

EL CONVENTO DE SAN JOSE DE AVILA

(PATRONOS Y OBRAS DE ARTE)

por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

Pocos monumentos como este convento son merecedores de mayor estima, tanto en el aspecto histórico como en el artístico. El significado arquitectónico del templo quedó minuciosamente estudiado por don Luis Cervera Vera¹. En esta ocasión abordamos dos aspectos: el del patronazgo y el contenido artístico. Ambas cuestiones están relacionadas y explican el por qué de las obras².

EL MONASTERIO.

Es la propia Santa Teresa quien cuenta el origen. En el *Libro de la vida* (capítulo 32 y siguientes). Habitaba ella en el convento de la Encarnación de Avila y estaba dando vueltas a la idea de la fundación de un monasterio, donde

¹ Luis CERVERA VERA, *La iglesia del monasterio de San José de Avila*, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1950.

² Debemos recordar las siguientes obras en las cuales se hace la historia del edificio:

Fray JERÓNIMO DE SAN JOSÉ, *Historia del Carmen Descalzo*, Madrid, 1637.

FRANCISCO DE SANTA MARÍA, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, t. I, 1644, t. II, 1655.

Antonio SÁNCHEZ MOGUEL, *Estudios teresianos: la iglesia de San José de Avila*, La Basílica Teresiana, Salamanca, 1897-98, t. I.

Padre SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, t. II, Tipografía Burgalesa, Burgos, 1935.

Padre SILVERIO DE SANTA TERESA, *Biblioteca mística carmelitana, Obras de Santa Teresa*, Burgos, 1915-1924.

Padre SILVERIO DE SANTA TERESA, *Vida de Santa Teresa*, Burgos, 1935-1937.

Padre CARMELO DEL NIÑO JESÚS, *Santa Teresa vive en Avila*, Avila, 1959.

Padre HELIODORO DEL NIÑO JESÚS, *La obra de Santa Teresa y su primer monasterio*, Avila, 1962.

Introducción a la lectura de Santa Teresa, obra dirigida por Alberto Barrientos. Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1978.

En especial deseamos resaltar una obra inédita, la del Padre LUCINIO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO, *Historia de San José de Avila*. Hay copia mecanografiada en el convento de San Benito de Valladolid. Es trabajo extenso, que cubre todos los aspectos. Lo más relacionado con el propósito de nuestro trabajo figura en la parte segunda, cuadernos 12 al 15. Agradecemos se nos haya permitido la consulta de esta importante obra.

se pudiera guardar la «Regla con la mayor perfección que pudiese». Tuvo una visión, en la que el Señor le recomendó que no dejara «de hacer el monasterio, y que le serviría mucho en él, y que se llamase San José, y que a la una puerta nos guardaría él y Nuestra Señora la otra y que Cristo andaría con nosotras».

Pero Santa Teresa tuvo que proceder con harta prudencia. El objetivo era realizar un monasterio obediente a la Regla ya reformada, y esto era visto con animosidad por el pueblo de Avila. De ahí la estratagema de la Madre Teresa. Se van instalando en privado. En 1561 se adquiere una vivienda abulense, que viene a ocupar Juan de Ovalle, que estaba casado con una hermana de Santa Teresa. Con la apariencia de venir a visitar a su familia, la Madre Teresa se instala en la casa. Mientras tanto llega el Breve de Roma (7 de febrero de 1562) autorizando la fundación. Ya con este beneplácito se construye el monasterio. El Padre Silverio de Santa Teresa narra los pormenores de este conjunto monasterial de casuchas, donde ya habita con autorización la Madre Teresa desde 1564. Se ha comenzado con el mecenazgo de su familia (los Ovalle), pero en seguida se agrega don Lorenzo de Cepeda, hermano de Santa Teresa, que disfrutaba en América una saneada hacienda.

Rodeando a la iglesia nueva, de que trataremos más adelante, se dispone el conjunto monasterial, constituido por un claustro, celdas, coro, sala capitular, refectorio, cocina, y las ermitas, distribuidas por la huerta, todo cobijado por las altas paredes de la cerca.

Sabemos de las distintas reformas que se van haciendo en el monasterio, adquiriéndose sucesivamente casas. Ese crecimiento queda reflejado en la distribución del conjunto, todo imprevisible, ya que las dos plantas, aunque en torno a un claustro, carecen de la más elemental orientación. Además los desniveles son frecuentes y los accesos, angostos. Buen testimonio de aquella arquitectura orientada bajo el signo de la pobreza, hecha sin arquitecto, con la sólo colaboración de los alarifes. Emociona recorrer estos ámbitos, que guardan todo el aroma de los tiempos de la Madre Teresa. Suelos de ladrillo, paredes de yeso, puertas y ventanas de madera de pino, con cuarterones, escaleras con pretilos de madera. Cometemos a menudo el error de pasar de largo ante una arquitectura eminentemente popular, atraídos sólo por lo áulico. Aquí se guarda el espíritu de la reforma teresiana, pero también esa espontaneidad de la inspiradora, que dirigió personalmente las obras de esta casa. No olvidemos este rasgo, que ella fue la orientadora de la construcción, bien que guiándose de la propia utilidad del recinto. No se trataba de edificar una gran casa, sino un sencillo «palomar». Aquí pasó cinco años seguidos la Madre Teresa, y posteriormente, a intervalos, grandes temporadas. Esta fue la sencilla cuna de la Reforma teresiana.

Esta parte conventual responde peculiarmente a la arquitectura carmeli-

tana y encarna el espíritu de la Fundadora³. En *Camino de Perfección* deja dicho que la casa carmelitana ha de ser «pobre en todo y chica»; en otro pasaje de las *Constituciones* hace constar que la casa debiera ser pequeña, de piezas bajas, realizado con tosca madera. Con la iglesia había de hacerse una excepción: sería lo único «labrado», es decir, trazado con orden arquitectónico, aunque excluyendo la monumentalidad. Considero pues, que esta casa de San José se acomoda en todo a sus prescripciones, lo cual parece congruente, ya que ella misma dirigió la edificación y además habitó la morada. Este amor por la austeridad no se contradice con el espíritu racionalista de la Santa en materia económica. Quiero decir que se trata de una recta utilización de la pobreza. Todo menos comprometer la economía de la orden, que hubiese creado un grave descrédito. El Padre Teófanos Egido ha resaltado precisamente el «peso cuantitativo que el elemento económico tiene en la Madre Teresa»⁴. Pone a la hora de fundar su seguridad en la Providencia, pero no se arriesga más que cuando hay recursos materiales; por eso se resistió a fundar en Pamplona «si no lo es con alguna renta». Es patente, por otro lado, la asimilación de la riqueza suntuaria a la espiritualidad. Como comenta el aludido autor, identifica el oro con Dios, y el alma es «todo un diamante». Por contraposición, la obra humana es tan pobre que la identifica con la moneda ínfima, el cornado de cobre. Eso va a ocasionar que en lo tocante al culto (lo más próximo a la Divinidad) los carmelitas acepten lo suntuoso.

Un pequeño patio (8 × 10 mts.) rima con la reducida escala del convento. Tiene columnas en el piso superior, sin galbo, y se acomoda al orden toscano. Todo respira austeridad; de ahí los cerrados y lisos pretiles. Todo es de granito, lo mismo que los marcos de las puertas. Pero no aboga riqueza, sino fortaleza, ya que en la economía entra también la duración; con todo, es un patio atrayente.

Las dependencias arguyen la misma modestia. Celdas reducidas, con cama sin armar (un jergón) por todo mueble; las madres se sientan en el suelo para escribir, junto a la ventana. Similar modestia en la sala capitular, coro y refectorio. Se desciende a la cocina, con su hogar aún ocupado por la cacharrería de cobre del tiempo de la fundadora, que concedió al arte culinario un tiempo no despreciable, por aquello de que entre los pucheros también estaba Dios. Pero todo popular.

Complemento obligado del monasterio eran las ermitas. Constituían oratorios situados en la huerta, para que en ellos las religiosas pudieran buscar soledad, lo propio de la vida eremítica, que de esta manera tenía acomodo en

³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El convento de Santa Teresa de Avila y la arquitectura carmelitana*, BSAA, Valladolid, 1976, p. 305.

⁴ Véase en *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, el estudio del P. TEÓFANOS EGIDO, *Las preocupaciones materiales de la Madre Teresa*, p. 88.

el Carmelo⁵. Por el Padre Rivera sabemos que Santa Teresa gustaba de colocar pinturas en las ermitas «que ponen mucha devoción a quien las ve». Cuatro de estas ermitas forman un conjunto curioso, dispuesto a manera de cruz griega. Las erigió la Santa en un palomar que en 1564 compró a Juan de San Cristóbal, lo cual ha determinado la irregularidad del conjunto, ya que la Santa deseó aprovechar la tabiquería.

El bloque de cuatro ermitas se erige en el centro de la huerta. Ofrece una modesta altura, pero está hecho con edificación sólida, de piedra, con enmarcamiento puertas y ventanas de granito.

Se llega en primer término a la ermita de San Agustín. Según Fray Jerónimo de San José⁶ la ermita fue construída por Santa Teresa a devoción de doña María de Mendoza, hermana de don Alvaro, uno de los grandes protectores del convento. De todas suertes, Santa Teresa profesaba una gran devoción a San Agustín. Está adornada esta capilla con tres pinturas, que según el Padre Silverio fueron regalo de las agustinas de Nuestra Señora de Gracia. De excelente factura, son obra del siglo XVI. El cuadro central representa la *Conversión de San Agustín, a los pies de un Crucifijo*, de cuyo costado parten los dardos que herirán de amor al santo (1,48 × 1,17 mts.). Los cuadros de los lados representan a *Santa Mónica y San Agustín escuchando en el huerto la invitación a la conversión*.

La ermita del Cristo debe su nombre a la pintura de *Cristo a la columna*, que fue mandado pintar por la propia Santa, según su inspiración, por obra de un modesto artista llamado Jerónimo Dávila (1,64 × 1,03 mts.). En el proceso para la beatificación de la Santa, declara en 1610 su sobrina, la hermana Teresita de Jesús, el motivo que inspiró la pintura, que no fue otro que haberse aparecido Cristo en este estado⁷. Se trata de una pintura mural, realizada al fresco, del tipo habitual de Cristo a la columna, alta, según la forma de representarse en el siglo XVI. Presenta la novedad de que Cristo aparece con los brazos y una pierna sujetos con cuerda al soporte. Aunque el relato de Teresita de Jesús hace referencia a que Cristo se mostró con el brazo llagado, y de que se arrancó de él un pedazo de carne, el cuadro no refleja esta particularidad. Sabemos que la pintura fue retocada por el pintor madrileño Francisco Rizzi durante su estancia en el convento, en 1674, pero se limitaría a restaurar el fresco, pues faltan sus fogosas pinceladas.

⁵ *Constituciones*, cap. I, 14: «Todo el tiempo que no andivieren con la comunidad, o en oficio della, se esté cada una de por sí en las celdas o ermitas que la priora las señale».

Fray JERÓNIMO DE SAN JOSÉ (*Historia del Carmen Descalzo*, t. I, lib. IV, cap. XIV, n.º 7) describe estas ermitas, señalando que estaban dedicadas a determinados santos o misterios; celebrándose las festividades correspondientes mediante el adorno con enramadas, practicándose procesiones.

⁶ Padre SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo*, t. II, p. 644.

⁷ Padre SILVERIO DE SANTA TERESA, ob. cit., t. II, p. 639.

A este Cristo se le atribuyen numerosos prodigios. Uno de ellos iba a tener felices consecuencias para el convento, pues propiciaría el mecenazgo más trascendental. Doña Catalina de Rois, mujer de don Francisco Guillamas Velázquez, de la cámara del rey Felipe II, alcanzó su curación por mediación de la imagen. En agradecimiento mandó rehacer la ermita a su costa, dejándola en el estado actual, convirtiéndose a partir de entonces los Guillamas en los grandes protectores del convento.

La ermita está precedida de una placeta con bancos de granito, lo que revela su condición principal, pues en su fachada se celebraron las festividades más notorias. Entrando, a mano derecha, hay un escudo de los Guillamas, con la inscripción. Toda la capilla está rodeada de un precioso zócalo de azulejería, de tono azulado. En la cabecera se muestra un *retrato de Santa Teresa*, de gran calidad (1,23 × 1,22 mts.). Se aparta de la habitual fisonomía de la Santa, perpetuada según el retrato de Fray Juan de la Miseria. La capilla ofrece a los lados del presbiterio dos capillitas estrechas; a la derecha está el mencionado fresco del *Cristo a la Columna* y en el lado frontero otra pintura mural, con el tema de las *Lágrimas de San Pedro*, de mediocre calidad.

A espaldas de esta ermita se encuentra la de Nazaret que ofrece el valor emotivo de haber sido aderezada por Santa Teresa. Sin embargo su valor artístico es reducido. En sus muros figuran algunas pinturas al fresco, en grisalla, de muy escasa calidad. Preside en el altar mayor otra pintura popular, que representa a *San José durmiendo*, revelándole el ángel el misterio de la Encarnación de María.

La última ermita del palomarcito está dedicada a Santa Catalina. Es muy reducida, en forma de L, de manera que su cabecera no resulta visible desde el exterior. Dícese que en su pared hizo pintar Santa Teresa un fresco de los Desposorios de Santa Catalina. Posteriormente los Guillamas adquirieron la ermita, en razón a la advocación de Santa Catalina, virgen y mártir, como protectora de doña Catalina de Rois, mujer de don Guillermo. Por esto regalaban la pintura sobre lienzo de los *Desposorios de Santa Catalina* (1,97 × 1,11 mts.), que sustituyó a la mural antes citada. Cristo se dispone a colocar el anillo en el dedo de Santa Catalina, y sostiene la corona que pondrá en su cabeza. Es pintura muy delicada, que se haría hacia 1605, cuando los Guillamas realizan la obra de la capilla del Cristo. Dadas las afinidades con el estilo de Juan Pantoja de la Cruz, que como se sabe realiza el retablo de la capilla de los Guillamas en el templo, se puede considerar obra de dicho maestro. Viste Cristo túnica roja, de finos pliegues; un halo circunda su rostro. Santa Catalina se halla de hinojos, encadenada. Su vestido presenta tonos violáceos, muy empleados por Pantoja. Es una figura atildada y primorosa, representada como dama de rango, según la iconografía de dicho maestro.

En la ermita de Santa Teresa, situada en el bloque que arrima hacia el

templo; hay un importante lienzo del *Martirio de San Lorenzo* (1,30 × 1,73 metros). De curiosa iconografía, representa en el centro la figura del santo sobre la parrilla; los verdugos aportan leña y avivan la lumbre. En medio se dispone el tribunal y al fondo, en una habitación contigua, se representa la escena del juicio. El pintor ha querido obtener emoción valiéndose de una representación nocturna. La hoguera es el origen de la luz central. Otro grupo de hombres camina guiándose de un farol. Y de igual suerte la esperanza de San Lorenzo es ese impacto luminoso que procedente del Cielo, le ofrece la corona florecida de su martirio.

El colorido de la obra abunda en tonalidades tornasoladas. El cuadro guarda muchas analogías con la pintura de Pellegrino Pellegrini, Tibaldi, el pintor italiano de El Escorial. Como es sabido hizo para el retablo mayor del monasterio un lienzo de tema indicado. El cuerpo del santo en el cuadro abulense, que atribuimos a Tibaldi, posee un cuerpo más delgado, pero ha de considerarse que en este cuadro no hay esa pretensión plástica, de relieve, que requería el retablo del monasterio escurialense. Ya se sabe el afán nocturnista que hay en la pintura de este artista. Como veremos el monasterio de San José está fuertemente endeudado con todo el arte escurialense.

En el coro viejo hay una serie de pinturas de hacia 1700, que figuran como regalo de don José Salazar. Es un hermoso conjunto, en el que destacan la *Asunción de la Virgen* y la *Huida a Egipto*.

OBRAS ARTÍSTICAS EN DIVERSAS DEPENDENCIAS MONASTERIALES.

Sin pretender hacer un inventario artístico de lo que contiene el monasterio, hacemos relación de las piezas que nos han parecido más notables. Estas obras proceden de la aportación de diversos patronos o de las propias adquisiciones del monasterio. Con motivo de la apertura del Museo del monasterio, algunas piezas han sido llevadas a éste desde su primitivo emplazamiento. Nosotros las reseñaremos en el lugar donde sabemos se encontraban primitivamente.

El coro bajo es la pieza más espaciosa, lugar al mismo tiempo de exhibición de obras artísticas meritorias. Comunica por medio de dos rejas con el lado del evangelio de la capilla mayor de la iglesia. Este frente está adornado con un retablo barroco, de hacia 1700, presidido por una venerada imagen: el *Cristo del Amor*, del que da puntual relación el Padre Silverio en la *Vida de Santa Teresa*. Refiere que el Cristo pertenecía a don Alvaro de Mendoza, obispo benefactor del convento, que acabó regalándolo al monasterio visto el interés de la comunidad, como testimonio la argucia de que ésta se sirvió para atraérselo. Es de madera muy ligera y de clara factura americana, por

lo que habrá que suponerle importado. El obispo, de no ser así, se hubiera buscado un escultor de mayor categoría, ya que es obra popular. Por lo demás, la fama de la obra se basa en la devoción de que era objeto. Por la misma razón era famosa una pintura de la Virgen, que ahora está en el Museo. Según la inscripción que figura en el marco perteneció a Santa Teresa. Fue una imagen de devoción, representando a la Virgen ataviada con toca. Tuvo una gran difusión, pues hay infinidad de copias por Castilla. Se viene dando mayor importancia a esta pintura por el parecido de la Virgen con el retrato de Isabel la Católica. Santa Teresa poseyó esta pintura regalo de la Condesa de Osorno. Confiesa Santa Teresa que la Virgen, tal como se la apareció en una revelación, se parecía a esta pintura⁸.

Otro regalo del obispo Alvaro de Mendoza es una pintura sobre tabla, de *Cristo con la cruz auestas*. Es copia de Sebastiano del Piombo, como lo dice la propia firma que figura en el cuadro, y que declara el nombre de su autor y la fecha: «Roi Dionisi», 1544⁹.

Joya del coro, ahora en el museo, es el *Cristo a la columna*, que ya fuera atribuido por Ponz a Alonso Cano, obra bien conocida e incluida por Wethey en la producción de este pintor como perteneciente al único período madrileño (1657-1667)¹⁰.

Hay también una notable pintura de Santa Teresa (1,24 × 0,98 mts.), de escuela madrileña, fechable hacia 1670.

Otra excelente pintura, de la década del setenta, es la de *San Juan Bautista* (2,19 × 1,43 mts.). No se ha podido apreciar firma. El cuadro está envuelto en marco de tarjetillas, de la época. Hay que relacionarle con Mateo Cerezo; la suntuosidad de la piel de camello y de la lana del cordero, con pintas, es muy de su estilo. Se cubre con una túnica roja, muy abierta para que exhiba su bello cuerpo desnudo. Magnífica la cabeza, de aspecto sonriente, mostrando una exuberante cabellera rubia, de cuidados rizos, todo envuelto por un halo luminoso. Sin embargo existen otras notas, como la fuerte inclinación de la cabeza, que hacen pensar en Antolínez.

La sala capitular está presidida por un retablo, que se dice donación de

⁸ *Cuentas de conciencia*, n.º 22, Avila, 19 de enero de 1572. «La víspera de San Sebastián, el primer año que viene a ser priora en la Encarnación, comenzando la Salve, vi en la silla prioral, adonde está puesta nuestra Señora, bajar con gran multitud de ángeles la Madre de Dios y ponerse allí, A mi parecer, no vi la imagen entonces, sino esta Señora que digo. Parecióme se parecía algo a la imagen que me dió la Condesa, aunque fue de presto el poderla determinar, por suspenderme luego mucho».

La Condesa de Osorno se llamaba Doña María de Velasco y Aragón.

⁹ Mide 0,66 × 0,48. La firma dice: «Sebastianus Venetus inventor, Roi Dionisi faciebat I D XXXXIII». En el marco se lee: «Alvari Mae. Abulen».

¹⁰ Antonio PONZ, *Viaje de España*, t. XII, carta X. Véase edición Aguilar, Madrid, 1947, p. 1.121.

Harold E. WETHEY, *Alonso Cano. Painter. Sculptor. Architect*, Princeton Univ. Press, N. Jersey, 1955, p. 150.

don Gaspar Daza. Contiene diversas pinturas, entre ellas una muy bella de escuela flamenca de finales del siglo xv. En la parte superior del retablo hay una pintura sobre lienzo, en forma de medio punto, representando al *Salvador* (0,65 × 1,03 mts.). En el banco del retablo se disponen tres pinturas de tema teresiano: *Santa Teresa escribiendo*, *la Transverberación* y *la muerte de Santa Teresa* (0,25 × 1,47), que pueden asignarse a Vicente Carducho.

En esta misma sala hay una pintura sobre tabla, de la *Crucifixión*, de excelente factura. Datará de mediados del siglo xvi y tal vez sea obra flamenca (0,54 × 0,35). Conserva el marco de la época, con inscripción «(Deus meus, Quid dereliquistime...».) De magnífica calidad es asimismo, una copia del cuadro de *San Sebastián*, de Orrente, conservado en la catedral de Valencia (1,72 × 1,17 mts.). Está efectuada en tonos más claros y es menos tenebrista que el original valenciano. Finalmente puede señalarse una escultura de *San José y el Niño*, relacionable con el vallisoletano Juan de Avila y datable del último cuarto del siglo xvii (0,66 mts.).

En la sacristía hay dos pinturas de las *Lágrimas de San Pedro* y el *Cristo a la columna*, copia ésta del ya citado en la ermita del Cristo. Pero lo más notable es un lienzo de *San Francisco recibiendo los Siete Privilegios* (2,41 por 1,78 mts.), que según la inscripción fue mandado hacer en 1639 por don Pedro de Ceballos Escobedo, corregidor de Jaén. Lo dio a conocer don Diego Angulo (*El San Francisco de Murillo del Museo de Génova*, Archivo Español de Arte, 1940-41, página 312) como copia de Ribera, perteneciente a la colección madrileña del Conde de Villamonte. Consta en el convento que ha sido regalado a éste por dicho conde. Hay otras copias del mismo cuadro, que según Nicola Spinoza (*L'Opera completa di Jusepe de Ribera*, Rizzoli editore, Milano, 1978) se remiten a un original perdido de Ribera. En la iglesia primitiva hay un lienzo de *Cristo coronando a Santa Teresa*, de finales del siglo xvii, de seguidor de Lucas Jordán (1,55 por 1 mts.).

En la cocina puede contemplarse una sorprendente pintura firmada, en el ángulo izquierdo: «Rizi pict. Regi/M. 1676». Consta que el pintor de cámara Francisco Rizi, autor de los siete cuadros del retablo mayor, fechados en 1674, estuvo en Avila en este año, retocando el fresco del *Cristo a la columna*. El

Rizi' pict Regi',
nº 1676

que ahora nos ocupa está hecho dos años más tarde, y aparece firmado en Madrid.

Evidentemente las monjas quedaron satisfechas del pintor, a quien demandan una nueva obra. Merece una consideración aparte por su temática. Se ha pretendido un cuadro religioso y ciertamente lo es, pero viene a ser un verdadero bodegón con figura, ya que representa a *Santa Teresa en la cocina* (1,04 × 1,45 mts.) y que probablemente desde el principio fue destinado a esta dependencia. Sabemos efectivamente que habitualmente Santa Teresa frecuentaba la cocina, pues no existiendo en los primeros tiempos hermanas legas, las profesas habían de hacer de todo. Ella gozaba en la cocina y tenía fama de obtener sabrosos platos. También sufrió diversos éxtasis. Uno nos es conocido por el relato que hace la venerable madre Isabel de Santo Domingo, que ayudó a la Madre en este menester. Refiere que en cierta ocasión, mientras freía unos huevos quedó suspensa, con riesgo de que se desplomara la sartén con el contenido¹¹. Este es el pasaje que aquí se representa, aunque sin recogerse la segunda parte del relato, a saber, que la Madre Isabel cogió por el brazo a la Santa para que no cayera la sartén, sufriendo ella también el éxtasis.

Rizi tuvo el acierto de representar la escena de forma apaisada, que va bien al bodegón. Santa Teresa aparece en el centro, sosteniendo una sartén de largo mango, conteniendo los huevos, ya cuajados. Un cono de luz que viene de la parte superior la envuelve. El rostro está en plena suspensión. A la izquierda está el hogar, provisto de su chimenea de forma arquitectónica, bien diferente del rústico fogón de la verdadera cocina. Entre las brasas se ve un puchero, una alcuza, leña, una cesta con huevos y un plato con cuchillo. En el lado opuesto, una col y un cesto con frutos. Una austera mesa y sobre ella un jarro de loza, el mantel y un plato, en el que se juntan un pan y una calavera: el típico acompañante de la refacción monasterial. Más al fondo, un aparador, en el que de forma decorativa se exhibe vajilla.

En otras salas del monasterio encontramos apreciables obras de escultura y pintura. Dícense procedentes de Flandes unas esculturas del siglo XVI de *San José* y la *Virgen con el Niño* (altura 0,74) m. de buena calidad. Un *San Miguel*, de finales del siglo XVII (0,76) destaca sobre una gran peana, en que figuran demonios entre llamas. El arcángel va vestido con un precioso traje, hecho con tela encolada y piel, enriquecido con incrustaciones de piedras. Introducido en una estrecha habitación, se halla un gran lienzo de la *Dormición de la Virgen* (2,60 × 3,60 mts.), provisto de un ostentoso marco barroco. Está firmado en una filacteria: «Don Pedro Martínez Canencia ft». Desconozco quién pueda ser este artista. Es pintor aplicado, y meritorio por haberse em-

¹¹ Padre SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo*, ob. cit., t. II, p. 713.

Padre CARMELO DEL NIÑO JESÚS, *Santa Teresa vive en Avila*, ob. cit., p. 126.

peñado en lienzo de tan grandes proporciones, si bien para la composición, se ha servido de algún grabado. Habrá que fecharlo hacia 1700. Hay asimismo un pequeño cuadro que representa la *Aparición de Cristo a San Juan de la Cruz* (0,65 × 0,46 mts.). El santo está arrodillado sobre un infolio, al lado de una calavera y de dos ángeles que muestran unas flores. Cristo va cargado con la cruz y entre ambos se entabla una conversación, que va escrita en dos renglones, para indicar la forma dialogante.

PRIMEROS PATRONATOS; EL DE DON ALVARO DE MENDOZA.

Hay un germen en el proceso institucional del convento de San José: la fundación, bajo el impulso de la Madre Teresa de Jesús. Pero prontamente, atraídos por sus virtudes, empiezan a recaer diversos patronatos.

Los diferentes patronos procuraron tener acomodo en la iglesia del convento, ordinariamente en capillas situadas en su ámbito; uno, no obstante, pretendió la capilla mayor: el obispo don Alvaro de Mendoza. El monasterio fue a más, y sucesivamente fueron erigiéndose hasta cinco iglesias, hasta llegar a la actual. Naturalmente la primera tenía la pura justificación de servir a la pequeña comunidad; pero bien sabemos que luego la iglesia se convertiría en elemento de atracción. Uno de los primeros patronos fue don Francisco de Salcedo, que edifica la capilla de San Pablo, sobre el solar donde radicó la primitiva iglesia. Como se estuviera edificando una nueva iglesia, el sacerdote don Francisco de Salcedo trató con la Madre Teresa que le cedieran el solar de la primitiva iglesia, para hacer en él una capilla en honor de San Pablo. En 1579 se formalizó la escritura, dada a conocer por el Padre Silverio de Santa Teresa. Serviría para el entierro de su familia, y la dotaba con capellanía, sacristán y renta. Se edificó la capilla, que fue utilizada por la comunidad como iglesia supletoria, ya que el coro viejo permanece en contacto con ella. Se conserva esta capilla, que está presidida por una tabla de *San Pablo*, de autor escurialense (1,80 × 1,40 mts.). Don Francisco de Salcedo fue gran amigo de la Madre Teresa, la que alude a él en su *Vida* con palabras muy elogiosas. Muerta su esposa doña Mencía del Aguila, fue ordenado sacerdote y fue capellán del monasterio. Falleció en 1580 y está sepultado en esta capilla, erigida a su costa. Es de fábrica de granito y se cubre con artesonado de tipo mudéjar.

Hay en la capilla una escultura de Inmaculada, de finales del siglo XVII, de escuela granadina, preciosamente policromada. Habrá que clasificarla en el círculo de los Mora.

También hay un monumental lienzo en que se figura a *Santa Teresa escribiendo ante el Crucifijo* (2,64 × 1,80 mts.). Se advierte que el cuadro ha sido realizado para este lugar, pues en la parte inferior figura como orante un

sacerdote, que será don Francisco de Salcedo. Es de original iconografía. Un ángel sostiene el libro abierto, para que la santa escriba; otro mantiene el tintero y otro tiene un infolio. Es lienzo del tercer cuarto del siglo XVII, que sería encargado por los sucesores del fundador.

Otro patronato se debe a don Lorenzo de Cepeda, hermano de Santa Teresa. La capilla se funda según testamento del indicado, de 12 de abril de 1578. Deja al cuidado de su hermana la disposición del lugar¹². Santa Teresa no pudo ni comenzar la capilla, pues su primer cuidado fue recuperar el dinero que don Lorenzo había dejado para esta misión. Pese a todo fue la primera capilla que se edificó, y subsiste, aunque con algunas modificaciones acometidas por Francisco de Mora. Está situada en el lado de la epístola, junto al presbiterio. El fundador dejó ordenado que se hiciera un retablo de San Lorenzo, su santo patrono. En efecto, en el retablo se ve una pintura de esta advocación, de la primera mitad del siglo XVII. Ponz asigna esta pintura a Alonso del Arco, atribución que no puede mantenerse¹³.

Don Lorenzo de Cepeda se había enriquecido en América; en 1575 se encontraba en España. Su enterramiento es de gran modestia: un simple lucillo, con la inscripción funeraria, en que consta su fallecimiento en 26 de junio de 1580. En el pavimento se encuentra la sepultura de don Pedro de Ahumada, hermano asimismo de Santa Teresa, que estuvo en América con don Lorenzo y con quien volvió a España. La losa permite la identificación del personaje, constando el fallecimiento en 1589.

La capilla inmediata, situada en el lado de la epístola, fue fundada por el maestro Gaspar Daza, racionero que fue de la catedral de Avila y gran amigo de la Madre Teresa, a quien ayudó en la obra de la Reforma. También están sepultados en la capilla la madre del racionero y una hija llamada Catalina Daza. Y aún otro sepulcro ha de añadirse: el de Julián de Avila, otro fervoroso amigo de la Madre Teresa, de quien fue confesor, ayudó en las fundaciones y llegará a ser capellán de San José. Se conserva su lápida sepulcral, con la fecha del fallecimiento en 1605. Hoy la capilla está dedicada a San Juan de la Cruz.

Especial relevancia adquiere el mecenazgo de don Alvaro de Mendoza. Durante el tiempo en que fue obispo de Avila ayudó a la Madre Teresa, y siguió haciéndolo al pasar a la diócesis de Palencia. Al mismo tiempo pertenecía don Alvaro al Consejo de Su Majestad y era Conde de Pernía. Ya hemos hecho notar ciertas obras artísticas que se guardan en la clausura, regalo de este obispo. Acertó a prever el obispo la significación ejemplar de la Madre Teresa y gestionó su enterramiento en el convento de San José. Como cuenta

¹² Padre SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo*, t. II, p. 754.

¹³ Antonio PONZ, *Viaje de España*, ob. cit., t. XII, carta X. N. GALINDO SAN MIGUEL, *Alonso del Arco*, Archivo Español de Arte, 1972, p. 347 a 385. Atribución no compartida por Jesús Urrea.

el Padre Silverio, al pasar en 1577 la Madre a residenciarse en Toledo, sólo permitió el cambio de residencia al quedar asegurado su enterramiento en San José de Avila. Pero ya venía gestionando la creación del patronato de la capilla mayor de San José a favor suyo, donde habría de colocarse el sepulcro de la Madre Teresa y el suyo, frente por frente. Su clarividencia es ponderable, pero no menos su osadía. La muerte en 1582 de la Madre Teresa aceleró el proceso de creación del patronato de la capilla mayor. La escritura se firmó el 7 de octubre de 1584¹⁴. Al fin se cumplía su anhelo. Se iba a correr el riesgo de emplear una iglesia carmelitana como mausoleo de un eclesiástico, lo que irrogaría suntuosidad y pompa, pero aunque hubo mucha resistencia, al fin se dio este paso. El obispo adquiriría la capilla mayor para su enterramiento en propiedad. A su cargo quedaba el hacer construir la capilla, en lo que habrían de emplearse dos años a partir del primero de 1585. Dejaba dotada la fundación con 150 ducados al año. Habrían de hacerse a su costa sacristía, cripta (bóveda), retablo principal y colaterales. Esta escritura fue ratificada el 12 de enero de 1585.

Don Alvaro presionó para obtener el traslado del cuerpo de la Madre, que estaba en Alba de Tormes desde su fallecimiento. En 1585 llegaba a Avila, siendo depositado en el monasterio mientras se hacían los preparativos para terminar la capilla de don Alvaro. El Duque de Alba hacía gestiones para recobrar el cuerpo; al fin saldría vencedor, con gran disgusto de don Alvaro, que vio cómo regresaba el venerado cuerpo de la Madre a Alba de Tormes, donde reposa.

Francisco de Mora echaría por tierra la capilla levantada por don Alvaro, pero el testimonio de su patronato queda en los escudos que decoran la bóveda. También está allí su propio sepulcro, en el lado de la epístola. Don Alvaro falleció el 19 de abril de 1586. La obra fue realizada por el notable escultor vallisoletano Esteban Jordán¹⁵. Sin duda el sepulcro debió de quedar labrado a raíz de la construcción de la capilla mayor, de modo que Mora al hacer la nueva iglesia tuvo que colocarle nuevamente. Es de tipo orante, ofreciéndose la mitra sobre el reclinatorio. En el convento se conserva un retrato al óleo sobre tabla de don Alvaro (0,59 × 0,51 mts.). Es de busto prolongado. Muestra una cruz sobre el pecho; se cubre la cabeza con bonete. En la mano derecha sujeta un papel, mientras que la izquierda reposa sobre un cofre. Es de gran maestría. Habrá que pensar en uno de los grandes retratistas de corte del tiempo: Alonso Sánchez Coello o Juan Pantoja de la Cruz. Don Alvaro aparenta estar en la treintena, de suerte que este retrato es muy anterior al grupo funerario. La adustez del personaje hace pensar en la influencia de Antonio Moro sobre Sánchez Coello. En cambio Pantoja tiene abundante obra

¹⁴: Archivo Histórico Nacional, Clero, leg. 306.

¹⁵ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952, p. 74.

pictórica en el monasterio. En efecto, por Sánchez Moguel sabemos que en 1589, don Juan Carrillo, procurador de don Alvaro, había encargado el retablo mayor, el cual lo hacía «Juan de la Cruz, pintor del rey nuestro señor, con quien se ha concertado en setecientos ducados castellanos»¹⁶. Es de suponer que este retablo, de Juan Pantoja de la Cruz, contuviera una pintura de San José. Pero nada sabemos de esta obra, ya que el retablo actual sería hecho en la década del setenta del siglo XVII; sospecha con ello el Padre Lucinio del Santísimo Sacramento que tal vez esta pintura se halle en otro convento de la Orden¹⁷.

EL PATRONATO DE DON FRANCISCO GUILLAMAS.

Ya se ha hecho relación de cómo en 1606 doña Catalina Rois, esposa de don Francisco Guillamas, habiendo obtenido la curación de su enfermedad por mediación del Cristo a la Columna, decidió reedificar la ermita de esta advocación. Los Guillamas acometen seguidamente la fundación de la capilla de la Asunción para su enterramiento. Sería esta familia uno de los mecenazgos más fructíferos del monasterio. Don Francisco Guillamas Velázquez era caballero muy principal. Fue maestro de cámara de los reyes Felipe II, Felipe III y Felipe IV, tesorero de las reinas doña Margarita y doña Isabel, señor de las villas de La Serna, Vadillo y Los Povos y regidor de Avila. Debe recordarse que su hermano Luis Guillamas y su mujer Juana Cibrón, habían firmado las escrituras para fundar un convento de madres carmelitas descalzas en Avila, de la advocación de la Presentación de la Virgen, en la cual habrían de tener la capilla mayor para su enterramiento, pero este compromiso no llegó a tener realización¹⁸.

La escritura de fundación de la capilla lleva fecha de 23 de octubre de 1606¹⁹. Es significativo que en la escritura se hable de la «suntuosa» capilla de Nuestra Señora de la Asunción, como resaltando el valor del arte que encierra. El patrono se comprometía a levantar «la dicha capilla muy bien labrada y edificada con los adornos y como convenga de la mejor traça y forma, y al tiempo que me pareciere con su altar y retablo como a mí pareciere y lo dexaré acabado y puesto en perfezión para que sea y quede para mí y para los dichos mis herederos y suzesores a mi costa y misión». También se obliga a practicar una ventana en esta capilla, en comunicación con la sacristía del

¹⁶ SÁNCHEZ MOGUEL, ob. cit., p. 330. Este cuadro fue publicado en *Catálogo de la Exposición de Santa Teresa y su tiempo*, Madrid, 1971, n.º 54.

¹⁷ Padre LUCINIO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO, *Historia de San José de Avila*, ob. cit.

¹⁸ Padre LUCINIO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO, *Historia de San José de Avila*, ob. cit., vol. cit., p. 65.

¹⁹ Archivo Histórico Nacional, Clero, leg. 301.

convento, para que a través de ella las monjas pudieran asistir a las misas y recibir la comunión, ya que en efecto el fundador deseaba asegurarse los sufragios ofrecidos por la comunidad. También se obligaba a colocar reja, para que quedara debidamente cerrada.

De lo dicho se infiere el deseo del fundador de realizar una capilla magnífica, como así resultó. Se levantó en el lado del evangelio, junto al presbiterio. Cervera Vera puntualiza el proceso de construcción de la capilla. La intervención de Francisco de Mora supuso una transformación fundamental, ya que convenció al fundador para hacer una obra de gran porte. Como más adelante se verá esta capilla fue el desencadenante para adaptar el templo a la arquitectura escurialense. Si en un principio se empezó transformando una antigua capilla, aprovechando materiales y muros, al fin y a la postre se haría una obra nueva.

El fundador, levantada la capilla, fabricó el retablo, los sepulcros y la reja. Todo es de una gran sobriedad, como corresponde a la nueva época, pero de esmerada calidad, y para ello hubo de buscar buenos artistas. Fray Jerónimo de San José describe la capilla, como toda la iglesia, significando que era una de las más curiosas y bien labradas que hay en esta ciudad. La hechura, la portada, la reja, el retablo, las pinturas, los entierros, los bultos y todo lo que hay en ella, es de extremada riqueza, artificio y primor». La capilla quedó autorizada por dos reliquias excepcionales: una de la Santa Espina, guardada en un relicario bajo rejas, y el cuerpo de San Mauricio. Describe los entierros de los patronos y copia las inscripciones²⁰.

Si para Cervera Vera San José de Avila es la más perfecta realización de Francisco de Mora, sin duda esta capilla es lo más delicado del conjunto. Sobriedad y elegancia en esta fábrica de granito. El monumental hueco que sale a la iglesia se cierra en plenitud con una reja. En ella figura el escudo de los Guillamas sostenido por dos niños. Se cierra en medio punto, dispuesto a la manera radial. Será una de las primeras rejas de este tipo, ya que las renacentes se coronan horizontalmente. En el centro lleva un IHS radiado.

El retablo mayor es obra conocida de Juan Pantoja de la Cruz, quien firma el lienzo principal de la *Asunción de la Virgen*: «Juan Pantoja de la + pictor camerarius rae. faciebat Matriti 1608 años»²¹.

El retablo consta de un solo cuerpo y remate. En el banco se encuentra un relicario, con las cenizas de San Mauricio. En el banco se sitúan seis pinturas verticales, tres a cada lado, de *San Antonio*, *Santa Lucía*, *Santa Apolonia*, *San Juan Bautista*, *San Jerónimo* y *Santo Domingo de Guzmán*. En el centro

²⁰ Citado por el Padre SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo*, t. II, p. 751.

²¹ María KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz*, Editorial Castalia, Madrid, 1964.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz*, Archivo Español de Arte, n.º 79, p. 106.

va el monumental lienzo de la Asunción, y en el ático la *Coronación de la Virgen*. Todas estas pinturas son de Pantoja. El pintor realizó un conjunto esmerado, dentro de los ideales del manierismo tardío, ya fecundado por arranques claroscuristas, de suerte que el vigor plástico de las figuras resulta impresionante.

La capilla queda convertida en el mausoleo de los Guillamas. De ahí que estén presentes sus escudos y las inscripciones; el mecenazgo impulsó este alarde de personalismo. A los lados del retablo se ven letreros, como asimismo en el friso que rodea a la capilla y en el zócalo de los sepulcros.

La capilla contiene diversos enterramientos, como se hace constar en el libro de difuntos de seglares que se conserva en el propio convento. A excepción de los fundadores, que están en los lucillos de los costados, los demás están enterrados bajo el pavimento, pudiendo leerse sus lápidas. Son los siguientes:

Don Francisco Guillamas Velázquez, fallecido el 3 de octubre de 1630, a los ochenta y dos años. Doña Catalina de Rois Bernaldo de Quirós, su mujer, fallecida el 21 de marzo de 1637; la hija de ambos, Ana María de Guillamas, marquesa de Loriana, que murió en Madrid el 24 de junio de 1634. Don Antonio Martínez de Leiva, marido de Ana María Guillamas, muerto en Madrid, el 21 de mayo de 1651. Don Antonio Guillamas Velázquez, hijo segundo de los fundadores, fallecido el 2 de marzo de 1658, y su mujer doña Josefa de Zúñiga. Don Jerónimo Guillamas, hijo mayor de los fundadores, muerto el 3 de abril de 1651. Ignoramos el parentesco o relación que guardaban con la familia don Francisco Villalba y su mujer doña Josefa Teresa de Contreras, que también están sepultados en la capilla.

A un lado y otro del presbiterio, dentro de nichos, se encuentran las esculturas de madera de San Francisco y Santa Catalina, virgen y mártir, es decir, los santos abogados de los fundadores, de acuerdo con su onomástica. Son piezas sencillas, acaso adscribibles al mismo autor que hiciera los sepulcros. Estos sepulcros se hallan dentro de arcosolios de medio punto, todo con sobriedad escurialense. Los bultos funerarios están hechos de alabastro, de calidad tal que semeja mármol. Como es usual, el varón está en el lado del evangelio, y la mujer en el de la epístola. Son de tipo orante. Van vestidos a la usanza de la época. Don Francisco viste una capa corta, sobre el jubón; ciñe espada metálica. El reclinatorio se dispone en forma rígida, para mayor austeridad. Sobre él se advierte el sombrero, de forma tronco-cónica, de la época, decorado con escarapela y pedrería. Tiene amplia gorguera y bocamangas encañonadas. La dama lleva un ostentoso manto, de manga hendida, formando hermosos pliegues.

Es sabido que los sepulcros con gran frecuencia se labran en vida de los propietarios, que así tienen garantía de que se hacen. Téngase presente que

los personajes aparecen representados en una edad media, todavía jóvenes, lo que hace suponer se labrarían al tiempo que la capilla, es decir, estarían ya hechos hacia 1610. Las tarjetas que hay en el zócalo indican la identidad de los personajes. Consta en la de don Francisco que su cuerpo fue instalado en la capilla el 22 de marzo de 1637, junto con el de su esposa e hija.

Tengo la certidumbre de que pueden ser atribuídos estos bultos al escultor catalán Antonio de Riera, que durante estos años se había instalado en Madrid, empeñado fundamentalmente en trabajos de esta índole. Dos obras le han sido documentadas: el sepulcro de los marqueses de Poza, en la iglesia de San Pablo de Palencia²², que hacía en 1609, y el sepulcro de los Marqueses de Santa Cruz, en el palacio de El Viso, que se documenta en 1613²³. Hay evidentes coincidencias en la técnica, cierta sequedad de líneas (como se ve en los gregüescos de don Antonio), y en la forma alabeada de las gorgueras. Dado que el monasterio se nutre de artistas del foco madrileño la atribución se fundamenta también en ser Riera el escultor más descollante aplicado al arte funerario en Madrid, desaparecido Pompeyo Leoni en 1608.

El 7 de mayo de 1611 se formalizó escritura de compra a favor de los Guillamas de una capilla contigua, que había construído Francisco de Mora, con la finalidad de convertirla en sacristía de la capilla de la Asunción. Es la llamada capilla de la Concepción, que es de tamaño reducido. No hubo que hacer más obra que abrir una puerta en el muro divisorio entre las dos capillas.

En el lado de la epístola quedaba disponible la última capilla, a los pies del templo. También la adquirieron los Guillamas. En esta capilla figura un cuadro del siglo XVII, representando a *San José y la Virgen colocando un collar a Santa Teresa*, según una visión que ésta tuvo.

Los Guillamas poseyeron, pues, tres capillas en el ámbito de la iglesia, pero al propio tiempo se constituyeron en generosos mecenas, de forma que ayudaron a costear la nueva iglesia y diversas obras de arte.

PATRONATO DE FRANCISCO DE MORA.

La intervención de este gran arquitecto en el convento de San José habría de ser factor decisivo. El redactó los planos del nuevo templo, conforme al gusto oficial imperante, es decir, el escorialense, y lo hizo gratuitamente; también a él se debe el haber fomentado el mecenazgo de don Francisco Guillamas, de suerte que entre ambos se creó un pugilato sobre quién allegaba

²² Jesús URREA, *El escultor Antonio de Riera*, B. S. A. A., 1975, p. 668.

²³ Fernando MARÍAS, *Antonio de Riera en el Viso del Marqués*, BSAA, 1978, p. 477.

más recursos para las obras del convento. También supuso la erección de una capilla funeraria, dotada con importantes pinturas.

Estamos bien informados de todo el proceso, gracias a un precioso informe del propio Mora, es decir, el *Dicho* que redacta el maestro en 1610 en favor de la canonización de la Madre Teresa. Documentos como éste poseen una significación excepcional para la historia del arte, por referir el proceso íntimo de la ejecución de las obras, en este caso además trascendental. Este documento fue ya conocido por el historiador Fray Jerónimo de San José, quien lo utiliza en su *Historia del Carmen Descalzo*. Aunque el original debe de hallarse en Roma, se conservan diversas copias, una de ellas la sacada en 1761 por el Padre Manuel de Santa María, que es la que publica Cervera en su estudio (Apéndice VI). El *Dicho* fue publicado íntegro en 1915 por el Padre Silverio de Santa Teresa, y aunque se ha comentado su contenido, es preciso releerlo para extraer todavía conclusiones.

Mora había tenido noticias de las virtudes de la Madre Teresa en 1574, cuando se hallaba en Alba de Tormes al tiempo que ella residía en este convento. En 1585 se presentó en Avila, con el deseo de contemplar el cuerpo de la Madre. No se lo permitieron, pero sirvió de ocasión para que Mora pudiera examinar la capilla mayor, que estaba construyéndose con el patronato del obispo Alvaro de Mendoza. El arquitecto estimó raquítica la capilla, y decidió hacer unos nuevos planos. También trazó el modelo de «una caja muy rica» para contener el cuerpo de la Madre, en lugar de lo que estaba proyectado. Con todo ello regresó a Madrid y mostró a Felipe II estos planos, pero el Rey no mostró interés por intervenir, lo que desanimó a Mora. Pero resurge la idea en 1607, a raíz de estar haciendo Francisco Guillamas su capilla de la Asunción. El problema que se presentaba era que esta capilla se erigía con pretenciosa monumentalidad junto a un modesto templo, que en aquel momento se estaba reconstruyendo. Se determinó aumentar la altura del templo, pero eso no impedía la enojosa comparación con el edificio de granito que erigía Guillamas. Contrastaba la modestia de un templo cubierto con madera, frente a una sólida capilla erigida con bóveda de piedra. Sin duda la obra de Guillamas era un reto a la sencillez del templo, y esto pareció ofensivo a Mora. Durante largo tiempo se estuvo debatiendo sobre si procedía dejar las cosas como estaban o adoptar el plan de Mora, que consistía en realizar un nuevo templo de piedra, cubierto con bóvedas. Estaba en juego la «modestia» de la arquitectura carmelitana; la época de los «palomarcitos» empezaba a pasar. El propio confesor de Mora, Fray Domingo de Santa María, actuó de instigador, empujando a Mora hacia la reforma del templo. Pero el confesor juzgó útil actuar sobre Guillamas, porque en definitiva era su capilla lo que obligaba a cambiar la arquitectura del templo. El 24 de febrero de 1608, después de haber oído a Mora en confesión, le recomienda que busque el diálogo

con don Francisco Guillamas y su mujer, y les advierte «que la Santa no dice en sus libros que las iglesias sean hechas de madera y toscas, sino las casas de habitación, porque sean más humildes que no hagan ruido al caer el día del Juicio»; y así le indica a Mora que se desplace a Avila para hacer nueva traza del templo y que sea abovedada. Es graciosísimo el texto de Mora. Habiéndose encontrado con un criado de Guillamas, supo por éste que su señor pensaba enviar a Avila al oficial de carpintería Juan de Herrera. Con sorna replicó Mora: «¿A obra de piedra quiere enviar carpintero?».

Mora había ejecutado unas previas trazas de lo que pudiera hacerse en el convento de San José. Guillamas accede a examinar su plan. Mora se mofa de lo que se estaba ejecutando y explica a Guillamas la conveniencia de que se cambiara de plan, a lo que accede éste. Ya con su consentimiento, Mora se persona nuevamente en Avila, obteniendo para ello previo consentimiento del Duque de Lerma, para quien estaba ejecutando el conjunto palacial de Lerma. Mientras caminaba hacia Avila, Mora mascullaba un objetivo radical: abatir toda la iglesia y realizar una nueva conforme pedían los tiempos: «mi ánimo era hacer una gran iglesia». De regreso en Madrid, su confesor le recomendó sin más vacilación ofrecer a Guillamas la posibilidad de tirar toda la iglesia y hacer ésta de nuevo. Con ánimo de vencer la resistencia del matrimonio Guillamas (la más reticente era la esposa), Mora por consejo de su confesor indica que en el caso de que no desearan hacer el nuevo templo, que se lo dejaran construir a él. Ante el ofrecimiento de Mora de que le dejaran la obra ofreciendo en compensación mil ducados, los Guillamas replican que no la abandonarían ni por diez mil. Mora para ayuda del financiamiento se ofreció a abrir una suscripción entre personas adictas a la causa de los carmelitas. Así va a empezar esa búsqueda de recursos, por vía de «limosna», suscripción como hoy diríamos. La cuestión es que Mora consiguió desencadenar el amor propio de Guillamas, y cada uno por un lado buscó recursos (junto con los propios) para llevar a cabo la obra. Así empieza esa competición entre Mora y Guillamas; primero muestra la máxima ostentación, ya que hace alarde de las limosnas logradas. La nueva traza de Mora suponía una obra completamente nueva. Aunque se respetaban tres capillas que ya existían, la de Guillamas, la de San Lorenzo y la de Daza, Mora las reformó y además hizo tres nuevas, para guardar la simetría. El templo de esta suerte no podía ensancharse, ni tampoco era necesario para un plan estrictamente carmelitano; con objeto de proporcionar el edificio hubo de aumentar el eje longitudinal con el coro y el sotocoro a los pies. No hay duda de que en este balance el mérito principal pertenece a Mora. No solamente es suya la traza, sino que la hizo gratis; consiguió aumentar la munificencia de Guillamas, y venció la resistencia de la comunidad, acostumbrada a algo más modesto. El *Dicho* contiene curiosas

declaraciones de Mora, invocando a la Providencia como suprema esperanza²⁴. El ejemplo llega a lo sublime; pocas veces se ha logrado un mecenazgo similar.

Se derribó el viejo templo y empezó el nuevo, que fue todo de piedra, pero como era de la localidad y se labraba en el lugar, salió todo muy barato. Mora dirigió la edificación, sirviéndose de un aparejador puesto por él, Pedro de Mazuecos. En 1610 se estaba acabando el templo. Dado el empeño de Mora, el edificio fue levantado en un plazo cortísimo.

La comunidad supo comprender la generosidad de Mora, pero deseó propiciarse su ayuda mediante el atractivo de una capilla funeraria. Sabemos que fue iniciativa de las madres carmelitas, y fue preciso vencer la resistencia de Mora, que ya tenía su capilla funeraria en la iglesia de Santiago de Madrid. Le ofrecieron la primera capilla del lado del evangelio, a los pies del templo, en el lugar donde estuviera temporalmente depositado el cuerpo de Santa Teresa. La comunidad sabía que estando Mora ligado por su enterramiento al convento tenía garantizada su ayuda²⁵. Ya se trabajaba en la capilla de Mora en 1608, pero éste va a fallecer el 10 de agosto de 1610 sin poder dar término a su capilla. Hubo de concluir la su sobrino Juan Gómez de Mora, si bien quedó con un abovedamiento de yeso incongruente con la nueva obra. Cervera ha seguido todo el proceso de construcción de la capilla. Mora fue sepultado en su capilla madrileña; la capilla abulense habría de recaer en su única hija y heredera Andrea de Mora, que la vendió al canónigo abulense Agustín de Mena, hermano del licenciado Mena, que había ayudado a Mora en la administración de la edificación del templo. Mora la había colocado bajo la advocación de San Andrés, que al ser vendida fue cambiada por la de Nuestro Redentor.

Hizo postura en ocho mil reales, y doscientos de «prometido» Agustín de Mena, exigiendo se le entregaran los materiales que estaban sin poner, es decir, ciertas piedras y losas, y veinte lienzos de pintura. Se hizo pregón de la postura el 7 de abril de 1617, adjudicándose el 10 de noviembre de dicho año²⁶. En el documento se detallan las pinturas, que sin duda fueron encargadas por

²⁴ «No hay sino que comencemos luego a derribar la iglesia, que Dios nos ha de ayudar, y todos pediremos limosna y ayudemos a Aguillamas a esto».

²⁵ Se pregunta la Priora: «¿Qué habemos de hacer si se nos muere Guillamas?». Mora era una buena suplencia.

²⁶ Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 893.

Cristóbal PÉREZ PASTOR dio a conocer que Eugenio Caxés realizó la tasación de las pinturas que poseía Mora (*Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas, en Memorias de la Real Academia Española*, 1914, tomo XI, p. 133. Protocolo de Diego Hernández, legajo 24.846 del Archivo de Protocolos de Madrid). Esta tasación se efectúa el 29 de diciembre de 1610. En la lista de pinturas figuran «cuatro puertas del retablo que dicen que son para el retablo que el dicho Francisco de Mora mandó hacer para la cibdad de Avila». Estas pinturas son tasadas en 250 ducados, pero Caxés no menciona al pintor. Pero cuando se vendió la capilla además del retablo se enviaron otras pinturas.

Mora a poco de hacerse cargo de su capilla. La mayor parte de estas pinturas son del estilo de Juan Pantoja de la Cruz, y al menos cierta parte de ellas debe de corresponderle. Hay no obstante el reparo de que el pintor falleció en 1608, justo el año en que se comienza a trabajar en la capilla; y tampoco se refiere a estas pinturas Pantoja en su testamento de 7 de octubre de 1608. Pero el estilo no traiciona; todo lo más que puede pensarse es que algún pintor de su círculo se encargaría de acabarlas. La semejanza con las pinturas de la capilla de Guillamas es tan fiel, que no cabe vacilar.

Para hacer más atractiva la compra se llevaron estas pinturas a Avila, para venderlas juntamente con la capilla²⁷. Casi todas estas pinturas se conservan en la capilla. Faltan algunas, sin duda por dificultades para adaptarlas al lugar.

La capilla está presidida por un retablo, con un lienzo del *Nacimiento* (2,07 × 1,37 mts.), obra de Pantoja, sin duda la más personal. Pero el pintor se ha inspirado en la Adoración de los Pastores, de Tibaldi, en el retablo mayor de El Escorial. Los ángeles están copiados, y la Virgen y el Niño se repiten, sin más que cambiar la izquierda por la derecha. No hay duda de que el comitente debió de exigir esta inspiración escurialense. Lo que está claro es que Pantoja debe sus aficiones por la luz a Tibaldi. Por lo demás, el estilo es diferente. Hay cuatro figuras de apóstoles, que son resultado de seccionar dos de los cuadros de Navarrete, mencionados en la venta. Otros dos (de *San Pedro y San Pablo*, y *Santiago y San Andrés*) se conservan intactos, colocados en las paredes laterales. Son copias del Mudo, como ya se dice en el documento, e indicó Ponz en el *Viaje*. Son también del estilo de Pantoja, pero

²⁷ Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 893. «En doce de mayo entregué al señor canónigo Agustín de Mena diez y ocho pinturas con sus bastidores, para la capilla qu'está en Avila en el monasterio de San Joseph, monxas carmelitas descalças qu'es de Francisco de Mora, del tamaño siguiente. Los seis dellos tienen de alto vara y quarta y de ancho vara menos sesma y estos son los doce apóstoles copiados del Mudo qu'estan en San Lorenzo el Real.

Quatro lienzos de dos pies y quarto de ancho e de alto una vara menos sesma, que en ellos están juntados San Joan y San Agustín, San Gerónimo y Santo Domingo.

Quatro lienzos de vara y quarta de alto y de ancho dos pies y un quarto, que son Ambrosio, San Gregorio, San Francisco y San Antonio.

Quatro lienzos para puertas, que tienen de alto siete pies y tres quartos, y de ancho cada uno dos pies y cinco dedos, que los dos xuntos acen el Nacimiento y el otro Christo y San Joan y Maria, y el Christo Crucificado; y el otro el Descendimiento de la Cruz.

Juan Gómez de Mora.

«Las quales dichas pinturas de suso definidas recibo para el efecto de llevarlas a la dicha ciudad de Avila, para mostrarlas a la persona o personas que quisieren tratar de comprar una capilla de Don Francisco de Mora, porque se habían de vender con ellas».

En la postura que hace Agustín de Mena se mencionan en cambio veinte pinturas, que son las siguientes:

«Veinte lienzos de pinturas, los seis dellos doce apóstoles pequeños y quatro grandes para puertas, en qu'está la Natividad de Christo y Descendimiento de la Cruz, y un Christo crucificado y la Adoración de los Reyes e la Santísima Trinidad, y Santo Domingo y San Joan Vautista, y San Francisco y San Antonio, los quales están diputados para la dicha capilla e se hicieron para ella e ansimismo se me an de entregar».

de inferior calidad. Sobre el retablo hay una pintura de la *Virgen con el Niño*. Faltan por lo tanto dos lienzos de los copiados del Mudo.

En el lado del Evangelio están colocadas varias pinturas de forma aislada, pero manteniendo un orden. Las de San Agustín, San Jerónimo, Santo Domingo y San Juan Bautista (0,72 × 0,61 mts.) son del estilo de Pantoja y la última indudablemente suya, dado el parentesco que guarda con el otro San Juan de la capilla de los Guillamas. Es curioso que la maqueta del cuadro de San Agustín tenga la forma del mismo templo de San José. Sin duda el pintor tomó la inspiración del cuadro de Alonso Sánchez Coello, representando a San Agustín (El Escorial) donde la maqueta de iglesia (*Civitas Dei*) es precisamente el monasterio escurialense. En el centro hay una pintura del Calvario, con la Virgen y San Juan, que no es de Pantoja. En cambio sí es de su estilo la Adoración de los Reyes, colocado en la parte superior, y donde el artista ha copiado el cuadro de Tibaldi del retablo mayor de la iglesia de El Escorial.

En el otro lado de la capilla hay tres lienzos de *San Gregorio*, *San Ambrosio* y *San Francisco*, de igual formato (1 × 0,59 mts.), del estilo de Pantoja. Falta por tanto el lienzo de San Antonio. Son también del estilo de Pantoja los lienzos del Descendimiento y de la Trinidad.

Debe concluirse de esta relación de cuadros que hay una voluntad decidida de inspirarse en las pinturas de El Escorial. Esto se explica en persona tan vinculada a la historia del monumento, como Francisco de Mora.

LA IGLESIA.

Lo que entraña este templo en cuanto a prototipo formal ya ha sido debidamente comentado por diversos autores. Hay que resaltar la mudanza del templo, que se hace esbelto, de molduras esmeradas, de estereometría perfecta, y se eleva con uso exclusivo de piedra, eliminando la cubierta de madera en beneficio de la bóveda. Muy acertada resultó la combinación de granito para el pórtico y paredes del templo, y la bóveda de arenisca tipo abulense, es decir, de tonos rojizos y amarillentos (la llamada «colilla»). Las bóvedas vaídas, sin ceder un ápice en la claridad del diseño, se hacen más alegres con estos tonos. Según Sánchez Moguel, el templo se terminaba de construir en las postrimerías de 1615. Para Cervera Vera, esta iglesia constituye la obra más predilecta de Mora y acusa una cuidadosísima elaboración, bien que como ya hemos visto el maestro no pudo ver concluida la edificación.

Sin incidir en el lujo, este templo posee una calidad que es del todo infrecuente en los edificios carmelitanos. Pero no olvidemos la especial manera cómo fue realizado, bajo la vigilancia de un excelente arquitecto y con un

financiamiento próspero. Ahora bien, todo ello contradice la modestia carmelitana, tal como fuera concebida en los años fundacionales por Santa Teresa. Aun hoy el contraste entre la parte conventual, tan sencilla, y el templo, tan noble en su figura y materiales, no puede resultar más llamativo. La verdad es que el «palomar» monasterial pervive intocado, pero esta no es la imagen que perciben los visitantes, que sólo acceden al templo. En rigor, aquí se inicia un giro, en beneficio del arte, que terminará en polémica en el templo de Santa Teresa de la misma ciudad²⁸.

Por lo demás, el templo responde al estilo escurialense, con eliminación de elementos ornamentales. Tan solo figuraban en la fachada los escudos de la orden, según puede verse en la aludida maqueta sostenida por San Agustín que en una reforma del siglo XVIII fueron llevados al cuerpo retraído de la fachada, abriéndose ventanas en sustitución de ellos. También era postulado de los carmelitas la eliminación de la heráldica, para no dar la impresión de dominio ostentoso. Pero eso no pudo cumplirse en la capilla mayor, propiedad del obispo Mendoza y cuyos escudos están en la bóveda, ni menos en la capilla de los Guillamas, con reiterados letreros y escudos.

Pero a esto hay que sumar la riqueza artística en escultura y pintura. Una de las primeras aportaciones fue la escultura de *San José* patrono del edificio. Según Mora el mármol lo regaló Felipe III. Sabíamos que estas dos esculturas se debían al escultor Giraldo de Merlo, pero ahora conocemos incluso que las costeó Mora²⁹. Merlo, que se declara vecino de Toledo y residente en Madrid, da el 4 de junio de 1612 poder a don Francisco Guillamas Velázquez para que reciba de los bienes que quedaron de Francisco de Mora 5.394 reales. De esta cantidad dos mil correspondían a unos escudos, coronas y Espíritu Santo; y los 1.900 eran de resto de lo que se le adeudaba de la hechura del San José con el Niño, cuya escritura de concierto se realizó el 17 de julio de 1608. Merlo hizo su obra en Toledo, y él mismo la trajo a Avila y la colocó en su emplazamiento, operación por la que demandaba 1.400 reales. Ya sabemos que Merlo era el escultor más acreditado en Toledo en estos tiempos.

Por su parte Francisco Guillamas concertó en Madrid, a 17 de diciembre de 1613 la ejecución de «una imagen de bulto de la Santa Madre Teresa de Jesús»³⁰. Se veía llegar el momento de la beatificación (1614) y para este momento era preciso disponer de obras para el culto. La obra se encarga a uno de los buenos escultores madrileños: Juan de Porrás. Se haría de madera

²⁸ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El convento de Santa Teresa de Avila y la arquitectura carmelitana*, ob. cit.

²⁹ Agustín BUSTAMANTE, *Papeletas de arte castellano. Juan de Porrás y Giraldo de Merlo en Avila. El convento de San José*, BSAA, 1970, p. 507.

³⁰ Véase nota número 29.

y hueca, para llevar en procesión, de siete cuartas de altura (metro y medio aproximadamente). Y lo curioso es que ya se la describe conforme al tipo habitual del siglo XVII, es decir, el libro en la mano izquierda y la pluma en la derecha. No hay rastro de esta obra en el convento.

Avanzado el siglo XVII los patronatos decaen y es el propio convento el que va a costear las obras artísticas. Tal va a suceder con el retablo mayor³¹.

El retablo es de un solo cuerpo, provisto de banco y ático en forma semicircular, con machones y arbotantes a base de cogollos. Se adorna con grandes tarjetas cactiformes. Responde al retablo difundido por Pedro de la Torre. Ahora bien, como sabemos que se estaba haciendo en Segovia, es probable que su autor sea José Vallejo Vivanco. El retablo lleva siete pinturas de Francisco Rizi realizadas en Madrid en 1674, habiéndose desplazado el propio pintor a Avila para instalarlas en él³². Otro testimonio, pues, de la vinculación de este convento al foco artístico cortesano, y de la búsqueda de los mejores artistas. No sabemos quien ejecuta la escultura de San José, pero pertenece al círculo de Manuel Pereira, bien que hallándose el artista ya imposibilitado durante estos años debió de ejecutarla algún maestro de su taller.

³¹ Detallo aquí las cuentas que de forma extractada he dado a conocer en *Escultura barroca castellana*, t. II, Madrid, 1971, p. 75.

1656. Al pintor 115 reales del escudo que yço en la capilla de Nuestra Santa Madre. 40 reales de la grada del altar.

1657. Y para dorar el retablo de la capilla del hermano de la Madre Santa Teresa de Jesús se gastó el dote de la hermana Jacinta de Jesús.

1672. De una imagen de nuestra Santa Madre 650 reales. Del dosel, 7.000 reales. De lo que se dió para señal de la madera del retablo 150 reales. De traer la madera del retablo 124 reales. De la madera del retablo, a Toribio de Navadijos 367 reales. De los portes de la madera del retablo, 432 reales.

1674. Para el retablo que se está haciendo en Segovia, 7.000 reales. De las siete pinturas para el retablo 6.050 reales. De los portes de traer las pinturas, 136 reales. De la vuelta del pintor a Madrid, 148 reales. Del alquiler de las mulas del pintor, 134 reales. De la venida y paga de Riçe para retocar el Santo Christo de la ermita. De una echura que se está haciendo de San Joseph para el retablo, 3.600 reales, como dicen las cuentas de nuestro padre procurador.

1675. Del retablo que se está haciendo. 7.649 reales. Del retablo, 4.000 reales, con que quedó pagado del todo. Mas se les dio a los oficiales para el camino, 512 reales. De dos cuadros y otras cosas, 1.300 reales. De la traça del retablo, 500 reales, que en ésta se ajustó para la casa de Palencia. De la reja y oficiales, 3.168 reales. De acabar de pagar la reja y al cantero, 305 reales. Lo que se ha dado a cuenta de los colaterales, 5.095 reales. De los colaterales, 10.500 reales. De oficiales y materiales para asentar los colaterales 506 reales.

Según las cuentas de 1675, los ingresos del convento sumaban 102.231 reales, y los gastos («retablo, quadros, componer la rexa del coro, etc.») 159.068 reales, de lo que se desprendía un «alcance» o deuda de 56.837 reales, lo que indica que el convento estaba lanzado en la empresa de enriquecer el templo, ya que estos gastos salían de él.

1676. De los gastos que se yçieron de cajas y demás cosas para traer a nuestro Padre San Josef, 1.251 reales. De açer la peana de nuestro Padre San Joseph y dorarla y dorar la custodia, 17.000 reales. De los oficiales y materiales para açer el campanario y poner la campana, 2.003 reales.

1679. A Gregorio, el dorador, 104 reales.

³² Enrique VALDIVIESO, *Pinturas de Francisco Rizi en el retablo mayor de San José de Avila*, BSAA, 1975, p. 701.

Ya hemos visto que los dos colaterales se hicieron en 1675. Hay una partida para costear dos cuadros, que son seguramente los que están en tales colaterales. En estas pinturas se representa a *Cristo apareciéndose a San Juan de la Cruz* y *San Juan en Patmos*. Están firmadas por Alonso del Arco y las publica don Jesús Urrea en este mismo BOLETÍN.

En el actual museo del convento se exhiben numerosas piezas de arte, cuya reseña se hace difícil. Baste recordar, aparte de lo ya mencionado, una Inmaculada granadina de finales del siglo XVII (0,50 mts.).

LAMINA I



Avila. Convento de San José: 1. Huerta, ermitas e iglesia.—2. Claustro.—3. Muerte de Santa Teresa, por Vicente Carducho.



1



2

Avila, Convento de San José: 1. Martirio de San Lorenzo, por Tibaldi.—2. Santa Teresa en la cocina, por Francisco Rizi.



1



2

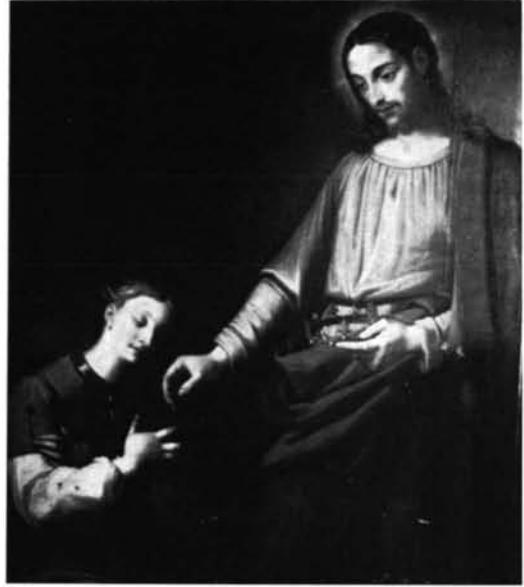


3



4

Avila. Convento de San José: 1. San Juan Bautista.—2. San Francisco en éxtasis, detalle.—3. Santa Teresa escribiendo ante un Crucifijo, con el retrato de Francisco de Salcedo.—4. Escultura de San Miguel.



2



4



5

Avila. Convento de San José: 1. Retrato de Don Alvaro de Mendoza.—2. Desposorios de Santa Catalina, por Pantoja.—3. Nacimiento, por Pantoja.—4. San Juan Bautista, por Pantoja.—5. El Salvador, por Vicente Carducho.



1

LAMINA V



2