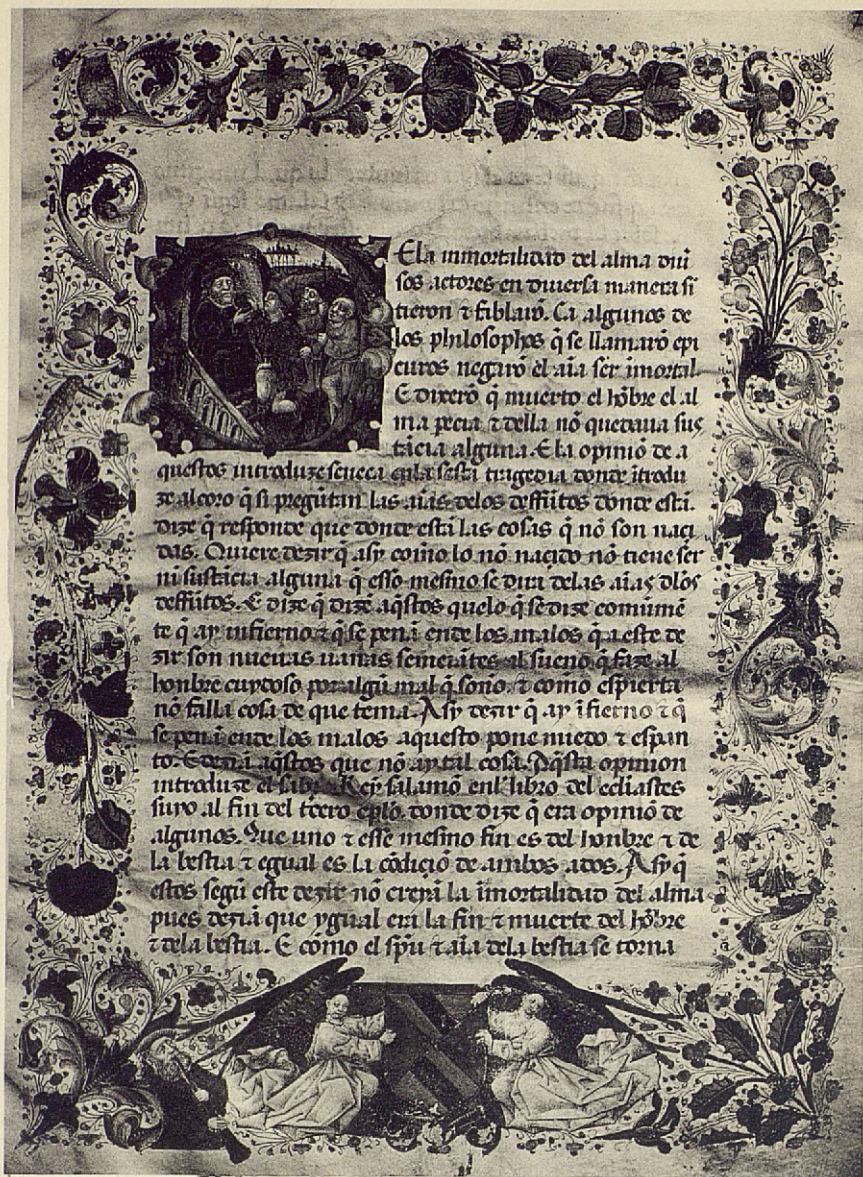
Fotas. Vinocio, León.

Puerta del brazo Norte del crucero.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Interior del templo: arcos de la nave mayor
y de la colateral del Norte.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JORGE INGLÉS (fl^o por 1455). Primera página de "El Fedon"
 de Platón, códice escrito para el Marqués de Santillana
 hoy en la Biblioteca Nacional.

MAESTRO JORGE INGLÉS

pintor y miniaturista del Marqués
de Santillana⁽¹⁾

Los testamentos de D. Iñigo.

Corría el año 1454: sintiéndose Enrique IV hombre y Rey, cosas que pocas veces más se sintió en su vida, llamó a Cortes a los tres estados del Reino, y reunidos en Cuéllar (2) les dijo: «Entre los varones romanos siempre fué la paz más peligrosa que la guerra», y siguiendo por este estilo en bien concertadas y viriles razones, les dió conocimiento y pidió parecer sobre su idea, de hacer guerra contra moros; contestó por todos al Rey D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, que hizo una muy discreta plática como hombre de claro ingenio y grande seso, «gracioso en el hablar y esforzado en las armas»—asi le llamó el Rey, según la Crónica (3). Acordóse la partida para la primavera que había de venir, y comenzaron los preparativos: placiale mucho al Impotente pensar en la próxima expedición; por entonces quizá su pintor le retrató a la jineta, las patas del caballo sobre sendas cabezas de reyes moros, el inverosmil casco coronado por la granada que él, cándidamente, pensaba «desgranar» (4).

Partió el ejército en Abril, pero el Marqués retrasó la salida; señor de muchos estados y gran devoción, quiso antes de entrar en la guerra, negocio de muy incierto fin, arreglar sus cuentas con el mundo y con Dios, y pensando en que «todas las cosas pasan e son transitorias estando sano e en su seso e entendimiento natural» dispuso su testamento en Guadalajara el 8 de Mayo, días antes de marchar con-

(1) La idea inicial de este estudio se debe a D. Elias Tormo, él y no yo había de escribirlo; perdonen los lectores del BOLETÍN esta suplantación, en la que todos perdemos.

(2) Tal dice la Crónica, pero Alonso de Palencia afirma fueron las Cortes en Avila.

(3) Crónica de Enrique IV, cap. VIII, págs. 16 y siguientes de la edición Sancha (Madrid, 1787).

(4) Vid su reproducción en el libro del Sr. Tormo «Viejas series icónicas». (Madrid, 1917) pág. 234.

tra los infieles (1); en él distribuye sus señoríos entre sus hijos, apenas si se acuerda de sus fundaciones pías; mándase enterrar en San Francisco, de Guadalajara, donde «descansa el Almirante, su padre.»

Salió por fin el Marqués de sus tierras a reunir sus huestes a las del Rey, y estando en Jaén, el 5 de Junio, no juzgando suficientes las disposiciones de Guadalajara, declara de nuevo y más por menor su última voluntad; en este codicilo nada ni a nadie olvida; sus servidores y sus fundaciones todas tienen cláusula particular (2); entre ellas, sólo importan a nuestro propósito las siguientes:

«Mando 20.000 maravedises al hospital de San Salvador, que he mandado fazer en la mi villa de Buitrago: Item, mando que en la iglesia de dicho Hospital sean fechos tres altares: el primero, en la capilla mayor, y este altar esté fecho con cinco gradas... e sea puesto allí el retablo de los Angeles, que mandé fazer al maestro Jorge Inglés, pintor, con la imagen de Nuestra Señora, de bulto, que mandé traer de la feria de Medina.»

Todo lo había previsto el Marqués de los Proverbios «para el trance de su muerte», pero ésta no llegó por entonces, a pesar de los riesgos que corrió en la campaña, como ya en 1438 en Huelma, donde hasta el caballo le habían muerto — caso no citado por sus biógrafos (3).—Duró aún su gloriosa vida tres años más; murió en Guadalajara el 25 de Marzo de 1458: *descubriendo* al morir el misterio de la celada — su emblema — y acordándose hasta el fin del principio que informó su vida: «La sciencia no embota el fierro de la lança».

El hospital de Buitrago y su retablo.

«Es el hospital de Buitrago un sencillo edificio de dos pisos, de estilo gótico-mudéjar con partes de una importante restauración del siglo XVI. La base distributiva es un patio con galería, la inferior

(1) Publicó este testamento por una copia de 1511 Foulché Delbosc, en la *Revue Hispanique*, 1911, tomo II, págs. 114 y siguientes; es el citado por el Marqués de Mondéjar en la Historia de su casa, inédita, libro I, cap. VII, párrafo 19.

(2) Creo permanece inédito, lo cita Ponz (véase tomo X, carta III, pág. 67, nota) como cosa conocida, pero ignoro quién lo extractó antes que él; Amador de los Ríos también lo cita copiando unas líneas en «Obras del Marqués de Santillana». Madrid, 1852, pág. XCVIII, Lampérez: «Los Mendozas del siglo XV», pág. 15, publica las cláusulas de interés para la Historia del Arte.

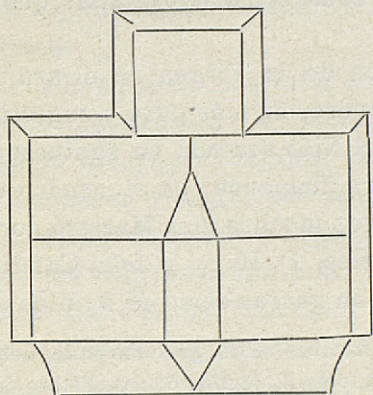
(3) Lo refiere con todo detalle una crónica de la familia Mendoza, inédita, aunque alguien creyó haberla publicado, y cuya edición preparo en el Centro de Estudios Históricos.

de arquerías de ladrillo y arcos de medio punto con arrabá y la superior con maderamen: todo simple, pero interesante. La iglesia se anuncia al exterior por sencilla portada gótica. Es de tres naves y una capilla mayor... La techumbre de la capilla mayor es un hermoso alfarje mudéjar, las de las naves son un techo curvo encamonado, imitando una bóveda de medio cañón en la central y dos planos en las laterales. Los decoran profusión de escudos con la cruz... (1)

En la capilla mayor de esta iglesia mandó D. Iñigo poner el retablo de Maestro Jorge: ¿cómo era este retablo?

«Consta de dos cuerpos, en el baxo al lado del Evangelio se ve pintado algo menos que del natural el retrato de dicho Marqués puesto de rodillas, como haciendo oración, y detrás un paje también arrodillado, al lado de la Epístola el de la Marquesa, en la misma postura, con su doncella detrás del propio modo... En el segundo cuerpo hay doce ángeles pintados sobre el mismo estilo que los retratos y vestidos con su tunicillas: tienen letreros en las manos con los gozos que llaman de *Santa María*, compuestos por el expresado Marqués para este paraje... En el remate de este retablo se ve pintado San Jorge sobre el mismo estilo que los ángeles» (2).

Ya no estaba completo el retablo y Ponz lo vió a la ligera; ni cita la escultura, ni la predella hoy conservada. Que entonces estaba deformado, él mismo lo advierte: «en algo han alterado su forma antigua con un pedazo de mala talla que oculta buena parte de él».



Hoy el altar, deshecho, no está en Buitrago; sus restos se han traído hace años a Madrid; guárdalos el actual Marqués de Santillana: el

(1) Lampérez: obr. cit., pág. 62, nota 15.

(2) Ponz, obr. y lugar citos. Cuadrado, «Castilla la Nueva», t. I, págs. 61-62 de la primera edición, habla solo de los retratos y de los ángeles, no cita el San Jorge ni la predella.

estudio de ellos y la confrontación con el texto de Ponz, llevan al convencimiento de que el retablo tenía la disposición que muestra el dibujo, y que, como se ve, no se aparta de los conocidos del tiempo.

Ponz vió también dos pinturas, San Sebastián y Santiago, que juzgó, aunque no estaban en sus sitios, restos de los altares laterales que el Marqués menciona en su testamento: hoy se ignora su paradero.

Lo que se conserva del retablo de Buitrago.

Por suerte, casi completo se conserva: de la parte de pintura sólo el San Jorge del remate falta: los retratos, los ángeles, el banco (*predella*) quedan para recuerdo de obra tan singular: la escultura ya no existía en el siglo XVIII, y, para muestra, restos de la talla hasta nosotros han llegado, trozos de cairelado y finísimas agujas de pínáculos y doseletes.

Los Retratos: son lo más importante y conocido del Retablo y lo único que de él se ha publicado (1).

Concibió Maestro Jorge el retablo al modo de muchos cuadros devotos que se pintaban entonces en Flandes, pero no siguió literalmente ninguna composición conocida: el tener que formar una sola escena con la Virgen—probablemente una imagen flamenca—, los ángeles portadores de los versos del Marqués, y los retratos, fué causa de la extraña suerte cómo construyó el altar, que no tuvo, que yo sepa, imitadores.

Es una adoración de la Virgen en el ara familiar: de aquí su carácter íntimo y severo, su más puro y sugestivo encanto. No es la tabla de María con el Niño sentada en suntuoso trono y a sus pies el donador a la manera flamenca, es el cuadro que en las *Casas*, de Mendoza, viera tal vez muchos días Maestro Jorge.

Bajo severos doseles, D. Iñigo y doña Catalina oran arrodillados en ricos sitaliales (2) con garras como de águilas por pies: tras ellos, el

(1) El del Marqués, muchas veces, grabado en la Colección de españoles ilustres en el Viaje de Ponz, tomo X, lámina 68, en el libro de Amador; de fotografía, en un artículo del Sr. Sentenach, BOLETÍN (1907, pág. 142 y sig.); en la *Histoire de l'Art*, de Michel, tomo III, segunda parte, pág. 784; en el discurso del Sr. Lampérez, etc., etc., etc. El de la Marquesa sólo recuerdo haberlo visto en el citado estudio del Sr. Sentenach.

(2) Así parece se llamaban antiguamente los reclinatorios. Vid. Libro de la Cámara del Príncipe D. Juan (Bibl. Esp. VII) y las descripciones de El Escorial, de Sigüenza y Santos.

paje con la espada y la dueña: por la ventana y las puertas vese: en la tabla del Marqués, un campo llano y raso que sólo dos árboles esbeltos señorean; en la de la Marquesa, un paisaje, en él un castillo con muralla almenada, y monte, y árboles diversos: en ambas, un cielo azul, pálido, sin nubes.

Viste D. Iñigo jubón verdoso y gorra con largas becas; cuelga de su cuello la cruz de San Antón; en el contraste de sus rasgos enérgicos, duros, y sus ojos claros, que quieren ser dulces y parece miran sin ver, está como en cifra su vida, que llenaron guerras, intrigas y versos: el libro de Horas está cerrado, que no es sazón de leer; diríase va escucharse en la estancia:

Por los cuales gozos doce
Doncella del sol vestida,

y lo que sigue en el *envío* o *fynida* de las estrofas que los ángeles llevan.

No lee la Marquesa, aunque el libro está abierto; con mirada triste y devota se dirige a la Virgen; sus manos finas, blancas, pasan las cuentas de un rosario; cubre su cabeza gran cofia de lino rizado; viste túnica roja con ribete de armiño, manto de terciopelo forrado de brocado; bajo el sitial, un perrillo encogido parece dormitar.

Hay en el ambiente una triste serenidad, como si el tiempo se hubiese detenido: recatado sentimiento, piedad sincera, sin afeites ni requintes, concentrada, arraigada, firme, y en todo un apacible aire de hogar castellano.

Los ángeles: Esta era la parte de más valor del altar para D. Iñigo, como que «Retablo de los Angeles» le llama. Doce ángeles niños suspendidos en un fondo oscuro, sin celajes, vestidos de amplísimas túnicas, quebradas en duros y angulosos pliegues; agudas alas de cola de pavo real; las caras no siempre bellas ni siempre infantiles: en pergaminos llevan los versos del Marqués.

El banco del retablo: Nadie ha hablado de él, pero sin duda alguna lo formaban dos tablas, hoy conservadas, en las que en grandes bustos se figuran los Santos Padres de la Iglesia, San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Jerónimo.

Maestro Jorge Inglés, pintor.

Desde Ponz se ha dado importancia excepcional al retablo de Buitrago: el incansable viajero halló en su ejecución «la mayor prolixidad y cuidado», y que «en aquella edad habría pocos pintores tan

hábiles»; Ceán, que vió los retratos cuando a fines del siglo XVIII se trajeron a Madrid, copia el juicio de Ponz; Bertaux, en la *Histoire de l'Art* (1), dice que las tablas «están pintadas con una sobriedad y un vigor notables: los terciopelos, los brocados, tienen los tonos magníficos de las telas pintadas por los flamencos»; la cabeza del Marqués le recuerda los retratos atribuidos a Wan der Weyden: ciertamente—añade—los ángeles de Buitrago son más gruesos, más pesados, más niños que los del retablo de Beaune; sin embargo, sus largas túnicas tienen los mismos pliegues.»

»El pintor de Buitrago no era un flamenco, quizá fuese hijo de un Inglés. quizá el sobrenombre no es otra cosa que un mote puesto a un castellano. Las tablas si se encontrasen en Flandes se fecharían en 1440 lo más pronto. Son estas obras, las primeras de fecha conocida, en las que se manifiesta la imitación del nuevo arte flamenco en Castilla.»

¿De qué Maestro procede Jorge Inglés? Apunta Bertaux que los primitivos ingleses son menos conocidos aún que los españoles.

Según Mayer (2), sin el influjo eyckiano quizá no hubiera podido ser pintado el retablo de Buitrago.

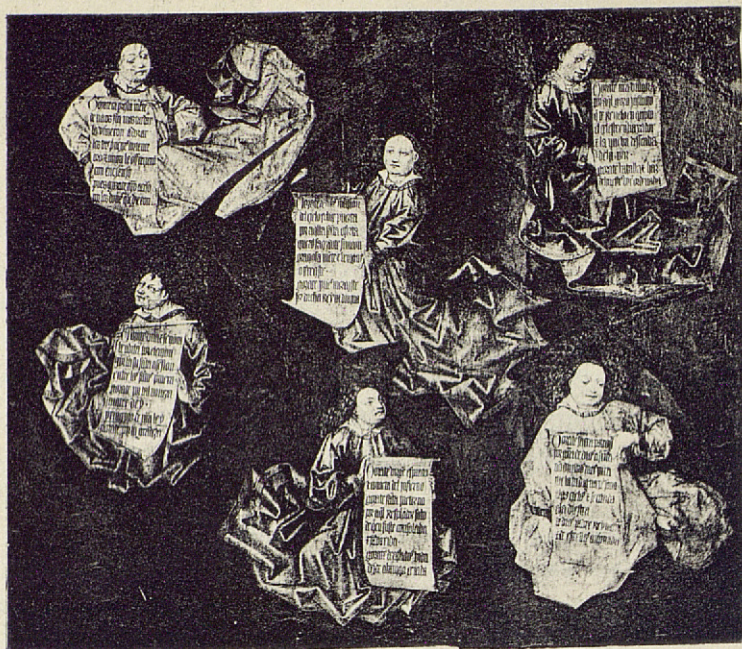
Exacto es este juicio, si se entiende una influencia mediata, de origen, no próxima ni directa: precedentes del arte de Maestro Jorge, dispersos, se encuentran en las obras de los Van Eyck; el plegado de las túnicas de los ángeles recuerda, de lejos, los pliegues de los ropones de los ángeles que rodean el Cordero místico, y están a menor distancia del ángel de «Las Marías en el sepulcro», de la Colección Cook, y de la «Santa Bárbara», de Amberes; alas de pavo real las lleva el San Miguel del «Juicio final», del Ermitage, y hasta la figura de don Iñigo parece inspirada en la del canciller Rolin, del Louvre: pero todo distante y como de segunda mano.

¿Quién fué el intermediario? Desde luego que no Van der Weyden, aunque en 1445 llegó a España el tríptico de Miraflores; no existe parentesco apreciable. ¿Y Dalmau? Tampoco puede atribuirse la influencia decisiva al gran pintor catalán, el primer eyckiano español.

Queda, por fin, la influencia de la imaginería flamenca sobre nuestros primitivos, que algunos críticos han señalado. Difícil es demostrarla en cada caso por falta de ejemplares; en lo que hace relación a nuestro problema puedo aducir la extraordinaria semejanza de los ángeles de Maestro Jorge—los de Buitrago y otros indudables suyos

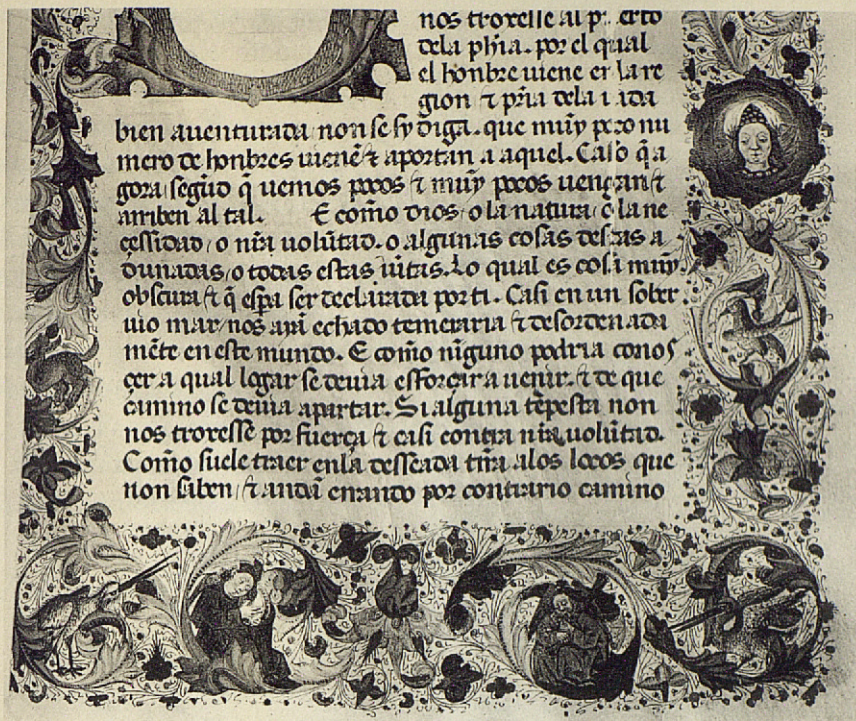
(1) Tomo III, segunda parte, págs. 783-785.

(2) «Geschichte der spanischen Malerei», 135.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JORGE INGLÉS (flº por 1455). Los ángeles con los Gozos á Santa Maria. Tableros grandes (de ambos lados) en el retablo mayor del Hospital de Buitrago, encargo del primer Marqués de Santillana.



Parte baja de la primera página del libro "De beata vita" de San Agustín



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Parte baja de la primera página de la Crónica General de Alfonso el Sabio

JORGE INGLÉS (f.º por 1435). Códices hechos para el primer Marqués de Santillana (hoy Biblioteca Nacional)

nunca citados—y los de un dibujo de Anequín de Egas para un sepulcro en Guadalupe (1); pero el dibujo es posterior en tres años por lo menos al retablo.

Las pinturas de Maestro Jorge: de técnica amanerada, salvo en las cabezas; sin el ambiente maravilloso que dan a sus cuadros los grandes pintores de Flandes; arbitrario el paisaje, descuidados los detalles (espada, rosario, joyas): tratado todo demasiado en pequeño, rayado el plegado de las túnicas con gran dureza, sin uso de oro, y por otra parte, casi al nivel sus retratos de los flamencos, con un sentido de la ponderación y arreglo de la composición nada vulgar, son obras desconcertantes.

D. Elías Tormo pensó hace años en si Inglés se habría formado en «una tradición nacionalizada de miniaturistas».

¿Quizá miniaturista el mismo Maestro Jorge?

FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON

(Concluirá).

(1) BOLETÍN, 1912, págs. 192 y siguientes.

Retales, virutas, cizallas...

27. Un admirador del Greco en el siglo XVII.—Por los años de 1669 escribía su Historia General de la Merced, el Padre M.^o Fr. Felipe Colomba, natural de Guadalajara, y al contar la fundación del convento de Madrid (que ocupaba el solar de la actual plaza del Progreso) describe detalladamente su fábrica y las obras en ella atesoradas:

“Remata la sacristia en un oratorio para dar grazias y prepararse los sacerdotes, adornado de ricas láminas y un original de Dominico Greco de la Cruzifixión de Christo, de gran estima, que le an solicitado algunos principes estrangeros, ofreciendo por él originales de famosos pintores de Italia; tiene el altar un retablo curioso. [*Muy probablemente será el cuadro el núm. 823 del Prado, pues según Cosío (pág. 291) no se puede asegurar proceda del Colegio de Doña María de Aragón.*]

„Hay, además del claustro principal, otro retirado del comercio, enlosado de piedras grandes y muy pulidas; sobre columnas toscanas, arcos de cortados ladrillos, y en medio una fuente; está su patio zercado de asientos de piedra de silleria y sobre ellos una curiosa reja. Adórnanle muy buenas pinturas, y entre ellas un San Martín, original del Greco [*acaso el del Rey de Rumania*], y otras de grandes maestros „

(B Nacional, Mss. 2684, fol. 129).—Fr. Guillermo Vázquez, mercedario.

Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver

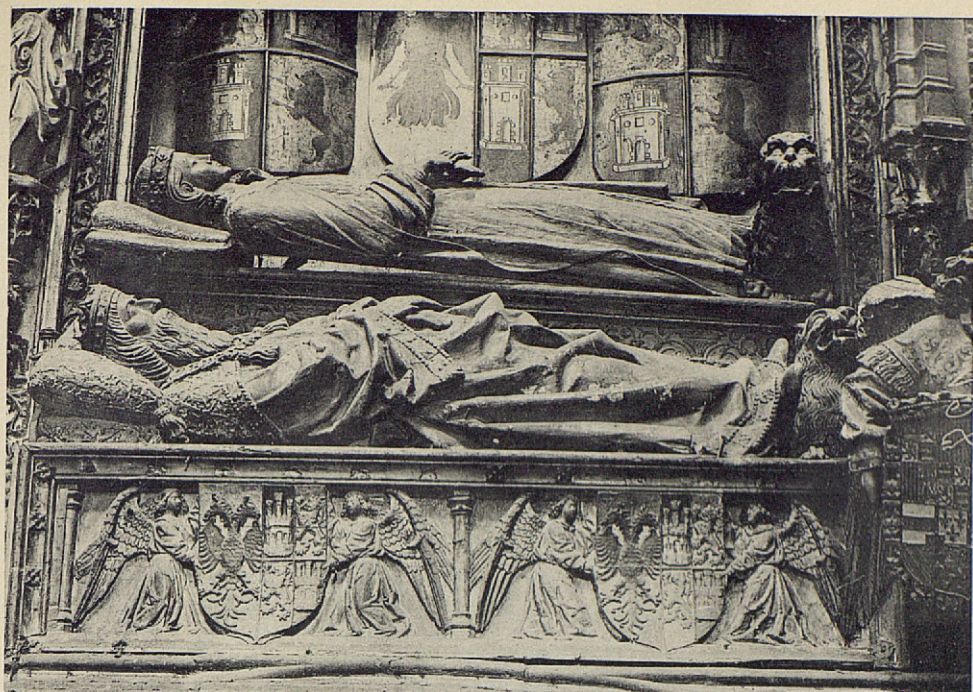
(Contribución al estudio de la escultura funeraria medieval en Castilla.)

(*Conclusión.*)

Ejemplares en madera de los siglos XIII y XIV

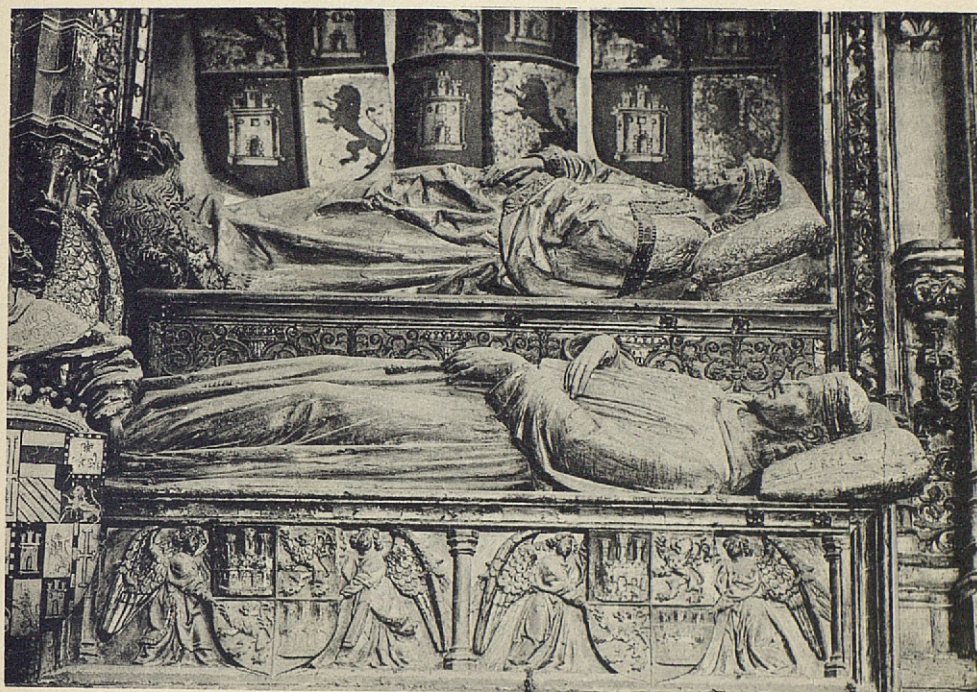
Pocas estatuas sepulcrales de madera quedan en España que sean de los siglos XIII y XIV. Diputo las más antiguas, entre las que conozco, dos, de los llamados Reyes Viejos, pertenecientes a los cenotafios contiguos al retablo en la capilla mayor de la catedral de Toledo. Ambas formaron parte de los «entierros» que había en la Primada, dentro de la capilla de Santa Cruz o de Reyes Viejos, hasta su traslación al actual emplazamiento, con las otras dos que acabó para aquí el maestro Diego Copín de Holanda, en 1508 (1). Una del XIII, bellísima y de soberbia policromía, existe en la clausura de un convento castellano; mi amigo D. Ricardo de Orueta revelará el valor de esta obra y el lugar en que se halla. Dos estatuas yacentes, correspondientes a la primera mitad del XIV, descubiertas por el catedrático Sr. Gómez Moreno en San Martín de Castañeda (Zamora), difieren en mucho de las de Palacios de Benaver. Son de un trabajo menos fino, pero de marcado carácter, y no tienen nada de forrado metálico. Representan a un matrimonio: el marido, de rapado rostro y melena corta, viste gabardina de alto cuello abierto en abanico y luengas mangas perdidas; sus manos sujetan por la cruz un mandoble; la dama, de severa vestimenta, junta sus manos en oración; del ceñidor le penden gruesas cuentas de rosario. De pleno siglo XIV es el bulto funerario de un Pedro de Agüero (personaje que asistió a la batalla del Salado), que se conserva en el pueblo de Agüero, a 6 kilómetros de Solares (Santander). Salvado recientemente de la polilla ha sido pintado de blanco, lo que impide saber cómo fué su primitiva encarnadura. Por alguna referencia, que no he comprobado, parece

(1) Vid., págs. 91-93 de *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo, coleccionados por D. Manuel R. Zarco del Valle.* Tomo I. Madrid, 1916. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos.



A

B



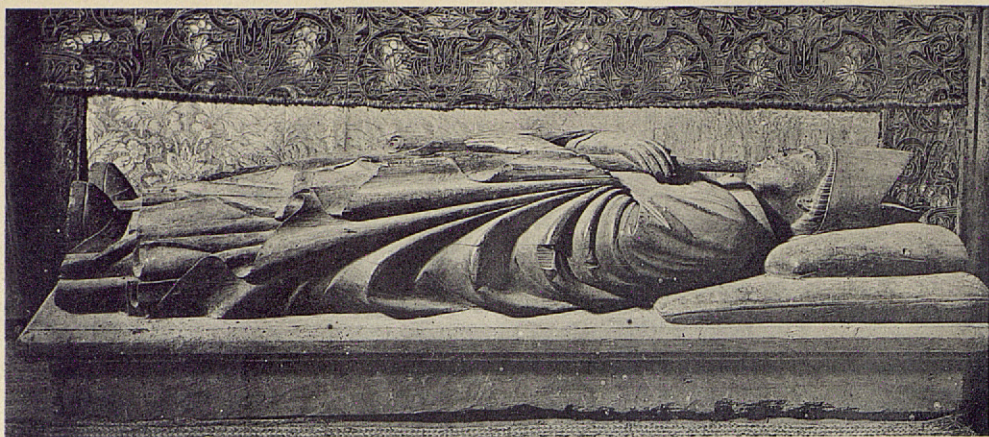
C

D

Fotas. M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Estatuas sepulcrales de Reyes "Viejos", arte del siglo XIII, de madera. (A y D), mandadas colocar por Cisneros en hornacinas laterales, al presbiterio de la Catedral de Toledo; con otras dos entonces labradas (1508) por DIEGO COPIN DE HOLANDA (B y C)



De Obispo, en la Catedral de Avila, fines del XIII, estuvo chapeada de cobre



Fotas. de D. M. Gomez Moreno M.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

De caballero y dama, en San Martin de Castañeda, Zamora,
(nada metálico); de la primera mitad del siglo XIV.

Estatuas sepulcrales, arte gótico, en madera

que se trata de una estatua análoga a la de D. Garci Fernández Manrique. También del siglo XIV es la de un obispo, encontrada en una bodega, y hoy en la catedral de Avila. Estuvo chapada de azofar, excepto las carnes, pintadas al natural. Vemos en ella la supervivencia del tipo que distingue a la muy famosa del obispo D. Mauricio, fundador de la catedral de Burgos, en cuyo coro se admira. La del prelado abulense no bendice, como la del burgalés; sus manos se adhieren al asta de un báculo. El partido de paños denota una rotunda dicción.

Ejemplares en piedra

Si de las estatuas en madera pasamos a examinar las de piedra, de igual época, el capítulo aumenta considerablemente. No entra en nuestros cálculos catalogarlas todas, sino sólo aquellas en que se patentice alguna relación artística con las de Palacios de Benaver. A juzgar por las que han llegado indemnes hasta nuestros días, por los datos gráficos que poseemos de las desaparecidas y por las localidades en que radican o radicaron, no escasearían en Castilla la Vieja y en el reino de León. Don Valentín Carderera, en su *Iconografía Española* (Madrid, 1855-1864) y D. Vicente Poleró en su obra *Estatuas tumulares de personajes españoles* (Madrid, 1902), reproducen unas cuantas acompañando los dibujos de las indispensables notas en el texto. En el primero de esos libros se litografió el bulto sepulcral de D. Diego Martínez de Villamayor, conforme al diseño de Carderera. Tan peregrina muestra de la imaginaria funeraria no existe, como tampoco el Monasterio de Benevivere (1) que la albergaba.

(1) «Hoy se halla casi pulverizado este y otros sepulcros con muchas y curiosísimas y bellas esculturas de aquel recinto, ya que desde la última excomunión quedó abandonado y convertido en ruinas todo lo más importante del Monasterio. Lo dibujamos en 1836». (Nota de Carderera). La estatua de D. Diego estuvo pintada «con sus colores naturales» y se opina fuera uno de los más antiguos ejemplos de aquella práctica que no fué muy general y cesó hacia fines del XIV o principios del siguiente». D. José María Quadrado se ocupa de ella en el volumen que dedicó a *Valladolid, Palencia y Zamora* en *Recuerdos y Bellezas de España*. (Madrid, 1861). Lamentando el insigne arqueólogo el vandalismo asolador de nuestros tesoros artísticos durante el siglo XIX, se duele de pérdida tan sensible como la de la monástica casa. El edificio fué vendido y derribado en 1843. La efigie de don Diego Martínez de Villamayor, que se hallaba en la capilla de San Miguel, sucumbiría entonces, no obstante los esfuerzos realizados para librar la abadía por la Comisión Central de Monumentos, y en especial, por su secretario D. Valentín Carderera.

La estatua de D. Diego Martínez de Villamayor es, a nuestro entender, la que esboza el tipo a que se ajusta la de D. Garci Fernández Manrique. A falta de antecedentes más caracterizados, hemos de considerarla como la más antigua. Para Carderera, la escultura que retrata a D. Diego en su lecho mortuorio, tosca y semibárbara, data de fines del siglo XII o de principios del XIII (1). Su tosquedad quizá dependa de haber sido uno de tantos productos artísticos propios de comarcas apartadas de centros con próspera civilización. «Hay en ella gran falta de proporciones; los brazos son muy cortos, las manos sin articulaciones en los dedos; pesados y groseros los pliegues del manto, que cae hasta los pies forzosamente, sin arte ni elegancia.» En su mano izquierda ostenta el halcón, emblema de los «derechos jurisdiccionales de la nobleza en la Edad Media».

Don Vicente Poleró publica en su libro la estatua yacente de don Ponce de Minerva, fundador, cofundador o favorecedor del monasterio de Soto, Sauto-Noval o Sandoval, «al cual mandó venir en 1167, desde el convento de la Espina, unos monjes llamados Blancos por el color de sus hábitos, que pertenecían a la Orden del Cister» (2). La escultura, que subsiste, es de la misma familia artística que la de don Diego Martínez de Villamayor; sin el halcón, y descansando las manos cruzadas sobre el mandoble. A tener por exacto el dibujo de Poleró, la cabeza de D. Ponce presenta una ordenación de cabellos semejante a la de D. Garci Fernández Manrique.

En el suntuoso bulto del Infante Don Felipe, hijo de Don Fernando III el Santo, que honra la antigua iglesia de Villalcázar de Sirga o Villasilrga (provincia de Palencia), a más del acostumbrado halcón, observamos un elemento nuevo: la pierna derecha cruzada encima

(1) Don Diego Martínez de Villamayor, Mayordomo mayor de Alonso VII, abrazó con unos compañeros suyos, desengañados del mundo, el estado religioso en 1161. Fundó el Monasterio de Santa María de Benevívere en su mismo solar y palacio, junto a Carrión de los Condes; el de Sotonoval o Sandoval, del Cister, y el de religiosas de Vileña. Casado con la condesa Doña María Ponce de Minerva, hubo cinco hijos, tres de los cuales murieron en la batalla de Alarcos (1197), por lo que recayeron sus estados en su hija doña María García. Falleció en 1176, con tan buena fama de costumbres, que generalmente le apellidaban el *Santo* (Carderera).

(2) S. D. Ponce de Minerva era hermano o pariente de doña María Ponce de Minerva, de no mentir el apellido, y si, con D. Diego Martínez de Villamayor, fundaba D. Ponce el monasterio de Sandoval (suposición muy poco verosímil en lo que se refiere a D. Diego como fundador de dicho monasterio), no habrá exceso en imaginar que fuera uno de los compañeros de D. Diego, que abrazaron con él la vida monástica. Las fechas no lo estorban.

de la izquierda; no de otra suerte lo repite la estatua del joven don Pedro Fernández Manrique en Palacios de Benaver. Tócanos ahora un punto de cierto interés: el de poner en claro si esa actitud responde a la representación del «cruzado» español, convencionalismo adoptado por el arte para indicar que el personaje en cuestión hizo voto solemne de ir a Tierra Santa, a combatir con los infieles, en la Cruzada, y de haberlo cumplido, a no ser por dispensa Pontificia.

Encontradas son las versiones. Escritores hay para quienes San Fernando, y su hijo Don Alfonso, contrajeron el voto de partir en socorro de Tierra Santa. Para otros fué cosa de Don Alfonso, con varios hermanos suyos y otros caballeros, al saber la derrota y prisión del Rey de Francia en su primera cruzada (1249); mas el Papa, al conocer el propósito de los españoles, prohibió esta empresa, cuando tantos enemigos de la fe tenían a mano en su país, si bien les hizo participes de las gracias y dispensas concedidas a los cruzados (1).

En todo caso, el cruce de piernas es más frecuente en las efigies de otras naciones que en las de la nuestra (2); acaso en España, lo mismo que en los pueblos del Norte, se abusó más tarde de la calidad de «cruzado», queriéndose significar tal condición en personas que nunca la tuvieron. La actitud, según M. Camille Enlart (3), «ha recibido en la creencia popular una falsa interpretación; nada autoriza esta rara explicación; sábase, por el contrario, que el cruzamiento de piernas es una actitud señorial. Los personajes investidos de autoridad, los jueces, en particular, cruzan las piernas en la iconografía medioeval; y en el siglo XVII aún nuestras *civilités* recomiendan a los niños y a los inferiores el no cometer la imprudencia de adoptar esa posición, reservada a los sujetos de calidad». Respecto de que en la efigie del Infante Don Felipe se observe dicha disposición, afirma M. Emile Bertaux (4) que obedece a un convencionalismo singular,

(1) G. J. Osma: *Azulejos sevillanos del siglo XIII*. Madrid, 1909, página 38 y siguientes. Cf. Carderera: *Iconografía*, texto de la lámina XII, y Poleró: *Estatuas tumulares*, pág. 14.

(2) Cf. *The monumental effigies of Great Britain...* by C. A. Stothard. Londres, 1817. Una estatua en bronce fundido, que se supone sea la de Roberto, Duque de Normandía (Catedral de Gloucester); tiene un movimiento dramático, sin salirse del tipo de «cruzado». Mas, a pesar de su actitud, dudo mucho que entronque con nuestra familia artística de Castilla.

(3) *La sculpture en Anglaterrre*, capítulo en el tomo II, primera parte, de la *Histoire de l'Art*, publicada bajo la dirección de M. André Michel. Paris, 1906.

(4) *La sculpture Chrétienne en Espagne, des origines au XIV siècle*, capítulo en el tomo II, primera parte, de la citada *Histoire de l'Art*.

absurdo; para una estatua echada, y que debe explicarse aquí por la larga persistencia de los convencionalismos del arte tolosano, que aceptaba todavía el maestro del pórtico de Compostela.

Nosotros añadiremos que, con el cruce de piernas, se da a entender que el caballero de tal guisa representado sucumbió en guerra; opinión bastante generalizada. Sin escrúpulo podríamos admitirla por convenir a las circunstancias en que murió D. Pedro Fernández Manrique. La estatua suya sería el mejor comprobante de dicha creencia.

Un estrecho vínculo artístico liga la estatua del infante D. Felipe con la de D. Diego Martínez de Villamayor. Más moderna aquélla, hemos de considerarla como ejecutada antes de finalizar el siglo XIII. Fuerzan a ello el que las propias vestiduras con que fué enterrado el infante († 1274) están copiadas en su bulto yacente. (1)

Que el sepulcro del infante D. Felipe y el de su esposa doña Leonor Rodríguez de Castro († 1280 ?) determinaron imitaciones, más o menos sumisas, a los modelos, lo demuestran varios, todos de la región. El uno, muy mutilado, forma parte de las ruinas de Santa María la Real, vetusto monasterio de premostratenses en Aguilar de Campóo (Palencia); un segundo, procedente de esta casa, se exhibe en el Museo Arqueológico Nacional; un tercero, en Palazuelos, otro en Carrión y uno más también en Villasirga.

De los subsistentes en Aguilar de Campóo, uno es el de D. Pedro Díaz de Castañeda, marido de doña Inés Rodríguez de Villalobos, muerto al empezar el siglo XIV. Don José M. Quadrado piensa sea su autor Antón Pérez de Carrión. Claras semejanzas guarda con una imagen esculpida de D. Sancho Rodríguez, séptimo gran maestre de Santiago, (2) en Villasirga. Por el dibujo de Poleró vemos a don Sancho recogiendo con la diestra el fiador del manto santiaguista. (3) Un halcón en la izquierda, la pierna derecha cruzada, calzadas las espuelas y tres perros a los pies. Poleró cree que dicha estatua corresponde a la época de la del infante D. Felipe, y terminante-

(1) Osma, O. C., páginas 56 y 57.

(2) O. C., páginas 348 y 349. Tomamos el nombre del libro de Poleró, pag. 23. Quadrado al pretender descifrar el borroso letrero del túmulo, sospechó la lectura de dos palabras: *Juan Pérez*.

(3) Además que se ofrece en una estatua de Aguilar de Campóo (Quadrado, página 365) y en la de D. Diego López de Salcedo (Santa María la Real, de Nájera; Carderera, O. C., tomo I, lámina XIII); en la de una doña Ucenda, de quien se hablará más adelante, la mano izquierda toca las cintas del manto que se pliega bajo el brazo; lo que ya aparece formulado en la de la reina doña Violante (Claustro de la Catedral, Burgos).



De D. Miguel del Huerto Rey y D.ª Uzenda en
la Catedral de Burgos.



de D. Ponce de Minerva en
Sandoval.



del Maestre D. Sancho Rodriguez
en Villasirga.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid
de D. Diego Martinez de Vil'amayor
en Benevivere.

Estatuas sepulcrales en piedra, tomadas de dibujos de D. V. Carderera y D. V. Poleró; arte gótico castellano.

mente concluye: «El constructor de esta urna y bulto fué Antón Pérez de Carrión». M. Bertaux extiende tal atribución a las dos mencionadas de Villasirga.

Si no una mano, un solo taller produce todas esas obras de arte funerario. Hasta ciertos apellidos de los personajes a que se destinaban denuncian evidente parentesco. Así pues, hallamos antes el de doña María Ponce de Minerva, mujer de don Diego Martínez de Villamayor y el de D. Ponce de Minerva. Así, pues, hallamos que uno de los dos sepulcros transportados al Museo Arqueológico Nacional y separado del de D. Pedro Díaz de Castañeda († 1300) es el de doña Inés Rodríguez de Villalobos († 1301). El apellido de la dama, no es otro que el de su hermano D. Lope Rodríguez de Villalobos, patrono en unión de D. Garci Fernández Manrique de la abadía de San Martín de Helines, conforme leímos en Salazar y Castro. (1)

Monsieur Bertaux descubre concomitancias entre el sepulcro de Palazuelos y el del infante D. Felipe: Quadrado, a su vez, nota afinidades entre este último y uno arrumbado en San Zóilo de Carrión.

El de doña Inés Rodríguez de Villalobos resulta una traducción, a ratos literal, a ratos libre, del de doña Leonor Rodríguez de Castro. El arco, de pintoresca arquitectura ojival que cobija la figura, la actitud de la misma con redonda manzana en una mano y un anillo en la que sujetaba el manto, con barboquejo en el tocado, y la urna sepulcral con blasones y diversas escenas concernientes a la vida y al entierro de la finada (2) son, en deliberadas y casuales trasposiciones, pormenores más que suficientes para probar la identidad de formas en que asoma el estilo de Antón Pérez.

Restan por citar otras estatuas de la familia. Una, en Aguilar de Campóo, la de Munio Díaz de Castañeda—hermano de D. Pedro y cuñado de doña Inés Rodríguez de Villalobos († 1293) fiel *amigo* del Monasterio e intrépido *defensor* de sus derechos, (3) recuerda parcialmente la de D. Sancho Rodríguez en lo de tener también una mano

(1) Don Lope falleció después de 1307, según Assas. Véase Museo Español de antigüedades, tomo II, pág. 123.

(2) El sepulcro del abad Aparicio, traído de Aguilar de Campóo al Museo Arqueológico Nacional, presenta en su urna motivos análogos a los de la de doña Inés y análoga factura. De la misma mano, a no dudar, es el del arcipreste Garci González, también en Aguilar de Campóo, reproducido en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, núm. de Agosto de 1910, ilustrando un artículo de D. Luciano Huidobro.

(3) Quadrado, O. C., páginas 365 y 366.

asida a la correa del manto y la otra recogiéndolo. Cuadrado descifró, de la inscripción puesta en la cabecera de la tapa, lo que sigue:

« SPECULA QUI CONDITUR
REGULA MAGNIFICUS, PRUDENS ET FIDUS AMIGUS
CUJUS ERAT CURA NOBIS DEFENDERE JURA. »

«Aquí yace Muno (Nuño) Díaz Castañeda, que Dios perdone la su alma, era de MCCCXXXI años. Antón Pérez de Carrión hizo estos luzilos.»

Al maestro, además, adjudica Poleró (1) las estatuas de D. Miguel Esteban del Huerto del Rey († 1283) y de su mujer doña Ucenda († 1296) ambas en la Capilla del Corpus Christi, junto a la Sala Capitular de la Catedral de Burgos. No obstante lo rudo de la ejecución hay un detalle, omitido en el dibujo de Poleró, que reconocemos en la efigie de D. Garci Fernández Manrique: la cola picuda del manto y su colocación. Ello sin contar con el aire general de las figuras. Las de Palacios de Benaver han sido esculpidas pensando en las de Huerto del Rey.

Finalmente, en una capilla inmediata a la sacristía del Monasterio de Silos, se esconde el bulto yacente de D. Rodrigo de Guzmán, tío de Guzmán *el Bueno*. Quien la labró, tuvo en la memoria los de los Fernández Manrique.

El artista.

«Las efigies funerarias en madera de roble han debido estar en uso desde el siglo XII, toda vez que se encuentran en los monumentos de los Plantagenet en Fontevrault, pero no se han conservado anteriores a las de finales del XIII. Son obras de un número reducido de «tom-biers» que reproducían los mismos modelos, y su técnica era la misma que la de la piedra» (2). Por lo que atañe a España, quizá sean exactas las precedentes líneas.

Verdad o error, carecemos de elementos con que discutir ese aserto. Si diremos, verbigracia, que en la cabeza del D. Garci Fernández Manrique el modo de tratar las barbas trasluce el trabajo de las laudas en metal. La policromía de la estatua desmiente la posibilidad de un chapeado metálico realzado con esmaltes.

(1) O. C., pág. 38.

(2) C. Enlart, en *Histoire de l'art* dirigida por A. Michel, tomo II, parte I página 208.

Un arte exquisito avaloran los tres ejemplares de Palacios de Benaver. Por encima del pequeño repertorio acostumbrado en la escultura de la época y de la región, y sobre lo que en ellas se resienta de reminiscencias, se afirma un temperamento más depurado, un gusto que solo podían dictar los cánones adoptados por los imagineros franco-españoles de Burgos y su comarca. No desnaturalizadas todavía, se transparentan las selectas enseñanzas del siglo XIII. ¿Dónde, si no, concebir un tipo más feudal que el de D. Garci Fernández Manrique o una cortesana distinción como la del joven D. Pedro Fernández Manrique, con sus señoriles guantes? ¿Y dónde, si no, topar con una flor de claustro digna de los altares, como la D.^a Teresa de Zúñiga? El rostro pétreo de D.^a Inés Rodríguez de Villalobos, durmiendo el sueño de la eternidad, no supera en expresión la mística de D.^a Teresa. Si un arte se afana por lograr la fijación del carácter individual, toda la estética del retrato ha sido vislumbrada en los de los Manriques. El que los talló, no era para su tiempo (primer tercio del siglo XIV) un nuevo fabricante de productos industriales, un amanerado por el oficio; fué un verdadero artista, con cabal conciencia y sentido de lo que veían sus ojos, y con la habilidad manual bastante para infundir al leño tácito pero fragantísimo aliento de hermosura.

Las estatuas de Palacios de Benaver, a pesar de sus similitudes con las de Villasirga y Aguilar de Campóo, no se recomiendan a título de curiosidad arqueológica o de meros documentos iconográficos. La forma, refrenada, sutil o amplia, responde y se concreta mirando al ideal. Y nada tenía de mezquino ni de vulgar el del anónimo artista que las creara.

ANGEL VEGUE Y GOLDONI

El brote del Renacimiento en los monumentos españoles

Y LOS MENDOZAS DEL SIGLO XV

(Continuación)

§ III.—La Piña de los Mendozas.

Para explicarnos bien la influencia de los Mendozas en un asunto de cultura artística, como en cualquier otro aspecto de su historia, necesitamos dar el debido relieve a la admirable unidad de espíritu de aquella familia, a la vez extensísima y unida, toda apiñada al lado de su jefe.

El jefe, el hombre de inmensas dotes de gobierno y para todo, es el gran Cardenal de España. Aun con sus hermanos mayores, pero todavía mucho más con los hermanos menores y con los hijos de sus hermanos mayores, gozó de una influencia absoluta, sabiendo mantener a todos en la más admirable disciplina de solidaridad: en guerra y en paz, ante los disturbios, ante los partidos, ante las más nobles campañas y ante los más menudos sucesos. Esa impresión se saca cien veces al leer los cronistas de Enrique IV (Enriquez del Castillo o Palencia) o los de los Reyes Católicos (Pulgar, Lebrija, Carvajal, Baeza o Marineo Sículo), y mucho más leyendo a los cronistas de la propia estirpe de Mendoza (Medina o Rodríguez de Ardila) (1) La dicha disciplina de solidaridad alcanzaba aún a los Velascos y los La Cerdas (casas del Condestable y de Medinaceli) y a otras casas enlazadas por matrimonios de las hermanas o sobrinas del Cardenal.

El prestigio inmenso basábase además en la educación o convivencia. El gran Cardenal (dice, al caso, el testimonio irrecusable de Medina), «traía hijos e nietos de sus hermanas en su casa, y de sus

(1) La preocupación del gran Cardenal por la unidad de la familia—extensísima cual otra ninguna de la nobleza castellana—, la demostró infinitas veces, pero en sus disposiciones últimas le hizo pensar en que no sus hijos (Cenetes o Melitos) tuvieran su palacio de Guadalajara, sino (dando alguna equivalencia) sus sobrinos los Infantados: ¡no fuera a ponerse en la ciudad alguna vez un Mendoza frente a otro Mendoza en lo por venir!

sobrinos hizo mucho en aquellos que halló para el caso: traía siempre en su mesa y casa hombres de letras y armas (pág. 187). Habiendo ydo... a València [estamos en 1472] a rescibir al Cardenal D. Rodrigo de Borja (futuro Alejandro VI) y pompa de casa y criados y adereços y muchos cavalleros sus parientes (llevó), especialmente los sobrinos, que siempre traía consigo doquiera que yva, que eran D. Luis, Conde de Medinaçeli [el futuro constructor del palacio de Cogolludo, antes de 1501], y D. Diego Hurtado, hijo del Conde de Tendilla, que después fué Cardenal [el fallecido en 1502, con el soberbio y segundo sepulcro Renacimiento de España], y D. Iñigo [el gran Tendilla, futuro receptor del estoque bendito] y D. Bernardino, hijos mayores del Conde de Tendilla y Coruña [respectivamente], y a don Juan y D. García, hijos del Marqués, su hermano [este es el constructor del gran palacio de Guadalajara] que éstos [todos] andaban siempre con él en su casa y mesa».

Cuando uno de los más poderosos rivales del indestructible y lealísimo partido Mendoza quiere paz y reconciliación, el tal, el Marqués de Villena, es al gran Cardenal al que pide una sobrina u otra por esposa, y nótese, no habiendo en estado de casar ninguna hija de hermano, dále el gran Cardenal, no el Condestable ni la Condestablesa—que es ésta, la Mendoza, hermana del Cardenal—, la hija del Condestable de Castilla: la casa de mayor riqueza y categoría a la vez de toda la grandeza.

Ha hecho, pues, divinamente el Sr. Lampérez al reunir, cual Mendozas, en su primer discurso académico, a deudos tan adictos al Cardenal, como la dicha Condestablesa [la gran constructora en Burgos de la casa del Cordón, capilla del Condestable, etc.], y como el primer Duque de Medinaceli.

Este, ya se ha visto, no solamente por ser un La Cerda-Mendoza (como dice el Sr. Lampérez), sino porque se educó, comenzando de paje, en la casa episcopal del tío, porque con él convivió infinitas veces, porque el gran Cardenal le casó con la hija del Príncipe de Viana (haciendo asistir a los Reyes a las bodas, en Medinaceli), porque en artes de la política (así de la complicada, como de la más noble y aparatosa) y en empresas de armas (en luchas civiles o nacionales) fué siempre otro con los Mendozas, gobernado siempre por el gran prelado, porque éste le logró pasar de Conde de Medinaceli a Duque del propio título, y por qué no teniendo otra sucesión legítima que una hija, el gran Cardenal (con gran satisfacción suya) después de haberla destinado a otro sobrino (hubiera sido Duquesa del Infan-

tado) la casó al fin con el primogénito propio (para ser, como fué, la primera Marquesa de Cenete).

Las relaciones con los segundos Tendilla (el gran Tendilla y el futuro segundo Cardenal de España) todavía parecen más íntimas (si es posible), con una notable diferencia, la de tratarse, en cuanto al gran Tendilla, de otro de los grandes talentos de la familia, no sé si a la altura del tío en artes de la política y la diplomacia (¡que ambos fueron admirables en el ejercicio de la virtud de la persuasión!), y todavía más gran guerrero que el tío (que no dejó de ser, por ser prelado, otro de los buenos capitanes de su tiempo). Este más glorioso sobrino y su tío acaso vivieron (naturalmente) menos tiempo juntos, pero si en la guerra de Granada (sobre todo en las últimas campañas) no faltó nada a los ejércitos cristianos, fué por la admirable unidad entre la inteligencia combatiendo en el frente (Tendilla al lado del Rey), y la inteligencia del aprovisionamiento detrás, a retaguardia (el gran Cardenal al lado de la Reina).

Las relaciones de los dos consecutivos Cardenales Mendoza, son singularmente un caso de absoluta identificación del tío con el sobrino: «el Cardenal... (dice Medina, pág. 243) llevando consigo gran casa de parientes y criados..., y traía siempre consigo a D. Diego Hurtado de Mendoza, su sobrino, hijo del Conde de Tendilla, su hermano, que en esta jornada le dieron los Reyes el obispado de Palencia...», repitiéndose esto de ir juntos innumerables veces. Aun ya siendo el sobrino Arzobispo de Sevilla, el segundo prelado del Reino, acompaña permanentemente al Cardenal tío cual si fuera todavía un familiar suyo: y «tomó D. Diego Hurtado (añade Medina, pág. 257) la posesión del arzobispado, y siempre andaba en la casa del tío acompañándole y sirviéndole como antes que lo fuere»...; «yba el Cardenal (a Santiago, con los Reyes Católicos) por el camino con grande acompañamiento de parientes y criados suyos y del Arzobispo de Sevilla, su sobrino, que nunca le dejaba» (pág. 267) con otras repeticiones de la misma idea.

Si ahora recordamos cuál fué de exquisita la educación de los hijos del famoso Santillana, cuán orientada al humanismo (en atisbo), propio de aquel tiempo, cómo, si el gran poeta no supo latín, hizo que lo supieran bien sus hijos mayores, y latinistas fueron el primer Duque del Infantado, el primer Tendilla y el primer Cardenal Mendoza, cómo se guardó y acrecentó y amayorazgó la librería del autor de las *Serranillas*, y lo que una librería valía y significaba antes del uso de la imprenta, se comprenderá fácilmente en qué ambiente cálido,

en qué familia de espíritu tan culto, pudo prender en España, en las artes plásticas el primer afán de mecenazgo renaciente.

§ IV.—La adhesión de los Mendozas al Renacimiento

Olvidémonos de las dos embajadas consecutivas a Roma (1455 y 1460) del primer Tendilla, el amigo del gran humanista Eneas Silvio, que al llegar a Papa (Pío II) le quiere ver allá (1), y señalemos hechos más recientes y más visibles y plásticos de la adhesión incipiente y al fin decidida, de los Mendozas al arte del Renacimiento, tal y tan grande al fin, que si fuera atrevido llamarles «los Médicis españoles» (aquí tan sólo), quizás merezcan entre nosotros una gloria semejante a la del Rey Matías Corvino (1458 a 1490) en Hungría, en la Historia de la propaganda del Renacimiento fuera de Italia.

Antes un precedente: el viaje del Cardenal Borja a España.

1472.—El futuro Alejandro VI, D. Rodrigo de Borja, vino de Legado a España: ocasión en que los futuros Reyes Católicos ganaron a su problemática causa la adhesión secreta del mismo y de Mendoza a la vez. El encargado de recibirle en Valencia y de acompañarle en todo el largo viaje (con todos los Mendozas) y de aposentarle regiamente en Guadalajara los meses del verano (1472) fué D. Pedro González de Mendoza, el futuro gran Cardenal. Ya el doctor Justí (2) dijo, «viajaron juntos hasta Castilla, trabando estrecha amistad. Durante sus ocios en la suntuosa Abadía [de Valladolid; mayores, creo yo, en el veraneo de Guadalajara], a vuelta de sus inacabables disputas acerca del Real Patronato eclesiástico y de otros temas así,

(1) No toca a nuestro propósito ocuparnos del primer Conde de Tendilla, el hijo homónimo del primer Marqués de Santillana. Pero acaso el antecedente de sus famosas embajadas a Roma explique la orientación humanista de sus hijos, de los cuales presumo yo que se haría acompañar en tales embajadas; eso, ciertamente, nos consta en cuanto al segundo, al futuro Cardenal D. Diego, y en ocasión de la segunda.

Dichas embajadas fueron (al parecer), la primera, a dar la obediencia a Nicolás V (fallecido en Marzo de 1455) en nombre de Enrique IV (que comenzó a reinar en Julio de 1454) y la segunda, como cosa de cinco años después, cuando se reunió el Concilio o mejor Congreso de Mantua (1460), presidido por Pío II, para la gran expedición de toda la cristiandad preparada contra el turco y fracasada por la muerte del Pontífice. El Papa humanista por excelencia (Eneas Silvio Piccolomini) era amigo personal (de antes) del que aún no era sino Señor y luego primer Conde de Tendilla (lo fué en 1466).

(2) Carl Justí, «Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens» I, pág. 50.

hablarían también de la *obra del romano*, frente a la gótica crestería. Recordárase el Palacio de Venezia de Roma, la obra del Vaticano en el estilo de la antigüedad, etc.»

En un trabajo mío particular (1), y a la cabeza de alguna conferencia mía del Ateneo, según el Sr. Lampérez tuvo la bondad de recordar y repetir en la suya famosa sobre la *Revolución* renaciente, se hubo de poner el bello selló céreo de arte del Renacimiento prerrafaelista, que trajo a España en aquel viaje D. Rodrigo de Borja, Vice-Canciller de la Iglesia romana, y por tal cargo, obligado a ostentar un gran sello. El suyo con tres imágenes devotas, su retrato y su escudo, en un no demasiado diminuto retablo de estilo de Renacimiento, lo tenemos el Sr. Lampérez y yo (esta vez de acuerdo) por lo primero del Renacimiento (líneas y formas arquitectónicas) que vino a España. Del sello (aunque no lo pensara el doctor Justí) hablarían seguramente los dos más famosos prelados españoles de aquel siglo en sus meses de convivencia amistosísima. Aquella cosa diminuta, de fragil cera, contenía en sus líneas arquitectónicas el arco de triunfo por donde tuvo ingreso el espíritu del Renacimiento en España. Cuando en tablas españolas se repiten tales líneas clásicas es en las de un pintor valenciano del propio Cardenal Borja: en las de Maestro Rodrigo de Osona (que le pintaba obras en Valencia, 1483).

1482.—El segundo Duque del Infantado reconstruye, donde habíase aposentado el Cardenal Legado, un lujosísimo palacio, el del Infantado en Guadalajara, y a la vez acaba su castillo de Manzanares el Real en un estilo nuevo, el uno y el otro, con ser góticos y mudéjares los elementos artísticos de la nueva creación, mezclados con detalles de gentileza renaciente (muy vagamente italianos, si lo son) sentida más que no vista.

1486-7.—Es la fecha de la espléndida embajada a Roma del Conde de Tendilla, acompañado del humanista Antonio Geraldino, y trayéndose de allá al humanista Pedro Mártir de Angleria; es, a la vez, la fecha de las medallas (absolutamente renaciente la que conocemos, y seguramente más la perdida) fundidas en su honor; es también la fecha en que recibió el insigne honor, casi nunca concedido a quienes no fueran Soberanos, del estoque de honor, que es pieza admira-

(1) Elías Tormo: «El sello del Cardenal de Valencia D. Rodrigo de Borja (Alejandro VI)» en la malograda revista *Vida Intelectual*, tomo III, núm. 11 (Marzo, 1908), págs. 201 a 209, con reproducción del sello.

Véase extracto de la conferencia del señor Lampérez aludida en el BOLETÍN, tomo XXIII, año 1915, pág. 73.

ble de orfebrería del nuevo estilo del Renacimiento, con el que ya he dicho que se abrió la brecha por la que caudalosamente se le había de abrir paso en España. Durante ese viaje comienza Tendilla, por orden del tío, la reconstrucción de la basílica romana de Santa Cruz de Jerusalem, dejando encomendada la continuación de las obras (a su vuelta) al futuro Cardenal Carvajal.

1491.—Como demostraremos, está labrada en buena parte, y en los dos años siguientes el resto de la parte franca y absolutamente renaciente de la obra comenzada en gótico del colegio universitario de la Santa Cruz, en Valladolid, creación personal del gran Cardenal con todos los nuevos elementos renacientes, aunque cuatrocentistas, gentilmente acomodados a la tradición del gótico aquel peculiar de los Mendozas.

1494.—Al hacer su magno y último testamento el gran Cardenal hace profesión de adicto al arte del Renacimiento, ordenando que el único complemento que faltaba a su colegio de Valladolid, o sea el retablo mayor de la capilla, sea a la romana, «a la antigua», con sus entablamentos clásicos, a la orden de un su arquitecto de Guadala-lajara (Lorenzo Vázquez), que es seguro, por tanto, que conocía el arte *renacido*.

1501 (y años antes).—Está terminado el palacio de Cogolludo, del estilo nuevo, tratado con la misma gentileza y de la propia manera personal que lo renaciente de Santa Cruz de Valladolid, seguramente que por el mismo arquitecto.

Antes de **1504** (años antes, probablemente).—Se coloca en el presbiterio de la catedral de Toledo el magno sepulcro (estilo florentino, de por el año 1480) que allí se negaba el cabildo en 1493, y se empeñaba el propio gran Cardenal que había de colocarse (1), que aceptó en 1495 el cabildo que se pusiera y que lo resistió después mansamente, hasta obligar a Cisneros y a la Reina a dar de noche el golpe de destrucción a la parte del admirable cierre gótico a que había de sustituir. Por el haz de dentro es el más grandioso y puro arco triunfal de nuestro Renacimiento, y por el haz de fuera (altar de Santa Elena), el primer retablo de nuestro Renacimiento, absolutamente italiano todo lo arquitectónico y labrado en mármol de Italia. Seguramente lo encargaría el primer albacea y segundo Cardenal Mendoza, y acaso interviniera en Italia en el encargo al Cardenal

(1) Interesantísimo documento publicado en el BOLETÍN por el Sr. Sánchez-Cantón, «Retales», núm. 1, al tomo XXIII (1915), pág. 162, no citado ni aprovechado por el Sr. Lampérez.

D. Bernardino de Carvajal, que antes por aquel llevó adelante las obras de *Sana Croce in Gerusalemme*, incluso las pinturas del ábside, frescos de *Antoniazso Romano*, en que está representado (1).

1504 a 1514.—Comenzóse y acabóse en esas fechas la edificación totalmente en estilo de Renacimiento, más de artista español con toda seguridad, del Hospital de Santa Cruz de Toledo, por el albaceazgo del gran Cardenal, por planos seguramente anteriores.

1509.—Se coloca en la capilla de la Antigua de Sevilla el apenas menos grandioso y más bello sepulcro del segundo Cardenal Mendoza, obra del más puro Renacimiento.

1508-9.—Tendilla hace intervenir en las obras reales de Granada (capilla real) al arquitecto renaciente a quien el gran Cardenal, catorce años antes, encomendaba el retablo de Valladolid (Lorenzo Vázquez), habiéndole antes construido su propio convento de franciscos en su villa de Tendilla, primer templo del Renacimiento que conozco en España, desde luego.

1509 a 1512.—Comiéntase y acábase en esas fechas el palacio dentro de castillo de la Calahorra, obra de Renacimiento puro y de artistas italianos, hecho hacer por el primogénito del gran Cardenal, primer Marqués de Cenete.

En otro párrafo deberíamos repasar las fechas, relativamente retrasadas, de las otras manifestaciones del Renacimiento extrañas a los Mendozas. Adelantamos que el sepulcro del Príncipe D. Juan, en Avila (1512), y los más tardíos de los Reyes Católicos, son posteriores en varios años a los dos citados de los Mendozas; que la portada rena-

(1) Véase el trabajo no citado por el Sr. Lampérez de D. Antonio C. Floriano en nuestro BOLETÍN «Antoniazso Romano: un pintor prerrafaelista pintando para españoles», tomo XXI (1913), pág. 266, con varias reproducciones.

Hay en ese trabajo estudio de si el Cardenal retratado de rodillas ante la enhiesta cruz y Santa Elena es D. Pedro o D. Bernárdino; éste además de ser el encargado de las obras fué sucesor de Mendoza en el título de Santa Cruz. Es evidente que el retratado no es D. Pedro y pagara él o no la labor, hay que reconocer que ha de ser Carvajal: era el más intrigante de nuestros españoles de Roma, capaz de hacerse retratar así, aun no costeando la tarea.

El gran Cardenal acrecentó extraordinariamente su nativa devoción a la Santa Cruz, por haberse descubierto el que se tiene por *inri* original durante las obras, embutida la caja en el ábside que se renovaba con ellas, y el mismísimo día 2 de Enero de 1492, en que el gran Cardenal plantaba en las torres de la Alhambra (al lado de los pendones de Castilla y de Santiago) su cruz de primado de las Españas.

El tal *título* de la cruz se conserva en rico marco donado por Mendoza; D. Bernardino había venido en 1487 a España de Nuncio para volver luego de Embajador de España a Roma. Ya no volvió (según creo).

ciente de la sacristía, capilla del Condestable, en Burgos, es de 1513, y que es de 1516 la portada de la Pellejería, primeras construcciones renacientes allí; que la capilla del sepulcro que es lo primero de Renacimiento en la catedral de Valencia (al tras altar mayor) es de 1510; que el palacio (acaso del mismo arquitecto) en el castillo de Vélez Blanco es de 1506 a 1515 (construido por el yerno de una Mendoza), que lo renaciente de Pedro Gumiel (trabajos para Cisneros en Alcalá y Toledo) ha de llevarse a años próximos a 1518 (fecha del Parainfo), todo ello sin contar con que lo citado de Burgos, que son obras de Francisco de Colonia, y estas de Gumiel dan la impresión (ambas) de timidez y de Renacimiento de segunda mano, y que el hijo de la Condestablesa (ella, una Mendoza) y el Cardenal franciscano, criatura en todo del gran Cardenal, no son personas ajenas a la influencia de la gran familia cuyo mecenazgo historiamos.

1515.—Muere el gran Tendilla, para mí el Mendoza más adicto al Renacimiento, y aquel a quien probablemente se debió el cambio de gusto en su tío el gran Cardenal y la educación esencialmente de Renacimiento del primer Marqués de Cenete.

ELÍAS TORMO.

(*Concluirá*)

Visitando lo no-visitable.

La Clausura de la Encarnación, de Madrid.

Hay muchas razones para dejar escrita e impresa en una Revista como es ésta, principalmente consagrada al Arte español, una mera crónica de una visita a lo que no puede verse. En lo recoleto de algunos conventos de monjas, por toda España, se conservan restos de arquitectura, a veces notabilísimos, y con mayor frecuencia obras de arte, pinturas y esculturas religiosas y objetos de las artes industriales dignas de estudio (más o menos difícil) y dignas de mención desde luego. El lector entusiasta, acaso diga que mentar tales cosas invisibles es falta de consideración, dando dentera. A tales lectores, noblemente codiciosos de ver, estudiar y admirar obras de arte, pide el cronista indulgencia y, en caso, que se decidan, por no leerle, ya que él, que en ocasiones ha oído reseñas orales abreviadas de este o del otro visiteo por la clausura de unos u otros conventos, si trata de fijar aquí su recuerdo personal, es por dejar un testimonio escrito, consistente, de lo que

vió, con miras particularmente a aquellos datos concretos que deben quedar públicamente archivados en una u otra publicación.

Es natural que el interés histórico sea igual o mayor que el interés artístico en algunos conventos de monjitas que fueron creación piadosa de nuestros monarcas: este es nuestro caso.

Fundaciones reales, plenamente reales, son en Madrid tres las que debemos a la piedad de nuestros Austrias: las Descalzas, la Encarnación y Santa Isabel; por ese orden cronológico, desde luego, en cuanto a la intervención real, pues en sí mismo el monasterio de Santa Isabel, en otro local, fué anterior a la Encarnación: orden a la vez de interés histórico y de mérito artístico de las cosas que guardan en el secreto de su clausura.

De las Descalzas Reales tengo escrito un verdadero libro, con gran lujo de fotograbados, impreso por la Junta de Iconografía Nacional. Falta la impresión de unos pliegos y está en suspenso desde Octubre por no haber podido procurarse en España (ni desde afuera, menos) un papel *couchée* exactamente igual al de los muchos pliegos ya tirados. En las Descalzas Reales he estado dos veces y muchas horas la una y la otra vez, y todavía escasas; si he podido hacer un libro fué porque la información fotográfica es cumplidísima, puesto que Mariano Moreno, el fotógrafo de la dicha Junta de Iconografía Nacional, tuvo (antes y después de mis visitas) permiso para trabajar muchos días allá dentro.

La visita al secreto de la Encarnación y al de Santa Isabel la debo a la iniciativa de mi muy amigo y consocio nuestro el Marqués de Santa María de Silvela.

Paco Agustín Silvela (así llama el mundo a tan amable y simpático senador) es un *converso*. Mas su conversión ha sido un puro paso al amor a la hermosura artística, en él que tanto amor tuvo a la belleza siempre. Hace pocos años de todo charlaba deliciosamente menos de obras de arte. Acertó luego a emplear cantidades en unos lienzos y está camino de ser un excelente coleccionista, y un bueno y fino conocedor. Espero que pronto dé a nuestra revista un estudio monográfico sobre un injustamente olvidado pintor español: PEDRO RUIZ GONZALEZ, y el amigo Allendesalazar en el suyo (a medio publicar) sobre ANTOLÍNEZ, ha de ofrecernos un magno ANTOLÍNEZ de la Colección Silvela, donde ya figuran dos GRECOS espléndidos, algún PEREDA, etcétera.

El Marqués de Santa María de Silvela acababa de adquirir un retrato (que reputa de PHILIPPE DE CHAMPAGNE) de nuestra Infanta la Reina de Francia doña Ana, madre de Louis XIV, y sabiendo que en la clausura de la Encarnación había otro retrato de la misma, logró primero que las monjitas (aprovechándose de obras de calefacción tubular, que dejaban físicamente abierta una puerta de la clausura regular) pudieran hacer sacar a la mandadera el aludido lienzo y unos pocos más.

Los vimos en la pieza del torno, fuera de clausura, yendo una tarde des

de el Senado el Marqués, el Sr. Herrero y yo, hablando con las recatadas monjitas de lo que adentro se contenía; que ellas decían valer poco, según les había informado persona perita que había visitado la clausura.

Pero el retrato de doña Ana, francés ya, uno de Felipe III y otro de su esposa doña Margarita, no de PANTOJA, pero excelentes, que también nos enseñaron, y la noticia de que no eran éstos los atribuidos a Pantoja, y que los tales atribuidos a Pantoja coincidían con el texto de documentos inéditos de 1616, que yo leí a las monjas (y que el Sr. Sánchez Cantón me proporcionara) acucieron secretamente nuestro deseo de entrar en el recinto vedado.

La principal licencia, la del prelado ordinario, la logró del Eminentísimo Cardenal de Compostela, el Marqués, recordando amistades de familia e invocando los estudios de Historia iconográfica y de Historia del arte a que vengo consagrado, causa bastante razonada para la siempre difícil autorización de ingreso canónico en una casa monacal.

En otros lugares (y no quiero repetirme) he dicho mi impresión de la visita a un reservado tal. El amante de la Historia del Arte, particularmente del Arte cristiano medieval, halla vivo el aroma del Arte de aquellas centurias conversando con estas pobres mujeres de los claustros, llenas de inocencia, de ingenuidad, de incontaminada e inconsciente, fragante pureza.

La visita a la Encarnación no pidió (como otras) la obligada compañía de un sacerdote (secular o regular): el Cardenal Sr. Martín de Herrera—prelado propio de la Encarnación, por ser Capellán Mayor (tradicción del reino de León) de la Real Casa—, no había indicado ni autorizado (por tanto) esa condición. Los visitantes (suelen ser siempre tres) fuimos acompañados del Capellán de la casa, Sr. Romo, tan solo en el instante de la apertura de la puerta reglar. De tercero de los visitantes, convinimos el Marqués y yo en que fuera el fotógrafo Moreno, ya citado, y así logramos, aunque en parte mínima, una información fotográfica, útil, aunque hecha antes de poder verlo todo, seleccionando mal lo mejor y a la vez más a luz o más fácilmente fotografiable.

Nos habíamos citado a las diez (y ello era un día de Diciembre de 1916). Las monjas agustinas (que por cierto visten de blanco, sobre las tocas) nos acompañaron siempre veladas, amables siempre. Abusamos de su bondad, pues la Priora y demás acompañantes (generalmente cuatro), pasándoles por extremo la hora de su principal comida (que es a las once), siguieron a nuestro lado hasta once cuartos de hora, con la molestia de tener tanto tiempo el velo a la cara. En mis visitas a las Descalzas Reales, las franciscas establecieron un turno en ir al refectorio (lo noté por el cambio entre la abadesa y la Vicaria, personas de muy distinta estatura y edad); aquí las agustinas no discurrieron recurso semejante, ni yo, del todo embebido en mis estudios, acerté a recordarles el precedente que acaso hubieran podido aprovechar.

Las monjas, antes que nada, nos mostraron las piezas en que más retratos se conservan, sin duda recordando nuestra visita (al torno) del mes de Octubre, en que sobre habernos sacado algunos se habló de muchos de los otros. Suponían que en ellos se cifraba nuestro mayor interés.

La serie de los retratos es históricamente importante, y una buena parte o todos los correspondientes a la casa de Austria deben de tener (a juzgar por mi recuerdo) un tamaño igual o equivalente.

Esto está relacionado con la creencia que todavía guardan las monjas, de que en marco corrido estaban las más de ellos en una sola pieza, es a saber, la sala de Reyes, al piso principal. Dicen que tenía la puerta inmediata al pasillo que venía desde Palacio y que íntegramente estaba fuera de la clausura canónica, estando la dicha sala de Reyes, por el contrario, dentro de ella.

Su situación es, al piso principal, la misma que la gran portería al piso bajo, es decir, alargada (de N. O. a S. E. el eje) e inmediata al compás del templo (a la izquierda, entrando, para llegar a éste desde la plaza).

Si el recuerdo o mejor tradición de las monjas es exacta, yo no sé si cabrían en la pieza todos los retratos de tamaño homogéneo que hoy están repartidos en tres lugares, a saber: en la misma sala de los Reyes, también ahora llamada "clase alta,, en una pieza inmediata (de dos ventanas altas a la Plaza), y en una pieza del piso bajo, parte de obras nuevas o del siglo XIX, que casi parece un pasillo y que llaman "clase baja,, (el eje de N. E. a S. O., con luces a patiejo por su lado N. O.).

Esto de las clases alta y baja, es recuerdo del tiempo en que las monjas tenían niñas educandas, para evadir la aplicación de las leyes desamortizadoras o de extinción de conventos de regulares, de monjas. Para ello aprovecharon parte de las nuevas edificaciones recayentes a la calle de San Quintín, que el patiejo aludido separa (según creo) de las edificaciones antiguas que rodean el claustro. Este cae al Sur-Oeste del templo.

— En la dicha *clase baja* vimos los retratos siguientes, todos de cuerpo entero y tamaño natural:

Felipe III: de tipo nuevo para mí, con un bastante largo gabán, creo que forrado de pieles, llevando ropa muy de oro sobre blanco.

Margarita, la reina, su esposa.

Isabel de Borbón, la primera de Felipe IV.

Felipe IV, de capa.

Carlos II, de negro.

María Luisa de Orleans, su primera esposa, vestida a la francesa (?), de un color azulado algo gris.

Felipe V, joven, de negro; traje de golilla a la española.

Margarita, Emperatriz, mujer de Leopoldo I, o sea la Infanta de las Meninas, acaso a la edad de casarse.

María, Emperatriz, mujer de Max. II e hija de Carlos V, aunque la in-

documentaria parece de 1575, y ella, por la edad, de 1550 a lo más. No le conocía retrato de este tipo.

Maximiliano II con un perro, y ni éste ni el anterior retrato tienen nada que ver con los de Moro (conservados en el Museo del Prado).

Sor Margarita, hija de Felipe IV, que en el convento profesó y fué Priora. Rodolfo II, Emperador.

La Gran Duquesa de Toscana, María Magdalena, hermana de la Reina Margarita, de la fundadora de esta Casa. Es buena copia de un retrato de JUSTUS SUSTERMANS.

Todos, o casi todos estos retratos, tienen letra indicadora del personaje, breve.

— En el *Salón de Reyes* se ven los retratos siguientes:

Felipe III; armadura negra, con negro cortinón. Sólo se ve blanco en los puños y gorguera de puntas, y sólo otros tonos en la carnación y el Toisón del pecho. Está firmado por RODRIGO DE VILLANDRANO.

Margarita, la esposa, de oscuro y gris blancuzco, cortinaje rojo y bufete de carmesí. Es pareja del anterior, y son los que se sacaron al público los días del Centenario.

Felipe II, allá por los sesenta años (?), de media armadura y calzas rojas; el bufete, verde.

Ana, su cuarta esposa, de blanco; sillón rojo y fondo gris.

María Ana, de viuda, madre de Carlos II, como siempre retratada en el Salón de los Espejos del viejo Alcázar de Madrid; cuadro de CARREÑO, firmado en 1673, pero en que sólo la cabeza y manos ofrece de verdad la nota auténtica.

Infantina Margarita, hija de Felipe III (malograda), de blanco, fondo rojo, sillón rojo. Obra de BARTOLOMÉ GONZÁLEZ, que fotografiamos.

El Infante Don Carlos, hijo de Felipe III, también de BARTOLOMÉ GONZÁLEZ, también fotografiado; vestido de blanco con oro, calzas blancas, y de rojo el bufete y la cortina.

Felipe IV, de discípulo de VELÁZQUEZ: de unos cincuenta años, de negro; cortina y bufete, rosádotes.

En la misma sala, un busto de Jesús, que puede ser auténtico de MORALES.

— En *pieza inmediata* (al O.) de la dicha Sala de Reyes (piso alto) se ven los retratos siguientes:

El Infante Cardenal Don Fernando, hijo de Felipe III, compañero de los retratos de sus dos hermanitos; tono rojo, con cortina y silla blanca. Lo fotografiamos.

Ana, nuestra Infanta, ya Reina de Francia, de blanco, con lises de oro (la que habíamos visto al torno en Octubre).

María Teresa, nuestra Infanta, Reina de Francia.

Retrato en busto de un caballero, allá por 1840.

— En otra *pieza próxima* vimos un Niño Jesús, de blanco y pelo rubio muy claro; igual pintura que otra conservada (y fotografiada) en las Descalzas Reales; y un San Pedro Alcántara, imagen de bulto, del arte de MENA MEDRANO.

— En la *Capilla de los Reyes* vimos: la Virgen “de los Reyes”, de escultura, en trono de ángeles, y no sé si tamaño natural; San Antonio y San Juan de Dios (hermoso), esculturas. El Encuentro de Jesús y la Virgen, cuadro grande, algo duro, de arte castizo, y (sacada de otra parte) una tabla de la Virgen con el Niño dormido, arte florentino, allá por el PONTORMO, y que es, sin duda, la *Madonna* atribuída a MIGUEL ANGEL (citada por Ponz).

— *Claustro alto* (a donde, en su ángulo E., se sale desde dicha capilla, que sirve de paso): tiene la serie de los cuadros a que se refiere Ponz, representando toda la inmensa variedad de los martirios y además un Santo Tomás de Villanueva, un cuadro del Niño Jesús y las monjas, un San Francisco (cuadro claro), y sobre la puerta por donde ingresamos, el retrato de una monja, jovencita y bella, que parece Descalza franciscana, ostentando una cruz patriarcal (?).

Dichos cuadros de martirios suelen reunir los de varios santos en un solo cuadro muchas veces, sin bastante excusa de alguna relación histórica. Si no conté mal, los lienzos bastante grandes son 23 (acaso 24). Tienen muchas letras; pero sólo copié generalmente una sola en cada cuadro del nombre de uno de los principales mártires del mismo (1).

— En *capilla* que da al claustro alto (a la panda E. N.), llamada de *San Nicolás de Tolentino*, está este santo, pareja de un San Esteban, de lo del retablo primitivo (pintura pues, de VICENTE CARDUCHO), a un lado y otro, teniendo en el centro una tabla de Santa Catalina. Hay además un Santo Tomás de Villanueva, creo que de escultura.

— *Sala capitular* (a que llegamos dando un rodeo, siempre en el piso alto, por piezas de ropero). Lo importante, a guisa de retablo y en inmensa urna, es un Cristo yacente, de GREGORIO FERNÁNDEZ, muy similar al admirable de El Pardo (Capuchinos). Al fondo de la urna, un cuadro *ad hoc* con las figuras de la Virgen, San Juan y creo que la Magdalena. Tomé nota de los cuadros todos, aunque no todos tengan interés ni relativo; los hay de

(1) Panda 1.^a del Este al Norte.—San Agapito (cabeza para abajo).—San Jacobo. Santos Juan y Pablo (con Santa Bibiana).—Santos Gervasio y Protasio (perros).—San Dionisio.—San Ignacio. (¿Otro cuadro aquí?)

Panda 2.^a de N. a O.—Santa Inés.—San Erasmo y San Blas.—Mártires (bajo Honerico, rey heresiarca) con las manos cortadas.—San Vital.—Los Macabeos.

Panda 3.^a de O. a S.—Santos Avito y Modesto.—San Vicente.—Santos Cipriano y Justina.—Santa Apolonia.—Santa Lucía.

Panda 4.^a de S. a E.—Santa Agata.—San Policarpo.—San Juan *Ante Portam Latinam*.—San Calixto.—Santa Blandina.—Santa Perpetua (Cleonides).—San Esteban protomártir.

todas las épocas: siglos XVI, XVII y XVIII; y una escultura de la Virgen de la Soledad (1).

Más adentro (más al Este) de la capítular, dando su ventana (como las de la capítular) frente á la calle de Pavía (si no me equivoco), está en el piso alto la *capilla de la Inmaculada*. Esta es de escultura, no muy grande, obra también (evidente) de GREGORIO FERNÁNDEZ; a un lado y otro, otras dos esculturas, una de ellas del niño San Juan.

En esta pieza (eje perpendicular a la ventana) se ven algunas cosas curiosas, de que recuerdo una Virgen del Pilar y una muy fina Madonna de SASSOFERRATO, al parecer. A mí todo el interés me lo llevó la serie de los ocho cuadros de los Santos Arcángeles (canónicos y deuteroconónicos), porque conocía de copia esta desconocida serie, réplicas libres (en las Descalzas Reales, clausura también), y en alguna iglesia rural de la provincia de Madrid, y porque al dar con la serie original o *principe* la veía repetidamente firmada, y firmada por artista que yo tengo la debilidad de apreciar: por BARTOLOMÉ ROMÁN.

No está aquí el artista madrileño en la factura y arte apretados del gran cuadro de la sacristía pública del templo de este mismo convento de la Encarnación (el cuadro de la Parábola de las Bodas). Su factura, y aun su arte en estos Arcángeles, no dejan de hacer pensar de lejos en el andaluz de VALDÉS LEAL. Aquí firmó tres (al parecer) de los ocho cuadros, pues a los siete Arcángeles, para redondear en número par, agregóse el Angel de la Guarda. Tomé nota del color de la indumentaria, para estudios comparativos (2).

(1) La lista: San Pedro en la cárcel.—Santiago ante la Virgen del Pilar.—La Virgen de los Desamparados (la de Valencia, con indumentaria del siglo XVII, estrechadas las faldas a los pies), cabeza finamente pintada.—Los Coros Angélicos.—La Virgen de Guadalupe, con letra de «D. Luis de Texada».—San Agustín ante el Niño de la concha.—Desposorios.—Angeles cubriendo de flores a la Comunidad de Descalzas.—Anunciación de F. BAYEU.—Cristo azotado.

El interés iconográfico del cuadro de los Coros angélicos (grande, como, en general, todos los aquí citados) me llevó a tomar notas detallando. Los serafines visten de rojo; los querubines, de gris, llevando libros abiertos, y los tronos, de azul, en tronos. Las Dominaciones, de verde, llevando cetros; las Virtudes, de oro, con esferas, y las Potestades, de milites, alternando el rosa y el azul, llevando lanzas. Los Principados, de oro, con coronas de flores; los arcángeles, de azul, con balanzas, y los ángeles (nuevos ángeles), de blanco, con flores, coronas en las cabezas y llevando las almitas en las manos. Arriba, la Santísima Trinidad, con la Virgen y San José (no San Juan). Este cuadro es de arte manierista, cincocentista todavía.

(2) Miguel (cuadro firmado), va de sobrevesta azul, con falda blanca; rosas rojas al pelo. Rafael, de falda ocre, sobretúnica de tono amarillento y chal azul a la cintura, con corona de azucenas. Gabriel (cuadro firmado), todo de blanco, chal rojizo a la cintura; la corona de flores amarillentas. El Angel de la Guarda, de sobrevesta verde, falda roja, y el niño a que acompaña, de blanco; a los lados, más

Al ir a bajar (por escalera que está en la panda N. O.) ví un poco interesante cuadrado de la Epifanía, sobre plancha de latón con firma VBIELER, 1647, enlazadas las dos letras primeras (1). En la escalera, los retratos, en busto prolongado de Felipe III y doña Margarita, estudiados días antes fuera de la clausura, además un retrato del futuro Inocencio X, Cardenal Pamphili, y un cuadro de los preparativos de la crucifixión.

— En pieza *antecoro*, y junto a esa escalera, ya en el piso bajo, se ven cuatro cuadros. Dos de dos escenas de las varias labores de carpintería (incluso la de ensamblaje de casas, como se verá), a que acude Jesús con San José y ángeles, siempre en presencia de María; la tercera de estas escenas está en pieza inmediata (más al N. O.), y la cuarta, en el coro mismo. Además, en el propio antecoro, una Sagrada Familia con San Juanito, del arte todavía manierista del tiempo de los fundadores, y una Virgen rodeada de ángeles músicos.

— El *coro* es una gran pieza llena de cuadros, y no tuve tiempo para poderlos estudiar todos, pues desde luego tenía que atender principalmente a uno sólo, firmado por PEREDA, ya que de la *Obra de Pereda* tengo que ultimar un libro, después de haber publicado los estudios referentes a la vida del pintor valisoletano. Es cuadro de interés artístico, que mal que bien (en escorzo lateral y desde abajo arriba) pudo reproducir en malas condiciones de luz la máquina fotográfica. Tiene también interés histórico, pues no es un San Agustín pura y simplemente como dijo Ponz, sino el Santo y Santa Mónica ante la Virgen, el Niño y gloria de ángeles, al recibir monja a la hija de una gran dama desconocida y de Felipe IV, jovencita virtuosísima que fué después ejemplar priora del convento y que está honrosamente enterrada allí mismo. Lo singular del caso es que este cuadro de Historia está pintado en 1650, según la firma del pintor, y en ese mismo año profesó la serenísima sor Margarita, según lo declara la letra del libro abierto que le pintó PEREDA, y según lo comprueba el libro original de las profesiones de todas las monjas (desde la fundación hasta el día), que las buenas monjitas pusieron en aquel momento en mis manos, abierto por la página correspondiente: 1650.

No dejé de entretenerme otro ratito ante otro cuadro firmado por LUCAS

o menos en alto, cual cuadritos, escenas de la vida de una monja. Barachiel (cuadro firmado: tomé el facsímil), de falda blanca, sobrevesta de brocado de oro y oscuro. Uriel, de rojo con sobrevesta rojiza, chal verdoso y corona de florecitas. Sealtiel, de un verdoso azulado, estola blanca, chal amarillo; con corona de florecillas blancas. Jehudiel, de sobrevesta azul, flores rojizas y chal rojizo.

No tomé notas (ni las necesitaba) de los símbolos de los arcángeles, iguales a los de los cuadros por mí estudiados en las Descalzas, donde doy expresión del significado de los nombres y alguna reseña de su culto. Allá me remito.

(1) No hallo el nombre de tal pintor ni por Ubieler ni por Bieler en los Diccionarios de Bryans, Errera...

JORDÁN en 1657, con San Agustín y Santa Mónica también y con ángeles que parecen imitación de los de PEREDA; y más tiempo todavía ante una Inmaculada firmada por CARREÑO en 1583 (fué largo y penoso llegar a comprobar la cifra de las unidades), obra de la que hice nota extensa descriptiva también para el amigo Sánchez Cantón, que está preparando una completa monografía sobre el pintor asturiano, heredero de los pinceles de Velázquez.

Y ya que lo firmado tiene más derecho que lo no firmado a nuestro recuerdo impreso, diré que hay en una gran urna al centro del coro una escultura policroma de un Cristo yacente, de mediano tamaño, algo retorcido el cuerpo, que firma "MICHAEL PERRONIUS F. N. (en Nápoles) 1690,."

El estudio de estas cuatro obras de arte agotó bastante el tiempo disponible en el coro (al que yo creí poder volver desde el relicario, y ya no volvimos sino de paso, rápidamente) y del resto tuve que hacer esfuerzo de memoria al salir del convento para anotar luego lo que en tal coro me llamó la atención también.

Recordé: encima de la reja (que da al presbiterio del templo) un Salvador de pie, cuadro feo;— a la derecha de la tal reja, su San Juan Bautista, que tira a boloñés y que es todo un hermoso cuadro;— a la izquierda de la misma reja un *Christus patiens*, sostenido por dos ángeles, delante (medio cuerpo) un sayón;— en el paramento de la derecha (siempre mirando a la reja) la cuarta de las escenas de carpintería de la Sagrada Familia, y es ésta en la que los sagrados carpinteros acuden a la armadura de una casa en construcción;— una Dolorosa (busto) que dicen muy alabada y no sé si española, allá, por ALONSO CANO (apenas la pude ver);— en uno y otro largos paramentos de la pieza, un San Felipe y una Santa Margarita, grandes, de pie, pareja excelente, del tiempo de la fundación;— ídem e íd., los dos grandes retratos de Felipe III y de doña Margarita, que se suelen atribuir a PANTOJA DE LA CRUZ, cuya firma busqué en vano (y que no son los que en las fiestas centenarias del verano de este año 1916, se sacarán a lo público del templo);— no se pudieron fotografiar, pero recordé bien que Felipe III va de negro y es carmesí el bufete y el cortinón, y doña Margarita, con el perro *Baylan*, canelo, muy claro y blanco de pelo, va vestida de blanco, con cortina roja. Son los cuadros que en 1616 entregó la Casa Real, perfectamente descritos en los documentos.

Todavía recordé a tiempo otros cuadros: una escena de la vida de San Francisco Javier;— una castiza, noble pintura de San Pedro Alcántara (quizá de BARTOLOMÉ ROMÁN, a veces tocado de admiración por ZURBARÁN); cuatro escenas de la vida de la Virgen (Epifanía, Visitación y otras dos, que serán del viejo retablo mayor, rehecho en el siglo XVIII, y, por tanto, obras de VICENTE CARDUCHO....).

Algunos cuadros más, todavía de interés, dejo seguramente en olvido.

— Del coro pasamos al *Relicario*, verdadero trasaltar mayor o tras

presbiterio del templo: pieza que imagino del ancho de la nave de la iglesia, y corta relativamente.

Toda la estancia es hermosa, y salvo sus puertas y su retablo (al reverso del mayor de la iglesia) está toda llena de nobles armarios encristalados, repletos de bellos relicarios, acaso algunos interesantes artísticamente: es la más bella sala de Lipsanoteca que yo haya visto.

Toda la bóveda está pintada a la primera mitad del siglo XVII, al fresco, al parecer. En lo que no es decorativo (que en estas pinturas predomina) se ven pintadas las santas vírgenes siguientes: Margarita, Bárbara y Catalina, Inés, Cecilia y Lucia (?).

En mis notas veo citado un cuadro: una virgen amamantando, con el niño muy alegre, que está en lo alto del retablo.

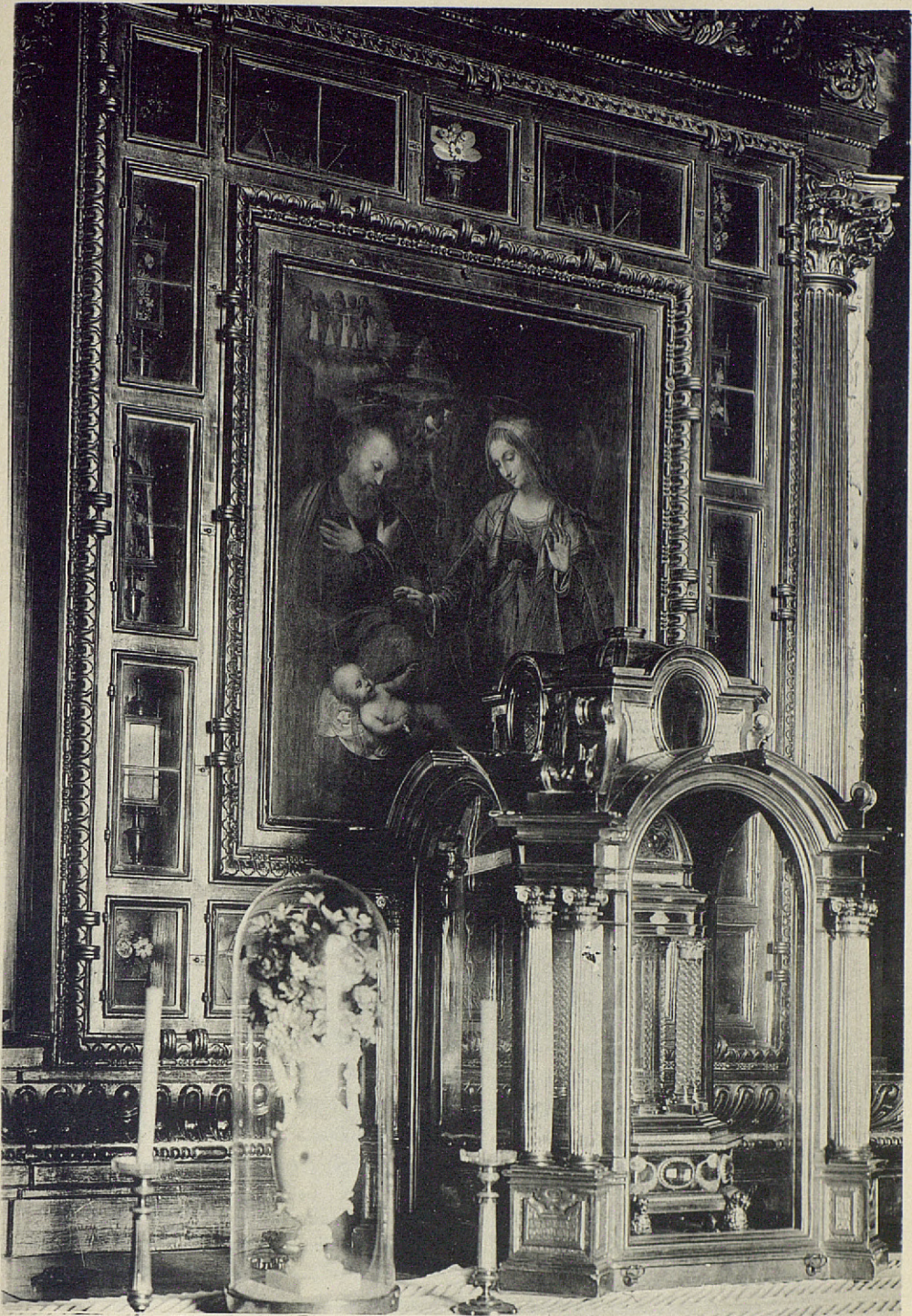
Pero lo espléndido de esta pieza, y aun de toda la casa, la singular única obra de arte de toda ella, y lo único que vale millón y millones de reales, es una tabla puesta debajo en el Sagrario, en forma tal que hace de lo principal del retablo en el Relicario, y a la vez, quitándola, dicen que deja ver desde dentro y deja adorar el Sacramento cuando está reservado o expuesto en el templo. Tal función, comprenderá el lector que no nos consentía sacar la tabla y bajarla, para estudiarla y fotografiarla, ni para ver la pintura (que dicen alegórica) de su reverso. Para fotografiarla, cayéndola de frente la única luz buena, y con los consiguientes reflejos, se vió la necesidad de enfocarla muy de lado, y para estudiarla directamente, tuve que subirme por encima del altar. Es una Sagrada Familia de uno de los más seductores discípulos de LEONARDO DE VINCI (la aludida por Ponz), y después de detenido estudio, a base de la fotografía, no la creo de GIANPIETRINO, sino absolutamente de BERNARDINO LUINI, y verdadera obra maestra, en inmaculado estado de conservación, y con una pureza y brillantez de colorido, casi de primitivo flamenco. El niño desnudito es una delicia, y más la casta sonrisa de la Madonna, Gioconda a lo divino si vale la frase (1).

Una grande y bella urna dorada setecentista impide en parte la vista de la admirable creación milanesa. En su interior se contiene una notable custodia de columnas salomónicas en cristal de roca que la fotografía también tuvo que reproducir al enfocar, como se pudo, la tabla de LUINI.

En la pieza de comunicación entre este Relicario y el coro está el sepulcro de la admirable monja agustina, fundadora de esta casa y esta orden descalza, sor Jesús Mariana de San José que naciera en Alba de Tormes, veinticuatro años antes de morir en Alba de Tormes Santa Teresa de Jesús, fundadora de otra descalcez más antigua: la carmelitana.

— Del antecoro salimos, al fin, al *claustro bajo*.

(1) San José viste de rojo, con manto de amarillo ocre, cuyo forro es gris plomizo; María de rojo también, con manto verde y toca azul. Azul grisiento es el fondo de celaje, y amarillo aquel otro donde se ven los cinco ángeles. Llegan dos pastores.



Fot. M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Encarnación, de Madrid
Altar del Sagrario (en clausura), con tabla de la Sagrada Familia por
BERNARDINO LUINI (n. por 1475 † 1532 ?)

Lo llenan casi una serie de grandes cuadros que se han atribuído desde Ponz á VICENTE CARDUCHO. Son de su tiempo, pero más cerca están del estilo de EUGENIO CAXÉS, sin atreverme a decir que sean suyos, o de otro tercero: firma no tienen ninguna. La máquina fotográfica se *disparó* dos veces y cada vez, siempre de lado (a la fuerza), dió testimonio de varios cuadros, vistos escorzados.

La serie (algo incompleta hoy desde los trastornos del siglo XIX), llena los más de los netos de los arcos. Comienza en el ángulo Este y en él acaba, siguiendo por los ángulos Norte, Oeste y Sur. La anoté (allí mismo) así: Panda de Este a Norte: la Inmaculada, el Nacimiento de María, su Presentación, la Anunciación, la Visitación, y la Expectación del Parto (que de lejos parecería otra Inmaculada).

Sigue un altar de estación, con San Pablo, pintura (azulejos talaveranos en la mesa de éste y los otros). Panda de N. a O. (altar de estación con San Pedro): Adoración de los Pastores, Circuncisión, Epifanía (aquí se interrumpe la serie por la puerta al antecoro), Purificación, Disputa de Jesús con los Doctores (el espacio restante ostenta un San Felipe Neri y otro un San Juan Bautista). Panda de O. a S. (el primer espacio ostenta una Virgen del Populo): Prendimiento y Malcus con la oreja cortada (otro espacio con San Pedro Regalado); Cristo con el cetro de caña; Caída camino del Calvario, Muerte de Cristo (siguen dos espacios, el uno con una simple cruz de palo, verde, y otra con el Martirio de San Sebastián, no recuerdo si de la serie de martirios del claustro alto). Panda de S. a E. (un cuadro, primero, de los milagros de las cruces halladas por Santa Elena): la Resurrección; el *Noli me tângere*; la Ascensión (aquí un cuadro de Santa Ursula que sí es de la serie de los martirios); la Pentecostés, la Asumpta, la Coronación de María (viene luego la puerta que comunica con la portería reglar).

He citado un San Juan Bautista, y asegurando que es una obra concienzuda, debo añadir que está firmada por firma que copié (¡sin entenderla!) y que resulta ser la de JUAN VAN DER HAMEN DE LEÓN F. A. T. 1625. Y como de este pintor, todas las demás obras auténticas (salvo los floreros del Museo del Prado, firmadas en 1625) se han perdido; ofrécese en la clausura de la Encarnación la ocasión de restaurarle su buen nombre y notable fama, por algo más que los dichos de sus coetáneos (1).

— Mas la ocasión ofrécese doble, en la propia clausura de la Encarna-

(1) En este claustro vimos, sin ser propiedad de las monjas, un cuadro grande, en depósito, dejado provisionalmente por el antes capellán de la casa y hoy canónigo de Sigüenza D. Eduardo Ortíz Gambin: es una Inmaculada, de estilo de ESCALANTE (poco más o menos), firmada por ANDRÉS LÓPEZ, *Caballero*, del que no se tendría noticia alguna, si Cean Bermúdez no hubiera visto otro cuadro firmado, estilo Antolínez, en colección particular. Quilliet, después de copiar a Cean, dice que hizo muchos retratos, sin decirnos si les vió firma (como parece probable),

ción, pues hay allí, en la *capilla del Cordero*, un cuadro de gran composición, del mismo, firmado JOANES VON DER HAMMEN (? O GAMMEN?) LEÓN FACIEBAT ANO MDCXXV. Arriba, en la parte alta representa al Cordero apocalíptico, creo recordar que sobre el libro sellado, ante los candelabros, los ancianos (veinticuatro) y entre los cuatro símbolos del *tetramorfos*; además gloria de ángeles (si no recuerdo mal hoy). Abajo, en figuras (éstas) de tamaño natural, muchos santos, apóstoles, mártires, etc., en pelotón de más de una docena, todos en pié, siendo el del centro (sin apenas declararse aparte de ellos) el evangelista San Juan, el del Apocalipsis. La obra es muy importante y capital para conocer a su autor.

— No es ésta, hoy ya descabalada capilla, del Cordero místico la única que da a la panda N. E. del claustro bajo; perdida otra en el siglo XIX (pues eran tres) se conserva la Capilla de Loreto, con su gentilísimo techo pintado al fresco, predominando lo decorativo.

— En la *portería reglar*, todavía vimos un retrato de Carlos III ya con la banda de su orden española, el retrato de su esposa la reina María Amalia de Sajonia, un retrato de Carlos IV, muy joven, acaso de príncipe (y le pondrían después la real corona), y acaso de MENGES, y sobre todo un hermoso retrato en óvalo, que las monjas creían de Doña Bárbara de Braganza y que es, si no me equivoco, de su odiada suegra (suegrastra) Doña Isabel Farnesio, vestida de viuda, vieja aunque escotada, obra de MENGES, al volver de la Granja la reina, antes desterrada. Muy interesante. Todavía hay en la propia pieza dos lienzos, la Disputa con los Doctores, de muchas figuras y arte de la escuela del tiempo de Felipe III, y la Descensión de la Virgen a imponer la casulla a San Ildefonso, simpático lienzo, no sé si del siglo XVIII. Los miré más, todos estos cuadros, al despedirnos de las amables monjitas, y al pedirles mil perdones por el ayuno, por el extremado retraso de su yantar [ellas que serán tan puntuales...]

Había yo ido repasando los textos de Ponz y el reciente de García de Armesto, y bien me daba cuenta de que dejábamos de ver el Salón de la enfermería donde citó Ponz un Cristo muerto de RIBERA (y algo de CAXÉS cita el segundo), el refectorio donde había (según los textos aprovechados por éste) un Cenáculo de CARDUCHO, acaso subsistente, y otras piezas donde estén otras obras citadas, como los Azotes a la Columna, de arte de MIGUEL ANGEL (Ponz)...

Pero, ¿no era inhumano pedir volver atrás, y a tal hora? ¿Y acaso sería posible que se visitara la enfermería, probablemente no libre? ¿O el refectorio, todavía preparado para nuestras retrasadas acompañantes, y comiendo ya (acaso) allí las *refiloterías* o hermanas servidoras del mismo, según el turno?...

Haciéndonos, pues, la ilusión de poder volver, con renovada autorización, a ver lo que faltaba, a ver bien lo que más lo merece (ya enterados previamente) y a fotografiar adecuadamente lo más digno de la reproduc-

ción, nos despedimos de las monjas, pidiéndoles que no nos olviden en sus oraciones ¡que buena falta hace!

De una manera u otra, otro día completaremos estas notas, refiriendo lo visto a lo escrito en libros o en documentos.

Volví inesperadamente a la clausura de la Encarnación el día 7 de Mayo (1917) y en bien distintas condiciones, aprovechando la visita a la casa de nuestra gentil y hermosa soberana, la Reina Doña Victoria Eugenia. Supe, pocas horas antes, la ocasión que se podía ofrecer, y el hecho de tener en prensa el anterior relato, y el conocimiento que de lo recoleto de la casa ello suponía, fueron parte a la extremada facilidad del permiso para poder acompañar a S. M., mediante la intervención en el mismo acto del Sr. Príncipe Pío de Saboya. Por el Mayordomo Mayor, Sr. Marqués de la Torre-cilla, fuí presentado, y me honró sobremanera S. M. la Reina, a quien pude contestar diciendo, de palabra, ante las mismas obras de Arte, esas pocas cosas de sus autores y de los asuntos e historia de los cuadros, esculturas y otros objetos, que el lector ahora ve aquí por escrito.

¡Qué diversísimas las condiciones de la visita!

Abierta para S. M. la puerta de la clausura, entró tras ella una verdadera multitud, distinguidísima (eso sí), pues predominaban las damas y señoritas más linajudas, no faltando algunos deudos de las madres y de los eclesiásticos de la casa monacal. Ingresaron también todos los capellanes, y algún otro sacerdote, como el Sr. Vales Failde, Auditor de la Rota, tan admirado conferenciante, y tan dado en sus conferencias a recordar los grandes nombres de las Reinas y las Infantas de España en tiempo de los Austrias. De caballeros, recuerdo a una media docena de grandes de España.

Las monjas, formadas en corro, levantados los mantos del todo, visible la faz, esperaban a S. M., y luego, toda compacta la masa humana, todos mezclados, se fué dando la vuelta a la casa toda. Entramos en las piezas antes aquí citadas (salvo una capilla, y las mitades occidentales del claustro alto y el bajo, no visitados esta vez); pero además vimos la sacristía claustral (da a la calle de la Encarnación y es prolongación a lo largo de ella de las sacristías públicas); vimos celdas, incluso entrando en ellas, celdas y pasillos de monjas enfermas y de monjas sanas, y entramos, además, en el refectorio, en la cocina, en el fregadero, etc. De la bondad de la soberana y de su gratísima llaneza y afecto, tuvieron las monjitas larga muestra (y yo que iba al lado). Se registraban hasta las cacerolas del yantar.—“Precisamente anteayer bajé a la cocina de Palacio a hacer unos huevos revueltos con tomate.”—“¡Y que estarían tan ricos!” (contestó la abadesa).—“Pues no crea usted que, aunque salieron un poco blandos, bien sabrosos estaban.”—Las tales tapaderas de los cacharros fueron levantadas por casi todas las

aitas damas de la servidumbre y de la grandeza, no muy maravilladas de la sana pobreza de las pobres agustinas.

Comprenderá el lector que con durar la visita como hora y media, por las condiciones en que la hice, con la masa de como ochenta personas empujando, que todo lo llenaban, y convertido en *cicerone* inesperado (con gran honra mía), fuéme imposible tomar notas, ni aun mirar bien lo que más deseaba estudiar.

Pero sobre corregir hasta un error o dos (mejor olvidos) de lo ya antes redactado, sobre visto, y poder añadir ahora dos palabras sobre lo no antes visto, gocé esta vez teniéndola en la mano y acercándola a S. M. la tabla de BERNARDINO LUINI, que todavía parece más maravillosa vista de cerca. La quitamos, para luego descorrer la cortina y adorar al Sacramento. Y así vi (lo que sabía por los libros): el cordero pintado al reverso de la tabla, con otros adornos, pero todo ello en técnica de estofado a la española y en estilo español del reinado de Felipe III, hecha cuando la incomparable tabla milanesa se aprovechó para cerrar el sagrario por el lado del relicario o de la clausura.

En el mismo relicario sacaron las monjitas el arcón forrado de terciopelo rojo y clavazón dorada, dentro del cual se ve la momia de la Venerable D.^a Luisa de Carvajal, gran dama española que, por su fe, murió en las cárceles de Londres, bajo Enrique VIII. Viste una rica túnica de restaño de oro, y de tocas, cendales finísimos muy plegados. La nariz y boca destrozados, y acecinadas las manos y el resto de la cabeza.

En la sacristía regular hay muchos cuadros, más ninguno de especial importancia.

La tiene, en cambio, muy grande el gran cuadro del Refectorio, una Cena de Jesús, apaisada, ovalada por lo alto, pues es bajo y abovedado el tech

Es un cuadro en que hay algunas cabezas de Apóstoles notables, recordando de lejos la factura, mas no los tipos de RIBERA. Ponz y otros viejos textos suponen que es obra de VICENCIO CARDUCHO. Yo no vi firma, y confieso que no me pareció suya, sino mucho mejor que suya. Pensé en si podrá ser creación de JUAN VANDER HAMEN Y LEÓN, como los cuadros citados.

Lo que no hallé en parte alguna de la casa es el cuadro citado también por Ponz, de RIBERA, un Cristo muerto, ni el Señor atado a la columna, que dijo si sería invención de MIGUEL ANGEL. Pero recuérdese que la Comunidad en las peripecias de guerras y de expulsiones de regulares en el siglo XIX, tuvo dos veces que abandonar la casa; además sufrió ésta un escandalosísimo robo de alhajas hace ya muchísimos años.

ELÍAS TORMO

Reseñas de Conferencias de Arte.

LAS DEL ATENEO ⁽¹⁾

Sr. Comba (D. Juan): La indumentaria española bajo Carlos V
(4 Enero 1917)

La Historia política se refleja admirablemente en el traje, y el nuevo reinado del monarca del Renacimiento, de una nueva dinastía, al inaugurarse en 1517, ofreció en el viaje y recepciones el contraste entre lo tradicional (los sayos, las sayuelas) y lo nuevo. Notables ejemplos de lo primero se pueden estudiar en las estatuas del Vicecanciller de Aragón, Antonio Agustín, en el retrato del Duque de Villahermosa, D. Alonso de Gurrea (aunque hecho por Moisés años después), en alguna figura del coro de Astorga, etc. Si para lo segundo nos faltan, respecto de aquel año, elementos gráficos, los ofrecen cumplidísimos en 1530 los dibujos de Nicolás Hoegenberg, con la pompa de la cabalgata de la coronación imperial de nuestro monarca en Bolonia. Estúdiense luego el origen de las calzas, desde Venecia, á fines del siglo XV, de la braga, calzón, lo que eran "muslos de calza", y cómo viste colete, jubón, calzas, bullones, pantuflas y gabán de piel de nutria el más hermoso retrato de Carlos V, del Tiziano, que hay que llevar por 1532-33, y se cuenta cómo y por qué accidente Francisco I tuvo que cortar al rape sus quemados cabellos, imitándole sus magnates, y cómo se resistió aquí la nueva moda francesa, y hasta 1537, en que el Emperador comenzó a recortar sus melenas. La pompa funeral a su muerte, hecha por Felipe II en Bruselas, y conservada en grabados, nos dice cómo se mantenía el capuz con capirote medievales para el luto, y cómo sólo lo llevaban calado los miembros de la familia. En las antesalas se ofrecían por entonces en los palacios, para vestirlos al entrar, a los que iban a visitas de pésame. El estudio de la indumentaria femenina, a base de lo de Peraza, 1552, demuestra la gracia en el traje de las sevillanas (mantos, saya, chapines, sombreros), que se impuso por todo. Los trajes regionales típicos, mantenidos hasta el siglo XIX, arrancan en gran parte de modas del XVI, estudiándose los albanegas, cabezones, sayas, chapines (de hasta ocho chapas de corcho), los guantes, etc., con los comienzos del uso de las randas o encajes.—R.

(1) Entre las Conferencias de los Sres. Sentenach y Páramo, no reseñamos la dada por el Sr. Artiñano sobre «Cerámica hispano-árabe y morisca», porque vamos a publicarla íntegra en la Revista.

Sr. Sentenach (D. Narciso): Orfebrería española (11 Enero 1917)

El progreso de los estudios de la Orfebrería española (gracias principalmente a los Sres. Balsa de la Vega, Ramírez de Arellano, Quintero, Serrano Sanz...) hace que el conferenciante, dando cuenta de las novedades tan solamente, pueda prescindir en la conferencia de cuanto ya dejó establecido y dicho en su libro acerca del tema en 1909. En la antigüedad, las novedades más interesantes las descubrió el Sr. Quintero en la necrópolis gaditana: anillos, con piedra circulatoria algunos, del arte fenicio, oriental, pero compendioso e industrial por naturaleza pues hasta no son de oro, sino dorados.

Interés sumo tiene también lo celta descubierto en Vega de Ribadeo, frontatera de oro solo repujado, curiosa frente a lo griego-ibero de la de Jávea, y con detalles decorativos (círculos intercalados, por ejemplo), que reaparecerán en el arte nacional, romano, visigótico y posterior, ofreciendo base a los nudos rúnicos de Irlanda, como precedente de parentesco étnico. En lo romano, lo más interesante de lo recién descubierto son la banda y la cabeza de Medusa, dadas al Museo Arqueológico Nacional por el señor Sandrart, que también ofreciera los *torques*, por lo que se caracterizaban, llevándolos al cuello, con orgullo, los *torcados* celtas. En lo visigótico se ha descubierto y se ha estudiado, por el Sr. Huidobro, otra paloma con esmalte alrededor, procedente de tierra burgalesa. No hay novedades en lo árabe, y en lo románico el estudio del magno retablo de Silos lleva al conferenciante, acercándose ahora a las opiniones del Sr. Barón de la Vega de Hoz, á tener sus esmaltes y labor por obra hecha en el mismo Silos, aunque por mano francesa.

Interés grande tiene en lo gótico el gran número de obras de arte de orfebrería y esmalte de la región bajo-aragonesa y del Maestrazgo valenciano, que en parte comenzó a catalogar el Sr. Cabré en tierra de Teruel, predominando los punzones de Daroca y de Morella, además de los de Zaragoza, Barcelona, etc., ofreciéndose obras tan espléndidas, de fines del siglo XIV, como la cruz de Linares. En Ibiza hubo también un arte platero notable. El relicario-custodia de los corporales de Daroca ha resultado tener ilustre autor, Pedro Moragas, escultor en piedra á la vez del soberbio sepulcro del Arzobispo Luna en la Seo, de Zaragoza. Los esmaltes de esas regiones son ya traslúcidos, cual lo italiano de entonces, y hasta el Renacimiento. Al iniciarse éste, todavía gótica, comienza en Enrique de Arphe, de Colonia, la serie de las magnas custodias. Del artista ha publicado el Sr. Díaz Jiménez el más antiguo documento, el contrato de 1501 para la custodia de León. El conferenciante cree que la parte más alta de ella, librada del amonedamiento del resto por los patriotas cuando la francesada, es el llamado *cogollo* de la custodia de la Catedral de Cádiz. Del plateresco, lo clásico y lo

barroco se ofrecen nuevos estudios, habiendo de reconocerse en el siglo XVI la novedad del arte del Vandolino, o sea el de tornear la plata; en Teruel hay un buen ejemplar de la nueva técnica. De dichas fórmulas artísticas se ofrecen la custodia de Baeza, de Gaspar Núñez de Castro; el arca de Santa Leocadia, de José Merino, y la perdida custodia recocó de Sigüenza, del cordobés Daniel de Castro, perdida, pero hallado un dibujo por el Sr. Pérez Villamil. — R.

Sr. Páramo (D. Platón): La Cerámica de Talavera
(1.º Febrero 1917).

De azulejería toledana, de relieve, no parece que se hiciera en Talavera nada, y sólo con el siglo XVI comienza la fama de los azulejos de Talavera, ya bañados desde luego con el vidriado, o cubierta estañífera que de los Robbias se importara en España. A falta de datos suplen las excavaciones, en las casqueras de desperdicios de las fábricas, para establecer las épocas de fabricación, particularmente en las de Puente del Arzobispo, junto al Tajo, donde se ve lo más antiguo en loza del grupo Talavera-Puente.

Se cree que, como en Valencia, lo de Talavera en azulejería, influida de lo sevillano de Niculoso, arraiga en azulejos solamente bajo Felipe II. Pero parece firmado en Talavera en 1509 un retablo en la ermita de San Roque, en Plasencia, junto al Jerte. La azulejería talaverana llena a su tiempo palacios como el del Infantado, en Guadalajara; el de Sessa, en Torrijos; el de Frías, en Oropesa; el del Ayuntamiento, en Toledo; el de la Diputación, en Valencia, y el de la Biblioteca, en Lisboa, como llevan azulejos talaveranos (frontales, por ejemplo) catedrales como las de Górdoba, Salamanca, Toledo, Plasencia y Avila, e iglesias y conventos como los de Talavera, Candeleda, Escalona, Torrijos, Almoróx, Puebla de Montalbán, el Casar, Yuste, el Paular, etc., etc.

La cronología de la tal azulejería se establece así:—lo citado de Plasencia, 1509.—Y nada más hasta 1560: frontal en Garganta de la Olla (donde tantas cosas de Yuste se guardaron.—1565. Juan Flores, de Flandes, le trabaja azulejería a Felipe II (palacios de Madrid, Pardo y Segovia)—1571 y 1573, frontales en Talavera (en la fábrica hoy, y en las Ildefonsas).—1580. Pablo de Céspedes (?) parece fué a Talavera a decorar azulejos para la capilla de Cisneros (Alcalá, Colegiata).—Friso de patio en Oropesa (de azulejos "de clavo",.—Medallón, acaso pintado por Gaspar Becerra, decorativo.—Salón de Cortes, de Valencia (Juan de Villalba y Fernando de Santiago).—Virgen del Rosario, procedente de Guadalupe. — 1620; zócalos en San Pedro Mártir (Asilo) de Toledo, acaso dibujos de Giraldo de Merlo.—1636. Gran friso de la ermita de Nuestra Señora del Prado, en Talavera descrito en folleto del P. Vaca, 1911) con misterios de la Virgen.—1696. Un tráfuga italiano pinta en alfar de Talavera lo del Salón de Sesiones del

Ayuntamiento de Toledo (batallas).—1691. Cuadro al exterior de la ermita citada de Talavera.—Cuadro de Orfeo (amanerado).—1700. D. M. Rodríguez, el retablo grande de Candeleda.—En 1704 Felipe V visita los alfares con la Reina y hace hidalgo al alfarero Mansilla, que firma en 1733 la Virgen del Socorro, en las Ildefonsas (donde profesa una hija) y de él muchas reproducciones en Talavera de la Virgen del Prado, la patrona, en muchas casas.—1763. Friso en su ermita, con firmas (iniciales) de los alfareros Sigüenza, López, Moya y Martínez; la obra más decorativa.—Luego se precipita la decadencia.—1780. Lucas del Pino, pintor, firma el friso de Toledo, calle de la Sillería (cacerías), ya emigrado.—Apenas ya nada: en 1780 Collazos sale de Talavera y viene al Retiro (a imitar jaspes).—El último alfarero de azulejos, aún vivo, Antolín Sánchez Corral, cerró en 1870 su alfar.

Suele interesar muchísimo más que los azulejos a los coleccionistas la loza de los cacharros, arte viril, barroco; de dibujo sin copias, todo libre y popular e ingénuo, a veces caricaturesco de propósito, sin un afeminamiento y sin entregarse del todo al carácter de las modas artísticas que va aceptando: enérgica ingenuidad y carácter: en su hermoso azul sobre blanco lechoso, o en su viva policromía: las formas bellas.

Los colores son: *blanco* (trituration y calcinación de la arena con el estaño, la barrilla y algo de plomo para el baño; fusión a 900 grados que da el vidriado de silicatos de estaño y plomo); *azul* (con el cobalto) *anaranjado* y *amarillo* (óxidos de hierro y de antimonio); *pardo-morado* (manganesa comercial), y el *verde* (óxidos de cobre). El brillantísimo verde esmeralda, característica de Puente del Arzobispo, tradicionalmente se hacía con monedas viejas, con los orines de todos los operarios.

1.^a Época de la cacharrería artística: siglo XVI. Platos grandes de azul y blanco, cenefas de mariposas, un animal dentro (león rampante, buho, cigüeña, garza, conejo) con donaire y sencillez, aire mudéjar. Se añade después el jabalí, cabezas humanas, etc. Triana imitó sin éxito el tipo (cabezas grandes de mujeres y hombres) con blanco más sucio. Jarrones policromos (restos escasos) tipo de tinaja. Al finalizar el siglo se adornan de relieves y toman formas clásicas.

2.^a Siglo XVII. La época más brillante, en técnica y armonía de color en jarrones; grandes cuencos con escudones, riñas de fieras, botes de botica de águilas imperiales.

3.^a Siglo XVIII. De lo que más abunda, asentándose el gusto Luis XV, como luego el Imperio. En 1810 los ejércitos en lucha destruyen las fábricas. En primeros del XVIII hubo 22 alfares en Talavera y 12 en Puente: un siglo después, uno y dos respectivamente.

El registro de las escombreras de Puente deshace errores del Barón Davillier, pues en el XIV (al fundar Tenorio la silla) ni en el XV nada se

hizo allí de cerámica morisca. Pero en el XVI es más mudéjar su tipo que el de Talavera, a base de su verde esmeralda. Allí se intentó apenas la azulejería, y aun los azulejos de la Virgen de la Bienvenida, la patrona, son poco artísticos.

Los tipos interesantes del siglo XVI: botes despenseros, forma barril, jarrones, "alcarrazas vidriadas", especieros de tres picos, candelabros en forma de leones, de estilización oriental (verde y azul sobre fondo amarillo, casi siempre) —Del XVII jarrones (de cacerías) los dichos botes, saleros cilíndricos en bandejas cuadradas; grandes cuencos, platos y barreños (a veces decorados de dibujo de encaje español) bacías orladas de dos escotaduras. —Del XVIII, jarrones, aguamaniles, bacías de concha, jarras "vine-ras", con "bibas", notándose la invasión de las formas del Arte de Alcora, habiendo ocurrido que Carlos III en 1777 trasladó a Talavera oficiales de allá.

La cronología de los cacharros no puede basarse en firmas que faltan en absoluto, pues no parecen ser sino de encargados de las piezas el "Miranda", (figuras del XVIII) de dos piezas de la colección de D. Félix Boix. Un Inquisidor fernandista, desterrado a Talavera cuando el proceso del Escorial, da escudo y su nombre a algunas piezas: D. Matías Gómez Nogales.

La industria de Talavera la ha resucitado, con el apoyo del Sr. Páramo, la razón social "Luna, Guijo y C.^a", en unión de un singular pintor ceramista a lo barroco, que llegó a Talavera en 1908 (Guijo, que ha creado escuela) y del fabricante, hoy ya único dueño de la notable fábrica neo-talaverana.—E. T.

Señor Conde de Casal: La Cerámica de Alcora (8 Febrero 1917)

Alcora, provincia de Castellón, es uno de los pueblos de la "Tenencia de Alcalatén", dada en el siglo XIII a un Gimén de Urrea, de raza bávara. En 1727 (1.º de Mayo) inauguró allí el penúltimo Urrea, D. Buenaventura, noveno Conde de Aranda, una notable fábrica de loza, a gran coste, a lo príncipe, con maestros traídos de afuera, pero aprovechando las tradiciones cerámicas de la comarca (allí había entonces 28 alfares de loza ordinaria) y manifestando el espíritu de reconciliación entre el señor feudal y sus súbditos al vencer con noble generosidad las causas de una revolucioneja, llamada *la del caragol*, por haberse iniciado al sonido de los caracoles. Lo rojizo de las tierras aprovechadas trepa a veces a través del vidriado, dando la nota a veces más inconfundible. La fábrica tiene tres períodos, caracterizados, por ser sólo de loza bajo D. Buenaventura (muerto en 1749); segundo, por el empeño y éxito en hacer porcelana caolínica bajo el gran Conde de Aranda, el décimo (último de los Urreas), D. Pedro Pablo Urrea Abarca de Bolea (que murió en 1798), y tercero, por la decadencia, pero a la vez por tareas de *tierra de pipa* (a la inglesa) bajo los nuevos Condes, a la vez Duques

de Híjar. En el siglo XIX se vendió la fábrica a la familia barcelonesa de Girona (1858) y en cada vez más acusada decadencia vivió, teniéndola hoy D. Cristóbal Aycart, Diputado provincial.

En el primer período, confúndense los productos con los provenzales de Moustiers (Moustiers S.^{te} Marie) y Marsella, con los de Delft y de Italia, por ser tan dominante un estilo principalmente creado en Francia por Berain. Los tres grandes ceramistas de Alcora son Roux, Olerys y Soliva. Roux, traído de Moustier, donde ya no suena en 1723, hasta 1735, que vuelve a Francia, con deliciosas figuras de claro-oscuro azul, pintadas en piezas tipo Berain; Olerys, ya principal pintor en 1729, pero sólo Jefe de taller en 1735, yendo en 1738 a fundar una fábrica en Moustiers (él había nacido en 1697 en Marsella, aunque casó con una de Moustier); con fúndense piezas suyas de Alcora y de Moustiers, con la L y O enlazadas y el corazón, pues hasta introdujo él allá la policromía que aprendió en España (al principio azul y amarillo). Miguel Soliva, de padres conquenses (casó en Alcora en 1733 y murió en Alcora en 1755) es acaso autor de lo mejor allí fabricado; ladrillos, aguamaniles y placas de complicada composición pictórica, por él firmadas. Al lado de esos tres figuran muchos nombres mas que merecen memoria. Cros, Grangel, Vilar, Serrania, españoles y no franceses, que no se ven citados en documentos de Francia, sino en los de Alcora; José Causada, que cesa en Alcora en 1750 para llevar el estilo alcoreño a Talavera; Cristóbal Mascarós, que hace cosa admirable a los trece años (Colección Valencia de Don Juan) o sea por 1731 o 1732 (pues dos homónimos fueron bautizados en Alcora en 1718 y 1719), etc. Al período de transición, ya bajo el más famoso Aranda, corresponden esos bustos, arañas y jarrones, y la azulejería (cocinas enteras, como la del Marqués de Benicarló: en Benicarló), El segundo período lo documenta el famoso Memorial al Rey del Conde de Aranda en 1754, pidiendo prórroga en los privilegios de la fábrica, justificándola por los gastos de nuevos edificios e instalaciones y maquinarias para hacer el dorado, barnices y para los ensayos de verdadera porcelana caolínica (la obsesión de todos los talleres de Europa) que en Alcora se hizo antes que en Sévres, Marsella y Buen Retiro. Allí aún se conserva en la fábrica algún libro de entonces como "L'Art de la Porcelaine,, del Conde de Milly de 1771, pero D. Pedro Pablo hizo venir de Alemania y de Francia a Haly en 1751, a Christian Knipher, le compró algún secreto (200 pesos), y contrató en París como a Francisco Martín (1774-1786), pagó es pionajes al obrero Gabriel Andrés para tomar nota de las mezclas de las masas que Martín hacía, etc., y trabajaron allí mucho (a veces porcelanas por los mismos moldes de las lozas), artistas como Vicente Alvaro, Cristóbal Pastor, el escultor Julián López y otro artista que falleció en 1827, creando hasta grupos escultóricos de tan notable técnica como el de Neptuno, el Toro Farnesio o la Lucrecia, firmada por el citado Julián López. Habiéndose creado fábricas en pueblos inmediatos, desde 1784, Alcora pone la A

como marca privativa. Al aparato de proyecciones se vieron (a veces en colores) piezas bellísimas de las colecciones madrileñas de D. Félix Boix, Conde de las Almenas, Duquesa de Fernán Núñez; de las barcelonesas del Sr. Güell, del Conde de San Pedro de Ruiseñada y la que fué del Marqués de Brusi, de la valenciana del Marqués de la Calzada, de la del castellanense Sr. Huguet. Del tercer período, predominando la tierra de pipa, se hubo de recordar al ceramista Francisco Ferrer, que salió de Alcora y es fundador (en 1799) de la fábrica de Ribesalbes; de Cristóbal Mas, de Clemente Aycart, así como de Poyetti, que llevó a Alcora lo típico del Buen Retiro a la destrucción de éste. Aun con tanta decadencia aún alcanzó Alcora una medalla de oro en una de las primeras famosas Exposiciones universales del siglo XIX.— El conferenciante (que leyó su discurso), tiene en prensa el notable libro (en tantas cosas rectificando a autores franceses), de que fueron sus palabras resumen.—*E. T.*

D. Manuel Pérez Villamil: Valor artístico de la Cerámica del Buen Retiro (15 Febrero, 917)

Carlos III, siendo Rey de Nápoles fomentó las ciencias y la cultura artística, como las grandes excavaciones de Herculano y Pompeya, y al casarse en 1739, con la hija del Elector Federico Augusto II de Sajonia, recibió en dote gran número de piezas de la porcelana acreditadísima de la manufactura de aquel Rey de Polonia. Enamorado el Rey, y como tantos otros príncipes de su época, creó luego, en 1743, la manufactura de Capodimonte que duró diez y seis años, hasta su renuncia al trono de Nápoles. Al venir a heredar el de España, antes que él mismo, ya había hecho embarcar a no menos de 225 personas, de los artífices de Capodimonte, con no menos de 422 arrobas de pasta de porcelana, para crear luego en España, como se creó en 1760 la fábrica de porcelana (sin caolín!) que tuvo su asiento en el Buen Retiro (donde el monarca habitaba): en el lugar, la fábrica, donde ahora está el Ángel caído. Giuseppe Grizzi fué el principal artista, y la primera obra, colosal, la sala china del Palacio de Aranjuez.

La porcelana de Capodimonte y la del Buen Retiro no tenía condiciones para la vajilla, por poco resistentes las pastas, pero ofreció una serie de admirables esculturas, a veces imitando de China los tipos, como se buscaba el secreto de su labor, pero luciendo un arte barroco, vivo, libre de los retorcimientos arquitectónicos de lo clásico, que caracterizaron al primer barroco o del siglo XVII, siendo este segundo barroco, llamado estilo recocó o rocalla, no procedente de Francia (como pregonan los franceses) sino del Sur de Italia. Allí la misma antigüedad helénica conoció el arte popular, pastoral, y en los siglos modernos y bajo la dominación española, allá fraguó la notable novedad barroca, popular, libre, ecléctica a la vez, espontánea y muy indígena, bulliciosa y regocijada como es el pueblo que la creara. La

porcelana policroma adquirió gran valor artístico, resucitando a la manera propia del país los temas clásicos de los sátiros, ninfas, de los admirables niños, jugando con cabras de allá (rupicapra), que admirablemente se laboraron también en el Buen Retiro. Los mismos elementos del *rocalla*, algas, caracoles, y, en general, moluscos y celentéreos, los aprendieron París y Versalles del Sur de Italia; y si se quiere notar la diferencia de un barroco a otro, aún entre nosotros, véase cómo Tomé disloca elementos clásicos, atormentados y retorcidos en el Transparente de Toledo, y cómo, en cambio, Ramón de Castro, platero de Córdoba, labra la perdida gran custodia de Sigüenza (dibujo revelado por el conferenciante) sin aprovechar elemento de columna o entablamento de ninguna especie, en manifestación graciosa de un arte más ligero. Volviendo al Buen Retiro, la decadencia y el retraso técnico los rescató el rasgo de Carlos IV de enviar a Sévres pensionado a Bartolomé Sureda, que allá ganó secretos, mejorándolos y logrando que al encargarse del Buen Retiro en 1803, a la muerte de Felipe Grizzi, y por cinco años, la porcelana del Buen Retiro (bizcochos principalmente) sea mejor que la nueva de Sévres, puesto que está demostrado que en crisoles de la de acá se fundió a veces la de allá. Artísticamente el nuevo estilo es absolutamente neo-clásico o Imperio, sin la gracia popular del otro. Franceses, y sobre todo ingleses, desde 1808, destruyeron la fábrica. La nueva de Fernando VII en la Moncloa, creada en 1817, y que vivió treinta y siete años, retrocedió, procurando labrar loza, en vez de porcelana, y principalmente de vajilla.—E. T.

Neerológica.

El día 13 de Mayo, a los sesenta y ocho años de edad, ha fallecido quien fué nuestro consocio, de los fundadores, y un tiempo asiduo colaborador de nuestra Revista, D. Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta: una de las grandes autoridades del Cuerpo facultativo de Archiveros, profesor en la Universidad de Madrid, Académico de número de la Real de San Fernando, etc., etc.; pero, sobre todo eso, un incansable investigador de nuestra Historia y Arqueología medievales, de moros y de cristianos. La copiosísima bibliografía suya demostrará siempre a todos cómo mantuvo D. Rodrigo todo el peso de un gran apellido, de aquél que con tanta gloria llevaron los hermanos Ríos, D. José Amador y D. Demetrio, su padre y su tío, tan principales creadores de nuestras escuelas de Arqueología y de Arquitectura histórica. ¡Descanse en paz!

CARTILLAS EXCURSIONISTAS "TORMO,,

Alcalá de Henares.

A 34 km. de vía de Madrid y 590 m. sobre el mar. Parece que fué la *Complutum* antigua de los romanos, aunque estuvo primero (la ciudad ibérica?) en un cerro a la otra parte del río y del Puente del Arzobispo Tenorio, y se extendió más tarde por el llano hasta el río: al Sur de la ciudad actual. Tomaría nombre por la confluencia de aguas (compluere). Fué célebre tan solo cuando el martirio de los niños (de 7 y 9 años) Justo y Pastor, cantado por Prudencio. Perdióse la población, con haber sido episcopal (bajo los visigodos: al descubrir el Prelado toledano Asturio y milagrosamente el enterramiento de los mártires). Reapareció como simple fortaleza (al-Kal'a): situada al Este de la población actual. Desarrollóse más tarde alrededor de la iglesia, que ya bajo los castellanos conservó el recuerdo del lugar del martirio: se llamaba entonces *Alcala de Sant Yuste*, "de Fenares" o "de Henares,, después (por los henos que atraviesa el río). Ciudad desde 1687, de 12.371 habitantes hoy. La reconquistó el prelado D. Bernardo.

Los Arzobispos de Toledo fueron señores de Alcalá: tuvieron su residencia allí (honrada frecuentemente con regias visitas y estancias) y algunos fallecieron en su palacio. Uno de ellos, Cisneros, obtuvo privilegios apropiados, y edificó la Colegiata y fundó la Universidad (Colegio Mayor de San Ildefonso). Alrededor de ésta se agregaron muchísimos otros colegios (menores) y gran número de comunidades religiosas. El número de los estudiantes pudo ser hasta de 12.000 en el siglo XVI, y la Universidad, única rival de la de Salamanca, engrandeció a Alcalá durante el antiguo régimen. La Universidad y su fundador asentaron su nombradía con la inmediata publicación e impresión en seis volúmenes en Alcalá (entre 1514 y 1520) y a expensas de Cisneros, de la primera Biblia políglota, la *Complutense*.

Unas Cortes de Alcalá (1348) dieron el célebre Ordenamiento (bajo Alfonso XI) y, con él, la validez legal (aunque supletoria) de las Partidas. Varios Concilios provinciales toledanos se reunieron también en la ciudad.

En Alcalá falleció, de caída de caballo, D. Juan I de Castilla, y en el Palacio episcopal que él habitara, nacieron un siglo después doña Catalina de Aragón, la esposa de Enrique VIII de Inglaterra, y el Infante D. Fernando, Emperador de Alemania y sucesor de su hermano Carlos V.

El régimen constitucional mató primero la vida de Alcalá desapareciendo la Universidad, todos los 21 colegios y los 21 conventos de frailes (con miras universitarias creados los más) que constituían la vida de la pacífica ciudad episcopal, siempre amenazada por el crecimiento de la vecina Ma-

drid hecha Corte. Pero más de reciente hase devuelto todo favor a Alcalá, claro que a base de los palacios y demás edificios allí vacantes. Hoy tiene el Estado en Alcalá una brigada de Caballería, regimiento de Infantería, parque de suministros de la Región, depósito de sementales, dos correccionales (admirablemente llevado el de mujeres único de España), Archivo general del Reino..., etc., y el mismo Municipio de Madrid tiene dos asilos municipales de "San Bernardino", en Alcalá. La nueva diócesis de la Corte ha tenido que llamarse "matritense-complutense", devolviendo, tras tantos siglos, categoría episcopal a la iglesia de Alcalá. En la plácida ciudad instaló la nueva mitra un Seminario de menores.

Por último, las Autoridades municipales muestran creciente espíritu de progreso, y es al caso de notar el estado de los jardines y el propósito de extender las plantaciones a muchas de las calles.

Predominando el ladrillo en la ciudad, los viejos subsistentes edificios conventuales y de colegios, que todo lo llenan (destinados a los usos más diversos), no ofrecen la bella pátina que tanto acompañaría, cual en otras regiones, a la monumentalidad de sus fachadas.

La *Bibliografía* antigua de Alcalá, la resume (en 18 números) Muñoz Romero (1858). Aparte de ella, de la Historia de Azaña o la Crónica de don Manuel Ayala y D. Francisco Sastre (1890), y de los escritos recientes sobre la Universidad (Torre y del Cerro), sobre la Tipografía (Catalina), sobre Cisneros o sobre Cervantes (Navarro Ledesma), todavía le es indispensable al turista docto leer antes de la visita los viejos textos de Ponz (tomo I), Quadrado-la-Fuente, y el mismo de Madoz (¡sí!).

El canónigo Sr. Acosta de la Torre, tras de otra de López Ramajo (1871), publicó en 1882 una *Guía del viajero en Alcalá*, muy aprovechada en las varias ediciones de una Guía ilustrada de Alcalá y su comercio y de los pueblos de su partido, por don José Primo de Rivera y Williams, y en un Album-Guía, del mismo, con muchos fotgrabados. Admirables son los del tomito (tipo-Gowan) del "Arte en España", dedicado a Guadalajara y Alcalá, con texto breve del Sr. Aguilar y Cuadrado.

Aprovechamos también artículos cortos de D. F. Giner, de Unamuno, de D. Ramón Santa María... y los monográficos (con dibujos casi todos) de Amador de los Ríos (D. José), Escudero de la Peña, Madrazo (D. Pedro), Andrei (Pietro), Justi (Karl), Calleja (Demetrio), Cabello Lapiedra, Schubert (Otto), Lampérez, Bertaux, Braun (Joseph), P. Lecanda, etc.

Itinerario y orientación topográfica

El núcleo urbano de Alcalá, las vías en que están todos los monumentos dignos de visita, se viene a reducir a tres calles casi paralelas entre sí, que casi forman como una letra Z aplastada. La más importante, la castellana "rua", con soportales, es la central, comunicando las plazas. El brazo alto (de E. a O.) y el brazo bajo de la Z, este último orientado en sentido del

paralelo astronómico (de O. á E.) marcan nuestro orden general de visita de los monumentos, llegando a la primera calle paralela larga, desde la estación. Señalaremos todo con letras, de **A** a **Z**, con las oportunas llamadas en el plano de la Cartilla, "índice gráfico," de la misma, a la vez.

A.—Estación del Ferrocarril.

B.—Hotel de Laredo, después de Lardet.

De arquitectura "mudéjar," fantásticamente concebido por el restaurador del salón de Concilios que veremos, *D. Manuel Laredo* (por 1882). Salón central pseudo-gótico, con pinturas de asuntos históricos.

C.—Casa de Moreno, antes hospital de estudiantes.

CH.—Las Juanas, antes Agustinos.

Armonizan inesperadamente en arte barroco del siglo XVII el buque, al interior, de la iglesia, y los retablos, trasladados con las monjas. Al exterior estatuas de San Francisco y San Diego y la Virgen de principios del XVII (portada) e Inmaculada del promedio del siglo (zaguán). Tablita del Salvador en el retablo colateral del Evangelio (principios del XVI). En la capilla, una espléndida Inmaculada, obra maestra (firmada) de *José Antollnez*, el mejor cuadro de Alcalá. La Comunidad (de San Juan de la Penitencia, franciscas) guarda alguna alhaja y recuerdos del fundador (1508), Cisneros (su retrato, al presbiterio).

D.—Casa de Cervantes. Según la lápida.

E.—Parroquia de Santiago (fundada en 1501).

Retablos churriguerescos, gran grupo escultórico y cuadros de mediano interés: *F. Ricci*, Santiago matamoros; estilo de *José Antollnez*: Santa Sabina y Santa Rosalía; *Ruiz de la Iglesia*, Niño Jesús; escuela valenciana (?); la virgen con San Francisco y San Diego.

Enfrente, la casa del divino Vallés.

F.—Carmelitas de la Imagen (fundación en 1562).

En palacio plateresco de bella portada, y bellísima escalera (en clausura). En la iglesia el cuadro de *Carreño*: San Andrés, martirizado, de anecdótica historia (el de "la cantarilla," de leche).

G.—Hospital de Antezana.

Gran alero y patiejo muy pintorescos. En la iglesia: Virgen estofada del siglo XVII en el altar mayor; pinturas (óvalos) de los fundadores (cruceiro) y de Santas vírgenes (pechinas). En altar: *Herrera Barnuevo* (?): el Bautista. A los pies, gran cuadro de San Ignacio: por el licenciado *Pedro de Valpuesta* (firmado en 1658). Capilla del Santo de Loyola, que fué en este hospital enfermero, toda pintada y decorada, y con bello altar: del licenciado *Diego Gonsdlez de la Vega* el lienzo grande (firmado en 1669).

H.—Las Bernardas.

Fundación del Arzobispo D. Bernardo de Sandoval y Rojas (1613), a todo empeño, llenándolo todo de sus escudos (partido de la banda y las cinco estrellas), incluso el portal de la ciudad vecino. De *Pereira* o *Monegro* la estatua del santo en la portada. Templo de fría grandeza, severamente decorado, de planta y cúpula elipsoidal, con seis capillas; el arquitecto fué *Sebastián de la Plaza*, y acaso fué él modelo para San Francisco el Grande, de Madrid. Curioso y nada repetido el tipo de altar de gran templete con esculturas y pinturas. Todas las demás del templo (predominantes en él, como en el de El Escorial) se encomendaron a *Angelo Nardi*, pintor de D. Bernardo y de sus familiares (en Jaén, en Laguardia), y más tarde de Felipe IV; era florentino y recuerda lo boloñés y lo veneciano, pero se fué españolizando en la misma Alcalá: suyos los seis retablos de capilla (en cinco se lee la firma y la repetida fecha de 1620): tres misterios gozosos y tres gloriosos, y suyos los pequeños y grandes del presbiterio: martirios de San Pedro (firmado), San Lorenzo (en 1620) y San Esteban, Conversión de San Pablo, Santa Humberina, Santa Lutgarda, San Bernardo, Descensión a San Ildefonso, la Concepción, Gabriel, la Anunciada y el muy grande y alto de la Coronación de María.

I.—Al Chorrillo.

Saliendo por la puerta "de San Bernardo," hasta la "de Madrid," bella vista de los torreones del recinto exterior del palacio, con jardines; lindos y cuidados los que caen al Norte de la primera; a través de camino muy sombreado se llega al Chorrillo (I), lugar apropiado para la comida de fiambre. No lejos cortan majestuosamente el horizonte las filas de cipreses del camino del cementerio.

J.—El Palacio señorial de los Arzobispos, hoy Archivo.

Son muchos los Prelados a que se debe lo existente: Primera obra, la del Arzobispo Tenorio: el torreón de Tenorio (ángulo S. E.) los otros hoy embebidos al Sur del cuerpo principal del edificio y los torreones del recinto amurallado del huerto. (El pontificado de Tenorio corresponde a los años 1375 a 1399.) Segunda, obra del cuerpo de edificio que en el piso principal llenan la antesala y la sala llamada de Concilios, de labor de un gótico singular elegantísimo, especial en los ventanales. Esta obra, a juzgar por todos sus escudos, es del Arzobispo Martínez Contreras (acuartelado, con cruces de Calatrava y castillos: de 1422 a 1434). La completa y magnánima obra es de D. Alonso de Fonseca (antes Arzobispo de Compostela, sucesor allí de su padre y de su tío segundo, de iguales nombre y apellidos los tres). Fonseca (1524-34) pensó hacer dos hermosos patios del más bello plateresco: uno al Norte (incompleto y nunca terminado) y otro al Sur (subsistente) del cuerpo desde entonces principal en el Palacio, prolongándolo además hacia

el Levante hasta encontrar el cuerpo de Levante o de Contreras) con la cruja de salas que fueron principales: esta prolongación es la que hoy ofrece fachada principal del edificio, al Sur, dentro del compás de entrada que la gente llama primer patio.

Al exterior, por el lado de las Bernardas, se pueden estudiar la parte de las edificaciones de Tenorio y Contreras, y, salvada la verja, la fachada principal dicha, plateresca, aunque con escudo del Cardenal D. Luis, hijo de Felipe V. Más allá de la verja, al exterior, hay curiosos balcones del siglo XVII. Entrando al patio principal, se hace preciso acompañarse de un portero del Archivo para toda la visita del interior. Es de los más bellos patios de Fonseca (escudo de cinco estrellas), de quien más bellos los hizo construir en España (en Santiago y en Salamanca). En éste, como era de esperar, la escalera es parte del conjunto maravilloso, con más rica decoración todavía, ya de Tavera (1534-45: escudo partido de fajas y águila). El admirable techo artesonado de esta magna escalera lo deslucen los inevitables pabellones de las telas de araña. De *Francisco Camilo*, aquí, el gran cuadro (firmado en 1668) de la Comunión de Santa María Egipciaca (de Capuchinos) y de *Ussel de Guimbarda* (?) la batalla de Lepanto.

El Archivo (visible todos los días) se creó en 1858, como continuación del ya repleto de Simancas, descargándole de fondos, recibiendo otros de Toledo, e infinitos, continuamente, de las oficinas madrileñas. Actualmente los legajos ocupan ya 76 salas y unos 1.900 estantes y... "se continuará".

Las salas, alrededor del gran patio, al alto, tienen decoración algo romántica, y en la principal de ellas, en vitrinas, se muestran documentos de gran interés. Inmediato está el despacho del Director, con notables restos de pinturas murales (santos padres, santas, niños desnudos con el escudo de Fonseca) de *Juan de Borgoña* (?). De *A. Nardi* (firmado en 1666) gran cuadro de San Diego de Alcalá y los ángeles, obra maestra.

La cruja de honor, salas al piso principal, contra la fachada principal, tiene severos y soberbios techos de talla del renacimiento, con bellos frisos, siempre con escudos de Fonseca o de Tavera.

El antesalón y el salón de Concilios ostentan en chillona policromía las archiexcesivas restauraciones de *D. Manuel Laredo*: el primero con detalle gótico flamígeno (escudo de Juan I al centro) y el segundo con armaduras árabes y con yeserías (también pintadas) de dudosa autenticidad en los frisos, puertas y ventanas. Las bellísimas claraboyas de éstas son nuevas, pero deben de obedecer (?) al modelo de algunas antiguas, del rarísimo estilo (incluso en Toledo) del desconocido arquitecto de Contreras: las del lado Este. La inseguridad del piso (sobre la techumbre del salón de la Reina Católica) obliga a tener desmantelado el hueco de tan magnífico conjunto. Por escalerilla, a un extremo, se sube al adarve curioso del torreón de Tenorio, y por otra, al opuesto, se baja al citado salón y a su antesalón, que contiene las pesas y medidas típicas de las provincias de España.

En otras salas bajas, lejos de éstas, hay un pequeño núcleo de Museo de antigüedades, que quiso fundar D. Manuel Escudero; capiteles platerescos, fustes, azulejos, bustos, estatuas (entre ellas una orante: la de Jorge Paz de Silveira) lápidas, escudos (el del Arzobispo Contreras, el del rico home de Alcalá), etc.

La huerta, con su rosario de torreones más o menos ruinosos, ofrece un noble aspecto, por último.

K.—Los filipenses.

Todavía habitado por los padres "del Oratorio," de San Felipe Neri. En la iglesia, modernizada, incluso con pinturas de *Barbara*, *Marceliano Santamaría* y otros, una de San José, de *Palomino* (firmada). En el retablo mayor una imagen de *Gregorio Fernández*: Santa Teresa (auténtica). En capilla, una imagen de Inmaculada, de imitador de *Alonso Cano* (siglo XVIII). En la sacristía el alto altar en madera, en el que San Pío V canonizó en Roma a San Diego.

En la casa (fácilmente accesible), y por labor del incansable académico el P. Lecanda, un gran número de curiosidades, antigüedades y pinturas, de mérito algunas, *Carreño* (?): San Bruno, *Pereda*: Inmaculada (firmada en 1637); *Ardemans* (firmado) copiando un Donoso perdido (y fechado): apoteosis del santo fundador, *Diego Pérez Mexía*: el Pasma (firmado), etc.

L.—Ruinas de San Juan de la Penitencia.

La fundación de Cisneros, hace poco abandonada por las "juanas," Acaban de perderse restos de pinturas murales del primer cuarto del siglo XVI.

LL.—Puerta de Madrid.

Neo-clásica, del Cardenal Lorenzana; recientemente reconstruída.

M.—Casa de Lizana.—Muy abandonada, curiosa, plateresca.

N.—La Magistral.

Colegiata desde 1479, la edificó Cisneros (1497-1501) siendo arquitecto *Pedro Gumiel*: imita en reducción a tres naves la catedral de Toledo, incluso en el típico detalle de las bóvedas de la girola. No siendo rica en labores, es la portadita a los pies lo típico: del estilo "Isabel," más que del llamado estilo "Cisneros,". León X exigió que fueran doctores y universitarios los canónigos: por eso su raro nombre de "Magistral," (1519). Declaradas ruinosas sus bóvedas centrales, como monumento nacional (1904) ha sido perfectamente salvada por *Luis Cabello Lapidra*, dando excesiva "restauración," (al estilo segoviano) al exterior. No ultimadas las obras, el culto y muchas de las obras de arte que vamos a citar aquí, siguen en los "Jesuítas,".

Delante del antecoro el sepulcro aislado gótico, de hermoso efecto y bella yacente del turbulento Arzobispo Carrillo († 1482), antes en los fran-

ciscanos. Mala reja lo rodea. Entre el coro y el presbiterio, el notabilísimo de Cisneros, antes en la capilla de la Universidad, obra capital del estilo itálico (1519-1521), de historia documentalmente conocida. Todavía lo dibujó *Domenico Fancelli* († 1518), pero le mejoró la traza al heredarle el encargo el gran escultor burgalés, residente en Carrara, *Bartolomé Ordóñez* († 1520) que hizo la estatua yacente y tenía muy adelantada la obra. Recurrióse a varios artistas para ultimarla (hasta 24 nombres, todos extranjeros): por los dibujos de *Ordóñez* y la dirección de *Pietro Aprilis da Charona*. *Rafael da Montelupo* (que después fué discípulo de *Miguel Angel*), terminó lo que faltaba, labrando él las estatuitas de San Agustín y San Jerónimo (hermosa), mientras *Gian Giacomo* y *Girolamo Santa Croce*, sin dibujos de *Ordóñez*, hicieron las de San Ambrosio y San Gregorio. Toda la labor en mármol, con ser tan bella (particularmente en varias molduras decorativas, de la parte baja: animales fantásticos), y con valer tanto, vale menos que la verja de bronce que la rodea, obra maestra, por el gusto extremado y la belleza del detalle, del arte post-plateresco español, trabajada (1566-93) por *Nicolas de Vergara, el Viejo* (de Burgos, vecino de Toledo: † 1568) acabada por su hijo, *Nicolás de Vergara el Mozo*: jarrones, bajorrelieves de empresas del Cardenal..., todo superior a las mejores cosas de *Benvenuto Cellini*.

Todavía del arte plateresco itálico más fino hay un sepulcro de hornacina en la girola, lado Evangelio, procedente de las Juanas: el del canónigo Gregorio Fernández. Las rejas del coro y presbiterio y otras son de *Juan Francés*, nuestro gran rejero de las postrimerías del gótico; gótica es la caja de uno de los órganos. Dos capillas hay de estilo plateresco muy adocenado. El púlpito del plateresco incipiente de *Pedro Gumiel*. De arte del siglo XVII, entre otras cosas, las bellas portadas de la bajada a la cripta de las reliquias de los santos niños titulares, recobradas en 1568.

Deben verse el claustro, sacristía, la torre y otras dependencias.

Obras de pintura: Magnífico tríptico flamenco de principios del XVI. *Comontes* (?), tablita de los santos arzobispos de Toledo, con medallón de Cisneros; *Nardi*, la Crucifixión; *V. Carducho*, San Jerónimo (firmado, no le acabó al morir); *Camilo*, San Pedro; *E. Caxés*, cuadro de la Pasión; *Irala* (fines del XVII), Santo Tomás de Aquino; *Vicente de la Ribera* (ídem), el martirio de Santos Justo y Pástor; *J. Sevilla*, gran cuadro del mismo asunto; *Jusepe Leonardo*, San Jerónimo (firmado); *M. Gilarte*, la Visitación, la Anunciación; *L. Jordán*, Huída a Egipto; *Esteve* (?), Carlos IV.

Colección de tapices flamencos, bastos, labor del siglo XVII (de ellos, cinco de países y cazas, parecen de *Wilhem Geubels*).

Todavía deben mencionarse la urna de plata de los Santos Niños, la Custodia, de las "Sagradas Formas," (desde 1597 incorruptas, que son veinticuatro), custodia-templete del Cardenal Loaysa, un cofrecito de marfil, crucifijo-relicario, cáliz, portapaz y cruz procesional góticos de Cisneros, virgencita gótica policromada, dalmática verde del XVI, etc.

N.—Busto y columna del Empecinado.—En una plazuela.

O.—Las Magdalenas.

El interior es de muy interesante unidad del estilo decorativo madrileño bajo Felipe IV, hasta los mismos cerrojos (firmados). Los tres retablos principales, tipo de lo prechurrigueresco, muestran frontales de estuco, imitando piedras duras. En el mayor, la escultura de la Magdalena, acaso de *A. Cano* (tan imitada por *Mena*) y otras de Santa Ana y San Andrés (nombres de los fundadores) y Calvario en lo alto. Pinturas de *J. Antolínez*: Inmaculada (en el Sagrario) San Agustín (estilobato) y San Nicolás de Tolentino (ídem): ocultas por imágenes modernas estas dos. *Carreño*, Nazareno (en el presbiterio). *Pereda*, Anunciación, y *Francisco Rizi*, Inmaculada, en los altares colaterales, y en los sendos sagrarios, atribuidas a *Murillo* (1) y a *Escalante* (?), muy bellas tablas. Notablemente policromadas (estofado) las cuatro imágenes de santos agustinos en los machones; el mejor, Santo Tomás de Villanueva. Valen menos los retablos traídos de conventos destruidos, todavía con alguna imagen del siglo XVIII, interesante.

P.—Las Ursulas.

Nave de la iglesia cubierta con notables armaduras mudéjares de tres paños y de lazos. A los pies (lado derecho) grupo de Santa Ana, San Joaquín y María, similar a lo de *Salcillo*; a la izquierda, atribuido (sin razón) a *Mena Medrano*, el notable Cristo crucificado. En el presbiterio, dos cuadros: *Angelo Nardi*, Crucifijo (firmado, pidiendo sufragios) y San Jerónimo, penitente, mejor y probablemente del mismo.

Q.—Ermita del Cristo de los Doctrinos.

Imagen colosal de sencilla policromía, y admirable en lo clásico, bajo Felipe II, más cerca de *Pompeo Leoni* que de *Becerra*, y muy probablemente obra del escultor jesuíta Hermano *Domingo Beltrán*.

R.—Parroquia de Santa María (aquí desde 1449).

Insigne entre las españolas, por haberse bautizado en ella Cervantes en 9 de Octubre de 1547; en la pila actual: mas no en la capilla en que hoy se guarda. La partida se logra ver pidiendo al sacristán que de la abadía traiga a la sacristía el correspondiente libro de bautismos (1533-50).

La iglesia, contraorientada por la reconstrucción posterior (1550), resulta rara, pues la cabecera y crucero, de severo, desabrido estilo, casi es lo único que la constituye. En lo alto de los ábsides, pinturas murales del valentón *Juan Cano de Arévalo*, que vino a ser asesinado en Alcalá; era discípulo de *Camilo*. En el retablo mayor excelentes pinturas, de estilo similar al de *Orrente*, probablemente de *Angelo Nardi*. Sobre la puerta de la sacristía, un San Agustín sentado escribiendo, de *Antonio Arias* (firmado). Algunas

otras pinturas de regular interés en el templo y altarcito de la sacristía.

Al lado del evangelio, con bastantes elementos decorativos primitivos, de yeserías gótico mudéjares, de principios del siglo XV, y una excesiva restauración, se ha armado el conjunto de la capilla "bautismal de Cervantes," en la del "relator," u "oidor," colocando allí a la vez, en armónica unidad, las estatuas sepulcrales de otra capilla (después en las naves del templo) que representan a Fernando de Alcocer († 1441) y su esposa. El arquitecto ha sido *D. Luis Cabello Lapidra*, autor de docta monografía.

S.—Ayuntamiento. — Guarda una colección numismática, particularmente de *Complutum*.

T.—Estatua de Cervantes. — En el centro de la plaza, mezquina y a lo tenorino. Obra de *Nicoli*, fundida en Florencia por Galli (en 1879).

U.—Universidad (*Colegio mayor de San Ildefonso*).

Hoy aprovechada por los escolapios por ofrecimiento de celosos patrios que la compraron. Fundada en 1508. Edificóla Cisneros bajo la dirección de *Pedro Gumiel*, provisionalmente en ladrillo o mampostería; y después el rector Turbalán decidió la reedificación en piedra, esperada por el difunto fundador (1543 a 1583). El arquitecto del edificio actual fué *Rodrigo Gil de Hontañón*, ejecutando las obras *Pedro de la Cotera*. Parte de ella (mitad delantera) se ha declarado monumento nacional (1914).

Lo mejor de Alcalá es *la fachada*: del tiempo de *Hontañón*, con caprichos platerescos del mayor gusto que por alguien se han supuesto obra del escultor, bronceista y vidriero, *Nicolás de Vergara el Viejo*, natural de Burgos. El arquitecto *Urioste* la tomó felizmente por modelo para el Palacio de España en la Exposición de París de 1900. Pero ahora se la está malhadadamente poniendo como nueva por una excesiva "restauración," fielmente servida la absurda idea de "restaurar," lo decorativo por el arquitecto *D. Eladio Laredo*.

Del tiempo de *Gumiel* la *capilla*, sello de tres estilos, gótico, mudéjar y plateresco: este último, de follajes muy característicos del estilo de *Gumiel* (allí enterrado) que fué en Castilla la Nueva el más antiguo y sencillo de los ornamentistas "platerescos." Artesonado de concienzuda lacería morisca. La magnífica reja del renacimiento la llevó el Marqués de Salamanca a Carabanchel, y el retablo se lo quemó el pueblo de Madrid al coleccionista Conde de Quinto, en los alborotos de 1854. Aquí, el sepulcro de Vallés.

Del mismo tiempo es el *Paraninfo* que tiene armadura morisca de lazos de seis y riquísimo balconaje plateresco, con elegantes tribunas: obra (de 1518 a 1519) de dos estucadores: *Bartolomé Aguilar* y *Hernando de Sahagún*, trabajando también varios pintores de aquel tiempo. (*Diego López, Juan de Borgoña, Medina* y *Alonso Sánchez*).

Tres patios de buena arquitectura: el primero, obra (1662) de *José So-*

peña († 1676); el segundo, o de los continuos, no acabado y ahora destruido; el tercero, obra plateresca, elegante, del dicho *Pedro de la Cotera* (1557), llamado trilingüe (por enseñarse allí el latín, el griego y el hebreo). Los medallones de Cisneros, con el bastón de general y el crucifijo en las manos, y de Santo Tomás de Villanueva que están en el primero, son de *Francisco de la Dehesa*: Este patio con obeliscos por coronación es de lo más exquisito del poco exquisito estilo postescurialense. En él se ha colocado la estatua de Cisneros, obra de *Vilches* (1864) que se conservaba en la Universidad central, heredera de la de Alcalá y poseedora de recuerdos del fundador.

V.—Gran cuartel de caballería.—Construido bajo O'Donnell sobre el solar del convento de franciscos (de 1454) que santificó el humildísimo lego de los mendrugos convertidos en rosas: San Diego.

X.—Clarisas de San Diego (fundación de 1515).—(Las de las más acreditadas almendras). *Montero de Rojas*: Inmaculada.

Y.—Colegio del Rey, hoy Casa Valladares.—Se dice obra de *Herrera*, el arquitecto de El Escorial; contiene (en el patio) una ara y lápidas romanas.

Z.—Jesuitas, ahora Magistral interina.

Notable edificación, característica de la Orden (1602-1625): trazas acaso de *Francisco Mora*, ejecutadas por *Gaspar Ordóñez* y *Valentín Ballesteros* (carpintero el hermano *Francisco Aguado*, cantero el hermano *Juan de Loriaga*, dibujante *Juan Díaz*), ganando aquí (1618-1629) su maestría el arquitecto escultor hermano *Francisco Bautista*; la fachada es digna rival de las mejores de Valladolid, nobilísima, proyecto (se cree) de *Juan Gómez de Mora*, ejecutada por *Bartolomé Díaz Arias*, y con cuatro estatuas (1624) de *Manuel Pereira*. Del estilo, y no tan feliz acierto, es el retablo mayor, de *Bautista*, con cinco grandes cuadros de *Angelo Nardi*, devueltos del Museo de la Trinidad. Colocados en él ahora el sepulcro pesadote, jaspes, de San Diego (antes en su convento), y la Virgen "de Jesús", gótica, del tercer tercio del XV, preciosa (titular de los franciscos). De 1723-26, el ornato de las tribunas. De *Cano de Arévalo* los frescos de la capilla (1681-90) primitiva de las Santas Formas (sacristía). En ésta y en la pieza interior (1714-18), muebles interesantes. Todavía hoy en este templo parte de las obras de arte y los tapices citados en la Magistral de San Justo.