

BOLETÍN

DE LA

Año XXV.—Tercer trimestre.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

⇒ Arte ♦ Arqueología ♦ Historia ⇒

⊗ MADRID.—1.º de Setiembre 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 Menel, Ballesta, 30.

CERÁMICA HISPANO-MORISCA

*Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid
el 25 de Enero de 1917*

SEÑORAS Y SEÑORES:

La Junta de la Sección ha tenido el buen acuerdo de organizar una serie cronológica de conferencias, estudiando la cerámica española en la Edad Moderna y encargando de cada uno de sus motivos fundamentales, Talavera, Alcora y Retiro, a personalidades tan prestigiosas como los Sres. Páramo, Conde de Casal y Pérez Villamil; pero entendió, con el mejor de los criterios, que era preciso anteponer una conferencia-prólogo donde se estudiasen los fundamentos que la Edad Media aportó a la Moderna, y la Sección, que hasta entonces caminaba de acierto en acierto, tuvo el sentimiento primero de escuchar las justificadas razones que las personas más eminentes alegaron con su más grande sentimiento, y cegadas más tarde por un exceso de amistad, encomendaron un tema tan delicado e importante, a quien sin personalidad y sin título alguno que le justifique, viene a cumplir el deber de dirigiros la palabra.

Se desprende lógicamente de lo dicho, que el armazón o esqueleto de la conferencia de hoy viene implícitamente redactado por el progra-

ma general, que necesita un origen de la cerámica española medioeval, una historia de su evolución en los siglos de la reconquista y un testamento redactado allá en los comienzos del siglo XVI, cuando las artes industriales, como la Nación, emprenden nuevos caminos en alas de un inmenso poderío que domina con su política o con sus armas dos mundos nuevos: los países americanos y la Europa del Renacimiento.

Origen y evolución en la Edad Media, siempre español a despecho de tratadistas y aficionados extranjeros, que negaron constantemente a nuestros artífices personalidad, y que buscaron en hallazgos indocumentados del Oriente y asignaron a tribus nómadas, lo que tiene en nuestra España un fundamento documentado y racional.

Pero no acumuléis sobre ellos toda la culpa, porque debieron ser estudiados en España y por españoles los problemas de nuestra cultura medioeval, y lejos de ello, apenas si conocemos cuáles fueron los grados de la evolución de su industria aún en productos como la cerámica, capaces de medir por sus técnicas y sus modas el estado de cultura de una época y de un país.

Sólo resta deciros para comenzar, que mis palabras son aprendidas o estudiadas donde personas de un amor patrio bien entendido trabajan sin descanso para hilvanar una historia documentada de nuestra cerámica medioeval; como en toda labor humana encontraréis aquí esta noche noticias buenas y comentarios malos, las primeras las he tomado en su mayor parte del "Instituto de Valencia de Don Juan", donde su fundador, que todos conocéis, puso a mi disposición sus archivos, sus ejemplares y sus papeletas, con una amabilidad que una vez más he de agradecer desde aquí a mi respetado amigo el Excmo. Sr. D. Guillermo Osma; los segundos son obra mía, muy pequeña, y si no es más perfecta, no lo es por falta de deseo ni de trabajo.

Por fin, el problema es tan grande, que tan sólo podremos iniciar unos cuantos temas, sin llegar al desarrollo definitivo de ninguno, y aun en tales condiciones han de quedar sin tratarse ni casi mencionar cuestiones tan fundamentales como la loza vidriada de Teruel, las manufacturas de Paterna y de Mislara, los azulejos levantinos y todo el problema de la cerámica medioeval de Toledo y tantos otros que los aficionados primero y los investigadores y arqueólogos después, van sacando a la luz de las ciencias históricas y del arte, para ejemplo y enseñanza de las manufacturas de la actualidad.

Los orígenes

Hasta mediados o finales del siglo x parece ser que nuestra cerámica, como todas sin excepción, atendieron tan sólo a llenar una finalidad doméstica, con vasijas que se decoraban en un principio siguiendo los procedimientos romanos, como nos dice San Isidoro de Sevilla y nos confirman los pocos hallazgos de aquellos tiempos; mas luego renacieron los gustos celtibéricos que permanecían latentes y hasta llegaron a manifestarse a la caída del imperio de Roma, como se ha demostrado en Clunia y puede verse de un modo indiscutible comparando fragmentos de piezas celtibéricas de los tiempos clásicos, con fragmentos también de piezas de rigurosa autenticidad, decoradas durante el siglo x, y que demuestran que a través de los siglos es una misma la raza que siénte y que decora.

Es de un interés extraordinario esta comparación, porque es una idea muy generalizada entre nosotros, el suponer que fueron los árabes quienes trajeron la cultura a la Península, siendo así que el arte y la civilización no ha sido nunca ni puede ser patrimonio de pueblos nómadas, como el Sr. Sentenach nos afirmaba hace quince días con palabra mucho más autorizada.

Cuando en sus guerras y correrías esos pueblos llenos de vida y energía, pero faltos de civilización, llegaron a chocar en los dos límites de sus conquistas con naciones de una cultura desarrollada, Persia y España, políticamente las dominaron, pero en el orden intelectual y artístico se sometieron a sus vencidos y juntos evolucionaron.

Fué en el último tercio del siglo x cuando el califato de Córdoba había llegado al límite de su esplendor, y entonces un magnate de la Corte, tan poderoso como el Califa, edificó el palacio más espléndido y más maravilloso que hasta aquel día pudo soñar imaginación meridional: Medina-Azzahra; saqueados y destruidos los edificios poco después de la muerte de Almanzor, sirviendo tan sólo desde entonces de albergue de vagabundos o desgraciados, tienen una fecha cierta y concreta los restos hallados en sus escombros y cuidadosamente estudiados hoy, que se han emprendido metódicas excavaciones, dirigidas por el señor Velázquez, con el mayor acierto y éxito. Pues bien; son de allí, de Medi-

na-Azzahra, esos restos de cerámica decorada, que demuestran por una parte, que fueron los cordobeses de entonces continuadores de nuestras tradiciones celtibéricas, y por otra, si tenemos en cuenta que entre los fragmentos aparecen algunos con reflejos dorados, quizás podamos asignar a los días de Medina-Azzahra una fecha inicial para la historia del reflejo metálico en España, y casi seguro que en el mundo.

Pero antes es preciso conocer el estado de la cuestión. Ni un solo autor extranjero, ni un solo autor nacional, con la sola excepción de los Sres. Osma y Gestoso, forzados siempre por la falta de hallazgos fechados y documentos a fijar por impresión un origen a la loza de reflejos metálicos, han dejado de combatir, indirectamente, la hipótesis no afirmada hasta ahora por nadie, pero que estaba en el ambiente, de que hubieran podido tener los reflejos dorados un origen español; "hay sospechas, dice van der Put, de que la alfarería con lustre más antigua de España, fué un lejano brote del arte que floreció en Bagdad el siglo IX, porque las brillantes tejas del minarete de la Mezquita de Sidi-Okba en Kairuan Túnez, edificada el 894, fueron hechas por un alfarero de Bagdad".

"Parece probable, dice más adelante, que este arte se había generalizado durante el siglo XII entre las naciones musulmanas, como lo demuestran los descubrimientos de Fostat (Viejo Cairo) y las ruinas de Rhages o Rhei, en Persia"; es cierto que añade, como al descuido, que Edrisi, también por aquellos tiempos, hablaba de nuestra loza dorada, diciendo además que "se exportaba a tierra lejana"; pero esto se hace resaltar como un dato secundario comparado con las noticias de Rhages, de donde, por otra parte, existe uno solo, la fecha de su destrucción en 1221, en que los tártaros arrasaron la ciudad, floreciente durante todo el dominio de los sasánidas, fecha muy posterior a la de Edrisi y, por lo tanto, más aún que la de Medina-Azzahra.

De todos los datos aportados hasta el presente, resulta que uno solo podría tener valor decisivo de ser auténtico: el de la Mezquita tunecina de Sidi-Okba; pero éste no es más que una tradición que se dice ha existido en Túnez, que no ha sido recogida por ningún historiador hasta ya muy entrado el siglo XIX, y que este autor, que cita documentación suficiente para demostrar que la Mezquita fué construida el 894, no demuestra nada de lo que a las piezas con reflejos dorados se refiere, quedando más que la duda de que las tales placas, que forman un adorno indepen-

diente de la construcción, fueron llevadas a esa Mezquita, construida, efectivamente, por un arquitecto de Bagdad el 894, en alguna de las muchísimas restauraciones habidas desde aquellos tiempos, quién sabe si desde la misma Córdoba, desde Granada o desde Málaga.

Creo que ha de ser curioso hacer constar que mientras los autores todos extranjeros pregonaban, y aún pregonan, esas losetas de Sidi-Okba como los documentos más antiguos y más importantes de la loza dorada, el mismo van der Put, con sinceridad que le honra, nos dice que el doctor A. I. Busler, en la página 48 del número 12 del año 1907, del *Burlington Magazine*, nos cuenta que, según Al-Bakri, que vivió del año 1048 al 1094 y describió el Mihrab de la Mezquita, "era todo él de mármol blanco"; es decir, que el actual es, necesariamente, una restauración que, todo lo más, podría datar del siglo XII.

De Rhages, cuya única fecha conocida hemos dicho que es 1221, tienen un placer especial en hacer mención los anticuarios de París, Berlín y Londres.

Entre los restos de cerámica hallados en las excavaciones de Medina-Azzahra, pueden apreciarse bien dos clases: una de barro ordinario decorado y otra de barro fino con reflejo metálico.

Demostrada la falta de base de la tradición tunecina, son éstos, como se ha dicho, los fragmentos de reflejo dorado documentados más antiguos que se conocen en el mundo; seguramente de fabricación cordobesa, porque, aparte de razones que necesitan una comprobación y que por ello no se pueden citar ahora, no es probable, como indica el señor Velázquez al hablar de la cerámica ordinaria pintada, que por el comercio se transportasen objetos que demuestran una industria incipiente, como también demuestra serlo la de reflejos metálicos, objetos que sólo se utilizan, por lo general, en los puntos de producción y que, por otra parte, era peligroso transportar.

Y muy justificadamente podemos pensar de esta manera, toda vez que en España era conocido desde la época romana, aunque no vulgarizado, el alcohol de alfarero, plomo, que le vemos muy usado en Medina-Azzahra, el estaño y el cobre, que los árabes como los romanos aprendieron a su paso por Egipto y trataron de aplicar una vez más en España; es decir, que en la industria cerámica cordobesa, anterior al siglo X, eran ya conocidos todos los elementos que habían de producir poco después el reflejo metálico, y nada se opone, por lo tanto, a que,

coincidiendo los procedimientos, se produjese el reflejo metálico; pero esto ha de ser motivo de investigaciones especiales, ya iniciadas en los momentos actuales.

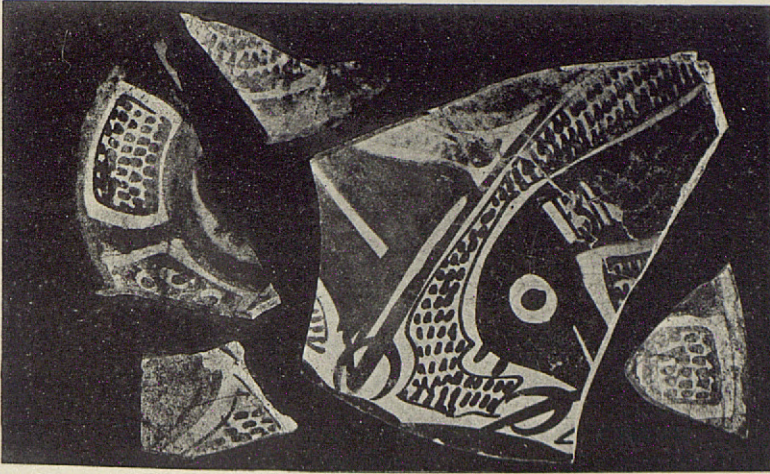
Mientras de esta manera se decoraban en Córdoba las vasijas de loza, los gustos y modas del país preparaban una innovación de importancia excepcional en las costumbres arquitectónicas. Es de notar que la cerámica, en el mundo civilizado de entonces, lo mismo en tiempos del Imperio romano que después, busca en cada pieza una belleza intrínseca completa; es decir, que cada unidad ha de ser bella por sí; pero nunca, fuera de los ya entonces desconocidos ejemplos de Korsabat, se pretende que forme parte de un conjunto decorativo en una construcción arquitectónica.

Por entonces se busca, con un afán desconocido antes, el lograr en las construcciones efectos de color, como lo demuestra, entre otras cosas, el que se pintasen de tonos vivos las almenas de los castillos, y para el caso nuestro, contribuyó también no poco el haber llegado del Oriente la fama y hasta la muestra de los famosos mosaicos de piedras y de vidrios de colores que se hacían en Constantinopla; el emperador León, padre de Constantino, manda al califa Abderramán mosaicos como el del Mihrab de la Mezquita, que se coloca, como otros de Medina Azzahra, bajo la dirección de artífices griegos, que reciben la misión de adiestrar a los obreros cordobeses.

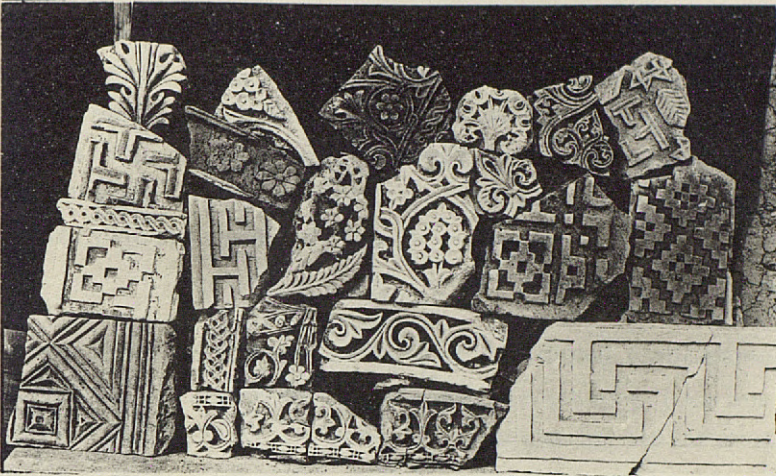
La suntuosidad con que fué ejecutado el palacio de Medina-Azzahra hizo que en sus paramentos y pavimentos fueran ensayados sistemas nuevos de ornamentos policromos, derivados o, por lo menos, estimulados, ante la vista de aquellos mosaicos bizantinos mandados por el emperador León.

Aparecen, y ello es fundamental y el punto de partida de nuestras decoraciones policromas, incrustados en la piedra, mármoles de colores; pero lo que es para nosotros mucho más interesante, es que, al generalizarse el sistema, se adopta una decoración a dos colores, rojo y blanco, formada por grecas geométricas sencillas, basadas en la cuadrícula, y realizada no ya con mármoles de colores, sino con piezas de barro cocido incrustadas en cajas abiertas en la piedra.

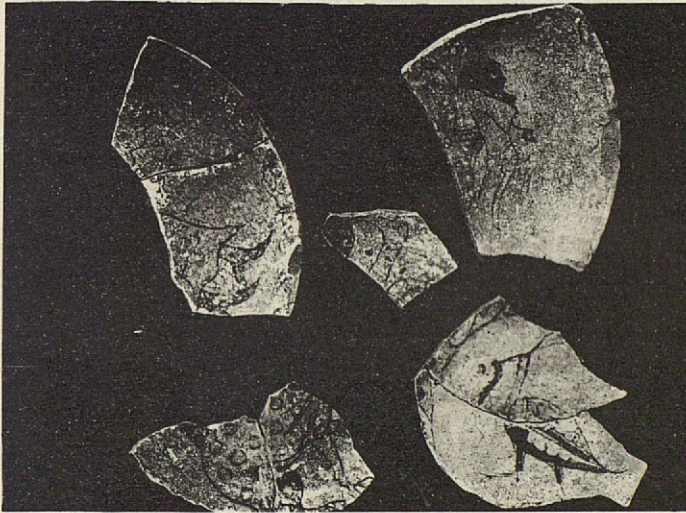
Es muy curioso, y demuestra la incertidumbre del sistema en aquéllos que fueron necesariamente sus principios, el que los elementos ladrillo y piedra aparecen algunas veces en situación inversa; resultando que



Ejemplares de loza dorada de Medina-Azzahra.



Fragmentos de piedra con incrustación de loza.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Piezas de Medina-Azzahra con decoración verde de cobre.

los pavimentos se hacían también con grandes losetas de ladrillo, en las cuales, para formar cenefas o dibujos, se dejaban unas cajas donde se incrustaban piezas de mármol blanco, como en aquellas cajas de piedra que antes vimos, se incrustaban losetas de barro cocido.

Es decir, que al finalizar en Córdoba el siglo x, era uno de los problemas decorativos que trataron de resolver los artífices de Medina-Azzahra el obtener en sus pavimentos y paramentos contrastes de color en combinaciones geométricas; que aquellos mismos artífices comprendieron que los productos cerámicos se prestaban a la resolución del problema mejor que otro material cualquiera, y, por fin, que conocían asimismo la manera de obtener coloraciones vidriadas sobre el bizcocho ordinario de tierra cocida.

¿Y aquellos decoradores que fabricaban la cerámica vidriada en colores y que cortaban la loseta de barro cocido para incrustarla en su caja labrada sobre la piedra, continuaron de esta manera muchos años antes de hacer losetas vidriadas en un color y cortar también de ellas trozos geométricos que poder incrustar sobre el mortero pastoso de sus pavimentos primero, y de sus zócalos después?

Nuestra cerámica española medioeval tiene dos ramos fundamentales, que evolucionan separados casi por completo, hasta que en los finales del siglo xv o principios del xvi aparecen enlazadas las dos escuelas: es la primera la que decora a pincel, bajo cubierta, y principalmente en azul, que realza sus dibujos más ricos con toques dorados, y hasta solamente en oro en objetos de gran empeño, produciendo piezas de una belleza intrínseca extraordinaria; es la segunda la vulgarmente llamada azulejería, destinada casi por completo a decorar las construcciones arquitectónicas y cuya belleza artística, por consecuencia, no estriba en la pieza misma, sino en un conjunto de azulejos, y aun mejor en el conjunto del edificio.

Las dos escuelas adquirieron personalidad, como se ha visto, en el siglo x, y apartándose desde entonces de las viejas tradiciones de decorar según los gustos y las técnicas romanas, arrastradas con ligeras modificaciones durante los siglos visigodos, inauguran en Medina-Azzahra, con el recuerdo de las decoraciones celtibéricas, una forma distinta de aplicar el estaño, el plomo y el cobre, que ha de dar nacimiento a la

loza dorada de Granada y Manises; mientras que aquellas cajas de piedras o de loza donde incrustaban loza o piedra fueron seguramente el origen de los zócalos y composiciones de lacería, de nuestros mosaicos de aliceres, de una belleza y armonía extraordinaria.

Estos son los orígenes.

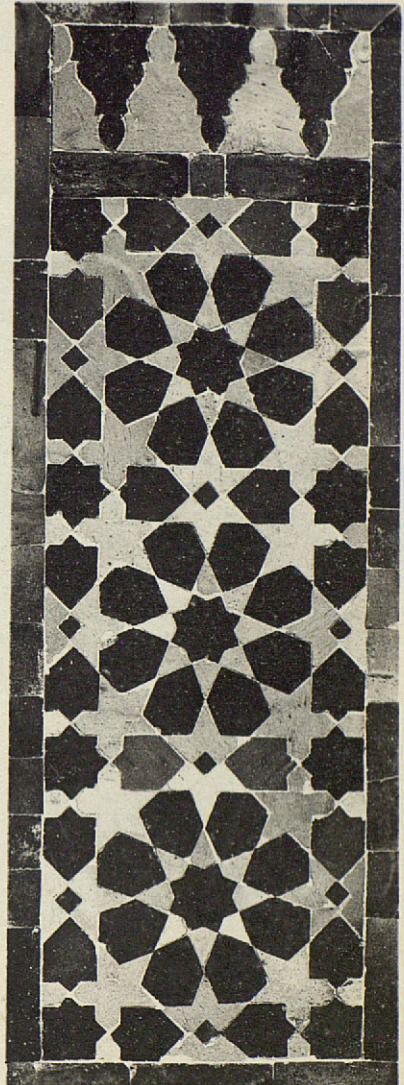
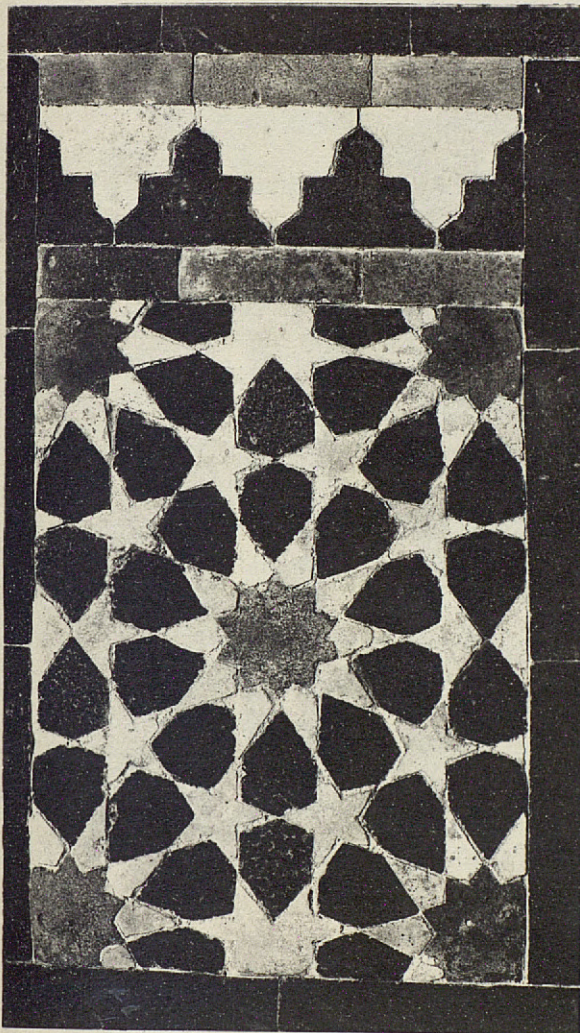
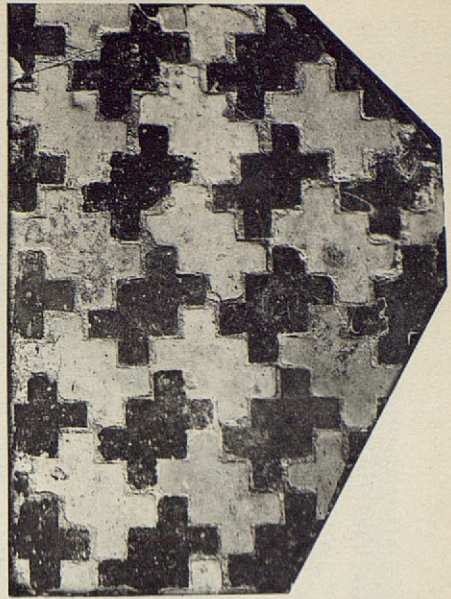
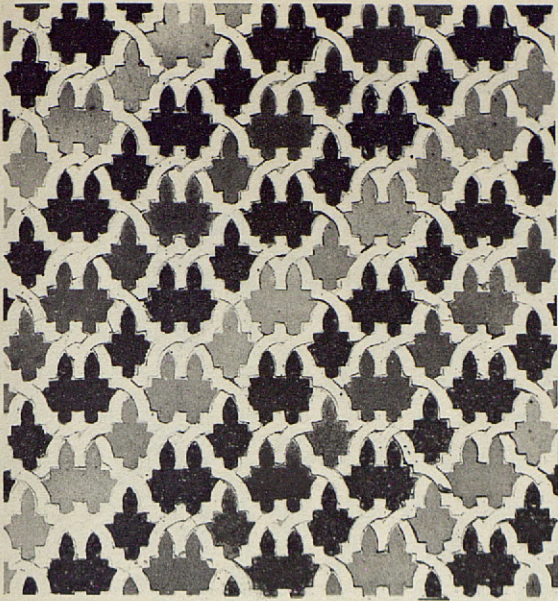
La evolución

Es el arte industrial la consecuencia de una serie repetida de tentativas, que, provocadas por el deseo de la comodidad en la ejecución, que es la eficacia y la baratura, viene fundado en las prácticas tradicionales, corregidas constantemente por la observación y el criterio y abriollantadas por la inspiración hasta llegar a resultados que solucionan las condiciones materiales de la vida y las transforman en agradables.

A los tiempos de Almanzor, gloriosos en Córdoba para las artes, sucedieron las revueltas guerreras de los almoravides, primero, y los almohades, después; en Córdoba, como en Sevilla, como en Granada, continuaron los decoradores el camino iniciado en Medina-Azzahra, y comienza la construcción del mosaico de aliceres, que empieza por ser una imitación de las incrustaciones de mármoles de colores, moda a la sazón en uso y que quizás estimulado por el deseo de imitar los mosaicos bizantinos en vidrio, adquiere inmediatamente un carácter propio. "Los azulejos de esta primera época, dice el Sr. Gestoso, o sean los de la almohade, son verdaderos mosaicos, esto es, pequeñas piezas que los albañiles cortaban con la herramienta, de placas y losetas monocromas blancas, verdes, azules, negras y meladas, yuxtaponiéndolas y, por tanto, sin que entre ellas hubiere más línea divisoria que la del corte.

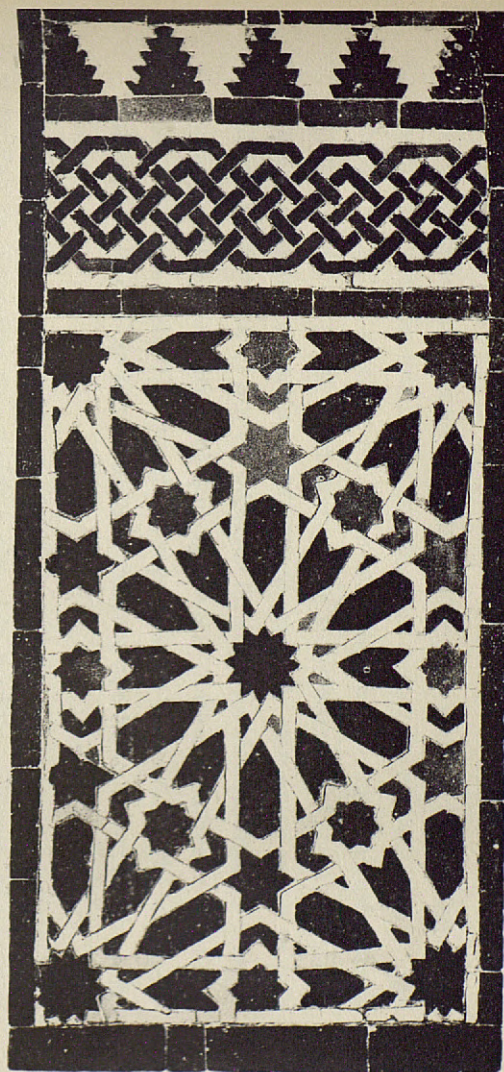
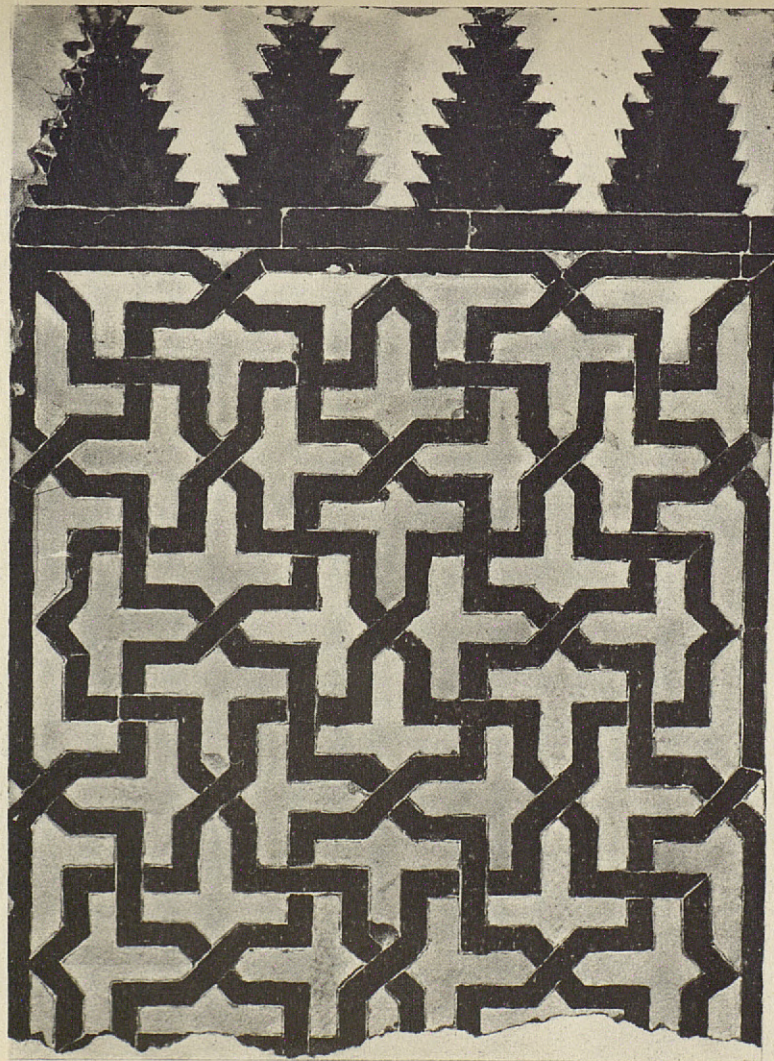
El examen de los curiosos mosaicos de aquellos días, como los de la colección Osma, hacen pensar que, tratándose de piezas pequeñas y monocromáticas de formas distintas, tal vez hubiera sido más cómodo recortarlas en crudo, bañarlas y cocerlas, que no recortar los aliceres de losetas cuadradas vidriadas en los diferentes colores y ya después de cocidas y terminadas.

La práctica seguida fué la última, como se deduce del examen de los correspondientes aliceres, que aparecen vidriados en uno o dos cantos, con la frecuencia que corresponde a la relación de su tamaño al de la



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Mosáicos de aliceres de piezas curvas con cinta blanca de piezas geométricas repetidas, y de rosetones terminados por almenas.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Mosáico de cintas blancas y fondo en colores dispuesto en polígonos estrellados, ó en cintas de color y fondo blanco en combinaciones deducidas de cruzamientos rectangulares ó rejerfa.

loseta; mas siempre que ésto último se presenta son lados adyacentes y formando precisamente ángulo recto.

Parece que ha existido algún caso como el de Santa Marina, de Sevilla, en el siglo XIII, en que losetillas rectangulares para cenefas se conocieron después de recortadas y vidriadas; pero este procedimiento, que además se aplica a piezas de algún tamaño, no fué seguido hasta que el sistema entró en plena decadencia en los comienzos del siglo XVI, y aun entonces como excepción; debió ser la razón de que no se usara el que sufriría la pieza en el horno, después de cortada, deformaciones irregulares que imposibilitarian el que ajustasen matemáticamente para formar el dibujo, siendo necesario el repasarlas a pico en el acto de asentarlas, con lo cual se perdía toda la ventaja que pudo haberse obtenido antes.

Se comprende que este mosaico de alicere, es decir, formado con infinidad de piececitas recortadas a pico a la medida y forma exacta que se necesitase en el acto de la colocación, fué desde su comienzo una labor de lujo, necesariamente cara y que no pudo ser vulgar porque no pudo ser barata. Es consecuencia de estas características industriales la pobreza del dibujo, comparado con los tipos posteriores, vencido a fuerza de arte en casos excepcionales, como en el tablero del patio de las Doncellas del Alcázar.

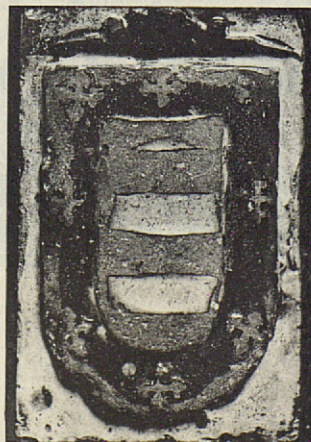
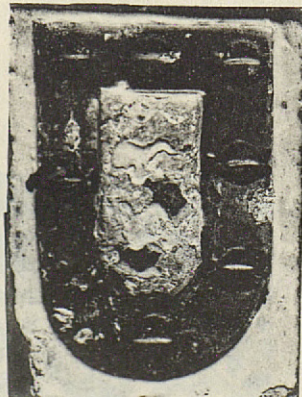
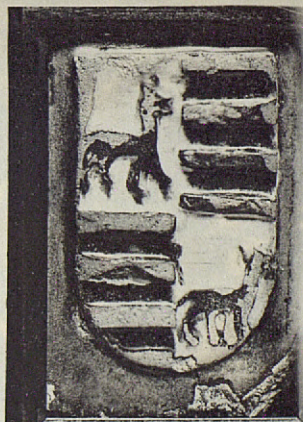
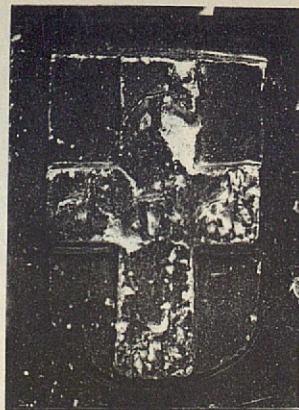
Han existido tres órdenes de mosaico. El de rosetones o aliceres propiamente dichos, el de cintas o lacerias y el de piezas simétricas repetidas. Es muy curioso observar que estos órdenes se cruzan geográficamente a través del tiempo. Es el primero el que dejamos ya descrito; el segundo es una interpretación más artística del primero, dando a las líneas de juntas poligonales, que allí son un defecto, dimensiones y belleza y resulta formado por finas cintas vidriadas de blanco, cuyos espacios intermedios poligonales, que corresponden a los antiguos aliceres, se rellenan de menudas piezas monocromáticas. Es de notar en el tipo anterior, como en éste, que todo el conjunto quiere siempre como terminar por un coronamiento de almenas que viene representado en la cenefa, y hasta en algún caso motivado por una utilización adecuada de losetas recortadas. Por fin, es el tercer tipo el que hace un verdadero alarde de dificultades vencidas y no recorta los aliceres según líneas rectas, sino que busca perfiles curvos y complicados, resultando dos consecuencias: es la primera que esa misma dificultad limita el número de

perfiles distintos, que son ahora pocos, y es la segunda que, por esto y por el empleo de los trazados curvos, dejan de adoptarse las composiciones de lacería como tales trazados geométricos.

Una forma elemental de este sistema, cuando no era aún conocido en Andalucía, se encuentra usado en las torres mudéjares de Aragón, en el siglo XII, en piezas blancas y verdes, tal vez por ser los dos únicos colores que se dominaban en la técnica de la región, donde por otra parte se desconocían y resultaban casi imposibles los mosaicos, tal vez porque, aun conociéndolos, sabían que eran estos dos colores los más adecuados para composiciones a distancia. Andando el tiempo descendiendo desde Teruel hasta Andalucía y se adoptaba ese gusto en las torres, como la de San Marcos, de Sevilla, mientras las decoraciones de mosaicos de aliceres cortados a pico ascendían hasta Aragón y decoraban iglesias de la importancia de La Seo, en los fines del siglo XIV o principios del siglo XV.

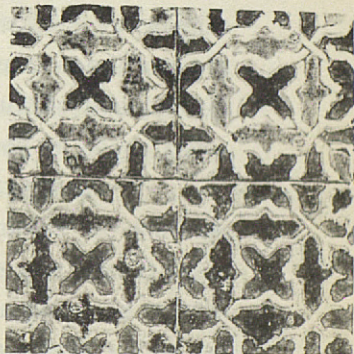
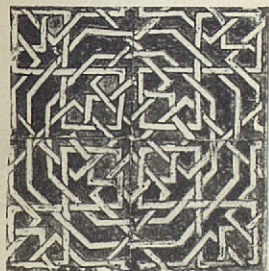
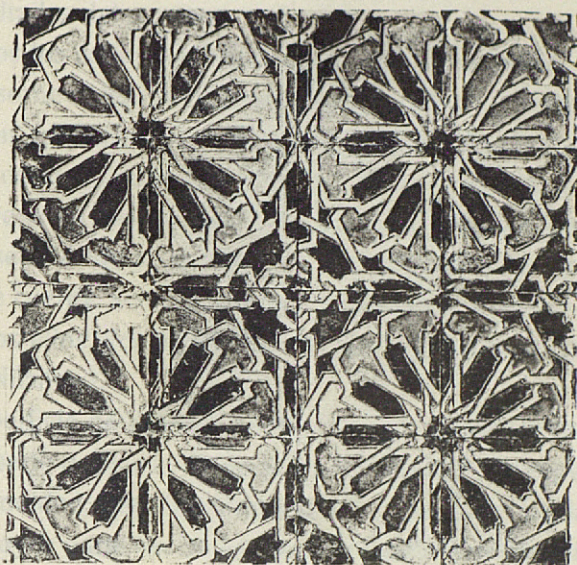
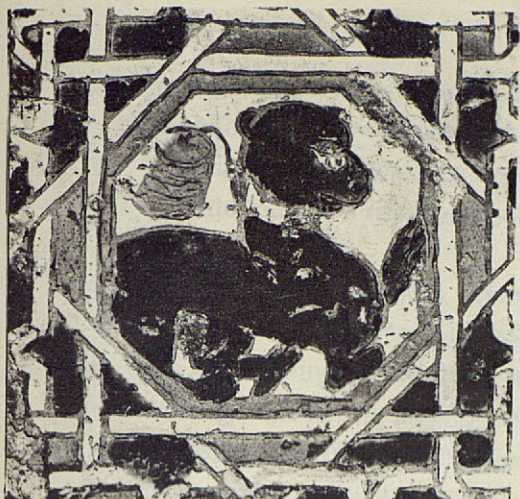
Pero la evolución del mosaico nos ha llevado demasiado lejos: era conocido en Andalucía tan sólo ese primer tipo de aliceres recortados a pico, cuando, aprovechándose de las disensiones que terminaron con el poder de los almohades, descendió Fernando el Santo por Andalucía, y primero Córdoba, en 1216, y después Sevilla, en 1248, dejaron definitivamente de pertenecer a Mahoma. No citaríamos el caso si en tales conquistas no hubieran acompañado al Rey esclarecidos caballeros que establecieron sus feudos en las tierras conquistadas y eligieron sus enterramientos en las capillas de las Mezquitas, convertidas al nuevo culto.

Era costumbre ya, por aquel entonces, colocar en estos enterramientos los blasones de la familia, labrados generalmente en piedra, que se pintaba en los colores heráldicos; pero a señores tan principales desde entonces en nuestra historia como el Arcediano Ruiz Fernández, hijo de Juan Muñoz de Temes, señor de Chantada en Galicia, y de doña Ora, heredera de Muñoz el Adalid, de donde había de partir la casa que luego se llamó de Córdoba, añadido al patronímico de Fernández, y así todas, cuya historia es tan conocida como la dicha, porque fueron los Góngora, los Aguayo, los Biedma, los López de Ayala, los Cabrera y los Lara, a todos estos señores, y quizás a otros más, les vino en ocurrencia labrar sus blasones en colores, utilizando para ello los esmaltes de que se hacían los aliceres, pero colocados adecuadamente sobre una misma loseta; y como era necesario evitar de alguna manera que se mezclasen



Azulejos polícromos en relieve hallados en los enterramientos de los conquistadores de Córdoba.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Azulejos de cuerda seca
(INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, COLECCIÓN OSMA)

los vidrios o esmaltes distintos que se colocaban sobre la pieza, se hizo en cada azulejo, que representaba un solo escudo, un modelado en alto relieve, y modeladas asimismo en segundo y tercer relieve las empresas sobre el escudo, dando a cada nivel el vidrio o entonación monocromática que le correspondía.

El resultado, sin ser perfecto, fué muy aceptable, a pesar de lo cual no vuelve a ser empleado, encontrándose casi nada más que en los mencionados, y antes, muy poco antes y nada más que en el tono melado y negro de manganeso, en la capilla de la Piedad de Santa Marina, de Sevilla, fundación del Infante D. Felipe, hijo de San Fernando.

De todos modos, quedaba sentado el principio de la posibilidad de llegar a varios colores en una misma loseta, simplificando considerablemente las dificultades del mosaico.

Emulsionados los colores en agua, para aplicarlos sobre el ladrillo barreño que absorbe el líquido y deja el futuro vidrio en forma de polvo fino, se pensó en establecer un tabique graso que, repeliendo al agua, acantonase los colores; pero este tabique graso era necesario fijarlo, sostenerlo, y de aquí nacen también los dos procedimientos llamados de cuerda seca: el de traza hendida y el vulgarmente conocido con este nombre de cuerda seca, y que yo me atrevería a llamar de huella, precursores todos ellos del procedimiento de arista y hasta del italiano importado por Niculoso.

Sobre la superficie de la loseta, antes de ser cocida, se imprimieron por molde una serie de líneas de unos 2 a 3 milímetros de espesor y algo menos de profundidad, que determinaban el dibujo de lacería, que correspondía la mayor parte de las veces a un cuarto simétrico de un conjunto; cocido el ladrillo en esta forma, esas trazas hendidas se rellenaron de una materia grasa, adicionada casi siempre de manganeso. Los espacios poligonales así formados, se dieron de colores distintos ya calculados, que mantenía separados la substancia grasa. En estas condiciones la pieza volvía al horno y, al fijarse los colores sobre el ladrillo, desaparecía la substancia grasa, quedando la traza hendida dibujada en negro, siempre que hubiera habido manganeso incorporado con la grasa.

El ancho de la traza hace sospechar que fuese el molde de madera, y hasta parece deducirse de la inclinación de los lados que dan el espesor del azulejo, que sobre un modelo trazado sobre un plano se colocaba independiente un marco de las dimensiones de la loseta y con las

caras inclinadas para facilitar su salida; colocado el marco sobre el molde, se tiraría la arcilla, que se apisonaría con la mano, y al retirarse el marco quedaría fabricada la loseta, siguiendo a mano ciclo idéntico al que siguen mecánicamente esas máquinas de moldear, modernas, que se emplean en los talleres de fundición cuando las piezas iguales se repiten, y que sirven para obtener objetos tan diversos como las cajas de grasas que funcionan en nuestros trenes, con los que se civilizan los pueblos, o los enormes proyectiles con que se destruyen los hombres.

Pero es extraordinariamente curioso que el procedimiento resultase demasiado perfecto, y entonces se precisó que la traza hendida quizás no fuera necesaria, y dibujaron los azulejeros directamente sobre la loseta borreña, haciendo los contornos con grasa y manganeso; después, sobre los espacios formados por esas líneas o cuerdas secas, y entiendo que la denominación es aquí apropiada, colocaron los vidrios emulsionados en agua y, cocido el azulejo, resultó..... que los colores se corrieron allí donde el obrero no había procedido con un esmero muy poco compatible con una producción que ya vivía del mercado y trabajaba industrializando.

Mas lo que no era posible adoptar para la producción corriente, se aplicó para objetos de lujo y decoración, y son de esta época y procedimientos los famosos platos de cuerda seca de la colección Osma. El artista ha procurado hacer una decoración perfecta, tratando primero con grasa y manganeso las siluetas de las figuras y luego los espacios monocromáticos se debieron de cubrir del correspondiente vidrio, con todo el esmero necesario, cociéndose la pieza con el mayor cuidado.

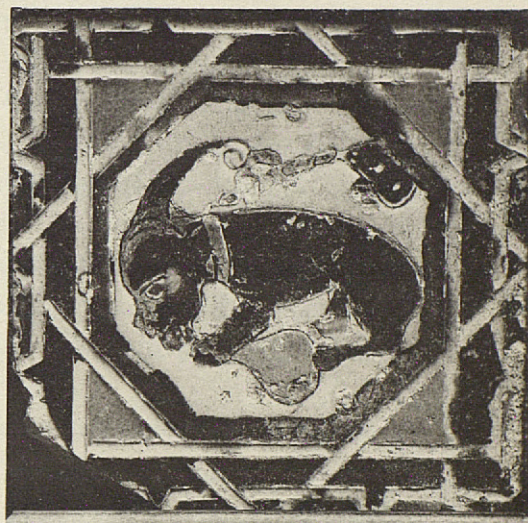
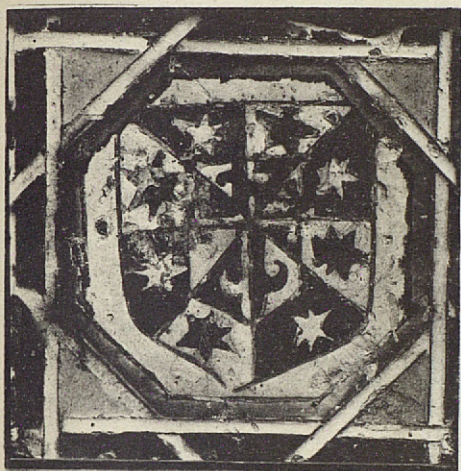
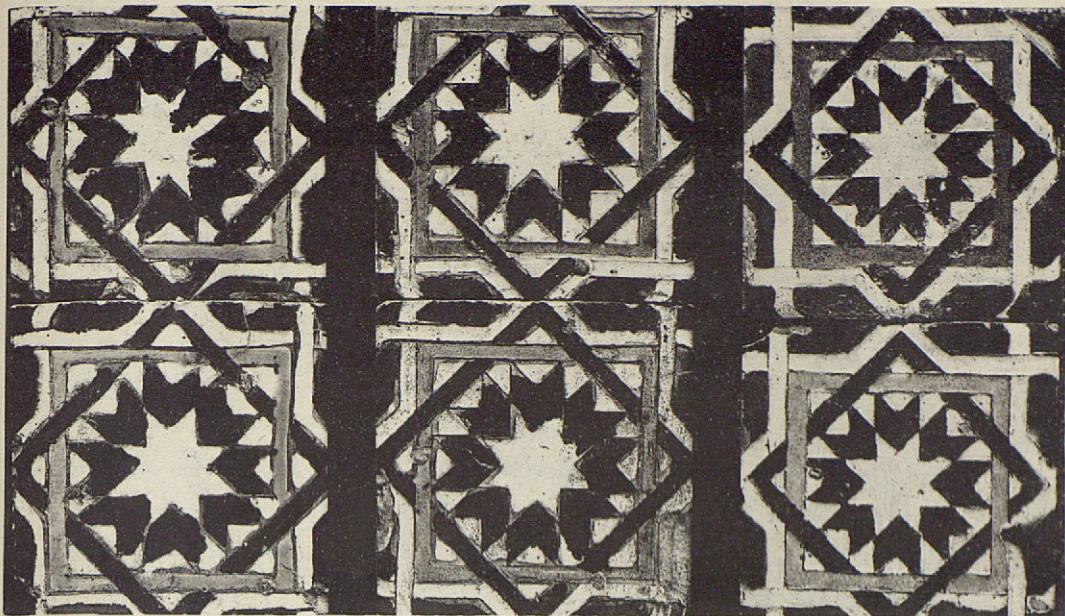
En éstas, que son, por todo lo dicho, excepcionales, se nos presentan dos problemas: es uno el adelanto en la decoración, que traza sobre el espacio de la superficie antes monócroma, unas líneas de manganeso que se transparentan sobre el melado y dan al conjunto alguna mayor vida. El otro tiene un carácter muy distinto: como piezas excepcionales que son, y siguiendo una costumbre que documentos de la época confirman, fueron firmados por el artífice que la hizo con un monograma; por ejemplo, P. A.; pero los autores que sin conocer nuestra cerámica escribieron a capricho sobre ella, autores extranjeros que por serlo nosotros leemos y creemos como de indiscutible autoridad, aumentaron el monograma de esas piezas que se conservaron en la colección Osma y transformaron las iniciales en un "Puente del Arzobispo", que



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Platos de cuerda seca llamados de "Puente del Arzobispo" por una firma que en algunos aparece en el reverso.

(INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, COLECCIÓN OSMA)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Azulejos que marcan la transición de los de cuerda seca á los de arista.
En los primeros, esta, se halla repasada con manganeso
y en los segundos el marco de arista encierra una
figura ó un blasón en cuerda seca.

se encuentra en todos los tratados e historias de cerámica y en ninguna de las piezas de aquella época, porque es sabido que sólo más adelante, y ya en tiempos de Talavera, aquella manufactura adquirió personalidad.

El camino seguido desde los azulejos de traza hendida, hasta los platos mencionados, no fué complejo; el molde de madera se cambió por otro metálico, y los canales de la traza fueron más finos hasta el punto de llegar a ser una huella, en la que se colocaba la línea de grasa y manganeso que después de la cocción deja un perfil mate, negro y como de un milímetro de espesor, limitando los espacios vidriados en los tonos ya conocidos, hasta que por fin en los platos deja el artista completamente libre su imaginación y no tiene más guía que su pulso.

La industria en este momento empieza a adquirir una verdadera importancia, y no sólo se trabaja en Sevilla y Andalucía para Andalucía, sino que se inicia la exportación al resto de las regiones de la Península, como Valencia, Avila, Lisboa, Coimbra y otros, que seguramente fueron entonces sus mercados y que hoy desconocemos.

Tiene Portugal un castillo que es archivo de poesía, y en el viejo palacio de Cintra una pequeña terraza domina las cercanías de la sierra, cuyos términos se escalonan hacia el horizonte; corre a lo largo de la terraza un banco que termina en un sitial tapizado de azulejos sevillanos de aquellos días; y es tradición que no muchos años después de fabricado fué en este sitio donde el Rey Don Sebastián comunicaba a los grandes y señores de su corte los proyectos de conquista, que pocos días después ponía en práctica, para encontrar la muerte en la batalla de los tres reyes a orillas de Alcazarquivir.

Pero los alfareros sevillanos, cordobeses y toledanos hubieron de tardar muy poco en comprender que el tabique de separación que establecían con grasa y manganeso, podía ser de arcilla misma, sin más de que la placa del molde, en vez de que las líneas en relieve, las tuviera en rebajo, con lo cual el ladrillo presentaba una red de aristas, que limitarían cuencas muy adecuadas para conservar los colores separados.

Caminaba muy avanzado el siglo xv, cuando los alfareros adoptaron los procedimientos de aristas, y pronto a los dibujos de lacería sustituyeron las líneas del renacimiento, perfeccionándose y vulgarizándose el sistema, que sirvió para ornamentar las casas de los grandes y de los humildes, pues el procedimiento era no sólo perfecto, sino barato, cuan-

do el dibujo no debía ser especial, como en las composiciones heráldicas.

Nos faltaría hablar, entre otras muchas cosas, de los ejemplares intermedios, como son, por ejemplo, los de huella y arista y otros análogos, donde un carácter mercantil hizo que unas piezas decoradas con motivos generales reservasen un centro para labrar un escudo o una inscripción que en cada caso determinaría el cliente.

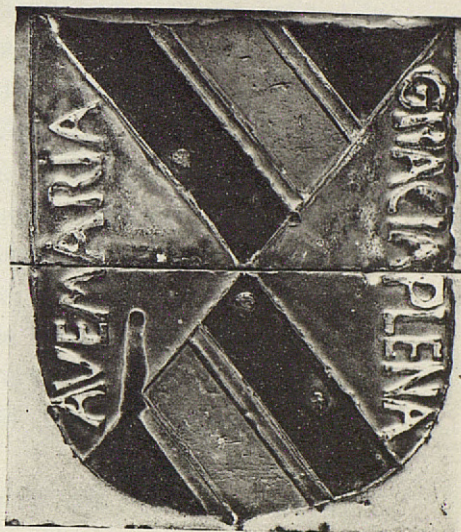
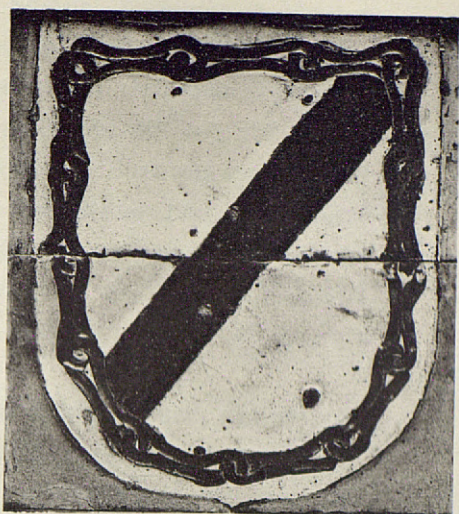
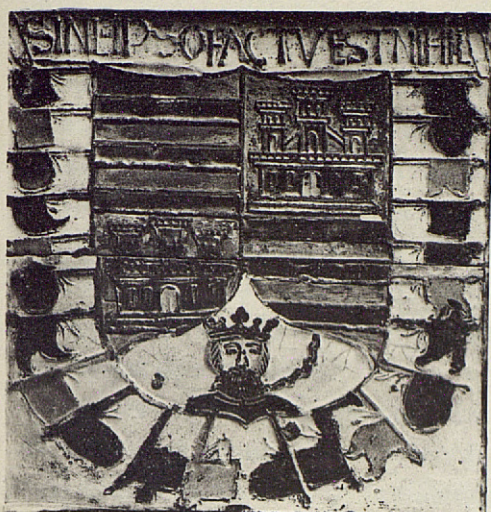
Mientras el mosaico policromo se transformaba en azulejo, es del mayor interés conocer qué sucedía a nuestra loza de reflejos metálicos que nacida tal vez en Medina-Azzahra, había de llegar tan alto.

Nos dice taxativamente el Sr. Osma en sus *Adiciones a los textos y documentos valencianos*, que en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia existe un documento "escritura de depósito de loza", de Abuchafar Ahmed ben Mahomed ben Mogueits de Toledo, que murió, según D. Pascual Gayangos, en el año 459 de la Hégira (1066 de J. C.), donde se habla de "..... escudillas de barro vidriado, embadurnadas por dentro de cristal blanco y por fuera de cristal amarillo, o alheñadas o adornadas o *doradas* o del color crema, lisas y buenas, de cabida de tanto....."

Resulta por ello que en el siglo XI era ya para alguna región de España, como Toledo, corriente la tal clase de loza dorada, hasta el punto de ser una variedad más, que debía figurar en un depósito de loza.

Por otra parte, el que fuese durante ese siglo XI y no antes cuando se propagó y vulgarizó el descubrimiento, lo demuestra, aunque con la poca fuerza de las razones negativas, el que otro inventario parecido de la Biblioteca de D. Pablo Gil de Zaragoza, hoy de la Junta para Ampliación de Estudios, fechado en 1069 y publicado también por el Sr. Osma, al hacer una larga relación de su depósito de loza en la villa de Alpuente, en el reino de Valencia, especifica toda una serie de productos, que han encontrado un ejemplar correspondiente en los descubrimientos de Medina-Azzahra, menos el de reflejo metálico. Es decir, que en el siglo XI era en unas localidades conocido y en otras no, esa loza dorada.

No creo que sea necesario recordaros el número considerable de textos árabes que nos hablan de ella, que ya a principios del siglo XIII, en Málaga, debió tener tal desarrollo que se conocía en Valencia esta labor por *obra de málica*.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Azulejos de arista fabricados para piso de balcón ó techo y representando los blasones de los apellidos Fernández de Córdoba, Zúñiga, La Cerda y Mendoza.

Parece indiscutible que, aparte de pequeñas manufacturas que más tarde se fueron estableciendo en Toledo, Sevilla, Zaragoza o Muel y otras, han existido dos centros principales de producción, Granada o Málaga y Valencia, cuya historia se ha desplazado separada constantemente por medio siglo. Debió ser en los finales del *xiv* cuando el arte granadino llegó al límite de su magnificencia, que dura aún en el primer tercio del *xv*, trabajándose piezas de tan extraordinaria dificultad técnica, por sus dimensiones y su labor y gusto, como el jarrón de la Alhambra y el azulejo de Fortuny, cuya inscripción, aludiendo a Yusuf III, no deja lugar a duda de que fué decorado entre el 1409 y 1418, que son los límites de su reinado.

Quizás fué por entonces cuando empieza la importancia y nombradía de Manises, y mientras en el reino de Granada sucede una rápida decadencia durante los años de turbulencias y desmembramientos que preparaban el final de la reconquista, la región levantina, quizás más concretamente Manises, perfecciona y aumenta su producción a tales términos que, en el año en que la Reina doña María encarga su vajilla a D. Pedro Boil, Señor de Manises, la producción, a juzgar por las contribuciones satisfechas, alcanzaba un valor de 50.000 a 60.000 duros.

Por este tiempo las galeras de la República de Venecia llegaban al Grao de Valencia para repartir por el mundo civilizado los productos de sus alfareros, mientras en Brujas, en la ciudad comercial más importante a la sazón de Flandes, Felipe III de Borgoña decretaba en sentencia de 1441 ser la loza dorada mercancía libre, los pintores más famosos la reproducen en sus cuadros, y el Senado de Venecia, que prohíbe la importación de toda cerámica, exceptúa la de Valencia, siendo ésta la única procedencia que como tal excepción se cita repetidamente en 1426, 1437, 1438 y 1455.

Al comenzar el último cuarto del *xv* comienza la decadencia, que no es tan rápida como en el reino granadino; los nuevos gustos que impone el renacimiento hacen marchar a los decoradores del *xvi* por caminos poco adecuados, y la tradición y la industria se arrastran penosamente a lo largo del tiempo de los Austrias, sin que el *xviii* y el *xix* lograsen modificarla y volverla a la prosperidad de entonces.

Las poquísimas variantes que la técnica ofrece en este caso, donde mucho consiste en mayor o menor perfección de un mismo procedimiento, hace que resulte difícil una clasificación que se debía referir a modi-

ficaciones de técnica o diferencia de tiempo y de lugar. Las de técnica, apreciada esta palabra en todo su rigor científico, creo que han de ser muy pocas; las de tiempo, para la parte más digna de estudio, son muy cortas y alcanzan poco más de un siglo; las de localidad tampoco resuelven el problema, porque conocidas un número limitadísimo de piezas que pudiéramos creer granadinas o malagueñas y otro muy considerable de valencianas de Manises, quedan los objetos separados en dos partes donde la casi totalidad, formada por el grupo levantino, exige nuevamente una clasificación.

Esta es la razón de que para intentar, más que una clasificación una agrupación sensiblemente cronológica, donde las diferencias han de ser por necesidad de pocos años y los grupos en muchos casos contemporáneos, haya sido necesario recurrir a los más curiosos elementos.

Resultan ser de los más interesantes; el estudio en cuadros de fecha conocida que reproducen piezas de cerámica, el examen de miniaturas, la explotación metodizada de las escombreras de los hornos y, por fin, uno curioso hasta la exageración, es el debido al Sr. Gestoso, que halló en los libros de la Catedral de Sevilla un contrato que luego ha resultado costumbre de la época, según el cual, los cerramientos de las bóvedas y el espacio entre nuevos techos, eran rellenados durante el siglo xv por loza quebrada y fallos de horno. Claro está que conocida casi siempre la fecha de la obra, como, por ejemplo, la de San Agustín, en la misma ciudad, terminada en 1467, se pueden comparar las piezas que llegaron hasta ahora con fragmentos de fecha indiscutible, conservados hasta nosotros de esta manera original.

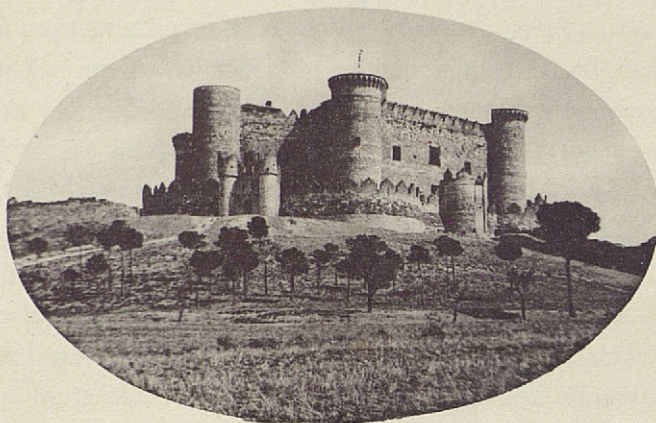
Para hacer tal agrupación, que esta noche sería imposible desarrollar y solamente trataremos de apuntar en sus aspectos principales, se ha tenido en cuenta, más que los elementos fundamentales del decorado, detalles pequeños y de rellenos, que por hábito, instinto, tradición o rutina dibujaba el artista en aquellas partes del decorado que menos importaban en cada ejemplar.

PEDRO M. DE ARTIÑANO

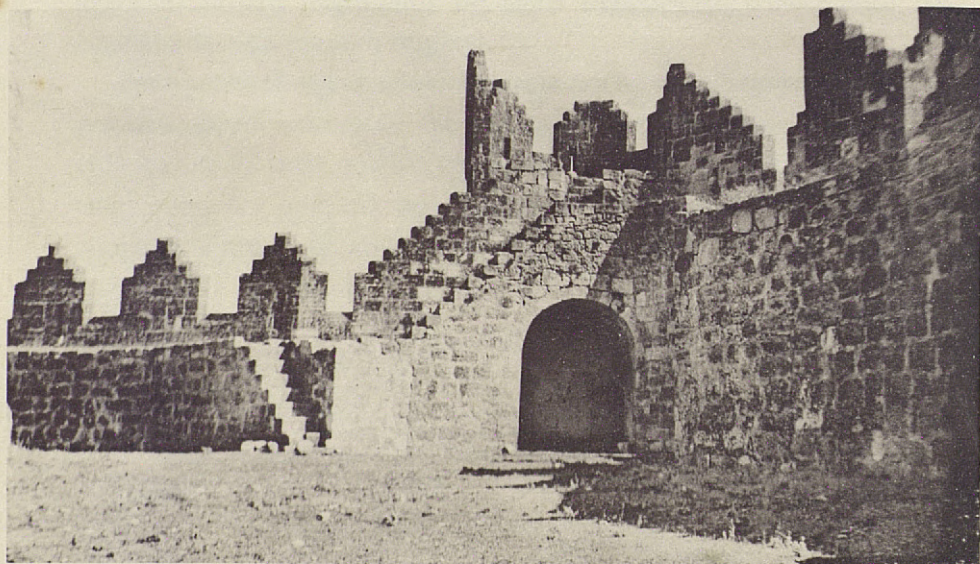
(Continuará.)



El castillo y su entrada.



Vista general.



Fotgs. de Lamperez

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Primer recinto. Puerta del Campo, defensa interior.

El castillo de Belmonte (Cuenca)

(Notas de una excursión)

En un hermoso día del pasado Septiembre, brindábame mi bonísimo (como persona y como escritor) amigo D. Luis M. Kleisler, con una excursión al castillo de Belmonte, trasponiendo los 100 kilómetros que le separan de Cuenca, no en el molesto coche de línea, que tarda no menos que quince horas, sino en su magnífico auto, con el aliciente, ¡miel sobre hojuelas!, de la compañía de la distinguida dama que lleva su nombre, de su preciosa hija mayor y del simpático y amabilísimo conyuente Sr. Gallego. Viajar con tales personas, en tan cómoda forma y *en busca* de un monumento célebre, nunca visto, constituye para mí placer sin igual.

A las ocho de la mañana salíamos de Cuenca. A poco, un pintoresco monte de encinas, por el que serpea el Júcar, anima el paisaje. Después, ¡la Mancha, en toda su desnudez! Los pueblos, pocos y muy distantes (Villar, La Parrilla, Olivares, Almarcha, Villalgordo, Villaescusa), apenas rompen la monotonía de la llanura. Ni una granja, ni una choza la animan. En algún cerro se dibuja la silueta de un arruinado torreón, vigía caduco de la soledad. Un punto movedizo allá lejos, en la carretera, da, de pronto, sensación de vida: es el coche de línea que hace el servicio entre Cuenca y Belmonte. Pronto el auto lo deja atrás. Cruzamos un pueblo: las gentes miran el Panhard como algo fantástico y sobrenatural. De nuevo estamos en la soledad del camino, y yo, a quien el complicado mecanismo de estos vehículos inspira siempre alarmante sospecha de *fragilidad*, pienso con terror en una *panne* que nos detuviese en la carretera, sin más *porvenir* que aquel odiado coche ¡y sus quince horas de caminata! Por fortuna, la bondad del auto y la maestría del conductor nos hicieron recorrer los 100 kilómetros sin el menor tropiezo (1).

(1) El viaje puede hacerse también por el ferrocarril de Madrid a Alicante, hasta la estación de Socuéllamos, y desde ésta por carretera de 35 kilómetros. Hay servicio de coche de línea.

Hétenos en Belmonte, camino del castillo. Todavía, a pesar de mis treinta años de excursionismo, me emociona la primera visión de un monumento. Bajo su dominio, me encaro con la célebre fortaleza que, en el cerro de San Cristóbal, levantara el "magnífico y virtuoso señor" don Juan Pacheco, Marqués de Villena, mayordomo mayor del rey Enrique IV, protector, con su cuenta y razón, de la Beltraneja. ¿Fecha? En la escritura de acuerdo que firmaron el noble y la villa, a 12 de Octubre de 1456, sobre la construcción de la muralla (1), se declara que, a la sazón, el castillo "se faze". Parece, pues, estar en lo firme Madoz, que escribió (2) que la obra se principió en 1455. La conclusión la fecha el mismo autor en 1470, lo que es muy verosímil.

Como me propongo trazar aquí sólo una *impresión de excursionista*, no me entregaré a investigaciones *analísticas* de la fortaleza, que acaso suministrarán Enríquez del Castillo, Palencia, Pulgar, Salazar y Castro, Sitges y demás cronistas de Enrique IV, de "la triste reyna" y de los "claros varones" que ilustraron, y a sus veces ennegrecieron, la segunda mitad del siglo xv. Seguramente el castillo jugó papel importante en aquellas campañas de 1475, en las que, combatiendo el Marqués de Villena con los "isabelinos", el Conde de Paredes le tomó muchas de las fortalezas comarcanas: San Clemente, Chinchilla, Albacete, Almansa, Iniesta y otras, hasta 24 (3). Una tradición dice que en la de Belmonte moró la Beltraneja, retenida por Pacheco, so color de guarda y protección, de las que se libró la infortunada princesa huyendo por la puerta del recinto que ahora nombran con su apodo. Ninguno de los historiadores cita a Belmonte en la lista de los castillos en donde estuvo; suenan tan sólo Madrid, Buitrago, Escalona y Trujillo. Después, aconteció lo de siempre: lentos siglos de abandono y ruina. Cuando el viajero Quadrado lo vió, el patio derribado, los techos caídos, la maleza enseñorada, ponían tristeza en el ánimo.

Un día, muy mediado el último siglo, de pesado carruaje de camino (4), descendió ante la puerta una triste dama, a quien el acaso se complaciera en elevar a los más altos puestos, para sumirla luego en las

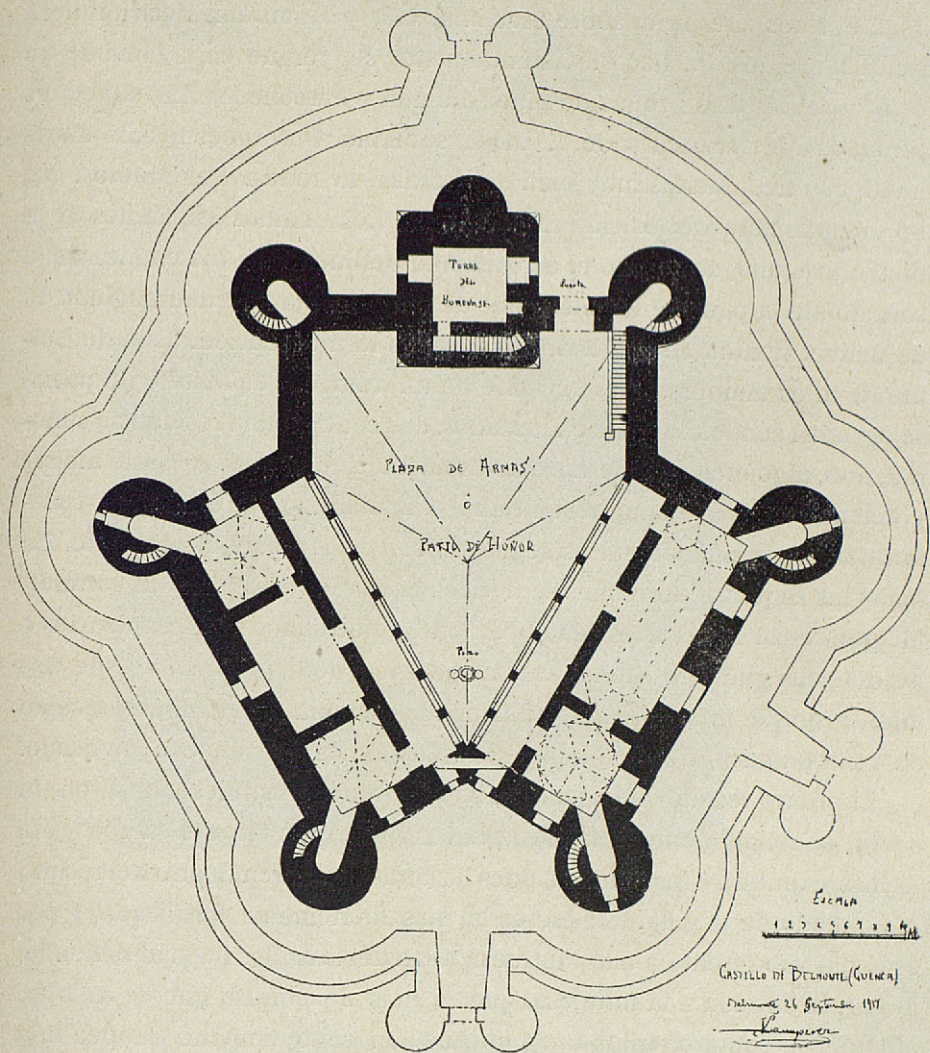
(1) La copia Quadrado en *Castilla la Nueva*, tomo II, pág. 366.

(2) *Diccionario Geográfico y Estadístico*.

(3) *Tres décadas de las cosas de mi tiempo*, por Alonso Fernández de Palencia, traducción de D. Antonio Paz y Melia, tomo IV, déc. 3.^a, libro 23, cap. IX.

(4) Se conserva en el patio del castillo, muy deteriorado.

más horrendas simas en que una esposa, una madre y una soberana puedan hundirse. Allí, en una estancia del castillo, aparece un retrato suyo; la excepcional belleza, el aire regio y el enlutado vestido la nombran: Eugenia de Montijo, emperatriz un día de los franceses. Como



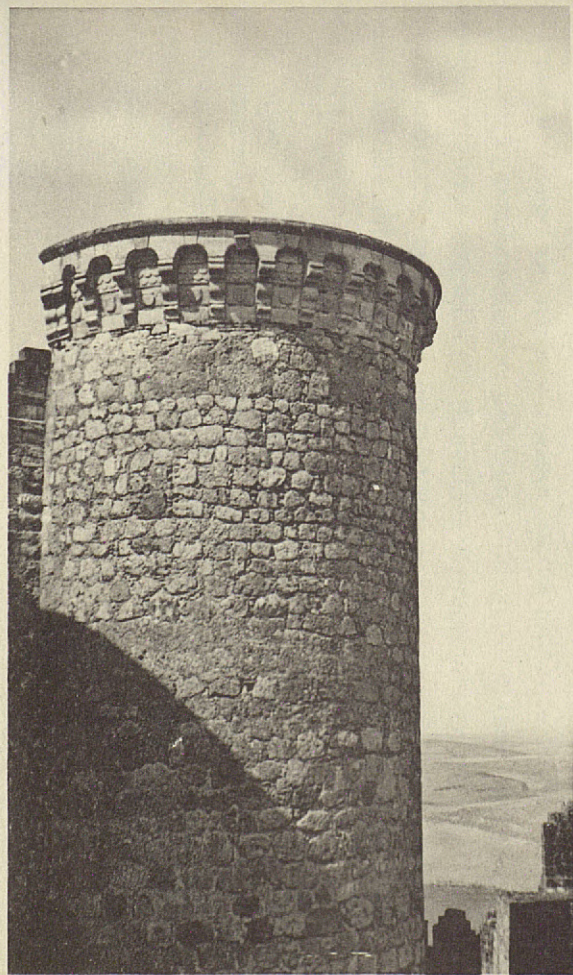
sucesora de los Pachecos, puso empeño en salvar de la ruina la histórica residencia de sus ascendientes. Por su esfuerzo, la fortaleza de Belmonte, limpia de hierbajos y escombros, rehecha de adarves y de almenas, cuidada y completa, produce, al exterior, impresión de integridad y vida. Al interior, ya es otra cosa; alguien (1), mal avenido con su inhabitabi-

(1) Una comunidad de frailes que lo ocupó hasta 1885.

lidad, levantó nuevas galerías en el patio, abrió puertas en las torres, construyó escaleras, pisos y techumbres, ¡y pintó portadas, ventanales y alfarjes del más escandaloso color de chocolate que imaginar pueda el mayor enemigo del Artel

Elevemos el espíritu sobre esas miserias, y admiremos la fortaleza señorial de los Pachecos. Gallardamente se yergue en la cima de un cerro, que algunos grupos de pinos animan y embellecen. La silueta es primorosa: el claroscuro de la masa, soberbio. Un primer recinto almenado, con tres puertas muy bien defendidas, lo rodea. Penetramos. Yo no vi en España disposición más especial. Los castillos españoles o la tienen irregular, siguiendo el accidentado perímetro de una eminencia, o son, donde la planicie lo consiente, de perfecta planta cuadrangular. El de Bellver (Palma de Mallorca), circular, es rara excepción. Este de Belmonte lo es también. Sobre la base de un triángulo equilátero (el patio) se agrupan sendos cuerpos en los lados: dos contienen la residencia señorial; uno, algo menor, es la torre del homenaje, la verdadera parte militar y defensiva. En conjunto, resulta una planta triangular estrellada. Exteriormente, alternan los muros seguidos, con otros en ángulo entrante. En todas las esquinas, torreones cilíndricos defienden de flanco las cortinas. Mi ignorancia en las artes de Vaubán me impide conocer las excelencias o los defectos guerreros de tan rara disposición; pero, *por instinto*, me permito creer que la inspiró más un capricho personal que ningún precepto de castrametación o de poliorcética. Posible es que ande equivocado.

El primer recinto con adarve y, bajo él, cañoneras, presenta la, en mi sentir, anomalía de tener tres puertas. La principal, "la del campo", era la más expuesta a los ataques, pues las otras dos abren dentro del recinto amurallado de la villa. Por eso es la más fuertemente fortificada, y por eso colocaron frente a ella la gruesa torre del castillo. La cual defiende, al par, la entrada a la fortaleza, que es más de *palacio* que de *castillo*, adintelada, con arco trilobulado encima, en cuyo tímpano campea una figura, ya algo borrosa, con escudos nobiliarios. Traspuesta, nos hallamos en el patio; aún alcanzó Quadrado a ver sus galerías, que eran de arcos rebajados, muy adornados de follajes y colgadizos; bellísima obra, pues, de estilo gótico florido, sustituida modernamente por una horrenda arquería de ladrillo. En un ángulo están los restos de un monumental pozo, de pilares elizoidales y frondas, que armonizarían preciosamente con las antiguas galerías.

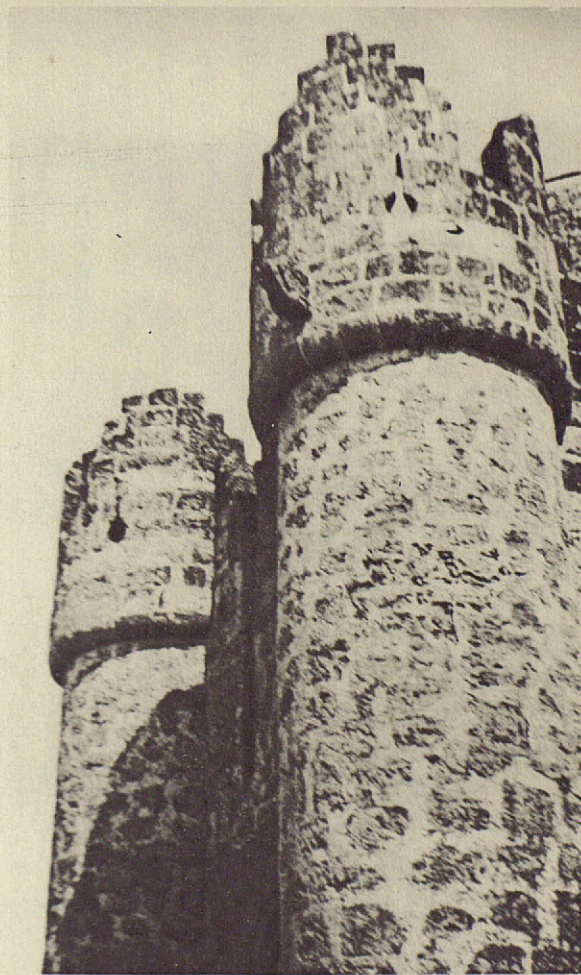


Fotgs. Lamperez.

Torreón angular del castillo.



Pozo en el patio.

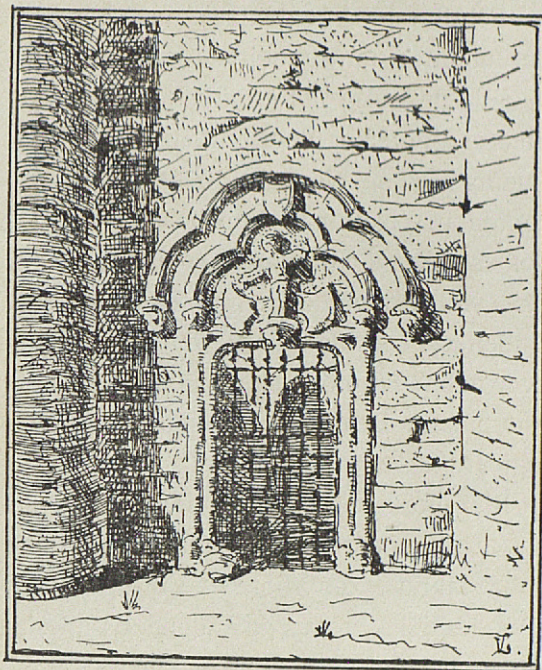


Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Torreones de la puerta hacia la Villa,
en el primer recinto.

Único acceso a los pisos altos fué la estrecha escalera al descubierto, que se ve en un ángulo; de allí, por otras embebidas en muros y torreones, se comunicaban salones y adarves. Dos de aquellos merecen cita: el de "corte" rectangular, grande, con embocaduras de puerta y friso góticos; y el que dicen que fué capilla (?) con dos ventanas, en cuyas jambas, anchas por el gran grueso de los muros, trepa una exuberante y pétreo enramada, que pueblan figurillas humanas y de animales de todas castas; labor de ese

estilo gótico "naturalista" que tiene en España especial manifestación, y que ha de estudiarse como un precedente del "manuelino" portugués (1). La techumbre de esta cuadra es góticomudéjar, piramidal, octógona, por cuatro trompas; octógona después, pero en sentido inverso, con el intermedio de un friso de mocárabes. Portadas y chimeneas adornan otras estancias. En una llama la atención la techumbre, no por su



gran belleza, sino por el raro capricho de ser giratoria, con objeto de obtener un juego de luces y colores por los vidriados fondos de los casetones; y, al mismo tiempo, una cierta música por el tintineo de campanillas, del friso colgadas (2). ¡Inocentes distracciones en los ocios del encastillamiento! Un adarve, con merlones de remate escalonado, corona todo el castillo; en los torreones, avanza sobre una hermosa cornisa con ménsulas.

(1) Véase mi artículo: "Una evolución y una revolución de la Arquitectura española" (BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.—Madrid, 1915).

(2) En el castillo de Olite (Navarra) hubo un juego análogo; una serie de discos de cobre, colgados de la techumbre, que al chocar movidos por el viento, producían sonidos armoniosos.

La torre del homenaje es fortísima, con enormes muros. El recinto más bajo no tuvo entrada (la que ahora hay se abrió modernamente); era un *in pace*, sin luz ni ventilación. Un agujero en la bóveda servía para descolgar al preso. Encima, una estancia (en la que aquel agujero se abre), era cuerpo de guardia. Más arriba, la plataforma almenada fué lugar del vigía, amenaza de la villa, defensa de la fortaleza (1).

.....

.....

Febril, rápidamente, paso unas horas entregado a la contemplación del monumento, a medir su planta (2), a fotografiar sus bellezas. Pero llega la de *pensar en la vida*. En amplio portalón de la posada nos espera el almuerzo. ¡Suerte fué que la señora de Kleisler lo previniese en Cuenca! Sin su videncia de experta *ama de casa*, fuerza hubiera sido contentarse con unas simples sopas de ajo y, a lo más, alguno de aquellos esqueletos con plumas (vulgo pollos) que correteaban por el corral. Esa *compensación* de la escasez de alimentos, la posada se remozaba y embellecía con blanqueos, pinturas y fregados. ¿Qué acontecimiento se avecinaba? Pronto lo supimos: las ferias de la villa, con toros en los que estoquearía Belmonte. ¡Belmonte en Belmonte! ¿Hay una cosa más lógica?

Reconfortados con el suculento almuerzo, visitamos la Colegiata, guiados amablemente por el señor cura. La que en tiempos era parroquia de pobre fábrica, convirtiéndose en Colegiata y en suntuosa construcción por el poder del Marqués de Villena. Es iglesia de tres naves, con tres capillas en la cabecera y muchas laterales; lo más, de estilo gótico decadente, aunque de dos épocas. La capilla mayor es hexágona irregular, de estilo aún severo (mediados del siglo xv). La hermocean cuatro arcos sepulcrales, en los que *oran* sendas estatuas de mármol, de muy buen cincel, de arte "Renacimiento"; representan a los nobles Alonso Téllez

(1) Recientemente se han hecho y publicado dos estudios sobre el castillo de Belmonte, ambos muy estimables: *Castillo de Belmonte en Cuenca*, por D. Roberto García-Ochoa Platas, arquitecto (presentado y premiado en el concurso del Círculo de Bellas Artes de 1914).—*El Castillo de Belmonte*, por Emilio Larrañaga Mendia premiado en el concurso de la revista conqueense *Papel y Tinta*, 1915).

(2) Creo que por primera vez ahora, hecha y publicada, pues la contenida en el trabajo del Sr. García Ochoa, cit., era sólo un croquis del conjunto de las murallas y de la fortaleza. En la que aquí se presenta, el primer recinto sólo se pone como *aproximado*, pues me faltó tiempo para medirlo y dibujarlo con exactitud.



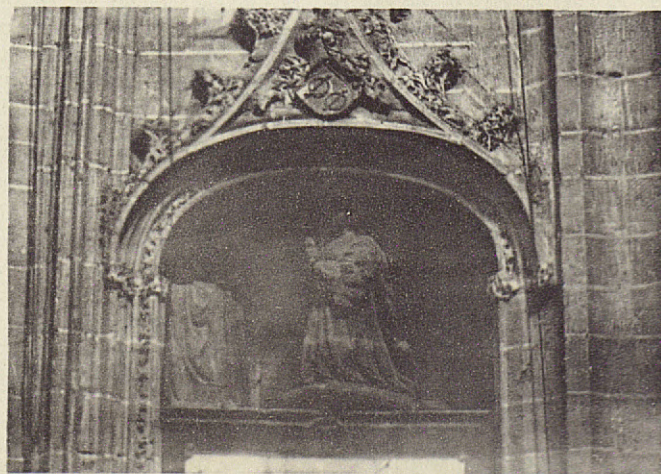
Jamba de la capilla.

Fotgs. Lamperez.



Exterior de la capilla de los Ramirez de Fuente Leal.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid



COLEGIATA DE BELMONTE (CUENCA)
Sepulcro de la esposa de D. Alonso Tellez Girón.

Girón y su esposa y Juan Fernández Pacheco y la suya. De estilo más decadente son las naves, ya del siglo xvi, al que pertenece el maestro Marquina, que intervino en la construcción hacia 1531. Detalles notables: varias rejas "platerescas"; un retablo gótico, de talla; los tableros de la sillería del coro, con escenas del Antiguo Testamento, góticas del siglo xv, empotradas en un Orden apilastrado del xviii, y que, según dicen, eran las de la sillería antigua de la catedral de Cuenca, allí trasladadas al hacer, en este tiempo, lo que hoy tiene la iglesia capital de la diócesis.

Tras veloz visita a la villa (que por las murallas, ruinas de iglesias y hospitales confirma lo de haber sido "insigne y populosa", como rezan los documentos del siglo xv), ocupamos de nuevo el auto. El tiempo se pone amenazador: nubes preñadas de agua, rayos y truenos van cubriendo el cielo. ¿Nos dejarán llegar a Cuenca con felicidad?

Pasamos por Villaescusa de Haro: en lo alto, un palacio y una iglesia, *nos invitan* a una visita. Vamos allá. Los villaescuseños nos miran como a bichos raros. No obstante, amables y complacientes, se prestan a facilitarnos la entrada en la iglesia y en el palacio. Lo que no obtenemos es la visión de una famosa custodia, que dicen ser obra de Becerril. Se conoce que nos toman por unos chamarileros. ¡Los hay con auto blasonado! Rápidamente apunto en mi cuaderno de viaje lo que veo, "Iglesia con una hermosa capilla del tiempo de los Reyes Católicos, gótica-toledana, cuadrada, con bóveda de crucería, tribunas con antepechos, sepulcros, ingreso de tres puertas, con guarniciones de arcos conopiales, frondas y estatuas policromadas; tres rejas de igual estilo, no grandes, pero de *primera categoría*; retablo enorme gótico-renacimiento, dorado y policromado, magnífico." "A un extremo del pueblo se alza una ala de un magno edificio civil, sin concluir, de piedra y estilo "Renacimiento" muy primitivo; notables las ventanas, apilastradas, con copetes semicirculares, en cuyos centros hay bustos muy buenos, a lo *heroico*; todo cuajado de menudas labores, en la *manera* de Francisco de Colonia, recordando mucho ciertos elementos del palacio de Peñaranda de Duero. En el patio (que no se concluyó), hermoso mirador del mismo estilo."

Vistos ambos edificios, vienen a la memoria los datos que leí en algunos libros. La gótica capilla titulada de la Asunción la fundó el célebre D. Diego Ramírez de Fuente-Leal o de Villaescusa, Deán de Grana-

da a raíz de la reconquista, Capellán y Consejero de doña Juana de Castilla, Obispo de Astorga, Málaga y Cuenca, embajador en Francia e Inglaterra, Chanciller de Valladolid, etc., etc., etc. Fué en 1507 cuando el sabio D. Diego levantó la capilla para enterramiento de sus padres y hermanos (1). Las estatuas sepulcrales son de su sobrino D. Eugenio Carrillo y de su mujer doña Luisa de Muñatones, que las mandó labrar.

Del edificio civil, dice Madoz (2) que lo fundó el citado D. Diego para establecer una Universidad, después de ser promovido a la Silla de Cuenca, y no lo terminó por saber que Cisneros había establecido la de Alcalá; haciendo entonces el Colegio Mayor de Cuenca, en Salamanca, el año 1525. Salta a la vista que son muy discutibles los datos antedichos. D. Diego subió a la Sede conquesa en 1521 (3), después de cuyo año fué, según Madoz, la fundación de la malograda Universidad de Villaescusa; Cisneros había hecho la de la alcalaína en 1498. ¡Atrasado de noticias andaba el buen Obispo, si tardó más de veintitrés años en enterarse de la decisión del gran franciscano! Indudablemente no fué aquella la causa de la inconclusión del edificio de Villaescusa. Su estilo, por otra parte, está muy distante de 1498; trayéndolo a los de 1520 a 1530, nos acercaremos a la verdad. Como el fallecimiento de D. Diego fué en 1531, es verosímil que éste fuese el motivo de la paralización de la obra.

Mas, ¿quién se mete ahora en tales disquisiciones? Al auto, y de prisa, pues la tormenta, cada vez más amenazadora, nos promete un disgusto.

Por suerte, todo se redujo a unos cuantos relámpagos y un poco de agua. A las ocho de la noche entrábamos en Cuenca, gozosos de la provechosa, agradable e interesantísima excursión, efectuada en solo doce horas. ¡Y pensar que todavía andaría rodando el coche aquél que encontramos por la mañana!

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA

Cuenca-Madrid, Octubre de 1917.

(1) *Noticias de todos los ilustrísimos señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca*, por el Dr. D. Trifón Muñoz y Soliva. Cuenca, 1860, pág. 179.

(2) *Diccionario Geográfico y Estadístico*.

(3) Vid. Muñoz, obra citada.

TOMÁS PELIGUET O PELEGRET

PINTOR DEL SIGLO XVI

Andrés de Ustarroz y Jusepe Martínez nos dieron noticias de este artista.

Más tarde, D. Francisco Zapater y Gómez amplió las notas que sobre el pintor había dado a conocer Jusepe en sus *Discursos practicables*.

Dice Zapater que después de *Aponte*, y a principios del siglo XVI, volvió a España, desde Italia, el pintor toledano *Pelegret* o *Pelegrín*; había sido en Roma discípulo de *Baltasar de Siena* y de *Polidoro de Caravaggio*, a quien imitó en el modo de pintar en el claroscuro; se estableció en Zaragoza por la citada fecha y pintó varias fachadas de templos y edificios, al fresco, las cuales ya no existen.

Su gran perspectiva, excelente dibujo y fecunda invención, inspiraron a los artistas aragoneses buen gusto y valentía en este género.

Falleció en esta ciudad a los ochenta y cuatro años, y con él la buena manera de pintar de blanco y negro.

La sacristía de la Catedral de Huesca está pintada por él, y en el derruido convento de Santa Engracia existían en su sala capitular dos cuadros que se creía fuesen de su mano (1).

El cultísimo investigador D. Ricardo del Arco publicó en esta Revista, en el número correspondiente al tercer trimestre de 1915, un curioso y completo estudio sobre *Peliquet*.

Publica documentos sobre las obras que *Peliquet* efectuó en Huesca, de las que se conservan el retablo de la Llimosna y algunas de las figuras de los Profetas del Monumento del Jueves Santo.

También se obliga a pintar unas vidrieras *al aceite*, aserto que destruye una de las innúmeras fantasías de Jusepe Martínez, que dijo que *Peliquet* nunca empleó este procedimiento pictórico.

(1) *Apuntes histórico-biográficos acerca de la Escuela aragonesa de pintura*, por D. Francisco Zapater y Gómez. Madrid, 1863, páginas 9 y 10.

Nosotros no hemos logrado encontrar de *Tomás Peliquet* o *Pelegret*, pues de ambas maneras se firma, más que los contratos para pintar el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de los Navarros, en Zaragoza, obra escultórica sobresaliente ejecutada por *Damián Forment* y *Gabriel Yoli*, la pintura del Monumento de la Magdalena en la citada ciudad y un contrato con D. Lorenzo de Heredia para pintarle un retablo para su capilla en la iglesia de Batea (Tarragona).

Todos estos contratos se encuentran en el Archivo de Protocolos de Zaragoza, manantial inagotable en el que se guarda la verdadera historia social, política y artística de pasados siglos.

Los documentos de los Archivos de Protocolos han descornado el tupido velo que ocultaba tanto nombre de eximios artistas, de los que no teníamos noticia alguna.

En el contrato de *Tomás Peliquet* para pintar el retablo de San Miguel de los Navarros, nos da a conocer su patria: Italia.

Que fuera discípulo de *Baltasar de Siena* o de *Caravaggio*, creemos que es una de tantas fantasías, como el llamarlo toledano.

En tiempos pasados, por el afán de dar la nota original, no se reparó en inventar las mayores fábulas, sin contar que en tiempos posteriores, cuando la tinta estaba decolorada y el papel deteriorado por la vejez, nos enteramos de la *verdad* en la pura fuente que ellos desdeñaron cuando estaba reciente su caudal.

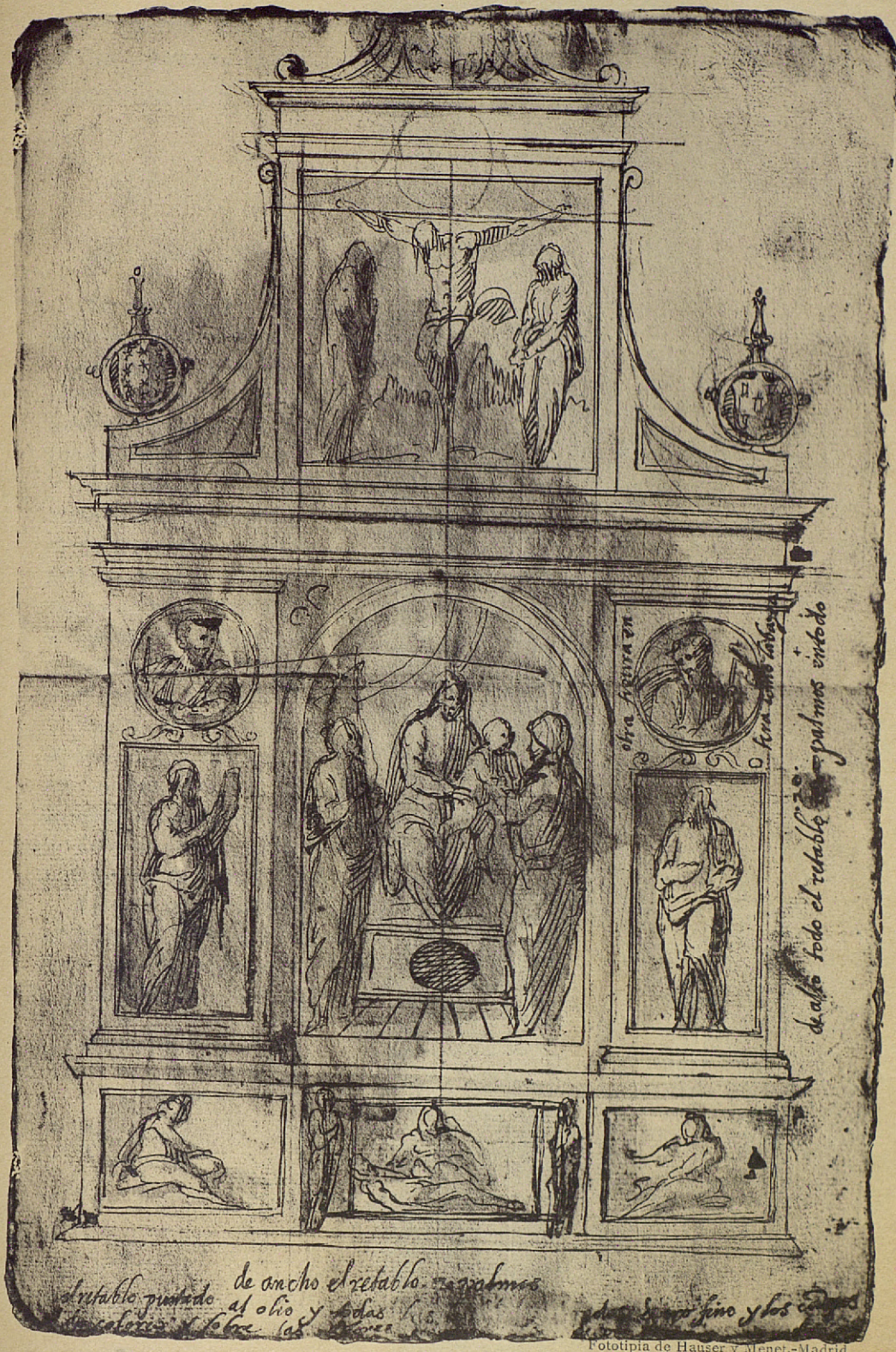
Podemos repetir lo mismo a lo referido sobre la pintura al óleo y al clarooscuro, procedimiento el último que, según algunos, empleó únicamente *Peliquet*; en el contrato de la Magdalena indica que pintará por ambos procedimientos.

En el año 1547 celebró el pintor de que tratamos un contrato con D. Lorenzo de Heredia, por el que se obligaba *Tomás Peliquet* a hacer un retablo igual a la muestra que ante el notario había trazado y que incluía en la capitulación.

El retablo tenía que ser colocado en la villa de Batea (Tarragona), en la capilla de San Juan, y recibía en pago 800 sueldos dineros jaqueses.

La fototipia que acompaña a estas líneas nos da idea de la manera artística de *Peliquet*.

La factura es italianísima, procedimiento seguido ciegamente por los pintores aragoneses o los que en Aragón trabajaron desde el segundo



TOMÁS PELIGUET O PELEGRET. Muestra de un retablo, de pinturas, para Batea (Tarragona), que se acompaña al contrato otorgado en 1547.

tercio del siglo XVI, y en el que fué maestro insigne, tal vez uno de los mejores pintores españoles de esta época, *Jerónimo Vicente Vallejo*, algunas de cuyas obras han sido atribuídas a *Juan de Juanes*.

CONTRATO DEL RETABLO

(A. P. de Z. — Protocolo de Juan López del Frago.—Lig. 3 y 4. E. 22.)

“Die XIII mensis et anno qui supra... (enero 1545) en la villa de Fuentes, etc. Capitulacion y Concordia:

Eadem die. Capitulacion y Concordia fecha y pactada entre los magnificos Lorenço de Heredia, infançon, habitante en la villa de Fuentes, etc., de la vna parte y mastre Tomas Peliguet, pintor, sobre vn retablo, quel dicho masse Tomas se hobliga hazer al dicho Lorenço de Heredia, de la forma siguiente:

Primeramente. El dicho masse Tomas se hobliga de hazer el dicho retablo, de la forma y traça questa debuxado en vn paper aqui afixo; pintado, hecho de fusta, dorado de horo fino y de colores finas al azeite, y esto echo y acabado en toda perficion a costas del dicho masse Tomas, el qual retablo el dicho Lorenço de Heredia, ha de hazer llevar a sus costas a la villa de Batea; y el dicho masse Tomas se hobliga a dasentarlle a sus costas en la iglessia de Batea en la capilla del señor San Juan. El qual retablo el dicho masse Tomas se hobliga de darlo echo y parado como dicho es asta el dia de Pascua de Resurecion primero veniente....

Item. Es pactado quel dicho Lorenço de Heredia, se hobliga de dar y pagar al dicho mastre Tomas, por el dicho retablo, ochocientos y ochenta, sueldos dineros jaqueses, et en esta manera: luego de presente dozientos y veinte sueldos, et y cuando estubiere hecha la metat de la hobra y pintura del dicho retablo trezientos y treinta sueldos, y la restante cantidat, el dia que fuere acabado y assentado el dicho retablo en la dicha capilla del señor San Juan, etc.

A lo qual tener y cumplir la vna parte y la otra se obligaron cada uno dellos sus personas y bienes, assi mobles como sedientes, habidos y por haber en todo lugar, etc., renunciantes, etc., juraron, etc., fiat large, etc.

Testes Juan Cunchillos y Pedro de Capua, habitantes en la villa de Fuentes“.

MANUEL ABIZANDA Y BROTO

VISITANDO LO NO-VISITABLE

Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación

Dí en la primera parte de este estudio nota fiel de mi visita a lo recoleto de la fundación monacal de la reina doña Margarita. Y no dejé en ella de tener en lo posible en mi recuerdo los textos descriptivos que entonces conocía, y en mi mano algunas notas documentales que llevaba anotadas. Pero ni todas éstas, las que debí llevar, ni todos aquéllos, los que podía haber conocido. Creo, pues, útil hacer aquí un mayor trabajo de acoplamiento de las varias informaciones, investigación ésta que desgraciadamente no puedo hacer, volviendo con tranquilidad a la misma clausura.

Los textos descriptivos los aprovecharé primero. Son el del Licenciado Muñoz en el promedio del siglo xvii, del cual vienen, con algo de infidelidades y de adiciones, quizá el de D. Santiago Sebastián Castellanos y los de D. Antonio Campany Montpalau (nieto) en el siglo xix y el del Sr. García de Armesto, recientemente. Es independiente de ellos el cortísimo texto de Ponz, referente a la clausura, con una adición (de lo inédito) de Cean Bermúdez.

Para la crítica apurada en la historia del arte, el aquilatar el origen, época y autoridad de las atribuciones de cuadros y esculturas, importa mucho más de lo que pueda pensar el lector benévolo.

De la mía, más nueva y decidida, de la tabla del Nacimiento a LUINI, va a ver el lector la prueba bien concluyente luego.

El Licenciado Luis Muñoz publicó en 1645, en la Imprenta Real de Madrid, un volumen grande de la *Vida y virtudes de la venerable madre Mariana de San Ioseph*, es decir, de la fundadora de la Encarnación, verdadera autora de lo más del libro. En éste (cuya portada desconozco, faltó como está de ella el ejemplar del Sr. Allendesalazar que tengo a la vista), los capítulos IV al VIII del libro 4.º (ya de la propia minerva del escritor), contienen una minuciosa descripción del templo, convento y todas las dependencias, texto aprovechado (veo que sin nuevas visitas a la clausura) por libros del xix (Campany Montpalau, nieto) y del siglo xx (García de Armesto). Es de interés confrontar esa descripción con la mía, hecha al dictado de los ojos, no de texto alguno, recor-

dando también el breve texto de Ponz (apéndice a la primera edición del tomo V, incorporado en su lugar en las ediciones segunda y tercera). El libro de Castellanos no lo he podido consultar; no está en la Nacional, ni en el Ate-neo, ni en la Academia de la Historia; figura en el Catálogo de la de San Fernando.

El Licenciado Muñoz, repito que minuciosísimo hasta en la descripción de cuadros (de los cuadros que alcanzó: todavía no el *Pereda*, el *Jordán*, etc.), se olvidó casi siempre de citar nombres de artistas. Por excepción cita a *Carducho*, como autor de los tres retablos de la iglesia (detalladísimo des-critos) y del gran cuadro del refectorio, y a *Gregorio Hernández*, el escultor como autor de un Cristo a la columna de historia milagrosa (que no me pareció suyo), de una Inmaculada y del Cristo yacente por mí citado (1). Ni más, ni menos.

Ni más, ni menos, digo, pues ni con publicarse el libro, dedicándolo al Rey la Priora, Madre Aldonza del Santísimo Sacramento, y con describirse la capi-lla de la misma monja, y detenidamente el cuadro de ella del Apocalipsis, y con estar éste firmado por *Van der Hamen*, se creyó obligado el autor a citar el nombre de este grande y olvidado artista.

Así, que las noticias que hoy nos da el Licenciado Muñoz, nada ilustran, pues lo de Gregorio Fernández es de estilo tan inconfundible, apenas se ve cosa suya, y lo de Carducho todo, es decir, retablos y cuadro del refectorio están ahora de reciente documentados por datos del Archivo de protocolos de Madrid, rebuscados por D. Cristóbal Pérez Pastor y publicados (póstuma la obra) por la Real Academia Española.

En este texto, varias veces copiado en los libros más modernos citados, ya se dice algo que yo no me rindo a creer que sea verdad y que no sea trastrueque de especies verdaderas, dando cambiada la cosa. Me refiero a las series de cuadros que llenan respectivamente el claustro bajo y el claustro alto. Los del claustro bajo, grandísimos, acoplados a las medidas y espacios de sus paredes, son de arte español, bajo Felipe III (italianizado, claro está), y se ven en absoluto pensados, ordenados, distribuidos y pintados para el lugar que ocupan. Son los que Ponz atribuyó (creo que con error) a *Vicencio Carducho*, que yo no creo que sean tampoco de *E. Caxés*, pero que por ahí "andan". En cambio, en el claustro alto hay otra serie de multiplicadísimos martirios de santos, muestrario de la terrible inventiva de los cruellísimos perseguidores del

(1) "Costó su hechura (del Cristo á la columna) muchas oraciones, logradas en el acierto; los ojos, la suspensión del rostro admirable, las heridas frescas..... Está el cuerpo tan perfecto, que se palpan los encajes de los huesos; los nervios y las venas; a las arterias sólo les falta pulsar."

nombre cristiano, que Ponz (tan conocedor del arte italiano del tiempo aquel y además conocedor de los originales) declaró copias de los cuadros que pintó en Roma *Antonio Pomeranci (Roncalli delle Pommerancie)*.

Repito que creo que el Licenciado Muñoz o la Madre Aldonza trastocaron las notas, y así resulta en los textos del siglo xvii, del xix y del xx citados, lo que el texto del xvii dice así: "Los arcos (del claustro bajo) están adornados de cuadros.... de la vida de Nuestra Señora, y Passion de Christo..... de mano de vn gran pintor Romano; diólas el Cardenal Zapata, al hábito de su sobrina la Madre María del Nacimiento" (y luego describe los asuntos). Y, en cambio, al claustro alto, se expresa así: "En las correspondencias de las paredes de todos quatro lienzos están puestos vnos quadros grandes de pinturas de los Mártires.... etc. Diolos el Rey fundador, Don Felipe III."

Ayúdame a creer lo que creo, y a imaginar el trastrueque de una y otra noticia, las circunstancias siguientes: 1.^a, que lo regio es la Vida de Maria, y lo ajustado a las medidas del claustro, hecho adrede, por tanto; 2.^a, que sería rarísimo que Felipe III encargara a Roma las copias de los *Pomeranci*, que él no conocía, y 3.^a, que precisamente, y por el contrario, el Cardenal Zapata vivió en Roma como embajador de España (y en Nápoles de Virrey), y tan abonado era que pensara en hacer traer de allá ese "Museo pintado de maneras de martirio". Todavía añadiendo que el texto refiere el regalo cardenalicio a la profesión de la sobrina de Zapata, Sor María del Nacimiento, que esto ocurrió en 1624, cuando le recuerdo en Italia precisamente unos años antes.

Cabe, del sospechado texto del Dr. Muñoz, otra inesperada deducción: aquello de "de mano de un gran pintor Romano", ¿se referirá a nuestro pintor español *Bartolomé Román*?

Vamos a examinar esa hipótesis:

El Licenciado Muñoz describe y celebra mucho el gran cuadro de la Parábola de las Bodas, en la sacristía (pública), sin decir que es obra firmada por Bartolomé Román; después cita también siete de los ocho cuadros de los Arcángeles (capilla de los Angeles, en clausura), y tampoco dice que son obra de Bartolomé Román (firmados tres). Eso demuestra que ni las monjitas en sus informaciones, ni el escritor que las recogía, daban importancia a tales menudencias de arte, aun en los casos de celebrar y ponderar el mérito de la obra. La mera publicación del libro por el Licenciado Muñoz, ya dice que los cuadros de los Arcángeles son anteriores a 1645, aunque ya dije cuál se acercaba su estilo al de Valdés Leal, entonces en Andalucía y de solo veintitrés años de edad. El cuadro de la Parábola tiene fecha en la firma, la de 1628, y ofrece el artista un estilo mucho más apretado, de factura como entre la de *Carducho* y la de *Pereda*, menos jugosa, más dura. ¿Podemos, retrocediendo todavía más, admitir un *Bartolomé Román* todavía más mozo, en estilo plano, en

pintura de poco complicada técnica, cual un *Caxés*? Sólo así me imagino posible que el Licenciado Muñoz se refiera a nuestro *Bartolomé Román* en los grandes cuadros del claustro bajo: "de mano de un gran pintor Romano".

Y con este motivo diré a mis lectores que, al publicarse en los periódicos la visita regia a la Encarnación, y que yo había mostrado a S. M. la Reina en ella obras de *Bartolomé Román*, recibí una amabilísima carta de D. José María Santamera, de la parroquia de San Juan Bautista de Béjar, dándonos la noticia, absolutamente inédita (la creo), de que un cuadro de Nacimiento, con San José y ángeles, lienzo de 1,50 × 1 metro, allí guardado, está firmado así: "Bartolomeus Romanus me faciēbat ann.º 1629". Aprovecho la ocasión para dar públicamente las gracias a mi ilustrado y desconocido comunicante. El Sr. Gómez Moreno (que lo de Béjar tenía anotado en su "Inventario" inédito de la provincia de Salamanca), en el no menos inédito de la de Avila, cita e gran cuadro de la capilla "del Cardenal" de la Catedral de Avila (al claustro), que representa la *Aparición de la Porciúncula*, firmado así: "Bartolomé Romano fat.". Todavía otro cuadro, el de San Anselmo de Cantorbery, hoy en las Clínicas del Hospital de Madrid, éste firmado "Bartolomé Romano. Faciebat en Madrid, 1639", cuando el San Gil Abad y el San Pedro Celestino, del Consejo de Estado, están firmados por "Bartolomé Román. Faciebat en Madrid, 1616", y por "Bartolomé Román", a secas.

La frecuencia con que se firma más que "Román", "Romano", ¿autoriza a pensar que a él se refiera el Licenciado Muñoz en la ya tres veces repetida frase "de mano de un gran pintor Romano"? No sé; pero conste que Bartolomé Román, discípulo de V. Carducho, después influido por Velázquez, acabó por ser maestro de Carreño, y que no se marcan mal las semejanzas sucesivas con sus maestros y con sus discípulos a la evolución de su propia obra, tal cual se nos alcanza a conocerla.

Del muy relativo aprecio y del escaso juicio sobre obras de arte que muestra nuestro escritor del siglo xvii (como otros del tiempo), nos va a dar, finalmente, cumplida idea lo poco que dice del soberano cuadro de BERNARDINO LUINI, que dimos reproducido en esta Revista, que era tan desconocido y tan inédito. Porque el Licenciado Muñoz describe con extremadas ponderaciones el Relicario, sus frescos, etc., etc., pero de la tabla, ¡que hoy bien valdría el millón de pesetas!, solamente dice, en cambio, lo siguiente: "Ciérrase todo este divino adorno con un quadro de pincel, en tabla de Nacimiento; y por la parte de adentro (de la propia tabla de Luini, recuérdese lo que dijimos nosotros) está pintado vn cordero sentado sobre el libro...." Ni más, ni menos.

¿Se asusta el amable lector de lo que he dicho del *millón*?

Pues conste que la composición, hasta ahora adivinada por las copias antiguas subsistentes, creído perdido el original y por mi hallado en lo recoleto de la Encarnación, ya había llamado poderosamente (según ahora veo) la atención de la crítica: en Italia, en Francia....

Porque en un bello libro, del que no sé que haya ejemplar en España sino el de la Biblioteca del Centro de Estudios históricos, en mi sección de Historia del Arte, hemos visto ahora de reciente el fotograbado de una bella copia, puntualísima con nuestro cuadro, y el texto que va a ver el lector, para que se convenza del valor de la tabla de la Encarnación y de la atribución que a LUINI hice tan decididamente.

“Nella Sagrestia va osservato il quadretto della nascita di Gesù, nel quale si ammirano le due teste di Maria e di san Giuseppe. E una antica bellissima copia di un quadro di Bernardino Luini del quale non abbiamo l'originale: si trova una copia identica a Chantilly. La Vergine, deposto il Bambino nella culla, e in atto di ammirazione affettuosa: il suo sorriso e pieno di una dolcezza materna di tanta soavità che tocca il cuore. Nel fondo visono due pastori che s'avviano alla capanna e piu in alto un coro di angeli inneggia all'evento.”

En la misma página el fotograbado “figura 81. Nascita di Gesù, copia antica di un quadro di B. Luini nella Sagrestia dell'Abbazia” (refiriéndose a la muy notable de Chieravalle, cerca de Milán).

(Pág. 161, vol. II del *Milano né suoi Monumenti di Carlo Romussi*.—Milano-Sonsogno.)

D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, que en su “Diccionario” tan esclavizado suele ir al texto de Ponz, cuyas noticias se reduce a ordenar por el orden alfabético, alguna cosa supo después y algunas añadió al redactar su Ms. inédito de la Historia de la Pintura, en los dos tomos referentes a la española (uno perdido, otro salvado en el único ejemplar de la Academia de San Fernando). Allí (p. 146 del tomo V), hablando de RODRIGO DE VILLANDRANDO, dice: “Pintaba retratos con valentía y buen efecto en Madrid el año de 1630. Son de su mano los de varios personajes de cuerpo entero de la Casa de Austria, firmados en el mismo año, que están colocados en la sala llamada de los Reyes, dentro de la clausura del Monasterio de la Encarnación de esta Corte”. Recordará, al caso, el lector que señalé yo su firma, mas tan solo en la pareja de los retratos de los fundadores, ignorando si estaría también en otros perdidos o no vistos por mí. Lo de la fecha no lo recuerdo ni lo pude anotar.

Hablando de los fundadores, tratemos de los otros dos retratos, los máximos en la casa, los colocados en el coro, que són los atribuidos a PANTOJA DE LA CRUZ, cuya firma ya dije que busqué en vano. Sobre tales lienzos puedo (por esfuerzo del Sr. Sánchez Cantón) aportar documentación inédita, pero cuya fecha de 1616 es posterior en siete años a la muerte de PANTOJA, de quien

presumo que serían los dechados, pero no estos lienzos mismos a que se refieren las dos primeras partidas del documento adjunto.

Pinturas recibidas por María Ana de San Joseph Priora...—de Hernando de Espejo guardajoyas... 17 sept. 1616.

—*el rey nro. sr. cuerpo entero, vestido de pardo bohemio negro, forrado de martas, con el collar del tusón y botones de oro y espada dorada en pie y la mano derecha afirmada sobre un bufete con sobremesa de terciopelo carmesi y en él una gorra aderezada y en la izquierda unos guantes — dos varas y media y vara y tercia.*

—*segun y como y del tamaño que el de arriba y este es de la Reyna doña Margarita nra. sra. que Dios aya, con saya de ormesi ceniciento, bordado de pardo y aderezada con botones de diamantes y talabarte y cadena de diamantes y en el pecho un anus dei con cerco de diamantes y mangas paxizas bordadas de plata y pardo; en pié y la mano derecha puesta sobre un lebril grande de Irlanda que es el retrato de Bayrán y en la mano izquierda un lienzo con puntas.*

—*al olio sobre lienzo de una ymagen de nra. sra. de Trapana, cuerpo entero, manto blanco forrado en azul y una corona con perlas y piedras con una estrella encima con el Niño en brazos, con vestidura blanca forrada en carmesi de pies sobre una peana blanca—tres varas y quarta y dos baras.*

—*al oleo sobre lienzo de un Christo azotado en carnes muy llagado con las manos atadas echado en el suelo con un angel y un alma al lado de la coluna y en lo alto un letrado que dice "alma duélete de mi que tu me pusiste a asi"—con otro letrado que es un lugar de San Pablo—bara y media y bara y quarta.*

20 agosto 1616

Cuando mi primera visita a la clausura, habían logrado las monjitas identificar el cuadro último, y nos lo sacaron, y aun lo fotografiamos con ver claro, desde luego, que, si iconográficamente es un dato para explicarnos, como cosa a la sazón corriente, el tema del cuadro de VELÁZQUEZ, conservado ahora en la *National Gallery* de Londres, es bien distinto éste de su precedente de 1616 como composición, como siluetas y como todo lo que artísticamente importa, aunque la letra descriptiva del documento, igualmente que para el de 1616, hubiera podido servir para describir el cuadro de VELÁZQUEZ.

Recordando a VELÁZQUEZ, recuerdo un medianejo cuadro histórico, de suceso, semejante a otro en que (cuarenta y cinco años después) VELÁZQUEZ intervino como Aposentador Mayor, lienzo que olvidé citar oportunamente (está al pie de la escalera, creo), y al que se refiere la primera partida del Inventario del Alcázar y Palacio de Madrid de 1686, que paso a dar (inérita). "En el

Pasadizo de la Encarnación: (4218, numeración Cantón). Vn País de el Río Vidasua quando las entregas de la señora Reyna [de Francia] doña Ana [infanta de España] el año de quinze: tiene dos varas de largo y vara y quarta de alto sin marco". Se conoce que del "Pasadizo" pasó a la clausura el cuadro interesante por tantos motivos. Recordaré que la representación de esa entrega mutua de novias entre las grandes naciones se encargó acá a dos pintores al menos: a PABLO VAN MULEN y a ANGELO NARDI. (V. BOLETÍN, páginas 303 del 1914 y 58 del 1915.)

De cuadros que olvidé citar, vistos en la segunda visita a la clausura, mencionaré aquí (por nota traspapelada) los que examiné en la sala de recibo, no vista en la primera entrada mía, y que es pieza inmediata (y al Oeste) de la portería reglar: hay una gran Virgen de la Leche (velado todo el pecho), firmada por BARTOLOMÉ GONZÁLEZ; dos grandes Apóstoles (tamaño acaso mayor que el natural, cuerpo entero): Santiago y San Juan Evangelista, en pie (ya citados por el Licenciado Muñoz); un cuadro grande del Descendimiento; otro de Jesús en una aparición a un moribundo; otro malejo (por 1600) de Santa Inés..... etc.

En otros lugares vi una más creé copia que boceto de la Anunciación, de V. CARDUCHO, en el templo, y en un pasillo de celdas dos lienzos alargados de Gabriel y la Anunciada, a $\frac{2}{3}$ del tamaño natural, no sé si parte de lo documentado como de E. CAXÉS, en el interesante documento inédito adjunto, documento que, a pesar del texto, ni por el tamaño, ni la descripción, conviene con el gran cuadro de V. CARDUCHO. Este, además, va ahora confirmado (aparte el testimonio respetable por tan antiguo del Licenciado Muñoz) como autor de los lienzos del altar mayor, de los dos altares colaterales del templo y del cenáculo del Refectorio, por los documentos del Archivo de Palacio, encontrados por Sánchez Cantón. Los justiprecios sabemos que fueron de E. CAXÉS, y precisamente, además de ROELAS, según se puede ver en los aludidos documentos del Sr. Pérez Pastor.

Caxés (Eugenio).

1375 reales q se le hazen buenos por tantos que pago por mandado de su Mgd. a Eugenio Caxes pintor Por la pintura de Pinzel al olio q hizo en un lienzo de cinco pies y m.^o de alto y cuatro de ancho con su moldura de madera de pino dorada de oro lino y en el dho lienzo Pintada la salutacion del Angel a nra. sra. la figura del Angel yncado de rodillas entre unas nubes con un alba blanca y encima vn ropon amarillo en la una mano vn ramo de azuzenas y la otra leuantada señalando con un dedo arriba y la de nra. sra. assimesmo de rodilla vestida de colorado y el manto azul ultramarino arrimada a un atril en que esta vn libro en una mano arrimada al Pecho y la otra sobre el atril y de la parte de arriba

una gloria con ángeles seraphines y cherubines y una paloma que representa la figura del spiritu sto. en medio con un resplandor que sale della y abaxo a los pies de nra. sra. un cestico con su labor que la dha pintura hizo el dho Pintor por mandado de S. M. para el monasterio de Monjas recoletas Agustinas que tienen por advocacion el dho misterio de la Encarnacion, donde la dio su Mgd. y sirve en el altar mayor de la iglesia como consta de su real cedula firmada de su real mano y refrendada de Thomas de Angulo fha en ventosilla a 18 de octubre de 1622 años...

Oficio de Guardajoyas, leg. 2.º, 233 vuelto.

Carducho (Vizencio).

2200 reales por cedula de 6 setiembre 1613 as — a buena cuenta y por via de socorro y parte de pago de lo que montare una Pintura q ha de hazer sobre lienzo del Misterio de la Encarnacion con otros santos y coxas anexas a ella para el retablo del altar mayor de la Iglesia del Monesterio de Monjas Recoletas Agustinas de Madrid... y la dha Pintura ha de ser en conformidad de vna memoria que dio firmada de su nombre Mariana de San Joseph Priora del dho m.º

Paso Ante Fran.º Ruiz de Ondarroa

Oficio de Guardajoyas. (2.º), 164 vuelto.

II.—En la clausura de Santa Isabel

La visita a la clausura del convento de Agustinas recoletas de Santa Isabel, Madrid, tuvo lugar el día 29 de Diciembre de 1916. Enfermo nuestro consocio el Marqués de Santa María de Silvela, no nos pudo acompañar, y tampoco el Ilmo. Sr. D. Cándido de Manzanos, Rector-Administrador de Santa Isabel, Capellán de honor, Receptor y Juez de la Real Capilla, que tenía obligaciones ineludibles y que nos presentó a las monjas al abrirse la clausura. Sustituyóle de obligado acompañante, muy amablemente por cierto, otro de los Capellanes de la casa.

El permiso del señor Obispo de Sión, Pro-Capellán mayor de S. M., alcanzando a tres personas, pudieron entrar conmigo el fotógrafo profesional y tan entendido D. Mariano Moreno, y de utilísimo ayudante suyo uno de sus hijos. La visita duró como nueve cuartos de hora (cortos), acompañados los visitantes muy bondadosamente por las madres, tres o cuatro, siempre con el velo

a la cara, presididas por la Priora, que es persona muy conocedora de detalles históricos de la casa y de la procedencia de las pinturas, aun por legados o donaciones muy antiguas. Las madres visten de blanco con tocas negras.

Aun orientándose allí, fácilmente se desorienta nuestro recuerdo. Diré que, no orientado el templo, el ábside de la iglesia no está al Este, sino casi al Sur más bien, y, si no nos equivocamos, al Sur, tras del ábside, cae la sacristía reglar (en el piso bajo), y en seguida el gran claustro, cuadrado, del siglo xvii, a mi ver, y cuyo eje coincide con el del templo. Imaginando el lector (sin ser del todo exacto) que dicho eje va de Norte a Sur, añadiré que, salvo la mitad de las pandas del claustro citado, la mitad de la sacristía seglar y la mitad del coro alto a los pies de la iglesia, todas las demás piezas que atravesamos caen al Este de ese eje.

Al Este del claustro dicho, el refectorio y anterefectorio. A la prolongación al Sur de la panda Este del claustro, la gran capilla de las reliquias. Al Este del presbiterio, el coro de las sillas, comulgatorio a la vez, rectangular en sentido perpendicular al eje del templo. Al Este (o lado evangelio) del templo entramos en la tribuna alta, y por otras escaleras en el coro alto, que es más bien una tribuna, aunque amplía. Las demás piezas visitadas, "sala de Reyes" (no sé por qué se llama así), "celda hueca" o de la recreación, y otras varias piezas, caen al lado Este del buque del templo, con o sin la interposición de un patio entre las edificaciones de la iglesia y las del convento.

Y es hora de decir que el "Colegio de Santa Isabel" cae entero al otro lado (al Oeste, o lado epístola) del templo; pero es casa del todo independiente, con independiente huerto y con edificación distinta. Hay una puerta de comunicación, cerrada.

Es que la enseñanza seglar, antigua también, no encajaba del todo en la regla agustiniana recoleta y se hubo de decidir por los monarcas la separación; no sé en qué fecha se encargó el Colegio a las madres escolapias. Alfonso XII, al haberlo de reorganizar o resucitar, lo encomendó a las madres de la Asunción, que hoy lo tienen.

Yo no sabía esto; creía casi una cosa y son dos cosas juntas, el colegio y el convento. Acaso en el primero se hallen (o en el Buen Suceso) los cuadros de Atocha, que creí podía hallar en el convento de Santa Isabel, principalmente el PEREDA, que necesito ver antes de cerrar una monografía acerca de la obra del pintor. En el convento, lo que hay es alguna cosa del hospital de Monserrat de la Corona de Aragón (el derribado de la Plaza de Antón Martín), que es sabido que, como Santa Isabel convento, como Santa Isabel colegio, como Atocha, como el Buen Suceso, como la Encarnación y como las Descalzas Reales, son patronatos de la Corona, de lo patrimonial de Palacio.

La desilusión mía, no hallando lo de Atocha, se duplicó (aunque lo tenía previsto) al no hallar tampoco en clausura obras de arte que puedan compararse con las de la Iglesia (el RIBERA, los dos CEREZOS, el CLAUDIO COELLO, el AGÜERO, los mismos frescos de ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ y las copias mismas del RIBERA y del VELÁZQUEZ de El Escorial).

Recuerdos históricos tiene algunos, mas reducidos a lo arquitectónico. Si por tiempo de Felipe IV creo que se hizo el **relicario**, con su cúpula, y en el de Felipe III creé se hiciera el severo **claustro**, proporcionado (con fuente de cuatro gallones en el centro del enlosado patio); es posible que sean, como dicen, más antiguas las piezas del **refectorio** y **anterefectorio** y, por tanto, partes principales de la casa de campo del famoso Antonio Pérez, secretario de Felipe II. En ella y en sus grandes jardines o cerca, donde había grutas famosas, obsequió el desleal ministro a D. Juan de Austria con fiestas espléndidas, cuando le convenía ser bienquisto del príncipe.

El tal **refectorio** (que tiene vidrios y no cristales en sus ventanas, como igualmente los tienen las ventanas del claustro) hace efecto, por ser de bellos azulejos talaveranos variados y antiguos, el tablero de la media docena (?) de mesas fijas que hay a uno y otro lado, con pies robustos de madera pintada y torneada, siendo de madera, también pintada, los bordes de tales estrechas mesas. El banco de cada una se reduce a un muy estrecho tablón grueso, con pies iguales a los dichos.

En eso de la *azulejería talaverana*, de bello azul, es una preciosidad el solado admirable del relicario, pues los ladrillos y los azulejos (pequeños éstos y grandes, triangulares, cuadrados o de otras formas) se mezclan en gentil dibujo, a base de un lazo octogonal, aún de lejana tradición árabe bajo la cúpula, y a base del pentágono del microcosmos en el espacio rectangular a los pies de la pieza. En los cuatro ángulos, a lo del centro, varios azulejos allí juntos (sin ladrillos) forman grandes conchas o veneras. La armonía del brillante blanco-azul con el pardo de los ladrillos (todo muy bien conservado), es cual la que pudiera lograrse embutiendo nácares en maderas ricas de tono rojizo.

Interés más vulgar y conocido tienen las azulejerías (azules, predominantemente) de las cuatro mesas de altar, estaciones del claustro bajo, y algún otro zócalo de la casa, como puede verse también en el torno desde el locutorio público.

No vimos, ni preguntamos nada, de cosas de orfebrería, ni de ropas, ni de otras curiosidades. En tiempos de las guerras napoleónicas, se robó el convento al por mayor. En el coro hay una como custodia o templete de plata y, dentro, un relicario de cristal de roca con espina de la corona de Cristo. En el relicario hay un extraño y grandecito Nacimiento bajo urna de cristal: de

metal cobrizo las mesas, de verdes hojitas todo revestido y siendo las figuritas (muchas) talladas escultóricamente en coral (1).

Nuestro amable acompañante, el sacerdote, hacia particular examen de las reliquias, de sus auténticas y de los relicarios que las contenían. Yo, más que a la Lipsanoteca, atendía a lo pictórico y a lo escultórico. De ello haré la relación.

Advirtiendo que en unas piezas pude enterarme bien de las cosas y en otras no, o por falta de luz (hay piezas oscurísimas), o por falta de tiempo, y a veces por la distancia, colgadas demasiado en alto las cosas. En un museo, el visitante habituado, da primero la vuelta general relativamente rápida, y después mide, según el tiempo de que disponga, el reparto de su atención a lo más digno de estudio. Mas en la clausura de unas monjas se da una sola vuelta y no se puede uno apartar de sus compañeros y de los acompañantes, y así es seguro que el tiempo se mida mal. La compañía del fotógrafo ayuda a perderlo, pues, repito, que no se le puede dejar con su máquina trabajando para ir a ver en otra parte las cosas.

Y tampoco es posible seleccionar las fotografías bien, pues los cuadros grandes y los colgados altos, los clavados a la pared, etc., no se fotografian, y si aquéllos que por estar (raro caso) a luz o por poderse llevar a donde la haya buena, se prestan a la fácil maniobra. Un detalle (estar colgado un lienzo grande de clavo o de escarpia) hace que se haya fotografiado o que no haya podido removerse para fotografiarlo.

De todas maneras, apenas decidida la reproducción, sólo por ella ya adquiere el cuadro derecho a que se anote al menos su tamaño o su colorido, y no precisamente porque el cuadro fotografiado sea más interesante que los que quedaron sin posible recuerdo gráfico.

En clausura de monjas no suelen hallarse tantos originales como copias, pero el investigador no puede despreciar las copias, con ser, al parecer, reducido su interés.

Y vamos a hacer lista, a lo Ponz, por ejemplo:

Apenas salvada la puerta reglar (junto al torno), en la **portería** misma (la interior) vemos un lienzo interesante del arcángel de los azotes y la corona, *Jehudiel*, tamaño natural, parecidísimo a los de BARTOLOMÉ ROMÁN, de la Encarnación (1). Subidas en otro rincón unas pocas escaleras, en el alrededor del **rellano**, y a la altura general del piso bajo del convento (?), hay un retrato de *una de las hijas de Felipe III*, niña o joven, firmado por BARTOLOMÉ GONZÁLEZ, sin fecha. Las monjas creían que era retrato de la madre, de la

(1) En otra pieza vimos (mejor cuadro) a otro de los Arcángeles, deuterocanónicos (por llamarlos así): al de las flores, *Barachiel*, también de arte de BARTOLOMÉ ROMÁN, acaso.

reina doña Margarita, que fué quien de la calle del Príncipe y de la Visitación (1) las trasladó a la casa de recreo que fuera de Antonio Pérez. Fotografió Moreno el tal retrato, que no es sino obra de taller (a pesar de la firma), y no decidimos reproducir el de *una dama*, de medio cuerpo, obra floja, retrato acaso de una hermana (no la de Florencia) de dicha reina "fundadora"; no viste a la española y tiene lises bordadas en su "gabán". En el propio lugar hay retrato de *un Cardenal*, no malo, del siglo XVIII y un cuadro (entre otros) apaisado, de CORRADO o cosa así, creo que de la *Visitación*; también un *San Pedro*, de tamaño natural, también del siglo XVIII. De todo esto escribo de memoria, sin notas.

Inmediata está la pieza llamada *de Reyes*, con aplanada bóveda, y en ella, al centro, pintado el real escudo bajo Felipe V o bajo Fernando VI, a juzgar por los cuarteles: lo rodean ángeles; además, en los ángulos hay también pintura.

Dicen las monjas que la mayor parte de los cuadros de esta sala proceden de alcances de un administrador de la casa, y, en efecto, aquello tiene aire de cosas de coleccionista. En la tal pieza daba el sol y fué donde trabajó la máquina (2). Reprodujo el retrato de la Infanta, primero, y a la vuelta de verlo todo, allí recalamos y allá llevamos otros lienzos o tablas.

Las reproducidas de la propia pieza son: una *Madonna con ángeles*, copia brillante (algo elemental de técnica) de algún VAN DYCK aticianado; un *San Pedro* firmado por RIBERA, pero que siendo cosa fuerte y de factura riberesca, lo creo copia, aunque no conozco su original; una tabla de la *Virgen y ángeles*, cosa de la escuela florentina de la segunda mitad del siglo XVI (allá por el BRONZINO).

No se reprodujeron en la misma pieza un *Calvario* (las tres cruces, soldados, etc.), que parece un ORRENTE auténtico, no sobresaliente; un *Jesús y la Samaritana*, apaisado, de por 1700, firmado con enlace de L y G., y la F de *fecit*; otro, apaisado, de *Escena de la vida de unos frailes carmelitas*, de un pintor castizo, particular enamorado de los amarillos y tono calabaza, acaso el COBO GUZMÁN del Museo de Córdoba; otro, apaisado, de *San Francisco* de

(1) El monasterio de "Santa Isabel" es, más propiamente, "de la Visitación de Santa Isabel", y así se explica el nombre de la calleja "de la Visitación".

La proximidad del primitivo convento con el vecino teatro, hoy "Español", entonces "corral de la Pacheca", hacía que se confundieran las voces de los que ensayaban con los cantos litúrgicos de las pobres monjas. La reina doña Margarita y sobre todo Felipe III, cumpliendo los deseos de su llorada esposa, acudieron al remedio, dando a las recoletas agustinas la casa de campo de Antonio Pérez, recaída en la corona por el proceso del famoso ministro.

(2) Las ventanas de ésta pieza dan a la huerta.

bruces al suelo con ángel que le trae rosas, también español, fines del xvii; cuatro cuadros de los cuatro Evangelistas, en pie, tamaño pusinesco...; etc.

Atravesando otras piezas, vimos en el **anterefectorio** dos cuadros de lo brillante de LUCAS JORDÁN: *Adoración de los pastores* y *Adoración de los Reyes*; entre un *Juicio de Salomón* (apaisado) acaso del mismo arte, recordando el tema rubenesco; un *Martirio de San Bartolomé*, copia de un RIBERA desconocido (en parte conocido por el grabado, aunque es bastante distinto). Hay allí una *Magdalena* además, y un *San Jerónimo*.

En el ya citado **refectorio**, también a poca luz, hay otros cuadros grandes. El más interesante una *Inmaculada*, que creo de CLAUDIO COELLO. Además, una *Virgen del Rosario*, con Santo Domingo y no sé si San Francisco arrodillados; un *San Juan Bautista*, con el cordero entre sus brazos, patas para arriba; el cuadro de *Santos Antón y Pablo ermitaño*, que Ponz citó en el templo y como BECERRA (cosa que no es, sino de 1600, o cosa así); una *Crucifixión de San Pedro*, no sé si de imitador nuestro (fuerte) de lo flamenco, y un brillante *San Nicolás* en nubes entre ángeles, del siglo xviii, que no sé de quién sea, y que no tiene tres niños, sino dos angelotes, sosteniendo en una fuente, no tres pelotas de oro, sino... un gato vivo y tranquilo.

El *San Pedro*, como el antes citado *Martirio de San Bartolomé*, los pudimos examinar bien, pues los bajamos. No pensamos en fotografiar nada, pues en aquellas piezas de luz tamizada dos veces por vidrios verdosos, era imposible aprovechar la máquina.

En el **claustro** y en otras varias partes (de las citadas) hay bastantes copias, no malas, de cuadros de BASSANO. En las estaciones del primero, de escultura, se ven en las sendas hornacinas una *Visitación*, de principios del siglo xviii; un colosal *San Agustín*, del mismo tiempo, hermosa cabeza; una *Santa Mónica*, y una *Inmaculada*, eco directo de las esculpidas de ALONSO CANO. Todavía en el propio claustro bajo, de pintura, un *San Sebastián* asistido de Santa Irene y la esclava, y una *Adoración* (de los pastores?) imitada de RUBENS.

El **relicario** vi que tiene (cuando me pude distraer del bello solado) infinitas cosas de poco interés, y al fondo un gran Nazareno de lo bueno de nuestra imaginería del reinado de Felipe V (a mi ver) (1). La cúpula ciega está pintada en ese reinado (creo) con *Gloria* y gran número de santos y santas agustinas alrededor, por algún secuaz de PALOMINO y de LUCAS JORDÁN. Lo curioso es un grupo de *Nacimiento*, formado de figuras de San José, María, adorando ésta al Niño Jesús, que sostiene San Miguel, en presencia de otros

(1) No sé si de este Nazareno o de qué otras cosas, dijo la madre Priora que eran donación de Sor Antonia de San Pedro, hija de un Orleans, no sé si Duque de Chartres (Charnes, creía recordar la Priora).

ángeles; estatuillas de tamaño pusinesco, ya de antes reproducidas por el fotógrafo, un año que se sacó por Navidades a la Iglesia. En la peana está la firma, que ya borrosa, en mayúsculas, dice: DOÑA LUISA ROLDAN, ESCULTORA | DE CAMARA (?) DE SU MAGESTAD | AÑO 1701. La última cifra pudiera ser 7 ó 4, pero creeré que es 1, y recuérdese que la artista falleció en 1704.

En la **sacristía** hay una brillante y enorme *Sagrada Familia* de LUCAS JORDAN; desde luego, su firma dice: L. GORN^{NO}, además (1). La G. recuerda el GIORDANO, a la italiana

En **pieza** entre la sacristía y el paso al coro hay una *Pietà*, cadáver de Cristo en plano rampante, con ángeles mancebos, que es cosa que parece excelente, a la poca luz que le alcanza. Además, un Apóstol de la alabarda (*San Judas*), gran tamaño, y algún otro cuadro digno de mejor estudio.

En piezas inmediatas, oscuras, procedentes de Monserrat, hay retratos de *Felipe V* y de *su primera esposa* (2) y ovalados (con grandes marcos tallados) de *Carlos II* y de *la segunda suya*.

El **coro** tiene muchos lienzos grandes y otros medianos. El de verdadero interés, que no se pudo bajar ni fotografiar de otra manera, es una *Inmaculada* a lo CLAUDIO COELLO, firmada así en mayúsculas: J. CAREÑO | FCT. AÑO 1664 (el 4 claro, aunque no visible, como el resto, a simple vista).

Hay otra *Inmaculada* clara, recuerdo de una desconocida de RIBERA (acaso); dos lienzos de *San Isidro Labrador*, de los que uno puede que sea interesante, y otras muchas cosas, de poco mérito. La sillería (no arrimada a las paredes laterales) es sencilla. La reja al presbiterio sólo coge medio fondo, a la derecha, y al otro hay una colosal Virgen de escultura en urna, buena, y un rico mueble alargadísimo, con escenas (siete o más) de la vida de la Virgen en esculturillas chicas.

No sé si en el coro es donde vi el cuadro citado por Ponz en la iglesia, que no es de ALONSO CANO seguramente: *San Agustín con Santa Mónica*.

En **una de las piezas** (de las pocas que visitamos) del piso alto vimos una *Pietà*, tabla de un manierista simpático con rara firma (?) enlace de F. y S. y un gran lienzo retrato, de cuerpo entero, del Cardenal *D. Carlos de Borja Centellas Ponce de León*, que, cargando dos personas con cada uno de las dos pinturas, bajamos a la sala de reyes y se pudieron fotografiar (3).

(1) Lo que parece llevar a su nombre la *Samaritana* citada antes.

(2) Serán los retratos que pasaban por ser obra de FRANCISCO IGNACIO RUIZ DE LA IGLESIA, al decir de Ponz. Felipe V viste aún a la española (creo recordar), aunque con peluca.

(3) Reprodujimos también, por interés meramente histórico, un retrato del hoy Beato Alonso de Orozco, principal fundador de la descalcez agustina, y particularmente de esta casa tan principal en ella.

En el **coro alto** sólo se ve un gran *Crucifijo* de marfil, roto, aunque completo, muy expresivo; procede de Monserrat.

En la **tribuna** del lado Evangelio, en su inmediato oratorio (que le cae al Sur), en otro (que quizás cae a plomo debajo de él), con entrada desde el coro bajo, y en la celda hueca y en otros distintos lugares, hay imágenes, cuadritos, cuadros, grabados, etc., de que no puedo hacer recuerdo. En la pieza donde está el citado retrato del Cardenal hay, altísimo, un busto de *Nazareno*, pintura que creo original de PABLO DE SANCTO LEOCADIO. ¡Y fué vista y apreciada por mí antes de darme cuenta del retrato, siendo casualidad acaso que el pintor cuatro-cincoentista de los Borjas de Gandía, esté representado allí, frente a un retrato setecentista de un Borja-Centellas de los de Gandía y Oliva!

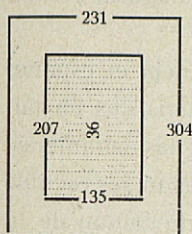
Y eso en puridad es lo que vimos, digno de algún recuerdo.

Si me extremo en citar demasiadas cosas es porque, al fin, no es hacedero, ni mucho menos verlas, y conviene dejar testimonio escrito e impreso de lo que en tales condiciones se acierta a recordar.

ELÍAS TORMO

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Osma (G.[uillermo] J.[oaquín] de) (1).—*Catálogo | de azabaches compostelanos | precedido de apuntes sobre | los amuletos contra el ojo, las imágenes del Apóstol-Romero | y | la cofradía de los azabacheros | de Santiago |* [Monograma del autor] Madrid: MCMXVI (2).



Letra del 7. XII + 234 págs. para la port.: al verso de ésta, numeración y dedicatoria de ejemplares: el estudiado, para redactar la presente papeleta, lleva el núm. 008 debajo: "del Conde de las Navas" de letra del autor y con su rúbrica. "Índice": "Nota": Al pie de la misma, pág. x, "G. J. de Osma": Capítulos.—I. Los Amuletos en azabache y la superstición del Ajo.—II. La Peregrinación a Compostela y el Traje de romero.—III. La Cofradía de los Azabacheros, de Santiago: Apéndices del cap. III: Textos de las Ordenanzas de los Azabacheros: Índice cronológico de Maestros azabacheros: alfabético y Catálogo de los azabaches del Instituto de Valencia de D. Juan" + 1 hoja de "Índice de los grabados del Catálogo" y colofón que reza: "De este *Catálogo de Azabaches Compostelanos* se han tirado cuatrocientos ejemplares numerados; acabándose la impresión en Madrid, en la "Imprenta Ibérica" de D. Estanislao Maestre, en el mes de Junio de mil novecientos dieciséis años." El índice antedicho sólo comprende 80 números, de ellos 6 grabados ocupan plana entera, los demás van intercalados en el texto hasta la página 233 inclusive. En la 234, y en todo el libro, siempre a cuento, desde la X, comprendida; se ofrecen muchas otras interesantes reproducciones de higas, joyas, azulejos, estatuas, códices, sellos, imágenes, cuadros, laudes, enterramientos, inventarios y portapaces; más el retrato de la Infanta Doña Ana, hija primogénita del rey D. Felipe III, pintado aquél en Valladolid, en 1602 por Pantoja de la Cruz y hoy conservado en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid. La impresión del libro es de buen aspecto, pero nada más que regular por la falta de limpieza de los tipos. La distribución del texto y el ajuste de las ilustraciones, muy acertadas y elegantes;

(1) Página X.

(2) Papeleta redactada para el *Guardarropa Español*. Bibliografía-Indumentaria.

bueno el papel, aunque pesadísimo, como es hoy [1917] costumbre por la imposición casi siempre intolerable de los tipógrafos con pretexto de los fotograbados. Si a la presentación material del tomo los bibliófilos exigentes podrían poner tal cual reparo — minucias en resumen, no imputables al autor obligado a jugar con la baraja de que puede disponer — artistas, eruditos, historiadores y bibliógrafos de toda especie; han debido saludar con aplauso la aparición de una obra verdaderamente fundamental, todo miga, interesantísima y documentada conforme a cada una de las exigencias de la ciencia y el arte modernos. Las publicaciones del Sr. OSMA constituyen ya una serie apreciable y buscada por todo lector de paladar delicado; una contribución de gran importancia para el estudio de las artes industriales en España. El llamado Catálogo, modestamente, se lee con el interés de un bonito cuento. Rezumando erudición de buena ley, no tiene una sola página empalagosa, pesada ni inoportuna.

El estilo es castizo, proclamando que el autor posee y maneja el español con soltura y elegancia; con la precisión y exactitud características en tan grande arqueólogo el que, con poseer como propias otras lenguas extranjeras, tiene el gusto y el patriotismo de no mezclar jamás sus pláticas ni sus escritos con frases ni vocablos extraños a nuestra lengua, achaque harto común de la aristocracia española. Leyendo el *Catálogo de Azabaches* pueden tomarse varias notas sobre inclusiones o adiciones en el léxico de la Academia; sirvan de muestra: *gamzaas*, *manezuelas* [pág. 18] *doblel*, *escarcelas* [pág. 59.] *Azabache*, generalmente *azabacha*, significa surtido de abalorios [pág. 99:] *la almarraja* no es sólo de vidrio [pág. 231], etc., etc., etc.

Bastaría el texto del capítulo II para justificar la inclusión de la obra del Sr. OSMA, por derecho propio, en el *Guardarropa Español*: pero es que toda ella, en más o en menos, se relaciona con el traje; es que constituye como si dijéramos monografías del bordón, del sombrero, de la concha venera y de la escarcela de los romeros o peregrinos. Se trata en la pág. 53 del Bordón en distintos tiempos y países: en la 57 de “La Túnica y la Esclavina, en el siglo xv”: de “El Hábito de romero, en el siglo xvi”, en la 60: de “La moda de los bordoncitos de “oso blanco” en la 102: de “Los abalorios de azabache” en la 109.

Contiene la obra también datos fehacientes relativos a la representación en imágenes esculturales y pictóricas del Apóstol Santiago desde el siglo xii y a los atributos propios, conchas y bordones, con más el bastón y la escarcela dentro de cada época, en códices, sellos, incunables, portadas de iglesias, pórticos y torres de las mismas.

“El *Bordón*, que comenzó por representarse, en Santiago, en forma de muleta, en el siglo xv, todavía es bordón corto el que se ve en monumentos españoles de los años 1430 y 1443; mas luego, en la segunda mitad del siglo, se

dibuja alto, de doble pomo, y (a fines del mismo) con el aditamento del gancho para colgar la calabaza o la escarcela.“ [pág. 58.]

De “oso“ u “oso blanco“ —entiéndase hueso— se hacían bordones, diminutas insignias que se llevaban puestas en el sombrero, como la venera y a la vez que ella, “..... [pág. 102] y eran “bordoneros“ especiales los que los hacían. En 1533, el azabachero Alonso Fernández de Rogica contrataba 15 millares de bordones por precio de 4 reales el millar.“ [pág. 103.]

“La *Escarcela* aparece en Chartres al comienzo del siglo XIII; y acaso sea el atributo que más constantemente luego se figuró.“ “De atenernos a los ejemplos que hemos reseñado, habría de decirse que del siglo XIII al siglo XV se representa cuadrada o rectangular; y que en el XV propende a forma de trapecio, siendo más ancha en la parte baja“ [pág. 59.] “No deja de ser curioso el que se hayan hecho en todo tiempo *sortijas* de azabache, que tan fácilmente se habían de quebrar: por donde, en efecto, son contadísimas las que se han conservado. La superstición de la mágica virtud de amparar a quien sobre sí llevase azabache, sugeriría la forma de anillo en la Edad Media, como antes la del brazalete en época prerromana.“ [pág. 83, nota (3)].

“A fines del siglo XVI, era todavía moda la de tales *sortijas* de azabache. En un tomo de los papeles de Mateo Vázquez, procedentes del Archivo de la Casa de Altamira, se halla una *Memoria de las joyas y otras cosas de curiosidad que hay en el escritorio grande de Alemania*; y entre ellas se mencionan “18 *sortijas*, una de azabache con el retrato de la muerte, y otra de azabache con las armas del Secretario mi Señor“. [Archivo histórico del proyectado *Instituto de Valencia de Don Juan*.—Env. 71-1 a 41].“

“En el siglo XVI se llevó el traje de peregrino con caracteres propiamente de hábito“ [pág. 177.] Acaso sea la representación más moderna del de romero, a la usanza tradicional“, la que se ofrece en el *medallón* catalogado con el núm. 50, pág. 220 “siglo XVII (o último tercio?)“

Por lo que hace a joyas, veneras y dijes son por todo extremo interesantes los ejemplares reproducidos y descritos perfectamente.

Es por fin muy notable en este libro la compenetración de las ilustraciones gráficas, todas oportunísimas, con el texto, que constituyen la más acertada documentación.

Y con estos datos, espigados en el ancho y fructífero campo del catálogo, creemos que podrá el lector figurárselo por entero.

EL CONDE DE LAS NAVAS

10-XI-1917.

Manuel Abizanda y Broto.—“*Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón*” (siglo XVI).—Dos tomos correspondientes a las Memorias premiadas en los concursos organizados por el Patronato Villahermosa-Guaqui en 1914 y en 1915. Publicados en la imprenta La Editorial, Zaragoza en 1915 y en 1917, respectivamente.

Abizanda y Broto cobra con esta su obra, interesantísima para el conocimiento de nuestras artes regionales, justa fama de investigador ilustre y laborioso.

Su mejor alabanza sería dar cuenta exacta del inmenso caudal de noticias que los documentos exhumados del archivo de Protocolos de Zaragoza encierran; pero en la imposibilidad de realizar tal empresa en una revista, consignaremos las más notables y el lector podrá juzgar.

Tras de los informes elocuentes del Patronato Villahermosa favorables al autor y un prólogo muy acertado examinando el nuevo rumbo que el arte toma en el Renacimiento, inserta el Sr. Abizanda en primer lugar la Reforma de las ordenanzas dadas por D. Fernando el Católico a la Cofradía de Pintores de Zaragoza otorgadas en 1517.

De artistas cuyos nombres tan sólo éranos conocidos, tenemos abundosos datos en los documentos notariales, y otros cuyo mérito habíase ensalzado en demasia, podemos asignarles su justo lugar.

Son, entre los pintores, los más importantes, *Miguel Jiménez*, al cual cuatro retablos podemos atribuirle, según sus contratos, en Magallón, Tamarite de la Litera, Lupiñen y en la Almunia de Doña Godina. *Antonio de Aniano*, que gozó de gran consideración por los años de 1511 a 1523. Le encontramos asociado con *Pérez de Novillas* para pintar (éste, bajo la dirección de aquél) en el lugar de Beteta; y con *Pedro de Aponte* para colaborar en los retablos de San Felipe el retablo “que face *Felipe Ortal*; el que ha de facer D. Sancho de la Cavallería”, y el del Arcediano de La Seo, en Zaragoza.

De *Pedro de Aponte*, del que un poco exageradamente escribió en su alabanza Jusepe Martínez, por las muy pocas veces que aparece en los documentos, hay motivo para creer que el citado historiador de nuestras artes se excedió en elogios. A más del contrato con *Aniano*, solamente se compromete, en 1521, a pintar un retablo para Panizá. Quizá por estar al servicio de los reyes fueron tan pocas sus obras en tierra aragonesa.

Martín García, hasta doce contratos de retablos, firma de 1511 a 1537; y de su mano es la pintura de las imágenes y fondo del retablo actual de San Agustín en el La Seo.

Jaime Serrat, *Juan Chamorro*, *Antonio de Plasencia*, *Jerónimo Vicente*

Vallejo, son, con los anteriores, los que más suenan en la pintura aragonesa del cinquecento.

Es el capítulo dedicado a escultores el que más interés ofrece.

La vida y la obra del gran *Forment* nos son conocidas desde ahora por completo. Valencia es su patria nativa; pero en Zaragoza vive, y en su ambiente engendró sus obras culminantes. Desde 1507, en que aparece en Zaragoza, hasta 1509, en que muere en Santo Domingo de la Calzada, su actividad artística es sorprendente, y a no ser por los varios excelentes discípulos que en su taller tuvo, fuera increíble. Pocos maestros de nuestro Renacimiento ejercieron una influencia tan intensa en el arte de una determinada época y región como *Damián Forment*. Además de las ya conocidas, su vigoroso cincel esculpe los sepulcros de D. Jaime Cunchillos, obispo de Lérida, en el Pilar; el de D. Jaime de Luna, en Caspe, y en Alcañiz, para D. Juan de Lanuza; y suyo es el hermoso Cristo del trasaltar mayor del Pilar. Podemos comprobar que *Forment* fué escultor y pintor, como nos dice el citado Jusepe. Una sola obra nos queda de su pincel en la ermita de Santa Engracia, cerca de San Mateo de Gállego: una tabla del desaparecido retablo mayor, representando los martirios de la Santa titular.

Las admirables producciones de *Gabriel de Joli*, en Zaragoza, las conocemos por los datos documentales. Y *Pedro de Moreto* y *Bernardo Pérez*, artistas desconocidos, aparecen como los autores de la bellísima capilla de San Bernardo en La Seo.

Los *Gil Morlanes* (padre e hijo) se nos muestran en varias de sus creaciones. Así también *Giovanni Moreto*.

Alonso G. Berruguete y *Felipe Vigarny* se asocian, haciendo un contrato de compañía ante el Notario Juan de Aguas, en 7 de enero de 1519, para ejecutar juntos y a medias en un todo, todas cuantas obras contrataran durante cuatro años, a contar desde el día de la fecha. Este es un dato importante para la Historia del arte español.

Existe también en esta magna obra de investigación otros capítulos en los que se agrupan los bordadores, arquitectos, rejeros, impresores, etc.

Cinco bien hechos índices: cronológico, alfabético, topográfico, general y de colocación de láminas, terminan ambos tomos de 411 y 460 páginas, respectivamente.

La rápida ojeada, trazada a grandes rasgos, de las más importantes noticias artístico-documentales, constituye, para el autor de tan preciada labor, la más legítima loa.

Revista de Revistas. ⁽¹⁾

=(DEL AÑO 1915 : ARTE ESPAÑOL)=

Boletín de la Real Academia de la Historia.—Año de 1915.—Tomos LXVI y LXVII. ● E. Romero de Torres: *Nuevas lápidas romanas de Jimena y Menjíbar en la provincia de Jaén*. ● Informes: *El Monasterio de Aguilar de Campóo*, por J. R. Mérida. ● *De la religiosidad y del misticismo en las obras del Greco*, discurso leído por el Excmo. Conde de Cedillo en la sesión académica celebrada en Toledo para conmemorar el tercer centenario de la muerte del Greco. ● J. R. Mérida: *Medalla de los bombarderos de Fernando VI*, informe de la Real Academia de la Historia. ● Antonio Blázquez: *La puerta de Toledo de Ciudad Real*, informe de la Real Academia. ● Federico de Motos: *Rocas y cuevas pintadas de Vélez Blanco*. ● El Marqués de Cerralbo: *Nuevas pinturas rupestres en Vélez Blanco*. ● *El Cerro de la Virgen de Gracia (Toledo)*, informe por D. Angel del Arco. ● E. Romero de Torres: *Antigüedades romanas e ibéricas de Castillo del Locubin y Fuensanta de Martos en la provincia de Jaén*: Castillo de Locubin; Fuensanta; Vía Romana. Reproduce algunas vasijas. ● J. R. Mérida: *Máscara cómica romana*, donada a la Academia por D. Miguel Lasso de la Vega. ● Fidel Fita, S. J.: *Nueva lápida romana de Montánchez (Cáceres)*. ● Jerónimo Bécker: *Calles y plazas de Cádiz*. ● Barón de la Vega de Hoz: *Ruinas de Iruña y el puente romano de Trespuentes*. ● *Sobre el cinocéfalos del cerro de los Santos y el de Cádiz*, suscrito por varios académicos, entre otros: el Conde de Cedillo, J. R. Mérida, Antonio Vives, etc. ● Condesa de Lebrija: *El mejor mosaico romano de Itálica*, con varias láminas. ● Conde de Cedillo: *La ciudad de Toledo y las reformas urbanas*, asuntos varios que tocan al arte y a la historia toledanos. ● Julio Puyol: *Un ladrillo romano de tiempo de Gordiano III*. ● E. Romero de Torres: *Antigüedades prehistóricas*, bajorrelieve ibérico y estatua griega de Alcalá la Real. ● Fidel Fita: *Epigrafiya visigótica de Poza de la Sal, Mérida y Alburquerque*.

Neerológica.

D. JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ

Tras larga y dolorosa enfermedad entregó el alma a Dios en Sevilla, su patria, el 26 de Setiembre último, cuando contaba nuestro ilustre consocio y antiguo colaborador, sesenta y cinco años de edad (nacido en 1852). Ha sido Gestoso en Sevilla, durante medio siglo, constantemente, el primero en la rebusca de datos de archivo, como en el estudio monumental y en la publicación de libros y folletos referentes a la Historia de las Artes sevillanas; ha sido constantemente el primero también en toda clase de iniciativas y trabajos referentes a la conservación y al acrecentamiento de las riquezas artísticas de la ciudad incomparable. A él se debieron notables exposiciones (la de bordados, la de retratos, etc.); a él se debió la iniciativa de creación de museos (el municipal); a él se debió una principal parte en la actual excepcionalmente hermosa instalación de los museos provinciales, y todavía él fué el espíritu sapientísimo y celoso que logró que industrias artísticas, cual la de los barros trianeros, cobrara al fin el tino y memoria perdida de su esclarecida origen primera..... El autor de los Barros vidriados sevillanos y del libro capital sobre Juan de Valdés Leal, por lo que escribió y por lo que hizo, merece nota biográfica y bibliográfica extensísima, que sabemos que le dedica un consocio nuestro, el Sr. Lampérez, en las publicaciones de una de nuestras Reales Academias. Nuestro BOLETIN no hace hoy sino notar el sentimiento sincero que deja en nosotros una tan gran pérdida para la cultura española de nuestro tiempo.
¡Dios haya acogido en su seno el alma de tan noble caballero!

LA REDACCIÓN

(1) Por años enteros, y procurando cierto orden cronológico en cada Revista extractada

CARTILLAS EXCURSIONISTAS "TORMO"

Avila

A 113 kilómetros de vía de Madrid y a 1.114 metros (1.132 metros la estación) sobre el mar. Inmediata al río Adaja, la vieja ciudad, rodeada del bellissimo recinto de sus nobles murallas, está medio arruinada (al Oeste) y medio edificada (al centro y al Este) en una meseta más alta que los arrabales, y entre colinas poco escarpadas y lejanía de montes, todos ellos con escaso arbolado, cuando no son páramos. "Paramera de Avila" es, efectivamente, el nombre de los montes del Sudoeste; al Noroeste está la "Sierra de Avila", y al Este la de "Malagón". La silla episcopal es (después de la de Sión, Suiza, Grisones) la más alta de Europa sobre el nivel del mar, como el túnel de la Cañada, en la divisoria, ha sido durante muchos años, y es (?) todavía el punto más alto de Europa servido por ferrocarril de vía normal. Avila cuenta 11.223 habitantes, y tiene todos los institutos propios de una capital de provincia, con más la residencia de la Academia militar que nutre de oficiales el cuerpo de Intendencia. En los años últimos se ve cada vez más concurrida en estío como lugar de tranquilísimo veraneo. El clima, en cambio, es durísimo en el invierno. Perdida desde la expulsión de los moriscos y por otras causas (la vida cortesana de la nobleza) su importancia ciudadana, al irse recobrando, todavía las novedades de la edificación no han logrado hacerle perder un punto su carácter de ciudad de otros tiempos, teniendo algo de conventual, silenciosa y serena, la frialdad de sus calles y plazas, de sus paseos y alrededores.

La Historia de Avila, la escrita, es de las más corrompidas por seculares invenciones y leyendas semi-novelescas, semi-verídicas. Ofrecen en cambio sus piedras, cual en pocas partes, una historia auténtica; sólo por ellas conocemos la Avila romana y por ellas adivinamos la Avila ibérica.

Siete varones apostólicos, a quienes se supone fundadores de siete Sedes episcopales y al fin mártires, es cierto que envió a España San Pedro por los años de 64 ó 65. Seis parece ser que fundaron las seis primitivas iglesias de la alta Andalucía, y el séptimo, San Segundo, la de Avila, tan apartada de la Bética. La leyenda hizo de San Segundo el segundo discípulo de Santiago en la Península y conductor después a ella de sus despojos, antes de la misión de San Pedro. De las casi perdidas memorias de los orígenes del cristianismo en Avila, destaca, ya al comenzar el siglo IV, la historia del mártir San Vicente, con largo testimonio de cómo perduró vivo su recuerdo en la arruinada ciudad medieval.

Caído el reino visigótico, no fué ya Avila, por varios siglos, sino teatro de alternativas frecuentes de dominación de moros y cristianos. Aparece perdida, ganada y otra vez perdida en el siglo VIII, otra vez ganada en el IX (según se

cree), y todavía dismanteló más sus muros el moro en 1007, para no renacer de verdad sino a fines del siglo xi: cuando Alfonso VI, por mano de su yerno D. Ramón de Borgoña, afianzó la antes disputada frontera carpeto-vetónica al repoblar Soria, Segovia, Avila y Salamanca, constituyéndolas en poderosas ciudades y en cabeceras de mancomunidades extensísimas (las sendas provincias actuales en puridad). Las piedras románicas de Avila demuestran la gran importancia que alcanzó en seguida y que confirman los sucesos, en tanta parte fabulosos, de la histórica guarda en la ciudad del joven Alfonso, el futuro Emperador, del empeño de su padastro Alfonso el Batallador, de que se le entregara, etc. Las "hervencias de Avila", calderas en que diz coció el marido de doña Urraca a los rehenes tomados a la fiel ciudad castellana y el reto consiguiente de Blasco Gimeno, llenaron las "historias" de Avila, así como el suceso que se supone anterior, de la hazaña de Jimena Blázquez, que engañó a los moros sitiadores con batallón de disfrazadas mujeres. La importancia de la vida municipal, a base de la organización nobiliaria (defensas), y parroquial (corporativa) en aquellos siglos, también la confirman más las murallas, las puertas y los templos, que las noticias históricas escritas. La silla episcopal, también en obras y en sepulcros de la Catedral, parece mejor relatada que en los libros, en los últimos siglos de la Edad Media. La lealtad de los avileses y la fortaleza del seguro de sus murallas fueron causa de que varios monarcas niños (Alfonso VI, Alfonso VIII, Alfonso XI) tuvieran aquí su residencia, en garantía de su seguridad y la del reino. El escudo de la ciudad ofrece el recuerdo de uno de esos monarcas pintado sobre una torre: la del *cimorro*.

Si en Avila se celebraron las ya contraídas bodas de Juan II con doña Isabel, en Avila tuvo lugar el más escandaloso suceso político del final de la Edad Media: el destronamiento de Enrique IV el Impotente, en ceremonia bochornosa.

La nobleza de Avila, en ese siglo xv, y antes y después, tuvo gran preponderancia en la tierra y se cubrió de gloria afuera, en Andalucía, y lejos de España (Flandes, Perú,...) en el siglo xvi; parte considerable de tales gestas corresponde a la familia, que por antonomasia se llamó de Avila, o Dávila, con muchas ramas subdivida.

La burguesía de Avila fué singularmente industriosa en la Edad Media y el Renacimiento. Primero, la expulsión de los judíos, y sobre todo la de los moriscos, causaron la creciente ruina de las industrias. La de tejidos apenas pudo renacer ante los esfuerzos magños (véase el Madoz) del despotismo ilustrado de los Borbones absolutos del siglo xviii y el xix. En los siglos medios también se cubrieron de gloria muchas veces las milicias ciudadanas de Avila "del Rey", o Avila "de los Caballeros". En la ciudad, no pocas, estuvieron frente a frente caballeros y burgueses, apellidados aquí "serranos" y "ruanos".

Pero todas las glorias militares no representan ya en la Historia lo que el nombre solo de Santa Teresa de Jesús, hija de la ciudad, y una de las mayores glorias del solar hispano y de la habla castellana, jamás escrita con mayor espontaneidad genial que por las puntas de su pluma. La incomparable escritora mística, la maravillosa mujer, sin par en la Historia de la humanidad, vió e hizo suyo el sutil ambiente de la ciudad única también por el alma his-

tórica de sus piedras; Ávila está además llena de sus más menudos y de sus más significativos recuerdos en San Juan, la "Santa", las "Madres", la "Encarnación" y las "Agustinas", aún en la Catedral y Santo Tomás.

Bibliografía.—La antigua la resume en 1858, en 17 números, Muñoz Romero. La obra clásica, a la vez la más "clásicamente" mentirosa de las historias locales de España, es la de Ariz, *Historia de las grandezas de Avila*, en gran parte basada en la que ha de llamarse la "leyenda de Avila" (Biblioteca Nacional, Ms. 2.069), que Ariz dió a conocer en pésima e interpolada refundición. Este texto principal, por unos aceptado (por los abulenses todos, desde luego) y por tantos (como Risco) rechazado, ha de tomarse como novelesca redacción del siglo xv, a base de informes, a veces verídicos. El historiador moderno de Avila, Martín Carramolino (1872), mantuvo la fe en muchas de esas cosas que, apasionada y ácremente, impugnó D. Vicente de La Fuente (1886).

Ponz, en el siglo xviii, no pudo ver bien y útilmente una ciudad tan de la Edad Media; Quadrado, en el xix, la vió a la vez con ojos románticos y con escrúpulo de historiador, que siempre resumió a la perfección, en cada ciudad castellana, lo que de ella decían las crónicas generales y de reinados. Posteriormente la historia pura de Avila, a diferencia de su historia arqueológica, adelantó poco: D. Benito García Arias publicó *Recuerdos Históricos*; D. Fernando Fulgoso, *Crónica*, y D. Valentín Picatoste, dos bellos libritos; D. Enrique Ballesteros publicó un *Estudio Histórico de Avila* (1896) y trabajos sueltos. De estos los hay notables del Marqués de Foronda, otros del Sr. Melgar y alguno del Sr. S. Albornoz. El P. Cienfuegos publicó (1895), una *Reseña de Santo Tomás*.

En 1896 publicó una *Guía de Avila* el docto académico D. Antonio Blázquez, y otra, en 1900, los señores Romanillos y Cid.

Los principales trabajos monográficos referentes a Avila son los de don Eduardo de Mariátegui (murallas), de D. Enrique María Repullés (sobre San Vicente, Santo Tomás y Polentinos), D. Adolfo Fernández Casanova (Santo Tomás, la Catedral), D. Vicente Lampérez (Catedral, San Vicente, San Pedro.....) Anteriores a ellos los de Street, Villamil, D. Francisco Giner de los Ríos, don José R. Mélida (todo lo románico).....

Citemos artículos excursionistas de los señores Botella, Jara, Moreno, Agapito Revilla y Aguirre Escalante.

La bibliografía de Santa Teresa, ella sola, pediría un libro.

El más cumplido estudio acerca de Avila es el que extractamos, en estilo telegráfico (a la fuerza), en esta *Cartilla*: el de D. Manuel Gómez Moreno, para el *Inventario monumental de España*, que hace veinte años que la Administración española mantiene estúpidamente inédito; hasta tres entregas se imprimieron, sin publicarse, por 1902. El texto manuscrito pudieron verlo y en parte aprovecharlo Mr. Émile Bertaux y el Dr. August L. Mayer. Véase, del segundo, *Segovia, Avila und Eskorial* (Beruehmte Kunsttaetten), con 40 bellos fotograbados de Avila. La gran campaña fotográfica avileña la acaba de hacer L. Lladó, de Madrid (muchos centenares de clichés admirables), para la futura Exposición de Barcelona.

Ávila, en estos últimos años, con su sereno atractivo de ciudad claustral,

severa pero hondamente hermosa, ha logrado el amor de muchos artistas extranjeros y de los hombres de letras de las más lejanas tierras. Acierto feliz de reconstitución histórica de la Avila típica del siglo xvi es la novela *La gloria de D. Ramiro* del argentino Larreta, uno de los buenos libros de la Literatura castellana ultramarina.

Restos ibéricos y romanos.

Varios toros o marranos, del tipo de los de Guisando (escultura ibérica sepulcral, según las opiniones más doctas), citaremos en sus lugares. Estelas, urnas cinerarias y muchas inscripciones romanas se conservan también (Puerta de San Vicente, torreones inmediatos, Palacio viejo, cerca de Santa Ana, calle de San Segundo.....)

Restos árabes y mudéjares.

De los importantes cementerios mudéjares, con pilaritos, quedan abundantísimos restos: la cerca de Santa Ana, y en otras paredes hasta en el Palacio viejo, se aprovechó uno de los cementerios, y otros dos lejos: sobre el Adaja (Huerta del Vado) y al Sur de Santiago (cercado de los osos); las cercas enteras son de tales restos de estelas y abundan por allí, incluso en la iglesia de Santiago. Hay varios tipos. La estela del tercer cubo de la muralla, al Poniente, en arco de herradura (anterior al siglo xii), ya ostenta el creciente y disco. Los pilares dan un segundo tipo, con cuatro estrias, abundantísimo. El tercero, con arriates, como los granadinos, y hay otros tipos y variantes. En Santiago hay algunos con letra árabe.

Itinerario y orientación topográfica.

Avila no consiente un solo itinerario; tres haremos: 1.º, dedicado al magno monumento de los muros y a la Catedral (letra **B**, mayúscula). 2.º, itinerario *céntrico* (**B** a **Z**, mayúsculas) para todo el interior del recinto murado; 3.º, itinerario *excéntrico* (**a** a **y**, minúsculas) para los arrabales del Norte, Oeste, Sur y Este. La repetición de las letras en el plano (índice gráfico) consiente que cada viajero siga el orden que quiera y vea lo que le interese más. El plano, para el *excéntrico*, es apenas meramente indicativo, pues las torres y buques de los templos sirven de buenos guías, pues todo se ofrece a la vista desde lo alto, particularmente en los arrabales de Norte y Sur.

El recinto amurallado (lo marca el plano).

MUROS.—La "leyenda de Avila", que es una novela del siglo xv, recogiendo elementos históricos y tradicionales y llevando al tiempo del Conde D. Ramón de Borgoña todos los sucesos y fechas principales, no deja en el particular de los muros de ofrecer verosimilitud, pues dice (y así se ve que es) que se aprovecharon sillares antiguos en inmenso número, que lo primero que se reconstruyó fué la tela del Este, que luego la del Norte y luego la del Oeste, y la última la del Sur, y que intervinieron moros (200, de un total de 800). Lo que resulta falso es que todo se hiciera en unos poquísimos años (cita confusos los de 1097 a 1101, aunque se contradice poniendo las fechas 1090 y 1093 también),

cuando exigió aquello muchas décadas, y es muy problemática, pero bien posible la intervención de dos arquitectos, alemán y francés (*Casandro Colonio Romano*, que será del Imperio, y *Florín de Pituenga*, que será del Poitou). Lo probable es que durara mucho la empresa y se adelantara en ella muchísimo el siglo XII. Al Sur del lado Este se comenzaría (tramos del todo con sillares romanos). Siguese en el orden ya dicho el afianzamiento de un sistema (sillares romanos "a espejo" o de cara, con otras piedras, y el núcleo de ripio y mortero). El tipo de espesor: 3 metros, y la altura de 12 metros. De unos 20 en 20 metros, torres acabadas en redondo, salientes de unos 8 metros, y grueso de $6\frac{1}{2}$, novedad sobre el sistema en general tan romano. En el Norte, lo moro se nota en el empleo de ladrillos en lechos y detalles mudéjares, cual son los alfices. En el Sur, el agotamiento de recursos y de energías en todo adivinase, incluso en el menor número e importancia de las torres, todo ya más raquítico. El perímetro, como de $2\frac{1}{2}$ kilómetros.

PUERTAS.—Del "Alcázar" y de "San Vicente" (al Oeste), cada una entre colosales torres de 20 metros de altas, 13 de avance y 7,40 de espesor, con puente, precursor de los cadahalsos de madera, aún no conocidos. La de San Vicente tiene en sus torres un núcleo más antiguo (torres que eran cuadradas, de sillería romana). Por lo demás, aún será la más antigua del recinto. Al Norte, la del "Mariscal", ofrece su portillo con arco apuntado anterior al gótico, como de tipo de Oriente que es. La del "Carmen" es dos siglos más tardía, como rehecha que está (tiene al lado la espadaña del exconvento). Al Oeste, la de "San Segundo", aún parece más moderna. Al Sur, la de "Santa Teresa" (por encima de la "morería nueva"), es relativamente moderna, entre torres cuadradas, cual la del "Rastro", más auténtica. Antes, en ese lado (el más al Oeste), el postigo de "la malaventura", cerrando la judería, ya llevaba tal nombre en el siglo XV; el otro postigo (el más al Este: casas de los Dávilas de las Navas) es de arco de herradura.

B.—Catedral

Los primeros documentos, de 1130 a 35, de 1138, 1142 y 1175, no se refieren al monumento concretamente. La "Leyenda de Avila" narra, en cambio, la edificación desde 1091 por el maestro *Alvar Garcia de Estella*, "home de gran saviduría en jometría", y con copiosos detalles, todo aquí, sobre fabuloso, sin transcendencia a las fábricas hoy subsistentes. La actual, la primera gótica de Castilla y aun casi de Francia, es en el siglo XII lo culminante entre las de Santiago (XI) y León (XIII); genuinamente francesa, allá se tendría por anterior a Senlis y Noyon, y acaso inspirada en la Abadía de Saint-Denis: bien parisién es, de maestro que recuerda lo cluniacense y que ha de ser (a toda probabilidad) aquel *Maestro Eruchel*, ya muerto en 1192, que había dejado por heredero al Rey Alfonso y que la Catedral le cambiaba fincas en esa fecha. Su nombre, con el de *Guillermo de Sens* y *Maestro Mateo*, el de Compostela, es de los pocos salvados en el XII y dignos de la inmortalidad. De él, acá, todo lo primitivo y notable del templo, del que es cierto que fué arquitecto, como es probable que él terminara también la iglesia de San Vicente; *Maestro Mateo*, en lo arquitectónico, aparece discípulo suyo (y no viceversa), aunque el

segundo fué espíritu más indisciplinado, fantástico y español, menos arquitecto y más escultor, y salido de Avila antes de cubrir *Eruchel* su girola. El señor Gómez Moreno finaliza su admirable juicio sintético, pensando por conjeturas que la Catedral de Avila la comenzaría *Eruchel* en los postreros años de Alfonso VII († 1157) o a la menor edad de Alfonso VIII, que se criaba en Avila, ciudad de su predilección siempre. Enterróse el Obispo Sancho († 1181) en la nueva Catedral, pero ésta tardó siglos en terminarse. Se hizo primero (como de costumbre) la cabecera, con su hemiciclo admirable, saliéndose de la línea de las murallas y habiéndose de fortificar la girola de dos naves, rodeando la gallarda capilla mayor con grandiosidad sublime, que hace olvidar las dimensiones no grandes; esto es lo mejor del edificio y fué hecho de una vez (acaso estropeado el efecto más tarde, al aumentar luces, suprimiendo el triforio). El primer cuerpo de las naves, con el del pórtico a los pies (luego transformado) y de las torres con sus capillas se hicieron en seguida, terminadas al comienzo del siglo XIII. A punto de abovedarse las naves colaterales, se ve suspendida la obra, o por la muerte de *Eruchel*, o por secuela del desastre de Alarcos. Reanudadas las tareas a mediados del siglo XIII, se ve que se dió preferencia a la Sala capitular, Sagrario y Claustro. En el siglo XIV (pontificado largo de don Sancho Dávila 1312-1353), en breve plazo se acaban claustro e iglesia, en estilo siempre seco, robusto, arcaico y de poco lucimiento. Véanse planos en Street, en "Monumentos Arquitectónicos de España" y en Lampérez. El material fué la piedra blancuzca y roja, jaspeada (carteras detrás de Santo Tomás), sustituida (por su poco aguante) por berroqueña en pilas y columnas. Es de notar el uso del pilar cilíndrico, reforzado con baquetones, anterior aquí que en París y Laón, y el basamento general sin zócalo, que no repitió nadie sino *Maestro Mateo*. Los capiteles son campaniformes en lo exento, y muy historiados en las cinco exedras centrales. Estas tenían, de ventanales, saeteras, cegadas en 1497 al abrirse otros mayores. Los arcos son agudos, peraltados los que precisa que lo sean, y las bóvedas laterales cerradas de arcos diagonales capialzados y de rampante recta en sus plementos. La nave mayor es esbelta, teniendo el alto casi tres veces el ancho, proporción máxima, exigida por el triforio; sin embargo, éste, gallardísimo, con arcos geminados, tenía bóveda sobre los arcos botantes y seguía por el crucero. En el siglo XIV se rodeó el *cimorro* de un triple andén con matacanes y almenas, se almenó el presbiterio, se alzaron los contrafuertes y se pusieron los arbotantes altos, y entonces, o en el XV, se desembovedó el triforio y sus balcones quedaron de ventanales bajos con vidrieras del tiempo de los Reyes Católicos. Subíase a él por escaleras de husillo, subsistentes: la del Sur arranca del antiguo local del Sagrario, arrimado a la muralla.

No es del caso dar nota de los titubeos de los arquitectos, errores, peligros y remedios realizados (y a veces deshechos y rehechos) en los siglos siguientes, no estando nunca libre de peligros la construcción del XII.

Exterior. — Al *Oeste*, las dos torres (sólo acabada la del Norte), obras (salvo lo dicho) de la primera mitad del siglo XIV, con los "crochets" franceses, que en Avila se convertirán después en las eternas bolas. Entre ellas, una portada rehecha en 1779 con algunas esculturas, sustituyó a una labrada por *Güas*, que la intemperie destrozaría.

El lado *Norte* ofrece el exterior homogéneo de las capillas de la Blanca y la Concepción (en ésta una Madona y dos angelitos), y una portada notabilísima, la de los Apóstoles. Más allá el exterior de la capilla de Velada. Dicha portada de los Apóstoles es del siglo XIII, y notable, salvo lo perdidas que están las esculturas. Estaba bajo *narthex* o portal, entre las dos torres en la fachada principal, y *Juan Gúas* la trasladó aquí aprovechando toda la escultura, incluso el Salvador del parteluz (hoy en la crestería de arriba) y la Anunciada y Gabriel. El arco carpanel y la dicha crestería y otros muchos detalles son obra de entonces (por 1458-72). En el tímpano, gran escena del Juicio final, la Coronación de María encima, y abajo se ve la Cena y otros asuntos. Algo mudéjares, a lo *Gúas*, son las cornisitas. En las arquivoltas hay 95 relieves.

Al *Este* es estupendo el efecto del ábside, llamado en Ávila *cimorro*, saliendo de la muralla y constituyendo (cual otro Alcázar) la mejor defensa de la ciudad por el lado más llano de ella. El paramento circular y los refuerzos son del siglo XII; pero las ventanas son del XV, y los matacanes, el almenado y lo que se acierta a ver de los contrafuertes, es del siglo XIV, como va dicho.

Al Sur de este lado, fuera del todo del recinto murado de la ciudad vieja, se ve la capilla de San Segundo y una puerta a la Catedral y a ella, de fines del siglo XVI, con estatuas de la primera mitad del XVIII, madrileñas.

Por el *resto del Este y Sur* del perímetro del monumento sólo es visible la parte exterior del claustro y de la capilla de las Cuevas; en lo correspondiente a ésta, véase una alegoría de la Muerte y la Vida que dió nombre a la calle.

INTERIOR.—Queda definido y analizado en conjunto al resumir la historia del monumento. De las *vidrieras* (aparte lo dicho en el presbiterio y capillas) se encargaron *Juan de Valdivielso* y *Arnao de Flandes* desde 1495, sustituido pronto el segundo por *Diego de Santillana*. Sólo auténtico documentalmente el San Juan Evangelista en la girola, se les pueden atribuir la de la capilla central de la misma, de 1497, los Doctores, hastial Sur del crucero, los dos ventanales grandes encima de los aludidos, en el mismo (con escudos postizos), y los del hastial Norte, éstos bellísimos (y los mejores). De 1520 a 1525 trabajó *Alberto de Olanda* las del Renacimiento del resto del triforio y del crucero. *Nicolás de Olanda* en 1535-36 trabajó las de la nave principal, casi del todo perdidas, como también las de *Hernando de Labia* hechas en 1548 a 1553.

Hay en la Catedral muchos sepulcros, que no se citarán todos. Por modestia fueron anepígrafos todos los antiguos; los letreros se pusieron más tarde, en 1554, ordenándolos (con algunos errores) el racionero Maño. El escudo tan repetido del cordero con estrella, entre el león y castillo, es el del templo, dedicado al Salvador.

Al *interior de la portada principal* subsiste la obra (1461-63) de *Juan Gúas* († 1495), arquivolta decorada y dos estatuas, visibles apenas en la oscuridad.

La visita se ordena siempre por la mano derecha, dejando para el final el presbiterio y coro.

CAPILLA DE SAN ANDRÉS (abierta al *narthex*), con mal lienzo de *Salvador Galban y Cuadros* (firma en 1731). En esta capilla la subida a las torres, y al exterior alto de toda la Catedral, visita interesantísima.

Nave lateral Sur, pintura estilo de *Carbajal* (?). En lo alto, esculturas del 1500, Crucifijo y Pieta.

Altar de San Pablo, mal lienzo, firmado por *Llamas* (en 1713).

Altar de San Rafael, escultura firmada por *Manuel Prado y Mariño* (en 1820, en Santiago); puerta al claustro entre sepulcros sencillos del siglo XIII. De ese siglo, acaso anterior a lo francés, el San Cristobalón de lo alto.

CLAUSTRO.—Obra del siglo XIV, comenzada al lado Este y un tramo Sur, con ventanas de dos maineles y claraboyas, después de tres maineles.

Aquí se estrenó el Renacimiento, pues en 1508 contratan *Maestro Mateo*, *Pedro de Viniegra* y *Vasco de Zarza*, entallador, vecino de Avila, la coronación que es de crestería romana y de pináculos góticos.

Siguiendo la mano derecha: en la panda Oeste del claustro, la CAPILLA DEL CRUCIFIXO, escultura del siglo XIV, y lienzo de San Jerónimo.

En capilla de rincón Sur de la parte Oeste, notable Virgen "la Mayor" del arte francés del siglo XIII.

CAPILLA DE LAS CUEVAS (al Sur, ángulo al Este, en el claustro). La reja ha de ser del rejero *Lorenzo de Avila* (trabajaba por 1530; otras en la Catedral). La capilla se terminaba en 1540, fundada por el arcediano doctor Pedro Daza. Semigótica todavía en su contextura, sino en su decoración. El retablo de la Piedad es de estilo de *Berruguete* y *Villoldo* en lo escultórico (por 1540), con tablas pintadas de lo mejor del arte toledano, acaso de *Juan Vela*. De la misma mano otras tres tablas de San Jerónimo, en la antesacristía de la capilla. Además, en ésta, Cristo presentado por Pilatos, arte flamenco que ya presiente a *Rubens*.

CAPILLA DEL CARDENAL (al Este, en el claustro). Labrada para "librería"; decretada la obra en 1490, la llevó a cabo *Martín Solórzano* (el de Santo Tomás) desde 1495, y en su ausencia (en Coria y Palencia) *Juan de Solórzano*, su hijo, y *Pedro de Serresines*; es del gótico ordinario de entonces. Tapiada, la portadita, obra de *Vasco de Zarza*, por donde se pasaba al capítulo (hoy sacristía mayor). El retablito lo trabajaron en 1530 juntos *Juan Rodríguez*, *Lucas Giraldo* y *Juan de Arévalo*, con relieve del Bautismo. El gran lienzo de la Porciúncula en el retablo está firmado por *Bartolomé Román*. Dos vidrieras, el Nacimiento y la Epifanía, constan hechas en 1498 por *Juan de Valdivielso* y *Arnao de Flandes*. Las rejas parecen obras documentadas de *Juan Francés* (por 1500-1502). Del *Greco* es el retrato de García Ibáñez de Múgica Bracamonte. Bueno es también el del Cardenal D. Francisco Dávila Múgica († 1606.)

CAPILLA (rincón) DE SAN ILDEFONSO (volviendo a la Catedral). Sepulcros del caballero D. Pedro de Valderrábano († 1465), con curioso mono tirando a una negra del pelo, al Oeste; del Deán D. Alonso G. de Valderrábano († 1478), con delantera de valiente estilo, acaso de *Juan Güas* (frente al anterior, arriado al macizo del centro), y el más importante, en granito, del Obispo don Alfonso II († 1378), con regulares esculturas; su arco es del último tercio del siglo XV, cuando se labraron los sepulcros.

El lienzo del retablo parece del tiempo de Felipe III.

ALTAR DE LA PIEDAD (crucero Sur).—Pintura del siglo XVI.

CAPILLA DE SAN BLAS (absidiolo, al crucero Sur).—De los señores de Villanueva y San Román. Sepulcros del joven héroe Sancho Dávila († 1482, sobre Alhama), de efigie en pizarra, y del Obispo de Sigüenza, D. Blasco († por 1291), con esculturas de la época (más al Este).

En la PRIMERA EXEDRA DEL ÁBSIDE, un Bautista, acaso de A. *Gutiérrez*, y el paso a la antesacristía.

ANTESACRISTÍA.—Construida para Sagrario en el siglo XIII. La portadita, la escena de San Pedro en el frontón y los batientes tallados, que datan de 1522, son obra de *Vasco de Zarza*, como también el relicario con su coronación de talla (1522), acabado por *Juan de Arévalo* (en 1525). *Cornielis* hizo en 1522 la cajonería. *Juan Rodríguez*, en 1535, agregó las alacenas de los lados. Las puertas del relicario y su coronación tienen aprovechadas unas tablas de retablo del discípulo de *Fernando Gallego* (cinco pinturas de San Pedro). Al interior las pinturas de grutescos las hizo en 1522 *Francisco Rodríguez* (en el relicario), y en 1536 *Juan Vela* (en los armarios). Dos bustos, en repisas, de Vírgenes semigóticas, madera pintada, fueron traídos de Alemania por el doctor Lobera, que acompañó a Carlos V.

SACRISTÍA.—Construida también en el siglo XIII y llamada capilla de San Bernabé (servía para cabildo en 1307) con entrada por la iglesia. Restos de primitivas cajoneras, con relieves platerescos, aprovechados por *Manuel de Solís* en el siglo XVIII. El frontal del altar, en alabastro, es de *Vasco de Zarza*. El magnífico retablo, de alabastro de Cogolludo, de lo más bello del arte de *Berruguete*, es, no obstante, obra de *Isidro de Villoldo* y *Juan Frías* (de 1549 a 1553). En las ventanas, cegadas, grupos de talla blanqueada de los citados escultores, obra inmediata a la del retablo (hubo pleito en 1559, transigido). *Pedro de Salamanca* trabajó en todo también (suyos, la Virgen y el Evangelista del Calvario). Hay aquí un Crucifijo de marfil de la primera mitad del siglo XVII.

TESORO.—Notabilísimo cáliz, de excepcional importancia, firmado: “† Andrea Petrucci Orto de Siena fece cheste calice”. Salvo la copa postiza, es de cobre repujado, chapa de plata cincelada y esmalte. Tiene su patena de cobre dorado. Se descubrió en 1519 (dijeron testigos), cuando lo de San Segundo, con un anillo con zafiro. Todo parece del siglo XIV. Del XV las cubiertas de filigrana y esmaltes italianos de un evangelario. Relicario de Santa Espina. Cruz procesional pequeña del XVI; relicario firmado por *Diego de Albiz*, 1567, de estilo de *Juan Arphe*; cuatro cetros del uno y del otro (1564 y 1573), y sobre todo la custodia grande, obra del segundo (su primera custodia y acaso la más bella), contratada (interviniendo *Albiz*) en 1564 y terminada en 1571 en Valladolid; firmada con la última fecha. De los siglos XVII y XVIII, gran bandeja y su jarro; otra y otro del XVIII (marca salmantina de *Manuel García Crespo*, famoso allí), y el frontal de San Segundo, por 1750 (marca de *Villareal* ensayador?). La urna es de *García Crespo*, acaso.

BORDADOS. No es rica en ellos la Catedral: frontales para los altares del crucero, de 1557, del bordador *Enrique de Olanda* (trabajó aquí de 1509 a 1558); otro, negro, del mismo (1543). Estilo suyo en varios estandartes. Casulla de fines del siglo XVI. Piezas del XVII.

El Sr. Gómez Moreno inventarió sellos medievales, música y los libros de coro con miniaturas (letras y orlas): Cuatro tomos del oficio dominical, pintólos *Juan de Carrión*, con temas burlescos y anteriores a 1494; dos tomos de misas de santos. De 1508 a 1511, sin historias (escritos por los toledanos *Alonso de Córdoba* y *Diego de Vascañana*), una serie de responsorios,

dominicales y santorales. Tres tomos de comunes, del mismo tiempo y otro estilo, con miniaturas. El candelero del cirio pascual del 1526 parece hecho por *Loreynte Dávila*.

En bodega halló el Sr. Gómez Moreno una yacente notabilísima del Obispo D. Blasco, de fines del siglo XIII, madera sin restos apenas de la chapa de cobre que la cubría (salvo las carnes). Hoy en el Museo.

CAPILLA DE LA ASUNTA (2.^a exedra) (volviendo a la girola).—Retablo de San Marcial, reformado, pero con tablas del discípulo de *Fernando Gallego*.

3.^a EXEDRA, con dos laudas estilo de *Güas* y paso a la calle y a la

CAPILLA EXTERIOR DE SAN SEGUNDO.—De arte desabrido, de fines del XVI, la erigió el Obispo D. Jerónimo Manrique en 1595, por trazas de *Francisco de Mora*, labrándola *Francisco Martín* y *Cristóbal Ximénez*, acabándose en 1615. Las imágenes del titular y los Santos Padres, de la primera mitad del XVIII, barrocas, madrileñas. Retrato del fundador, muy interesante, firmado por *Antonio Stella* en 1590 (otro cuadro en Palencia); era acaso de Malinas. Abominables pinturas del siglo XVIII. Frontal de plata del platero Valle de Salamanca.

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA (centro de la girola).—Retablo de la titular (existente ya en 1496), rehecho con cinco tablas del discípulo de *Fernando Gallego*. Sepulcro del Obispo D. Sancho (1175 † 1181), el más antiguo, acaso romano picado, y el del chantre D. Tacón († 1282), acaso el escultórico más antiguo de la Catedral. La vidriera (la Virgen) de 1497, del tiempo de *Juan de Valdiviuelso* y *Arnao de Flandes*.

CAPILLA DE SAN NICOLÁS (7.^a exedra). Sepulcro del Obispo D. Hernando († 1292), con estatua yacente y nicho de mocárabes y relieves: uno de éstos imitado del famoso de D. Martín († 1242), de León.

CAPILLA DE VELADA (paso a ella desde la 8.^a exedra).—Antes de 1625, ya la labraba el Obispo de Plasencia D. Sancho Dávila Toledo, habiéndola comenzado por 1603 el Marqués de Velada D. Hernando de Toledo, con planta acaso de *Francisco de las Cuevas* (aparejador del Alcázar de Toledo). Interrumpida la obra (a los 31 pies) en 1654, en 1691 la prosiguió *Juan Sánchez Barba* (reconociéndola *José de Arroyo* y *Antonio Carasa*). No se terminó sino a principios del siglo XIX. En los relicarios, una Virgen de talla gótica (postrimerías) y un Santiago gótico de azabachería compostelana (acaso ya del XVI). Pequeña estatua de San Lázaro, muy realista, del XVII, demasiado admirada. San Agustín y Santo Tomás, estatuas colosales neo-clásicas. Un cuadro firmado por *Francisco Carasa*. Urna de San Vidal, de piezas de plata italiana (siglo XVI) y ángeles flamencos (del siglo XV).

CAPILLA DE SAN DIONIS (9.^a de las exedras).—A la derecha, el tablero principal del retablo de claroscuro y oro de Santa Ana, pintura la más apropiada para ser atribuida a *Sansón Florentino*.

ALTAR DE SANTA TERESA (absidiolo Norte): imagen de escuela valisoletana.

CAPILLA DE SAN ANTOLÍN (al crucero Norte).—Retablo de escultura, documentado como obra (1551) de *Isidro de Villoldo*, encargo de doña Juana de Toledo (nuera del Marqués de Velada). En él, resguardados por dos rejas, dos bustos de mármol de Santa Emerenciana y Eufemia, tan clásicos que parecen

del antiguo (siglo xvi). En medio de la predela un prequeño relieve en madera: la Sagrada Familia, rafaesco. El estofado (1557) es admirable y recuerda el del retablo magno de Astorga. Hay aquí un notable epitafio en versos latinos de Blasco Blázquez († 1307).

CAPILLA DE SAN PEDRO.—No abría directamente al crucero primitivamente y estaba ya hecha en 1307, siendo sacristía entonces. Rejas sencillas, góticas. Sepulcro del Arcediano González de Aguila, patrono († 1467), labrado por uno de los autores de la portada de Leones de Toledo, a juzgar por su estilo y mérito. El retablo, casi intacto, de pintura, con varias escenas, es del siglo xv y del discípulo de *Gallego*.

CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN.—Fundación del Deán Medina († 1559) y una misma obra con la de la Blanca de pleno renacimiento que labró *Pedro Valle* (aparejador de Toledo en El Escorial); tasáronla *Pedro de Tolosa* y *Juan Gutiérrez* (en 1559). En el altar lateral del Este, plateresco, una réplica del taller de *Rafael* (acaso del *Fattore*), de la Virgen de Loreto (perdido el original), advirtiendo que tiene arrepenimientos y un ángel más. Recuerdo de una milagrosa aparición a Santa Teresa, en este lugar, en lienzo que parece de *Zacarías G. Velázquez* (1795). Sepulcro del fundador.

CAPILLA DE LA BLANCA.—Fundación del protonotario Dávila († 1559), de pleno renacimiento como los tres retablos. Al principal una copia (no del todo puntual) de la *Pietà* de Miguel Angel (en el Vaticano), bien esmerada y con niños originales, y como los Evangelistas de los medallones dan la misma nota, acaso el artista trabajara sus obras en España y no en Italia (?). Bellísima es la reja (1563) que recuerda las de *Andino*.

PILA BAUTISMAL, alabastro y relieves, de la primera mitad del siglo xv; su soporte y la decoración del hemiciclo de *Vasco de Zarza*; la reja parece de *Juan Francés*.

CAPILLA DE SAN MIGUEL (al Norte del *narthex*).—Entierro de los señores de Villafranca y las Navas. Sepulcro de Blasco Muñoz, Alcalde († 1285), con yacente tosca (al Oeste), y el notable de Esteban Domingo (al Norte) (ya fallecido en 1211), con estatua y relieves del propio autor del sepulcro de los mocárabes en Salamanca. Lauda blanca de un deán († 1459), obra probable de *Juan Gúas* (al Oeste, primera desde el Sur).

CAPILLA MAYOR.—Queda una sola vidriera del siglo xiv en la Catedral: al fondo del ábside, de tono rico, la Virgen y el Niño; lleva la fecha postiza de 1537. Las de los Apóstoles Pedro, Pablo, Juan y Santiago, en las ventanas que antes fueron triforio, lado epístola, son del siglo xv y las mejores del templo: de autores desconocidos del arte flamenco. La escultura de medallones en el triforio es del arte del siglo xii, excelentes y curiosos los temas (demonios y condenados; ángeles y elegidos; reconciliación de guerreros por el Dios de paz). En el basamento del retablo, al lado Norte, el sepulcro del Obispo Roelas (vivía en 1396), de arte borgoñón, del *Maestro de los Anayas* en Salamanca, principio del siglo xv, en alabastro, notable, y que estuvo al centro del presbiterio al principio.

RETABLO MAYOR. El más bello e importante de España para la historia de nuestra pintura de primitivos. Comenzó la tarea pictórica *Pedro Berruete*, en 1499, seguramente al acabar el retablo mayor de Santo Tomás; fa-

llecido el gran prerrafaelista español sin llegar a mediarlo, se contrató su prosecución en 1507 con un *Santacruz* (no Santos Cruz), desconocido, acaso italiano, que falleció sin acabarle. En 1508 se obligó a ello *Juan de Borgoña* por los cinco tableros que faltaban (a 15.000 maravedís).

De las 24 tablas, las fáciles de atribuir son las de *Borgoña* (Anunciación, Nacimiento, Presentación, Bajada al Limbo y Transfiguración, más seis Apóstoles en las entrecalles). Gómez Moreno atribuye a *Berruguete* los cuatro doctores de la Iglesia y los cuatro Evangelistas del primer cuerpo, la Oración y la Flagelación, obras de gran artista, originalísimo, realista, enérgico, vigoroso en modelado, español (apenas se ve relación con los venecianos, tan solo), con lo típico de usar del oro y plata con veladuras de lacas transparentes de vibrante luminosidad. Acaso no acabó la Flagelación y la Oración y apenas comenzaría la Resurrección y las acabara en tonos más terrosos *Santacruz*, artista algo peruginesco, de quien será el Calvario, y decayendo, la Epifanía; en realidad, artista florentino (¿el mismo que *Andrés Florentin* el de Toledo?), similar a *Borgoña*, pero más dado a lo varonil, acaso por influencia de *Berruguete*. *Borgoña* es aquí más agradable que en sus creaciones de Toledo. La talla comenzó en 1499 (acaso por un tal *Roldán*), bien galana, completamente gótica, pero en 1508 acabó la interrumpida tarea *Vasco de Zarza*, que enriqueció y completó lo hecho con follajes de estilo romano, y varió la obra consiguiendo bello efecto, digno de las pinturas que enriquece. El sagrario, al altar, alabastro lleno de relieves primorosos, lo acabó el mismo *Zarza* en 1521 (acaso tasado en 1522 por *Vigarni*). Del platero salmantino (siglo xviii) *García Crespo* será la puerta del Sagrario.

TRASALTAR.—Las virtudes y ciencia del prelado D. Alonso de Madrigal, *el Tostado*, las proclamó su Iglesia con el magno y honorífico sepulcro al centro del trasaltar mayor, atribuido a *Fancelli* por el Dr. Justi, y que es obra capital de *Vasco de Zarza*, acaso discípulo de *Leopardi* en Italia; la terminó en 1518, representando al *Tostado* escribiendo, cual un Santo Padre de la Iglesia, con las Virtudes, la Epifanía, el Nacimiento y el Eterno Padre. En otros arcos del mismo trasaltar, en ejecución más basta, los Evangelistas y los Santos équites, Martín, Huberto, Santiago y Jorge, con varias otras escenas. Clavada abajo, y material y a la vez doctamente descubierta por el Sr. Gómez Moreno, se ve la lauda del primer sepulcro, metálica, grabada y nielada espléndidamente, seguramente obra flamenca, aunque acaso hecha en España. Estaba ya colocada en 1460. La reja estaba terminada en 1521, y es obra admirable de *Fray Juan Dávila*, lego dominico, conocidísimo (con *Fray Francisco de Salamanca*) por las rejas bellísimas de Sevilla y Guadalupe.

PÚLPITOS DEL CRUCERO.—Muy notables obras de hierro: el del lado de la epístola, gótico flamígero, lo adobó en 1520-21 *Lloreynte de Avila* († 1548), añadiendo el pie, escalera y escudo, siendo lo principal dudoso que pueda atribuirse a *Juan Francés*. El del lado del Evangelio, de menos efecto, lo hizo *Lloreynte* en 1523 a 1538 por modelo del platero *Diego de Ayala* y de *Vasco de Zarza*; *Diego de Avila*, acaso hijo de *Llorente*, hizo la escalera después de la muerte de éste.

ALTARES DEL CRUCERO.—El de la Epístola es de San Segundo y el del Evangelio de Santa Catalina, y aunque parecen gemelos estos dos trabajos

bellísimos, lo son en la idea, con los frontales de *Zarza*, hechos en 1522. *Zarza* en 1524 (ayudado de un *Egas*) comenzó las tareas de los retablos en alabastro. Terminaron el de Santa Catalina en 1529 (por 633 ducados) los discípulos *Juan de Arévalo*, *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo*, y sólo la traza parece del maestro, los pormenores delicadísimos son honra de aquéllos. El retablo de San Segundo (salvo la mesa) es de otro sentimiento, como de un discípulo de *Alonso Berruguete* que aquí aparece, y con gran gloria: *Isidro de Villoldo*, asociado de *Juan de Frías*: se tasó en 700 ducados y se hizo de 1547 a 1548.

CORO. — La verja es de Vizcaya en el siglo XVIII. La traza de sillería la dieron en 1534 *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo*; una muestra de silla alta y baja se hizo en 1535 (a imitación de las de San Benito en Valladolid), por *Nicolás Cornielis de Holanda*, que en 1536 contrató toda la ensambladura, terminando la obra en 1544 con la silla prelacial. Pero lo escultórico, aunque en la muestra (1538) trabajó *Isidro de Villoldo*, en el resto aparecen sólo *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo*, trabajándose primero el lado de la Epístola, luego (1541) el del Evangelio, después cabeceras (1542) y el testero (1543). Al morir *Rodríguez* (en 1544) le substituyó *Villoldo*, que hizo el revestimiento (policromado hoy) de los pilares. En las taraceas de texto trabajó *Alvaro Maroto* en 1543. Lo bueno son los grutescos y las taraceas, y particularmente lo atribuible a *Villoldo*.

TRASCORO. — Las partes laterales del coro tienen tribunas renovadas en el siglo XVIII, más con muchas piezas trabajadas por *Juan Rodríguez*, de 1531 a 1533. El trascoro, propiamente dicho, de piedra blanca, está prolijamente entallado con relieves y grutescos, de 1531 a 1536 (en que lo tasó *Rodrigo Gil* en 2.050 ducados), por *Juan Rodríguez* (no Res) y *Lucas Giraldo* (no Luis). Será de *Rodríguez* lo mejor (Epifanía e Inocentes). El Crucifijo grande del Arco será del XVI, aunque en estilo flamenco del XV.

C.—Alcázar.

Redúcese hoy a muros, escudos, ventanas del XIII (?). En algunas de las piezas se ha organizado estos años un Museo pequeño, con antigüedades, fragmentos arquitectónicos, escudos, la estatua yacente, en madera, citada en la Catedral, los notables canecillos citados en San Vicente, unas tablas, lienzos (los de estilo *Rubens* citados en la Audiencia) y otras curiosidades.

D. E.—Casas de los Dávilas.

Manzana completa desde el Alcázar a la puerta del Rastro. La primera (rama de Navamorcuende: 6 roeles), de principios del XVII, es hoy Palacio episcopal, pues se dió a los jesuitas. Estos, sobre el solar de San Gil, edificaron por 1675-78 (ANNUAE, registradas por Braun) la actual iglesia, hoy de Santo Tomás (parroquia).

El resto (rama de las Navas: 13 roeles desde Alfonso X) son cuatro casas del XIII. Dos casas, la intermedia, una con solo fachada del XIV, y la central (de las cinco) lleva fecha 1461 a. (en blanco), con algo clásico de 1541 (en ventana). La inmediata es del XIV, con ventanas geminadas, patio con un berraco romano, cenadores alrededor, con labras moriscas; la última (al Rastro) con arco, ventanas geminadas, etc.

F.—Casa del Conde de Oñate (*"de Guzmanes"*).

Torreón almenado; elementos decorativos góticos y renacientes; gracioso patio; techos de alfarjes. Tapicería de escudo Guevara-Oñate, de poco valor, acaso española.

G.—Diputación provincial.

Gran tríptico de muchas escenas, flamenco, de fines del xv, de algún discípulo de *Memling*. Tablita de la época y escuela flamenca, con busto de *Ecce Homo*. Dos cañones del xvi.

H.—Casa núm. 3 de la calle de Blasco Gimeno.

Dintel de estilo de la de Polentinos; muy bellos balcones de hierro.

I.—San Juan (*parroquia*).

Reedificada en fines del siglo xvi por el testamento de Sancho Dávila († 1583), aquí sepultado; las trazas, de *Diego Martín*. La pila, agallonada, es la bautismal de Santa Teresa. Tablita de la Piedad, de escuela de *Morales* en la última capilla del Norte.

J.—Casa de Superunda.

Fachada clásica; busto del Salvador en la escalera. Tapices.

K.—Audiencia (*antes Academia y antes casa del Virrey Núñez Vela*).

Fachada con columnas. Patio de columnas dóricas. En ella dos lienzos estilo de *Rubens*, (hoy en el Museo.)

L.—Convento de «la Santa» (*carmelitas descalzos*).

Trasladóse aquí en 1636 (protegiólo el Conde-Duque), sobre el solar de la casa paterna de Santa Teresa. Del tiempo, la iglesia, cuya portada es de vigoroso claroscuro, con influencias francesas. Interior, corriente en la época. Retablos del tiempo casi todos. En la nave del Evangelio, el Cristo a la columna, de *Gregorio Fernández* ciertamente: acaso hechas bajo su dirección la Santa Teresa, alto relieve del altar y la Virgen del Carmen. Las pinturas, coetáneas (colaterales). Hay una Santa Teresa en plata, de la escuela del *Bernini*. En lo interior, parte del jardín de la casa natal, con parte de la cerca primitiva (se baja desde el crucero, lado evangelio).

Reliquias de Santa Teresa.—En la capilla de San Elías, el dedo (anillo), rosario (engarce nuevo), suela de sandalia y báculo y una cruz hecha de madera de su celda.

LL.—Hospital de Santa Escolástica.

Resta una portada de principios del xvi, arte mezclado.

M.—Santo Domingo (*parroquia*).

Dícese consagrada en 1210, pero queda poco de su obra románica, rehecha a fines del xv, y la cabecera a fines del xvi. Virgen del Carmen (del calzado),

escuela de *Gregorio Fernández*, en el altar mayor. Pila elegantísima del xvi. Lienzo imitado de *Rafael* del xvi: la Asunción. Cruz parroquial gótica con punzones de *Alexo* y de *Francisco*.

—De transición al gótico, una casa bajo la plazuela de Santo Domingo.

N —**Casa de Polentinos** (*hoy Academia de Intendencia*).

Estilo de *Zarza* degenerado, por 1520, con portada notable y única en Ávila y con muy bello patio.

O. —**San Esteban** (*antes parroquia*).

Abside y otros restos románicos de comienzos del siglo xii, con algunas esculturas decorativas del estilo.

Casas viejas.

Números 7, calle de San Esteban y 4 de la Puente (como una o dos en Carretas, a espaldas de Santa Ana), acaso del tiempo de la repoblación (puertas).

P. —**Ayuntamiento.**

El retrato de Santa Teresa, supuesto el original de *Fray Miseria*.

Q. —**Capilla de Mosén Rubín de Bracamonte** (*hoy dominicas*).

Fundóla una tía de Rubín, doña María de Herrera, después de 1516. Del tiempo, la notable cabecera de cruz griega, del gótico del Parral de Segovia. Promediado el siglo xvi, se agregó primero la portada de la casa, después la fachada y los pies de la Iglesia en arquitectura muy gentil de pleno Renacimiento, acaso de *Pedro de Tolosa* y *Pedro de Valle*. Al centro del interior se ha restablecido de reciente el sepulcro de los primeros patronos, del arte escultórico del promedio del xvi. Poco antes se hicieron las vidrieras, acaso de *Nicolás de Olanda*. A los pies un Apostolado, de pintura notable del siglo xvii; de la del xvi, acaso de *Juan Vela*, el San Antonio y el San Jerónimo, al crucero. En 1627, firma *Felipe Diriksen*, el San Marcos del retablo mayor, y en 1627 su presunto hermano *Giconas* (?) *Diriksen*, la Trasverberación de Santa Teresa, presumiéndose sean de ambos los restantes lienzos; es la urna, Madonna de *Pedro de Mena Medrano*.

R. S. —**Casa de los Bracamonte y plaza y puerta del Mariscal.**

T. —Gótica del todo, otra puerta, calle del Lomo (dicen que de sinagoga).

U. —**Casa de los Verdugos** (de "Campomanes").

Fachada intacta, con torres; patio parecido al de Oñate. Ante la primera un toro ibérico, y otro en el zaguán.

V. —**Casa del Marqués de Velada.**

Bella al exterior, y dentro, un ala de patio de tres galerías.

X.—Palacio viejo (episcopal).

Ruinas con cosas platerescas, pero dentro, hoy carbonera, la sala de Sínodos, de arte de *Eruchel*, siglo XII, con pieza abovedada debajo, puerta, etc. (arrimada al muro de la ciudad).

Y.—Casa de Gonzalo Dávila.

(Rama de Velada), héroe en 1462 de la toma de Gibraltar, mostrando (frente a la Catedral) tablero de su escudo (6 roeles, león y bandera mora) con un doncel.

Z.—Capilla de las Nieves.

Madonna de *Juan Rodríguez* o de *Giraldo*. Vidriera también del promedio del siglo XVI.

a.—San Antonio (franciscanos; fué de alcantarinos).

En azulejos preciosos, la Piedad e Inmaculada en la entrada y excelente retablo de azulejos en la portería regular. Iglesia sencilla y capilla suntuosa de Nuestra Señora de la Portería (terminóse en 1731), redonda y con exedras; en la sacristía un cuadro en cera de San Jerónimo, firmado por *Fray Eugenio* [Gutiérrez de Torices, mercedario por 1670] dos batallas repujadas de plata italiana; y Palancanas agallonadas de Talavera. Organo portátil de ébano y carey y figuritas de bronce; sillones con guadamecies; espejo veneciano, arañas de cristal, cuadros de espejo venecianos. En general, del siglo XVIII.

b.—San Francisco.

Ruinas (paredes) del convento, resistiendo la iglesia, deshechas las armaduras. Sólo el ábside recuerda la fundación (1290). El resto de ella se deshizo en la segunda mitad del siglo XV y se completó en el XVI en gótico más elegante que el de Santo Tomás: nave, coro, etc. Se perdieron muy notables sepulcros. Hermosa y grandísima capilla octogonal, bóveda gótica en estrella, de San Antonio, fundación de un Obispo, Dávila, de Plasencia (1471-1496). Otra capilla ojival, estilo del siglo XIV. Al lado epístola, otras capillas: cinco, todas con bóvedas góticas, no complicadas de terceletes. En lucillos (capilla al Sur, segunda de las que hay a ese lado), cuatro interesantísimas pinturas murales, casi seguramente obras de *Sansón Florentino*.

c.—Inclusa (antes Concepción, de Franciscas).

Portada renaciente. Dentio, Santa Catalina y San Cristóbal, esculturas estilo *A. Berruguete*. Gran cuadro firmado por *Llamas*.

ch.—San Andrés (antes parroquia).

Arte románico, anterior al de San Vicente, de comienzos del siglo XII, de más variada decoración, pero resentida toda la fábrica, amenazada de ruina por peor construída; está todavía completa gracias a desmesurados estribos y macizados de ventanas. De tres naves separadas por arcos de pilares cuadrados. Las naves laterales de armadura (no la primitiva). Decoración interesantí-

sima, incluso por sus elementos árabes (de mudéjares). Se ven desnudos de hombre y mujer con leones; los cimacios de los capiteles son de gran riqueza. De pintura, copias de *Ribera*, San Andrés y San Jerónimo. Manzana de cruz procesional, arreglada modernamente, contrastada en Avila con punzones de *Andrés Hernández* y de un *Francisco* (ensayador?)

d. — San Vicente.

En la persecución del Presidente Daciano en España (bajo Diocleciano y Maximiano) no se pudo vencer la resistencia del joven cristiano Vicente en El-bora (Evora o Talavera), pero aplazada la cosa, arrastrado de los ruegos de sus hermanas huérfanas Sabina y Cristeta, logró huir, en prisión particular, a Avila. Cerca de sus muros romanos sufrieron los tres, primeramente, el descoyuntamiento de huesos y después el machaqueo de sus sesos por medio de piedras y maderos, dejando abandonados los restos. Ello ocurrió en 303 ó 304 y el día 27 de Octubre.

Una serpiente, dicen, se hizo guardiana de los mortales despojos, y como un judío rico los quisiera profanar, le pilló y sujetó en forma tal, que el judío confesó para verse libre la fe de Cristo, siendo él quien edificaría en el lugar del martirio la primitiva basilica. No tiene nada de segura la idea de que allí se conservaran las reliquias, como sostienen los abulenses, pero lo cierto es que apenas restaurada la ciudad se comenzó a edificar el gran templo románico, con cripta, por la desigualdad del terreno, pero dejando al descubierto en el fondo de ella la peña viva donde los cadáveres quedarian tras del sacrificio y donde se supone el consiguiente lance del judío.

Comenzó la edificación se ignora cuándo, por 1100, replanteando una iglesia magnífica de tres naves, nave de crucero, crucero alto y tres ábsides, repitiéndose la planta en la cripta en la parte de la cabecera. En España iba a rivalizar el templo con el de San Isidro, de León (siglo xi), sino con la Catedral de Compostela (1083-1128), monumentos anteriores; y del siglo xii pudo arrancar la singularidad de ser esta iglesia, la citada de San Isidro, de León, y la de Santa Gadea, de Burgos (recuérdese al Cid), las tres principales iglesias "juraderas" de la monarquía, como consta por la prohibición recopilada dictada por ley de los Reyes Católicos, en que las tres van citadas particularmente.

La parte románica pura es la de los ábsides, brazos del crucero, parte baja de la edificación del gran brazo de los pies (sin alcanzar a éstos), puertas laterales y toda la cripta.

En la segunda mitad (no muy adelantada) del mismo siglo xii, un gran arquitecto, de los primeritos en el nuevo arte gótico, el mismo seguramente (por varias coincidencias) de la cabecera de la Catedral, es decir (probablemente), *Maestro Eruchel*, acabó las tres naves de los pies y añadió a la vez prolongación de ellas (otro tramo) y un pórtico flanqueado de dos columnas que quedaron mochas. Cubrió las naves laterales con bóveda de arista, de ladrillo; la central con una de las primeras bóvedas nervadas de la Península, con plementos también de ladrillo, pocoalzada de clave y con sus rampantes rectos, como en la girola de la Catedral, siendo el molduraje de los nervios igual, y también otros detalles. Sobre las naves laterales puso una de triforio con bóveda de semicañón en función de botarel, que los "restauradores" del siglo xix han supri-

mido, dándole con los arcos botantes de sustitución más carácter gótico y mayor lógica como apoyo lateral de las ojivas de la nave central, pero sin necesidad, dejando falsificada la historia del monumento, que es tan primitivo en lo gótico. De esa labor es notabilísima la zona del Sur de los canecillos de la nave central (al exterior, se gozar: subiendo): algunos en el Museo.

Lo más auténtico del supuesto *Maestro Eruchel* es el pórtico, torres y las dos capillas del interior de éstas, en que pudo gozar de completa libertad de traza; en esa parte de la edificación es muy curiosa la tribuna que comunica los triforios. Todo detalle de estructura y de decoración es interesantísimo en esta parte, incluso para la historia de la creación definitiva del arte ojival primario. No hay otra fecha que la de 1283, en una inscripción relativa a sufragios, en una de las dos citadas capillas; todo ello hubo de ser anterior en un siglo.

Del XIII (Gómez Moreno), aunque parece como del XV, sin serlo, es el pórtico lateral del lado Sur; en 1766 se tuvo que arreglar (dícese que se tuvo en el aire) por el P. Pontones. Pero en aquel siglo, acudiendo con comisiones Fernando III, Alfonso X y Sancho IV, se tuvo que rehacer la bóveda del centro del crucero, quizá por haberse hundido la románica o protogótica que precedió a la actual.

Del siglo XV es el cuerpo alto de la torre del Norte (1440) y la sacristía (1477), y del XIX y XX la restauración, tan excesiva a veces; arquitectos de esta, Callejo, que gozó en poner las cosas como nuevas, y Repullés, que escribió además una notable monografía.

En la portada Sur existen unas esculturas notabilísimas, de lo más hermoso que pueda verse en Europa de arte románico de la primera mitad del siglo XII y en arte protogótico de la segunda mitad del mismo siglo: al primero corresponden las estatuas de la derecha, que representan a San Vicente y Santa Sabina (Santa Cristeta estuvo en la esquina); al segundo el Ángel Gabriel y la Anunciada, y un Rey: aquéllas coetáneas de la labor románica del templo, realistas, de escuela española al parecer, superiores a lo estrictamente románico de Silos, de León y de Santiago; las segundas, en el estilo más hermoso del siglo XII, son del más grande escultor protogótico de España y aun de Europa, si se exceptúa a su coetáneo *Maestro Mateo*, de Compostela, quien seguramente (al menos como arquitecto) se educó en la escuela de Avila del *Maestro Eruchel*.

Del mismo *anónimo de San Vicente de Avila* es toda la portada del Oeste bajo el pórtico, el arca de San Vicente dentro del templo, algunos capiteles de la Catedral y otros en Arévalo: su educación escultórica acaso sea tolosana. Su coetáneo el arquitecto *Eruchel* es de educación del Norte francés. Que no pueden ser la misma persona lo demuestran muchos detalles decorativos.

Soberbios y únicos en el mundo como conjunto son los de las archivoltas de la portada, pero repetidos en ejemplos aislados de la misma singular belleza en otras partes. Los cogollos de la segunda archivolta (contando desde la interior) se ven en capiteles de Arlés (San Trofimo), y palmetas de la cuarta en Tolsa, Bourges y Chartres; dichos de la segunda se repiten en Aguilar de Campoo, y los de la tercera en capiteles de Pamplona. Es clásico (a lo provenzal) el modo de tratar el acanto de los capiteles corintios, los ábacos y otros detalles.

Las estatuas de los Apóstoles (las de fuera más arquitectónicas, más escul-

tóricas las del centro, gradualmente), la del Cristo del parteluz y las dos escenas de la parábola del rico avariento y el pobre Lázaro encima del dintel, son maravillas de la escultura, aun tan estropeadas como están. En el resto del neto se puede suponer que habría un mosaico.

No menos notable es, en el interior, el arca sepulcral con escenas de la vida de los santos mártires hermanos, y otras de los Magos, figuras de Apóstoles, etcétera, obra del mismo genial escultor de la portada.

El baldaquino y reja que agobia el arca es cosa del arte gótico, hecha en 1465. En esa estorbosa máquina intervino el pintor *Sansón Florentino*.

Los relieves de los tres mártires sentados, en el ábside colateral del lado de la epístola, son del insigne escultor del xii también, pero arreglados acaso por *Vasco de Zarza* en el siglo xvi (plegados de la ropa). En el ático del altar de ese ábside una Trinidad, lienzo que parece de *Tristán*. Y hay también allí una tablita de Madonna con San Juanito, italiana, del xvii (restaurada). Lienzo de San Juan Bautista y San Pablo, estilo de *Pantoja*.

En el retablo principal dos tablas, una de ellas de la Purificación, acaso de *Bartolomé Carducho*.

Repartidos por la iglesia: Tabla del Abrazo en la puerta dorada, de escuela de *García del Barco* y *Gallegos*. Pequeña Virgen de escultura del siglo xiv, sobre la pila de agua bendita. Cuatro paños notabilísimos de reja románica en la nave del Sur.

En la *Soterraña* (la cripta), la célebre Virgen de talla, de que fué ya devoto San Fernando. Otra de estilo francés del siglo xvi, también de escultura. Una tabla de la Virgen de Belén, acaso de *Fray Bartolommeo de la Porta*. Una reja de ventana, nueva o renovada, e igual a la que había en el siglo xii.

En la sacristía una cruz de chapa de hierro del siglo xvi.

e.—Convento de la Encarnación (*carmelitas calzadas*).

Donde veintinueve años fué monja Santa Teresa. Sólo antigua la portada (aquí se instaló la Comunidad en 1515). En la capilla que ocupa el sitio de la celda de la santa, el tabernáculo (por 1630) de madera de la celda, con imagen de la santa. Al ático central una transverberación (inspirada en el grupo de *Bernini*) de la segunda mitad del xvii. Una Presentación, acaso de *Federico Baroccio* (retablo derecha). Una Asunción que recuerda a *Cl. Coello*.

En la iglesia una Madonna, acaso francesa, por el xvi.

Un San José "el parlero", escultura de estilo de *Berruguete*.

Reliquias de Santa Teresa.—En clausura, una jarrita de su uso, un cantarito y toalla de un "mandato" cuando era priora, cruz y Crucifijo en su primitiva caja, que llevó en sus primeras fundaciones; su firma y las de sus cuatro primeras novicias en el acta de dote de éstas, otras cartas en relicarios, imágenes, y, soberano, un dibujillo de cruz y Crucifijo hecho en una espera por San Juan de la Cruz. En el locutorio (intacto), donde todo eso se ve, fueron las conversaciones con San Pedro Alcántara y San Francisco de Borja. En este convento tuvo sus visiones la santa: la transverberación (dos), una en capilla pública, la aparición del Niño en la escalera, la del Cristo a la columna, la glorificación de la Trinidad por ella y San Juan.....

f — Ermita de San Martín (*antes parroquia*).

Bella torre románica, con notas de mudejarismo. La ermita es de 1705, con la armadura vieja. Tabla del titular, de fines del siglo xv, del arte flamenco de los retablos de la Catedral.

g. — Ermita de la Cabeza (*antes San Bartolomé, parroquia*).

Dicese consagrada en 1210; se conserva íntegra su estructura de albañilería románicomorisca, característica de pueblos de la provincia, pero con tres ábsides de sillería. La armadura, de par y nudillo, rehecha en el siglo xvi. Portadas típicas. Se conserva, como en otras parroquias, el crismón.

h. — San Segundo (*antes parroquia de San Sebastián*).

Absides, portada y algo más del románico de comienzos del siglo xii. Aquellos desviados en planta (simbolismo?). Las naves reformadas en el xvi, hallándose entonces (1519) el cuerpo de San Segundo y cosas varias que no se estudiaron debidamente.

En el lugar del hallazgo del varón apostólico, estatua orante colosal del Santo, hecha en Valladolid y colocada aquí (1573), obra de *Juan de Juni*, seguramente.

De fines del siglo xvi otras imágenes de San Segundo (retablo mayor), y Santa Polonia. Crucifijo del xvi repintado. En el dicho retablo mayor, barroco horrible, una serie de tablas: predela (varios santos en busto y martirio de San Sebastián) obra casi seguramente de *Sansón Florentino*. (En Ávila, de 1459-1491), las seis tablas altas de principios del xvi Santos Obispos, Santiago y San Miguel, similares con otras, pobres, de Piedrahita.

i. j. — Pasado el puente (junto a la puente vieja), subiendo a la derecha, a los **cuatro postes** (cruz entre cuatro columnas arquitravadas) se goza de una de las hermosísimas vistas sobre la ciudad románica.

k. — Lugar de la iglesia románica de San Isidro, hoy en el Retiro de Madrid.

l. — Hospital general (*antes descalzos carmelitas*.)

En la Sacristía, Calvario, relieve por 1530. Oración, del *Greco*: estropeada (no tiene repeticiones). Cuatro círculos con los Evangelistas (recuerdan a *Carracci*).

m. — San Nicolás (*parroquia*).

Consagrada en 1198; conserva íntegro el exterior con sus tres portadas, y sólo el abside al interior. Relieve de las Angustias, de principios del xvi. Titular y relieves de escuela de *Becerra* en el retablo mayor, barroco; los colaterales de fines del xvi. Uno con tablas, estilo de *Blas de Prado* (1583). Madona y ángeles, estilo de *Escalante*. Frutero bueno, en predela del retablo colateral del Norte. Las letras del altar mayor, dotación a fines del xv, de Juan Pinilla (y su mujer), acaso se refieran al pintor así llamado.

n. — Santiago (*parroquia*).

Reedificación bajo el Obispo Ruiz, en estilo gótico, con algunos lisos muros románicos. Portadita del Renacimiento. La torre acaso sea del siglo xiv. Reta-

blo mayor, de varios órdenes, acaso de *Patricio Caxés*, comienzos del xvii; escultura y pintura; otro de tablas, principios del xvii. Capilla izquierda, retablo de pinturas por 1530. Dos retablitos de 1670. En el trastero, tabla de la Flagelación, al temple, similar a la de San Miguel de Arévalo.

o.—Convento de Gracia (Agustinas).

Donde fué educanda (corrigenda, según ella) Santa Teresa; después se quemó la iglesia y se rehicieron las bóvedas. Retablo rico, probable de *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo*. Sepulcros de los fundadores.

p.—Convento de la Concepción (antes Magdalena, parroquia).

Restos románicos de estilo avanzado, renovada en el siglo xvi gran parte de la iglesia y ahora modernizada. Había una Virgen de escultura de estilo de *Villoldo* (a lo *Berruquete*). En clausura, restos considerables de sillería del 1400 (poco más o menos) acaso procedente de la catedral. Talla flamenca de la Pietá. Ostensorio de principios del xvii, con punzón y contraste de Ávila de un *P.º Rodríguez*. Frontales de fines del siglo xvi.

q.—San Pedro (parroquia).

Hermana gemela de San Vicente (inferior, acaso comenzada antes). Nacida románica toda, completóse en el estilo la cabecera de tres ábsides y sus capillas y las portadas y ventanas del resto, iguales a San Vicente. Introdúcese lo ojival, gradualmente: cornisas y capiteles, cubrición parcial de los brazos del crucero, naves laterales y central de los pies, al himafrente un rosetón gótico. El cimborio es acaso del siglo xv. Sólo la sacristía, alto del hastial y torre, son extraños a la obra medieval, rica en escultura en capiteles (bestias) románicos; los ojivales son elegantes. En la nave lateral Norte un lienzo de San Pedro *ad vincula*, firmado por *Morán* (en 1673).

Al crucero Sur retablito fechado en 1536, de escultura, con bella Virgen dorada y estofada, pura italiana, y cinco tablas pintadas de estilo romano, cual el de *Alonso Berruquete*.

Delante de los torales dos retablitos corintios, con estatuas de mármol de San Pablo y Santa Catalina, fechados en 1575 (de la misma mano que la Virgen de la Blanca en la Catedral).

Inmaculada, escultura estofada, de la capilla del Dr. Maldonado (que † 1617) (ábside Norte), trasladada ahora al crucero Norte.

En el ábside de Sur talla recortada semicircular, de *Juan de Borgoña*, Madona con Santos. La lauda del mismo escudo del donador, que † 1495.

Repartidos entre el ábside Sur y la Sacristía, unos sargazos grandes y chicos, que habrán sido puertas de retablo (Anunciada, Gabriel, San Pedro, San Pablo, Angel con arpa, Angel con trompeta, el Bautista y Juan Evangelista), con escudo del Obispo Carrilló (1497 a 1514), probablemente de mano de *Santacruz*. De *Santacruz* también el óleo, colgado, entre ellos: San Juan Evangelista.

Tablita hispano-flamenca del xvi, Madona. En la sacristía San Jerónimo, lienzo de arte castellano, dado en 1611.

Apenas quedan restos de la vidriería en el rosetón. Hierros de la puerta de

la sacristía, góticos. Candelero, a la vez, del cirio pascual y del tenebrario medio gótico, medio renaciente, a lo *Laurencio de Avila* y *Juan Francés*.

Cruz parroquial de la segunda mitad del xv, con base del Renacimiento. Naveta contrastada en Avila, con punzón del portugués *Andrés Hernández* (aquí de 1527 a 54).

Ornamentos verdes y rojos, de interés por sus tejidos y por algunos bordados de imaginería, de los siglos xv y xvi.

s —**Escuela Normal de maestras.**

Notable fachada decorada con columnas y patio de análogo estilo.

u —**Seminario** (*antes Bernardas*). Dos sepulcros del siglo xv.

v —**Ermita de las Vacas.**

Nave pobre, de armadura del xv. El presbiterio escurialense. Evangelistas de escultura en las pechinas de las bóvedas. El retablo mayor, de estilo de *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo*; el tabernáculo, más cerca de *Berruguete*.

w —**Santo Tomás** (*convento de dominicos*).

Inicióse por doña María Dávila y Fray Tomás de Torquemada, como albaaceas de Hernán Núñez Arnalte, marido de aquélla; comenzándose en 1482, acabándose en doce años, y entrando la comunidad en 1493, pero contribuyendo todos con limosnas, y especialmente los Reyes Católicos (bienes de judaizantes, condenados por la Inquisición). Datos del Archivo de Cória, y la semejanza con la capilla del Cardenal en Avila demuestran que el arquitecto fué *Martin de Solórzano*: en ojival decadente.

Desde 1504, fué Estudio general (Universidad), y vendido cuando la desamortización del siglo xix, lo rescató Isabel II en persona, devolviéndolo a los frailes Predicadores.

La iglesia es magna, del tipo de las jerónimas y dominicas de entonces, con cruz latina, coro alto, capillas, y aquí (caso único) el presbiterio en igual forma que el coro, en alto también. Escaso el ornato, salvo lo típico de los citados monarcas.

En la *portada* varias imágenes, mal policromadas, del arte burgalés de *Gil de Siloé* y *Diego de la Cruz*.

INTERIOR.—De igual arte un Crucifijo de las Angustias (que inspiraba a Santa Teresa), mal encarnado.

Al centro del templo, el sepulcro, mausoleo del malogrado hijo de los Reyes, el Príncipe D. Juan, que, cumpliendo la última voluntad materna, se encargó, en 1508, al escultor florentino *Domenico di Alessandro Fancelli da Settignano*, que lo acabó en 1512; él mismo lo trajo de Génova y lo colocó aquí (costó 1.400 ducados). Se reveló aquí el artista, lejano imitador de *Ghiberti*, y más próximo a *Benedetto da Majano*, dulce sin decisión, amiguisimo del ornato, y en él sin rival. El tipo del sepulcro lo tomó más bien del de bronce del Papa Sixto IV en el Vaticano (de los *Pollajuolo*). Es sencilla e ideal la figura yacente, que tan singularmente se ofrece en este templo a la mirada de los admiradores.

En la última capilla de la izquierda, el sepulcro del primer fundador Arnalte, de alabastro, del que quedan sólo restos, en rincón, siendo digno de parangonarse con el del Príncipe, al parecer, con ser (seguramente) obra de *Vasco de Zarza*, que labró tanto para doña María la viuda; si es suyo sería su obra maestra.

En la penúltima capilla del mismo lado, por fortuna conservado, otro tercer sepulcro notable, el de los ayos del Príncipe, Juan Dávila († 1486) y Juana Velázquez de la Torre († 1504). Parece obra poco posterior a tales fechas, y en parte, imita cosas del del Príncipe, en parte del de Arnalte, y, en suma, es obra de otro artista desconocido que tendría nombre principal (a conocerse) en nuestro Renacimiento. Es de alabastro.

Las *vidrieras* subsistentes (ábside y crucero) parecen de *Valdivielso* y *Santillana* por su estilo; consérvanse fragmentos de la del óculo de los pies.

El *retablo mayor*, surmontado de un Crucifijo grande, que parece de mediados del siglo xvi, ostenta las más bellas tablas del arte prerrafaelista español que puedan conocerse. Obra seguramente de *Pedro Berruquete*: su obra maestra, pero del todo típica y personal. Cinco tablas grandes, del titular (en parte recubierta la pintura), y de escenas de su vida. Abajo, dos Evangelistas y dos Padres de la Iglesia, tamaño natural, y en las entrecalles Angeles y Santos. [De los retablos colaterales del crucero, los de Santo Domingo y San Pedro Mártir, proceden las tablas del mismo *Pedro Berruquete*, que del claustro de acá pasaron a los Museos madrileños, como pasó también, de desconocido autor, la tabla de María, los Reyes, los Príncipes y los Inquisidores].

La *sacristía* ardió en 1699 con todas sus riquezas; al rehacerla se incorporó portada del xvi de casa de los ayos del Príncipe. Aquí fué Torquemada sepultado. Aquí también, procedentes de algún retablo, altos relieves de los Evangelistas, cabezas de profetas, etc., de fines del siglo xvi.

Notables, dos pares de blandones de azofar, con armas de la Reina antes de 1492, del tipo flamenco del tiempo.

Las notabilísimas rejas (de los rejeros dominicos, de las de Guadalupe y Sevilla) se perdieron. De ellas, acaso, unos dragones forjados en la galería alta del Norte del patio de los Reyes, y los clavos de la puerta, cerrojos, cerraduras, etc.

Coro.— Prodigio de talla gótica es la sillería de detalle flamígero e inagotables combinaciones, extremándose la riqueza en las sillas reales de los extremos. Hizose alrededor del año 1492, cual el facistol que es de igual labor. La semejanza con lo de Miraflores, lleva a tenerla por obra de *Martín Sánchez*, vecino de Valladolid, que de allí, 1486-89, vendría a aquí a seguir trabajando en monasterios de los Reyes Católicos. El mismo haría, también, la talla del Retablo mayor.

El *convento* tiene tres claustros: el del Silencio, el del Noviciado o enfermería, pequeño, y el de los Reyes, parte del edificio que se destinaba a Palacio Real de verano, y que es grandísimo. Todos variados y curiosos, dentro del estilo del monumento. Por el convento abundan las portaditas, variadísimas siempre con bolas. Es curiosa la pequeña escalera, toda decorada de granadas, del ansia nacional de entonces. Otra escalera *de los papas* es rara por sus bóvedas y por su fecha 1708-1709. Muchas naves tienen alfarjías y ma-

dres, con zapatas góticas, y la gran sala del Palacio y también el Refectorio tienen tipos de cubierta más ricos y complicados.

x.—Convento de San José o «las Madres».

Primera fundación de Santa Teresa y sus descalzas en 1562, con diminuto y pobre templo (que no es el de la derecha entrando, capilla de San Pablo, con tabla, por el xvi, castellana). El templo es el reconstruido sobre ya otro definitivo, por planos de *Francisco de Mora*, en tres años (1607-1610). De lo anterior eran ya las capillas de la izquierda; las de la derecha las hizo *Mora*, y la primera para sí, pero no pudo acabarla y se vendió a su muerte (1610). El San José de la portada, atribuido (por Ponz) a *Giraldo de Merlo*.

Retablo mayor, del “estilo *Alonso Cano*”, con el titular anterior (estilo *Pe-reira?*); los lienzos, brillantes y hermosos de color, de la escuela madrileña, último tercio del siglo xvii. Colaterales, imágenes del mismo escultor, de Santa Teresa y San Bartolomé. Bella orante del prelado D. Alvaro de Mendoza, el que rehizo el templo.

Capilla Guillamas (tercera de la derecha), es de 1607-08. Las orantes de alabastro, notables, y la Santa Catalina y San Francisco, son del autor de las del presbiterio. El retablo, con pinturas, de las cuales la de la Asunción lleva la firma de *Pantoja de la Cruz*, en 1608.

Capilla de D. Agustín de Mena (primera, izquierda), pinturas todavía de lo amanerado escurialense (se acabó en 1618). Ponz las describió.

Martirio de San Lorenzo, acaso (Ponz) del *Sordillo*. En el retablo, espejos de la Granja.

Sagrada Familia, tabla, acaso copia del *Sarto*, procede de la capilla Salcedo, hoy en la sacristía.

Reliquias de Santa Teresa. - En clausura, dos flautas y tamboril de las santas alegrías de la santa, clavícula izquierda, jarrita, carta de pésame, un libro “Diario espiritual”, con apostillas y cruces y corazones de llamada de los puntos notables...

y —Las Gordillas (franciscas: de María de Jesús).

Fundó el convento doña María Dávila (la mujer de Hernán Núñez Arnalte (véase en Santo Tomás) y de D. Hernando de Acuña), en una heredad en 1502; trasladadas aquí en 1552, estrenóse el edificio en 1557, con templo y patio, etc., pues es interesante el interior clausurado, incluso los coros, semi-visibles. En el bajo el notable sepulcro de la fundadora († 1511), la obra maestra de *Vasco de Zarza*, que se goza a medias desde la reja; a los lados, de madera, monjas orantes. En la iglesia, un San Juan Bautista, de Martínez, el de Valladolid (firmado).

En la clausura alguna cosa de excepcional interés.

z.—Santa Ana (Bernardas).

Fundación acabada en 1350, del Obispo D. Sancho Dávila. Del tiempo restan un arco, entrada a la iglesia, ventana, etc. La iglesia, reconstruida a fines del siglo xvi. La titular (restaurada en 1545 y 1802), es notable escultura del tiempo de la fundación. Conserva, en clausura, este convento muchas cosas interesantísimas.