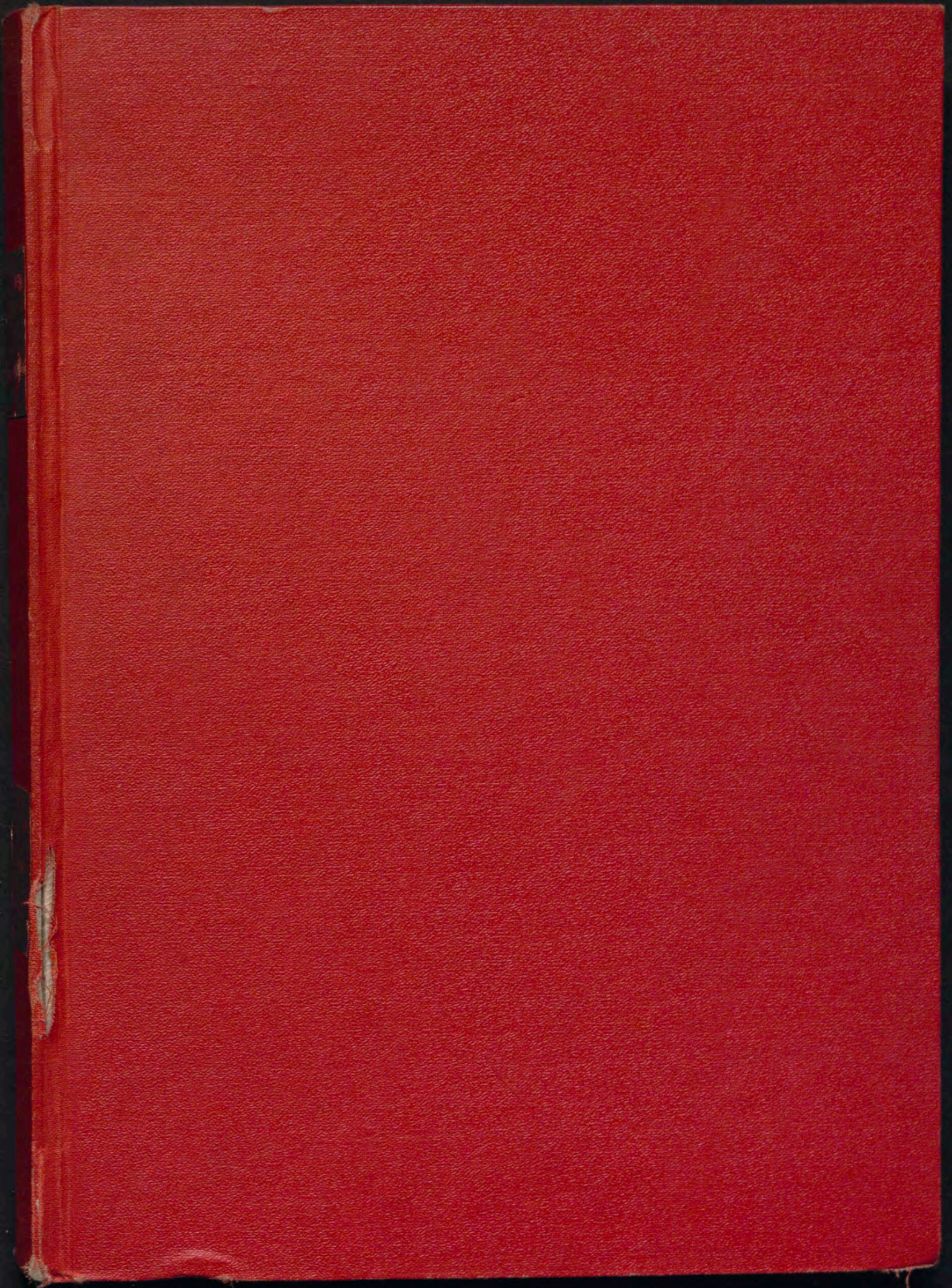


colorchecker CLASSIC



calibrite

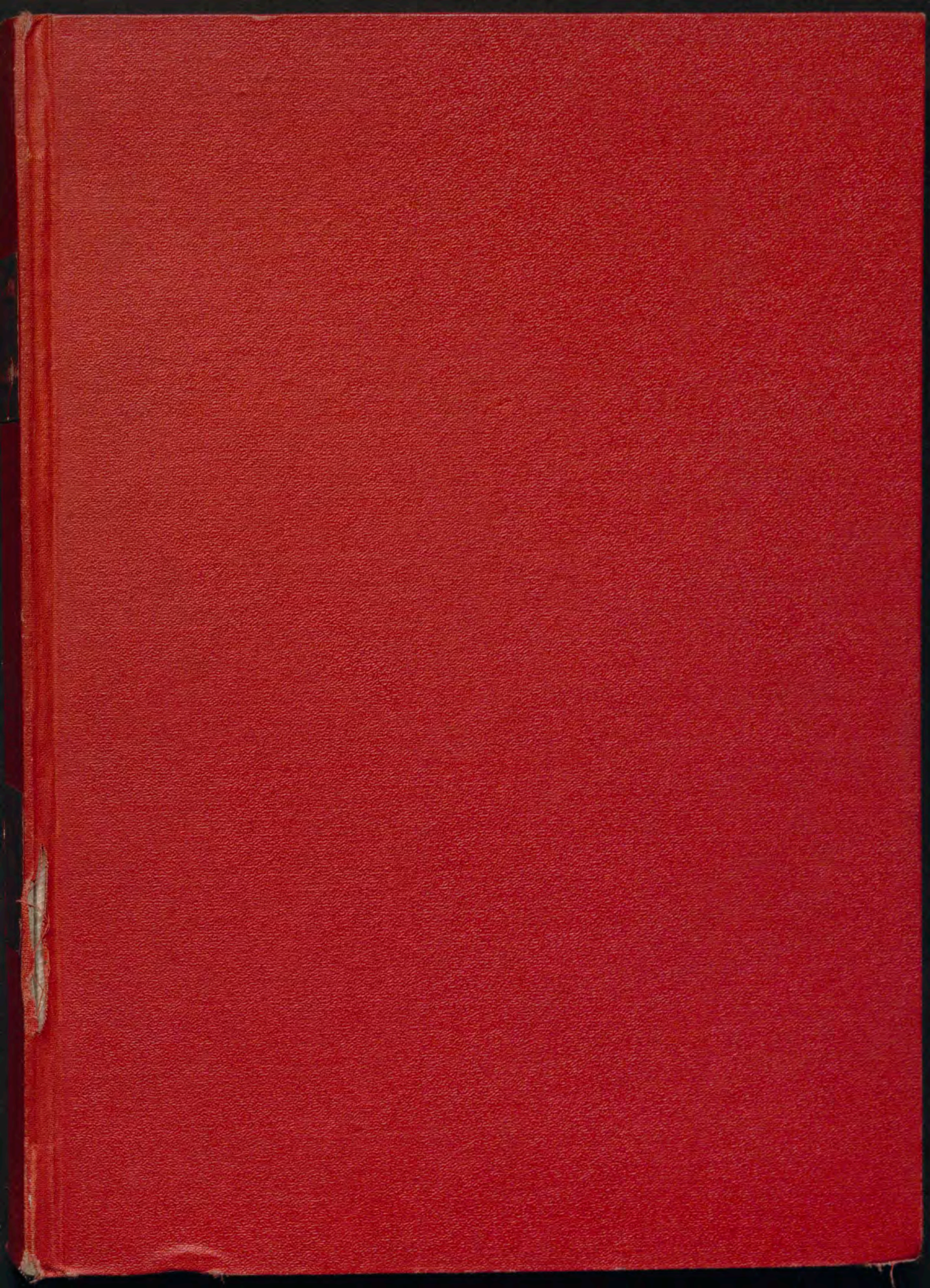




REALES

SITIOS

1966



XII/4



REALES SITIOS

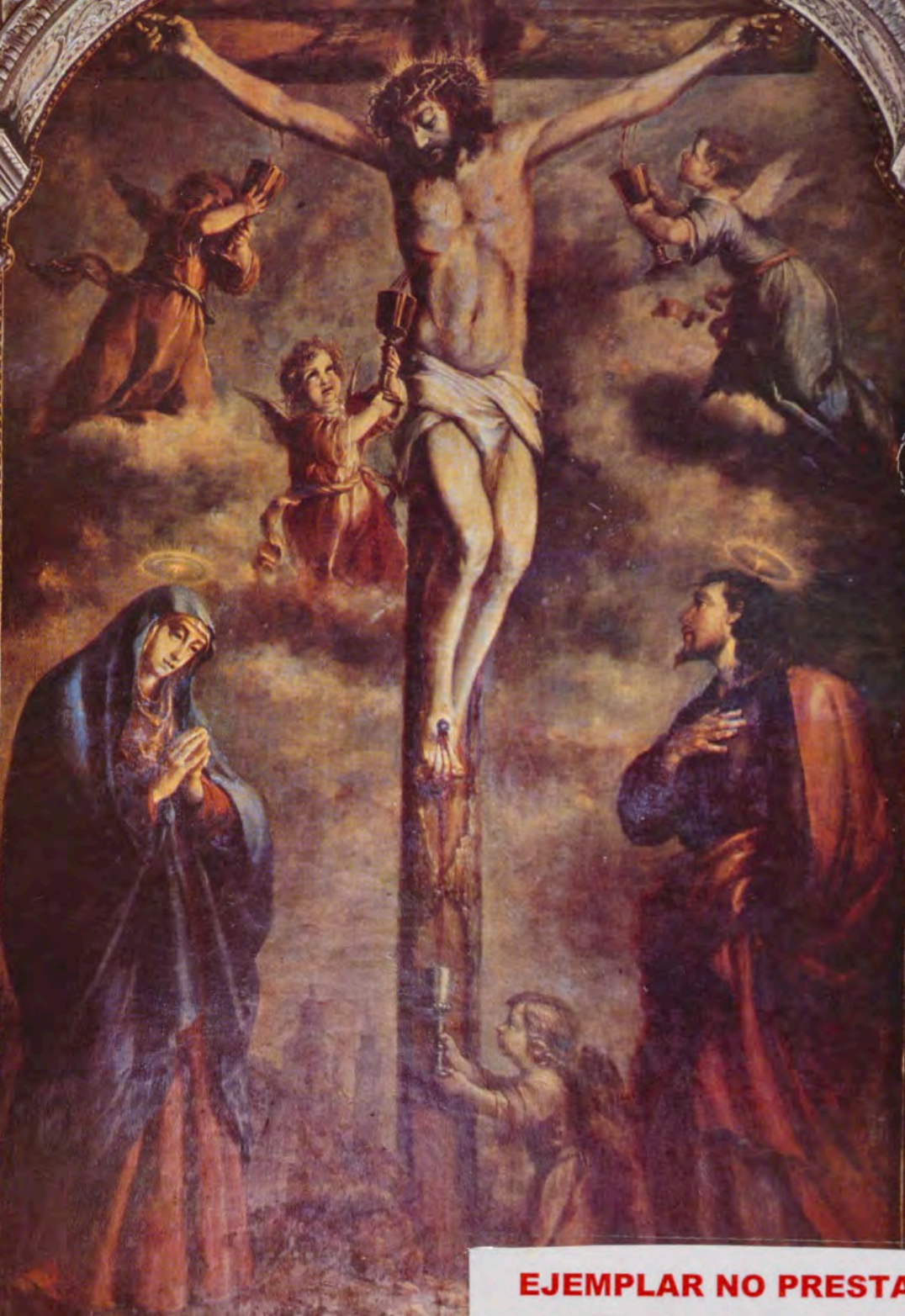
REVISTA DEL
PATRIMONIO
NACIONAL

AÑO III - N.º 7
PRIMER TRI-
MESTRE 1966

PRECIO:
ESPAÑA, 50 PTAS.
EXTRANJ., 1,60

CONSUMATVM
EST

INRI



EJEMPLAR NO PRESTABLE

OBJETOS DE ARTE
DECORACION

TAPICES | MUEBLES | PORCELANAS | ALFOMBRAS

Májera



Májera

PLAZA DE LA INDEPENDENCIA, 4
TELEFONO 225 14 43 - MADRID - 1

YBARRA

SEVILLA



CRUCEROS
SERVICIOS TRASATLANTICOS
SERVICIOS DE CARGA



Las CAJAS DE AHORROS destinan al menos el 50 por 100 de sus excedentes administrativos para la construcción y mantenimiento de sus características obras sociales -sin parangón en el mundo entero en cuanto a Instituciones de Ahorro se refiere.

*Familia que ahorra,
familia feliz*

Estas obras sociales se condensan en :

- * Colonias y guarderías infantiles.
- * Escuelas de primera enseñanza.
- * Centros de formación profesional.
- * Escuelas agrícolas y ayuda al campo.
- * Viviendas.
- * Protección a la mujer.
- * Sanatorios, dispensarios y clínicas.
- * Centros para inválidos.
- * Bibliotecas y salas de exposiciones.
- * Restauraciones artísticas.
- * Hogares y clubs de ancianos.

CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS



T
TAPICERIAS GANCEDO.S.A.
G

MADRID

Velázquez, 21
Recoletos, 1
Almirante, 17

BARCELONA

Rambla de Cataluña, 97
Mallorca, 186
Juan Sebastián Bach, 9

TORREMOLINOS: Carretera de Cádiz-Montemar.



INDEPENDENCIA



*un
JABON excepcional
y la COLONIA
su digno
complemento*

AGUA DE COLONIA
**Heno
DE
Pravia**

GAL
MADRID

JABON
**Heno
DE
Pravia**

Heno* DE *Pravia

GAL GARANTIZA CALIDAD



CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S. A.

Barquillo, 17
MADRID (4)

Dirección telegráfica: CASER

Teléfono 222.65.60 (tres líneas)

SEGUROS DE ACCIDENTES
DEL TRABAJO

ACCIDENTES INDIVIDUALES

INCENDIOS

AUTOMOVILES

VIDA

PEDRISCO

CREDITO

TRANSPORTES

ROBO

RESPONSABILIDAD CIVIL

Y GANADOS

CASER



Si vive mejor, beba mejor...

...Y es que Vd. también puede ponerle a su gran copa un sabor **distinto, superior, prestigioso**, precisamente el sabor de Carlos III.

Con Carlos III Vd. será todo lo que ya es: un hombre actual, con gustos personales que sabe elegir la bebida que le corresponde: ¡Carlos III!, aroma y "bouquet", sólo de Carlos III.



CARLOS III

PARA CALIDAD: *Domecq*



Clarín

LOEWE 1846

MADRID - BARCELONA - BILBAO - PALMA - SAN SEBASTIAN - SEVILLA - VALENCIA



PORTADA: Calvario que se encuentra en la escalera principal de las Descalzas Reales.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

MADRID - AÑO III - NÚM. 7 - PRIMER TRIMESTRE 1966

PRECIO: ESPAÑA, 50 pts.; EXTRANJERO, \$ 1,60. - NÚM. ATRASADO, 65 pts.

REDACCION

DIRECTOR

Fernando Fuertes de Villavicencio

REDACTOR-JEFE

Rafael Sánchez

SECRETARIA DE REDACCION

Matilde López Serrano

VOCALES

Ricardo Catoira
Angel Oliveras
Ramón Andrada
Federico Navarro

ADMINISTRADOR

Eladio de Valdenebro

ILUSTRACIONES

DIBUJOS

C. Hernández Bayón
Pedro Mairata
Eusebio Herraiz

FOTOGRAFIAS

En color: Francisco Villanueva
FISA
García Garrabella
Ontañón
S.O.F. Ministerio de Información y Turismo

En negro: Francisco Villanueva
Eusebio Herraiz
Masats
F. Catalá Roca
Mas.
Ilse Steinhoff
Palomeque
Eloy
S.O.F. Ministerio de Información y Turismo
Portillo

IMPRESION

RAYCAR, S. A. Impresores

Depósito legal. M. 11.160.-64

sumario

páginas

PORTICO: LABOR DE VIGILANCIA

Por F. F. de V.

11

ANTONIO DE PEREDA EN EL PATRIMONIO NACIONAL Y EN LOS PATRONATOS REALES

Por el MARQUES DE LOZOYA

13

«BODEGON», POR ANTONIO DE PEREDA

(Primer desplegable)

21

LA PASION DE CRISTO EN EL LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA

Por MATILDE LOPEZ SERRANO

25

ASPECTOS DE LA PASION DE CRISTO EN LA LITERATURA HISPANICA

Por LUIS MORALES OLIVER

33

LOS TAPICES DE LA PASION

Por PAULINA JUNQUERA

49

«EL CRISTO DE LA MISERICORDIA». TAPIZ

(Segundo desplegable)

57

MONASTERIOS ESPAÑOLES

Por LUIS FERNANDEZ FUSTER

63

INCENDIO EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

85

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

87

PUBLICACIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL

LIBROS DE ARTE, HISTORIA Y GUIAS TURISTICAS

DENTRO de su completa organización, el Patrimonio Nacional cuenta con un Servicio de Publicaciones dependiente de su Inspección General de Museos que se encarga de editar una serie de obras, de las más diversas clases, relacionadas todas ellas, directa o indirectamente con el arte de los palacios, monasterios y otros monumentos que esta entidad administra.

Entre sus publicaciones destaca, por su cuidada presentación e interés documental y literario los siguientes libros:

EL ESCORIAL. El más exhaustivo estudio sobre la Octava Maravilla del Mundo, editado para conmemorar el IV Centenario de la fundación del Monasterio.

Esta obra comprende dos tomos magníficamente encuadrados en tela, con hierro de oro, donde colaboran las firmas más competentes en todas las especialidades, desde arquitectura y pintura, hasta literatura y artes menores, que han escrito los artículos más completos sobre la gran obra herreriana. Así, el libro es, sin duda alguna, el documento más importante para el conocimiento de nuestra época imperial.

CONDECORACIONES ESPAÑOLAS. Es un libro en el que se recogen, con extraordinaria profusión de ilustraciones a todo color, la historia completa de cuantas condecoraciones se conceden en nuestra patria.

CATALOGO DE LOS GRABADOS DE LA BIBLIOTECA DE PALACIO. Se trata de una colección con 1.587 estampas de magnífica presentación sobre los grabados que se conservan en la biblioteca del Palacio de Oriente, una de las más interesantes del mundo.

Se pueden citar, asimismo, las obras sobre el *Ceremonial del Casamiento* de los dos últimos monarcas españoles, sobre los *Tapices de Goya* que constituye el más minucioso estudio de la primera época del genial pintor de Fuendetodos, en la que cultivó esencialmente los cartones de tapices.

Además de estos libros y de otros que completan un total de cincuenta y nueve títulos, destacan, por la minuciosa labor con que han sido recogidos y estudiados todos los detalles artísticos, históricos y anecdóticos, las Guías de los diferentes monumentos del Patrimonio y editadas en varios idiomas. Hasta el momento, son:

Valle de los Caídos.
Palacio Real de Madrid.
Alcázar de Sevilla.
Reales Sitios de La Granja y Riofrío.
Real Armería de Madrid.
Monasterio de El Escorial.
Descalzas Reales.
Las Huelgas de Burgos.

Todas estas guías se presentan, también, en estuches que contienen distintos de estos títulos, y cuya apariencia es muy indicada para su colocación en bibliotecas.

Complemento de estas publicaciones son las numerosas y variadas tarjetas y diapositivas que de sus diferentes palacios, monasterios y otros monumentos (con vistas de interiores y exteriores) ha editado el Patrimonio Nacional.

PORTICO



N las primeras horas de la noche del día 13 de marzo de este año, un espectacular incendio alarmó con sobresalto a los vecinos de El Escorial. Las llamas brotaban amenazantes de la inmensa hoguera que se había producido en las buhardillas del colegio de Alfonso XII, cuyas dependencias se encuentran en el monasterio. Afortunadamente, todo quedó en el susto. El siniestro fue dominado, las llamas desaparecieron y el monumento con sus habitantes y el pueblo con sus vecinos volvieron a la tranquilidad.

Es éste un hecho que constituye motivo de comentario sobre determinada faceta de la actividad que desarrolla el Patrimonio Nacional con sus monumentos, palacios y residencias reales. Se trata de los constantes cuidados y de la vigilancia sin tregua que se mantienen en todos estos lugares histórico-artísticos, para evitar, o cortar, la situación de emergencia que pueda presentarse en el momento más insospechado.

Cierto que la tarea más vistosa, y por ello más conocida del público, es la que hace referencia a la inauguración de nuevos museos. Con ello se dan a conocer lugares, largo tiempo clausurados, y obras de arte que, en paciente y delicada labor diaria, se restauran en los talleres especializados del Patrimonio.

Pero, paralelamente a esta labor, conocida exteriormente por propios y extraños, hay otra anónima, de suma importancia y sin la cual sería imposible esa exhibición pública. Es, en suma, la tarea de conservación, vigilancia y administración.

El incendio que se originó en El Escorial podía haberse convertido en una auténtica catástrofe. Además de la colaboración del servicio contra incendios de Madrid y de las autoridades, fuerza pública y personas de El Escorial y del Valle de los Caídos, es preciso señalar la prontitud y eficacia, en la actuación, de todo el personal del Patrimonio.

Junto a esta intervención hay que señalar tres factores que eliminaron el peligro: el material de lucha contra incendios perfectamente preparado, el cortafuegos de cemento situado (como en tantos puntos estratégicos) en la proximidad del siniestro y las estructuras metálicas de las torres de esquina, en las que se sustituyó el entramado de madera carcomido por las termitas. Gracias a ello, el fuego sólo fue susto. Una vigilancia similar se mantiene en el conjunto museable del Patrimonio Nacional.

Estas líneas pretenden dos cosas: por un lado, destacar la preocupación del Patrimonio por lo que de imprevisto contra edificios y obras de arte pueda surgir; por otra parte, rendir homenaje a los hombres que, con su presencia activa, ayudaron a evitar la catástrofe que pudo ser en la octava maravilla del mundo.

F. F. de V.

LUGARES HISTORICO - ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL



PALACIO REAL. MADRID

Laborables: de 10 a 12,45 y de 3,30 a 5,45.

Domingo y festivos: de 10 a 1,30 (excepto tardes).

Cerrado el 1 de enero, Viernes Santo, 25 de diciembre, 18 de julio y los días de credenciales (la tarde anterior y la mañana del acto).

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES. MADRID

Lunes, martes, miércoles y jueves: de 10 a 1 y de 4 a 6.

Viernes, sábados y domingos: de 10 a 1.

Cerrado los mismos días que el Palacio Real.

PALACIO DE LA MONCLOA. MADRID

Laborables: de 10 a 1 y de 4 a 6.

Domingos y festivos: de 10 a 1 (cerrado por la tarde).

Cerrado igual que el Palacio Real. También cuando reside un invitado del Gobierno español.

ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. MADRID

Laborables: de 10 a 1 y de 3 a 6.

Domingos y festivos: de 10 a 1 (cerrado por la tarde).

Abierta todos los días del año.

CASITA DEL PRINCIPE, DE EL PARDO

Laborables y festivos: de 10 a 1,30 y de 3,30 a 6.

Cerrada los mismos días que el Palacio Real.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Laborables y festivos: de 10 a 1 y de 3 a 6.

Cerrados los museos el 1 de enero, 28 de febrero (mañana), Viernes Santo (tarde), 18 de julio, 10 de agosto (tarde) y 25 de diciembre.

SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS

De sol a sol en todo tiempo.

ARANJUEZ

Laborables y festivos: de 10 a 1 y de 3 a 5,30.

Cerrados los museos el 1 de enero, Viernes Santo (tarde), 30 de mayo (tarde), 18 de julio, 4 ó 5 de septiembre (tarde) y 25 de diciembre.

LA GRANJA

Laborables y festivos: de 10 a 1 y de 2 a 6.

Cerrado el 18 de julio.

MONASTERIO DE LA ENCARNACION. MADRID

Laborables: de 10,30 a 1,30 y de 4 a 6.

Festivos: de 10,30 a 1,30.

MONASTERIO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS (VALLADOLID)

Laborables y festivos: de 9,30 a 1 y de 3 a 6.

MONASTERIO DE LAS HUELGAS. BURGOS.

Mañana: 11 a 2; **tarde:** 4 a 6.

ANTONIO
DE
PEREDA
EN EL
PATRIMONIO
NACIONAL
Y
EN LOS
PATRONATOS
REALES

Por

el MARQUES DE LOZOYA



«Profesión de Sor Ana Margarita, hija de Felipe IV, ante San Agustín». Lienzo de Pereda. Monasterio de la Encarnación. Sala principal del museo. Obra de gran empeño, fechada en 1650.

P

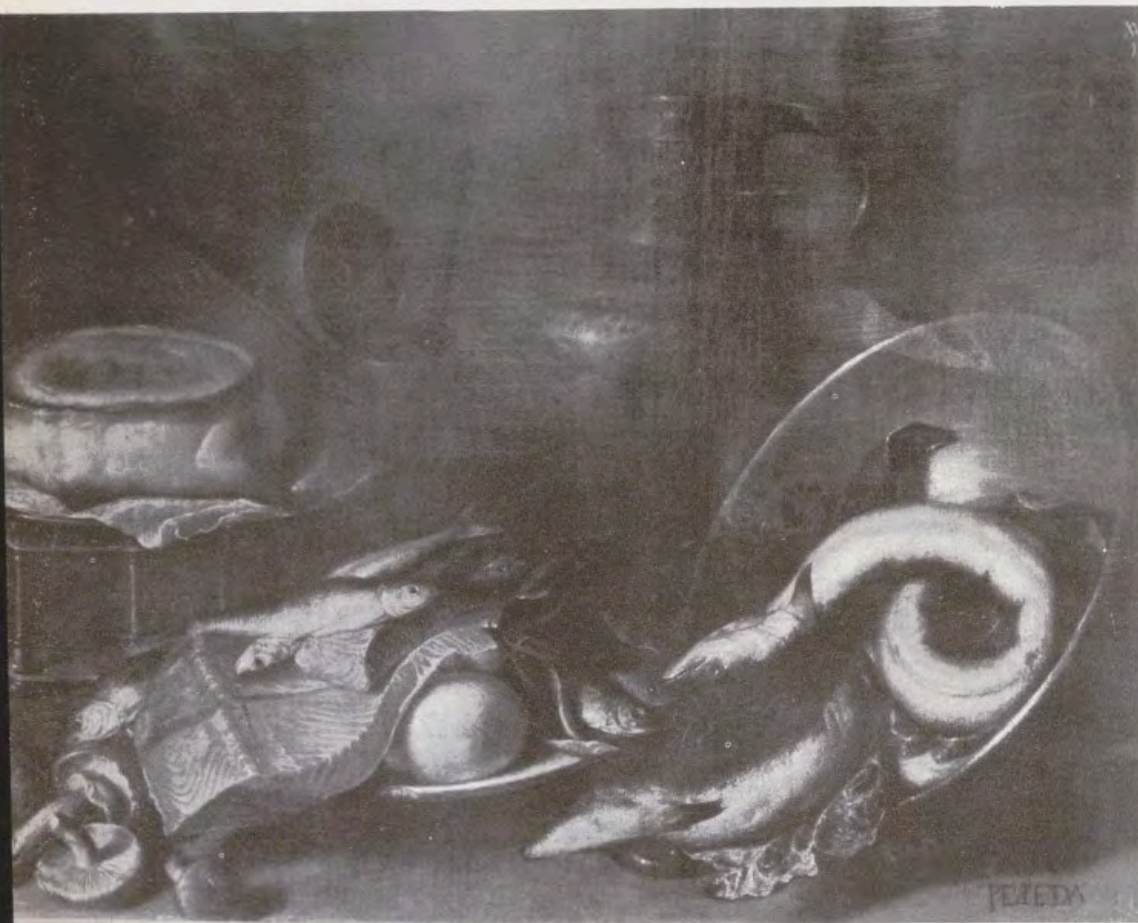
ARODIANDO unos versos de Ricardo León, el historiador del arte ha de afirmar que el nacer con vocación de pintor en la España del siglo XVII era llegar a la vida bajo un signo de doble desventura. Pocas veces se ha pintado mejor sin que a pesar de la calidad de la pintura llegase el artista a alcanzar el renombre de cualquier medianía que hubiese tenido la fortuna de venir al mundo en un pueblo cualquiera de Italia, de Francia o de los Países Bajos. Aun los grandes pintores que hoy figuran en la cumbre de la estimación universal no llegaron a ella sino muy tardíamente y las figuras secundarias son aun hoy desconocidas fuera de un ámbito reducido de estudiosos y de coleccionistas. Buena parte de la culpa cabe a la sociedad española de su tiempo, que escatimaba a los artistas la categoría social que ya alcanzaban en otros países de Europa y que, al catalogar la creación artística entre los trabajos que el absurdo criterio de la época diputaba como «serviles», confundían al pintor o al escultor en la turba anónima de los menestrales. Desde Pacheco y Carducho a Palomino, los primeros ensayos de historia de las artes figurativas no son otra cosa sino alegatos contra esta gran injusticia social, que solamente en el siglo XVIII vino la Academia a atenuar.

Si el vallisoletano Antonio de Pereda hubiese visto en Italia la luz primera ocuparía un lugar insigne en la Historia de la Pintura, pues en la maestría en el dibujo, en la facultad de llevar al lienzo la calidad exacta de las cosas; en la finura y esplendor del colorido pocos le igualan entre los peninsulares y entre los ultramontanos de su tiempo. Por esto he querido resaltar la importancia de la serie, bastante numerosa, de los cuadros de su mano que se conservan en los museos y en los patronatos regidos por el Consejo del Real Patrimonio, algunos de los cuales eran, hasta ahora, desconocidos.

SUCINTA BIOGRAFIA DEL ARTISTA

La base de nuestras noticias biográficas sobre el pintor están en el manuscrito, perdido, que escribió en la segunda mitad del siglo XVII un caballero de la Corte, aficionado a la pintura y amigo de Velázquez: Don Lázaro Díaz del Valle, criado del rey Felipe IV. Esta casi única fuente fue ampliamente aprovechada por don Acisclo Antonio Palomino en su **Parnaso Español Pintoresco Laureado** (1724) y con algunas rectificaciones por don Agustín Cea Bermúdez en su utilísimo **Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España** (Madrid, 1800), recientemente reeditado por la Real Academia de San Fernando. Don Elías Tormo dedicó a Pereda atención singular en su libro **Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda. La vida del artista** (Valladolid, 1916) y en otros trabajos.

Antonio de Pereda o de Perea —de ambas maneras se le nombra en documentos. La segunda versión parece más exacta, pero la primera es la que ha prevalecido— nació en Valladolid hacia el año de 1608, del matrimonio de un hidalgo llamado Antonio Perea, descendiente sin fortuna de uno de los más antiguos linajes vallisoletanos, con doña María Salgado. Huérfano de padre muy niño, un pariente suyo, que notó su afición a la pintura, le llevó a Madrid, donde cursó el obligatorio



Bodegón de 62,5 por 83 centímetros. Pastel sobre un soporte de metal; cacharros de cobre; diversos pescados; setas. Marcado con el número 138 de la colección Salamanca. Fue comprado por Isabel II.

aprendizaje en el taller de Pedro de las Cuevas, padrastró del **fa-prestobarroco** Francisco Camilo, que fue compañero del joven aprendiz. Es posible que, como todos los pintores de su generación, tuviese por verdaderos maestros los cuadros excepcionales que los reyes de España conservaban en Madrid y en El Escorial, singularmente de venecianos, de tan maravilloso oficio. Según el texto de Palomino, «pintó este artífice muy al natural, tierno y fresco: su dibuxo, disposición y pincel fue de la escuela veneciana». Siempre nos ha parecido advertir en la pintura de Antonio de Pereda la influencia de los lienzos más luminosos de José de Ribera. Nos confirma en esta opinión el inventario de la colección del marqués de Salamanca, en el cual figura, con el número 413 y el epígrafe: «Pereda copiando a Ribera» un «Entierro del Señor», de 83 x 60 centímetros. Parece que el vallisoletano que, según Palomino, era analfabeto, fue precocísimo. Su apasionado biógrafo Díaz del Valle exaltó esta cualidad en un soneto, cuyo comienzo dice así:

Si en juvenil edad, en breves años
pródiga fue fortuna con Perea
es porque quiso en su pincel se vea
su poder, y del arte desengaños.

Llamaron la atención estas cualidades a un gran aficionado de la Corte: don Francisco de Tejada, del Consejo Real, al cual menciona Carducho como experto coleccionista, quien le llevó a su casa donde pudo perfeccionarse, como nota Palomino, «copiando pinturas originales de grandes artífices». Su permanencia en la morada de un personaje tan bien relacionado le valió un mecenazgo aun más valioso: el de don Juan Bautista Crescenci, Marqués de la Torre, arquitecto, pintor y coleccionista que era entonces el árbitro de las obras reales. El Marqués, cuyo recuerdo conservó siempre Pereda con gratitud, solicitó del Oidor que le cediese el aprendiz, el cual se encontró, de esta manera, con una protección poderosa en uno de los ambientes más refinados de la Corte. En tales circunstancias, «cuando llegó a la edad de dieciocho años —escribe Palomino— era pintor excelente, tanto que sus primeras obras que salieron a luz, parecían de artífice muy experto». Fue su primer trabajo que le hizo notar entre los mejores pintores de Madrid, una Inmaculada Concepción, que el Marqués regaló a su hermano el Cardenal Crescenci. Otro gran éxito cortesano del pintor fue el lienzo que representa la entrega del retrato auténtico de Santo Domingo por la Virgen en Suriano, que pintó para otro personaje de la Corte: Don Fernando Ruiz de Contreras, Marqués de la Lapilla, Ministro único y Secretario de Despacho de Felipe IV, hacia el 1655.



Bodegón de 62,7 por 83,5 centímetros. Un perro acostado y dos patos muertos, con un fondo de paisaje. Número 139 de la colección Salamanca. Fue adquirido por Isabel II al marqués de ese nombre.

No vamos a reiterar el anecdotario de Díaz del Valle y de Palomino, y nos limitaremos a un breve esquema biográfico: estuvo casado dos veces; en primeras nupcias con doña Mariana de Bantes, de la cual tuvo un hijo, don Joaquín de Perea, que le dio muchos disgustos y que murió antes que su padre, que había logrado para él una plaza de ujier de cámara; fue su segunda esposa, que le sobrevivió, una doña Mariana Pérez de Bustamante, que «preciábase de muy gran señora, que lo era, y visitábase con algunas de su clase», según Palomino, a quien seguimos copiando, «fue un hombre que tuvo el mayor estudio de la pintura que se ha conocido, no sólo en estampas, papeles y borroncillos, originales, modelos y estatuas excelentes, sino una librería admirable; y especialmente de la pintura en varios idiomas, tenía libros excelentes: y con todo esto, no sabía leer». Don Juan Allendesalazar encontró en el archivo de la parroquia de San Sebastián, de Madrid, la partida de defunción del artista, que murió en sus casas propias en la calle del Calvario el 30 de enero de 1678.

El arte de Antonio de Pereda triunfó en la Corte de España, donde tanto se apreciaba la buena pintura. Tuvo grandes protectores: Don Francisco de Tejada; el Marqués Crescenci de la Torre; don Fernando Ruiz de Contreras, Marqués de la Lapilla,

y el Almirante de Castilla, don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, muy aficionado a las letras y a las artes, a quien dedicó su obra maestra: el «Sueño del Caballero», hoy en el Museo de la Academia de San Fernando. Pintó para Felipe IV dos cuadros, que sepamos: uno de ellos «El socorro de Génova, por el segundo Marqués de Santa Cruz», para la serie famosa de los triunfos del reinado (hacia 1635), y un retrato imaginario del rey Agila (1635) para la iconografía de los reyes godos que había de adornar el palacio del Buen Retiro. Pero, a pesar de su mérito y de la estima que de él se hacía, no fue nunca «pintor del Rey», ni mucho menos «pintor de Cámara», dignidades que obtuvieron artistas peor dotados. No hay noticia de que Felipe IV, tan fino catador de la buena pintura, tuviese para uno de los mejores pintores que vivían entonces en Madrid alguna señal de aprecio o alguna frase laudatoria.

Don Elías Tormo atribuye este desvío cortesano a la enemistad del omnipotente Conde-Duque con el Marqués Crescenci, el gran protector de Pereda. El Marqués muere —a decir de algún texto contemporáneo, a causa de los disgustos que esta actitud hostil del favorito le habían causado— en 1635, cuando Pereda acababa de entregar su gran lienzo del «Socorro de Génova», inferior en la serie solamente al de Velázquez; superior al de Zurbarán. El vallisoletano, fiel amigo del Marqués, perdió aquella oportunidad suprema. Años más tarde, cuando el lienzo de «Santo Domingo en Suriano» le proporciona otro gran triunfo y un nuevo protector, el Marqués de la Lapilla, el gusto de la Corte era ya otro y habían afluido a ella pintores de tan alta calidad como Alonso Cano, Francisco de Zurbarán, Juan Bautista del Mazo y Juan Carreño de Miranda. Además, el pintor de Valladolid no era hombre propicio a la intriga y rechazaba todo afán de pretendiente pedigüeño por aquella «dulce filosofía, de que el texto del testamento es tan bella muestra» (Tormo).

No obstante, Antonio de Pereda es acaso el pintor de la escuela madrileña que está mejor representado en las colecciones del Patrimonio Real y en los patronatos por él administrados. En los palacios reales y en los monasterios de las Descalzas Reales y en la Encarnación, permanecen algunas de las obras más insignes del artista. El disfavor real no influyó, sin duda, en los que acumulaban obras de arte en los regios cenobios madrileños. Por otra parte, la afortunada compra de cuadros por Isabel II al Marqués de Salamanca enriqueció la colección real con obras importantes.

EL PINTOR EN LAS DESCALZAS REALES

En Descalzas Reales es, sin duda, de su mano, el gran conjunto a la manera de retablo, situado a la derecha del que asciende por el primer tramo de la escalera principal. Está compuesto de un gran lienzo, en una exedra en forma de arco rebajado, en que se pintó el Calvario con las figuras de San Juan, de la Dolorosa y de la Magdalena. Otro lienzo apaisado representa, debajo, a Cristo yacente, y flanquean este conjunto en sendos espacios rectangulares seis ángeles niños, vestidos —tres a cada lado—, que sostienen los emblemas de la Pasión. La escalera, renaciente, es de la primera mitad del XVI, y forma parte del palacio de Alonso Gutiérrez, el contador de Carlos V, pero fue decorada en tiempo y a expensas de la muy rumbosa doña Ana Dorotea, hija natural del Emperador Rodolfo II, que la dio el extraño título de «Marquesa de Austria», monja ya en este convento en 1665, en que costea la famosa «Capilla de los Espejos» y que vivió en su clausura hasta el año de 1690, en que murió.

En la magnífica decoración, sin duda la más suntuosa que permanece del Madrid de los Austrias, intervinieron diversos pintores. Hay finas perspectivas con figuras, paisajes y marinas, muy semejantes a los que abundan en las «villas» romanas, anteriores a Sor Ana Dorotea y contemporáneas, probablemente, de la fundación. En la ancha escocia que, rodeando el muro, sostiene el techo plano, se figura una galería cuyos arcos rebajados se imaginan sostenidos por columnas salomónicas, sobre los plintos, entre los cuales corre la balaustrada. Esta parte, de la segunda mitad del XVII, puede atribuirse al boloñés Agostino Mitelli, a quien Tormo la asigna con certeza. En el espacio plano del techo hay un rompimiento de gloria que oí atribuir a Sánchez Cantón a Claudio Coello. En torno del muro, en sendas exedras en arco rebajado, nueve arcángeles cuyos nombres —algunos rara vez oídos, como Uriel, Sealtiel, Jehudel— figuran en cartelas. Forman parte de la copiosísima serie angélica que Bartolomé Román prodigó en ambos reales cenobios. Detalle bien curioso es el simulado balcón, próximo a la desembocadura de la escalera, en donde aparecen, en actitud de rezar, sin duda al Calvario situado en la pared fronterá, Felipe IV; un príncipe niño, que puede ser Felipe Próspero o su hermano, el que había de ser Carlos II; la Infanta Margarita, futura Emperatriz de Alemania, y la Reina Doña Mariana. Es obra excelente de un seguidor de Carreño.

«San José con el Niño Jesús y Juan Bautista». Palacio de C...
te. Ejemplo de maestría art...



Jesus
de O
a arti



Sor Margarita de la Cruz es guiada por un ángel en la ceguera de sus últimos años de vida. Dibujo de Antonio de Pereda para un grabado de Perret. Está fechado en 1636.

Mi atribución a Pereda del gran retablo de la Pasión fue confirmada por Sánchez Cantón en visita que realizamos juntos al convento-museo. Tienen las figuras que lo integran el robusto modelado, la alta calidad y el fino colorido, en que los ocres se funden con los violetas, del pintor de Valladolid. Nada más de Pereda queda en este recinto, uno de los que más prestigian a la Corte de las Españas, pero hay, en la obra del artista, algo que está en relación con las Descalzas Reales. Son los dibujos para dos grabados de Perret, fechados en 1636, que representan a la Archiduquesa Margarita, monja tantos años en el convento. En el uno, despreciando tesoros y regios atributos y acompañada de la Pobreza y de la Oración; en el otro, guiada por un ángel en la ceguera de sus últimos años. Es también de Tormo la muy verosímil atribución.

OTRAS OBRAS EN LAS COLECCIONES REALES

En el Real Monasterio de la Encarnación, de agustinas recoletas, se conserva una de las obras más importantes de Antonio de Pereda. Está ahora en el salón del nuevo museo-monasterio donde se exhiben las mejores pinturas: el San Juan Bautista de Ribera, la Inmaculada de Carreño, los retratos de Felipe II y de Margarita de Austria, de Bartolomé González, ocupando el testero. Representa la profesión simbólica de Sor Ana Margarita, hija natural de Felipe IV, ante San Agustín, asistido por la priora del Monasterio, bajo una gloria en que aparecen la Virgen y el Niño entre ángeles. Es obra de gran empeño, de diversas figuras, casi de tamaño natural, agrupadas con arte, muy luminosa de color —hay en ella un recuerdo de Ribera— y de gran calidad técnica. Está fechada en 1650, que es exactamente el año en que la monjita, casi niña, formuló los votos y nos da el único retrato que conocemos de la hija de Felipe IV (creo que ella y el segundo Don Juan de Austria fueron los únicos bastardos reconocidos y a los cuales se les permitió el uso del augusto apellido).

Los restantes cuadros de Pereda, situados ahora en los diversos palacios reales, proceden de la colección del Marqués de Salamanca. Los que, por encargo de Isabel II escogieron en la copiosísima colección del famoso financiero, tuvieron el acierto de seleccionar obras de escuela española, pobremente representada en las colecciones reales, en las que predominan italianos y flamencos. La más importante es el gran lienzo (2,75 x 1,96 cm.), firmado, que representa a San José, sentado, jugando con el niño Jesús, y a San Juan Bautista, niño también, que se apoya en un corderillo.

La archiduquesa Margarita, acompañada de la Pobreza y de la Oración, desprecia los tesoros y atributos regios. Dibujo de 1636 que hizo Pereda para otro grabado de Perret.



Un grupo de ángeles, en el ángulo superior del cuadro, a la derecha del espectador, ofrece al Santo Patriarca una vara de azucenas. También las obras de arte, como los libros, tienen su fortuna, y la de ésta, ejemplo de la maestría de su autor en iluminar sus figuras y en modelarlas con una paleta de extraordinaria finura, ha sido siempre adversa. Cuando Tormo publicó el cuadro (1916) permanecía, casi desconocido, en un lugar secundario: la Dirección de Obras del Palacio Real. Actualmente se encuentra depositado en los almacenes, esperando el día en que puedan ser ampliadas las salas del pequeño museo palatino.

LOS BODEGONES DE ANTONIO DE PEREDA

Todo lo ahora expuesto era conocido, aunque poco divulgado. La única novedad en este breve estudio está en los cinco bodegones firmados que, procedentes de la colección Salamanca permanecían, casi invisibles, en la copiosísima colección de naturalezas muertas de muy diverso valor que cubrían casi totalmente los muros del amplio comedor del Palacio Real de Riofrío, una de las pocas estancias amuebladas en el edificio antes de su reciente instalación como museo. Tiene esta pequeña colección de lienzos, de dimensiones muy aproximadas, el interés de venir a enriquecer el conocimiento de un género en el cual Antonio de Pereda fue uno de los más insignes cultivadores: la naturaleza muerta. Era ya en su siglo famosa esta habilidad del vallisoletano y Palomino la consigna en el párrafo III del capítulo VII del tomo I de su obra famosa. «El inanimado —escribe refiriéndose a los géneros pictóricos— es el que se organiza con varias cosas inanimadas, como edificios, arneses, aparadores, instrumentos, vestuarios y otras riquezas y alhajas semejantes, o inferiores en que ha habido célebres ingenios; y entre los nuestros fue aventajadísimo don Antonio de Pereda.» Entre estas cosas «inferiores», comprende sin duda Palomino al repertorio de cocina-cacharros, caza muerta, pescados, verduras, etc., que se designa con el nombre vulgar de **bodegón**. Era este género muy propicio al genio hispánico y apenas hay pintor famoso, desde Velázquez a Goya, que no lo cultivase para «hacerse la mano» ante un modelo fácil y cómodo. Pereda fue maestro, tanto en acumular objetos suntuarios y telas ricas como en los humildes accesorios y despojos de cocina. Sin duda en este aspecto el gran cuadro que Palomino titula «El Desengaño de la Vida» y que se suele designar como «El Sueño del Caballero» en el museo de la Academia de San Fernando, y el que, con tema análogo se guarda en el Museo de Viena, son de lo más hermoso que se pintó en Es-



Bodegón de 83,3 por 62,6 centímetros. Jarra y salsera de plata; frutero de cobre; calabaza, peras y manzanas. Número 140 de la colección Salamanca. También fue comprado por Isabel II con los demás cuadros del mismo género.

pañía en el siglo XVII. De bodegones, propiamente dichos, yo no tenía noticia sino de cuatro: los dos del Museo de Lisboa y la magnífica pareja que perteneció a los Condes de Cedillo y que pasó luego a la colección bilbaína.

Los que ahora se revelan son cuatro, apaisados, y de dimensiones muy análogas entre sí. Ofrecen la particularidad de que todos llevan, en el ángulo superior derecho del espectador, el anagrama de A y V enlazadas, en forma exacta a la firma de los cuadros de Andrea Vaccaro del Museo del Prado y del Palacio Real. (Habrá que revisar la atribución a Vaccaro de estos lienzos, pues la supuesta firma puede ser el signo de algún coleccionista.) Todos ellos van firmados PEREDA, con letras grandes, un poco torpes, en mayúsculas, pero con la «r» minúscula siempre. Esto confirmaría la inhabilidad para la escritura que se atribuye al pintor. «De suerte —escribe Palomino— que para firmar un cuadro le escribían la firma en un papel y él la copiaba.» Los lienzos llevan diversas numeraciones de colección, una de ellas que va del 1 al 6, con las fallas de los que debieran ser 3 y 4. Al reverso, en todos, el cartel que indica la procedencia: «Comprado por S. M. la Reina N. S. al Excmo. Sr. D. José Salamanca. Febrero de 1894.» La descripción de los cuadros, siguiendo su numeración es la siguiente:

- 1.º 62,5 × 83: Pastel, sobre un soporte de metal; cacharros de cobre; diversos pescados; setas (marcado con el número 138 de la colección Salamanca).
- 2.º 62,7 × 83,5: Un perro acostado y dos patos muertos, con un fondo de paisaje. Número 139 de Salamanca.
- 5.º 62,3 × 83: Búcaro con un ramo de jazmín. Cacharros de loza blanca y azul; manzanas, granadas, uvas. Número 141 de Salamanca.
- 6.º 83,3 × 62,6: Jarra y salsera de plata; frutero de cobre; calabaza, peras y manzanas. Número 140 de Salamanca.

Excelentes de calidad, sobre todo en la pintura de los metales, en la cual Pereda sobresalía; los bodegones del Patrimonio Nacional son inferiores a los de Lisboa y a los que fueron del Conde de Cedillo. En el Palacio de Riofrío hay otros de la misma escuela y acaso del mismo taller, sin firma, muy superiores. Unos y otros formarán parte de la magnífica sala de naturalezas muertas que se proyecta instalar en el Palacio de Aranjuez.

En una de las estancias del Palacio de Riofrío, la principal, hay una buena copia del siglo XIX del personaje del «Sueño del Caballero». Es curioso notar que en la **Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso**, de Breñosa y Castellarnau (1884), en el catálogo de los cuadros existentes en el Palacio de Riofrío, se denomine a este lienzo, marcado con el 71 de la serie de este palacio y con el 3.075 de la Colección Real: «El Sueño de Don Juan de Austria». Sería, naturalmente, el segundo Don Juan de Austria, hijo natural de Felipe IV. ¿Dónde recogerían los autores de este bello libro, que se documentaban concienzudamente, esta atribución, no inverosímil?

en-
de
ala-
Nú-
ala-
ora-
más
ero.



CALVARIO
RETABLO
DE
LAS
DESCALZAS
REALES

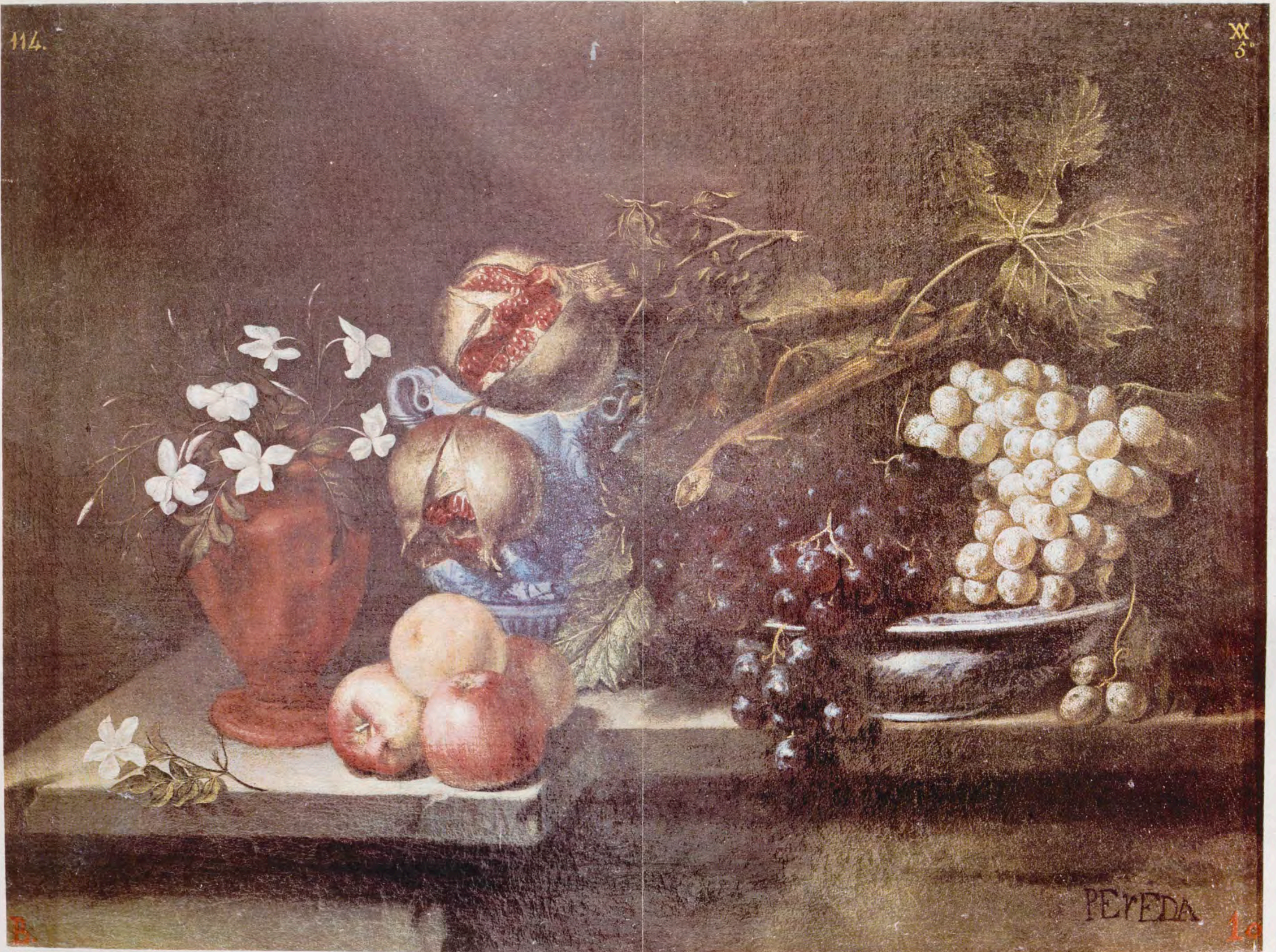
Fragmentos

1.

2.



QVIA IN IPSIS IVSTIFICASTI ME



«Bodegón», por Antonio de Pereda.

en-
de
ala-
Nú-
ala-
ora-
más
ero.



1.

CALVARIO RETABLO DE LAS DESCALZAS REALES

Fragmentos



3.

Los fragmentos que reproducimos en estas dos páginas del desplegable corresponden al Calvario que, a manera de retablo, se encuentra en la escalera principal del convento-monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid. La obra se debe al pintor Antonio de Pereda. Las zonas que se presentan, son:

1. Imagen de la Dolorosa, a la izquierda del lienzo, en pie y actitud piadosa.
2. Cristo yacente, representado en otro lienzo apalsado que se encuentra debajo del Calvario.
3. Parte superior de Cristo en la Cruz. El Calvario constituye el centro de este retablo situado en una exedra en forma de arco rebajado.
4. Figura de San Juan, a la derecha del retablo, también en pie. Su mirada expresa profundo amor.

4.



2.



3.

Los fragmentos que reproducimos en estas dos páginas del desplegable corresponden al Calvario que, a manera de retablo, se encuentra en la escalera principal del convento-monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid. La obra se debe al pintor Antonio de Pereda. Las zonas que se presentan, son:

1. Imagen de la Dolorosa, a la izquierda del lienzo, en pie y actitud piadosa.
2. Cristo yacente, representado en otro lienzo apaisado que se encuentra debajo del Calvario.
3. Parte superior de Cristo en la Cruz. El Calvario constituye el centro de este retablo situado en una exedra en forma de arco rebajado.
4. Figura de San Juan, a la derecha del retablo, también en pie. Su mirada expresa profundo amor.

4.



LA
PASION
DE
CRISTO
EN EL
LIBRO DE HORAS
DE
ISABEL
LA
CATOLICA



Por MATILDE LOPEZ SERRANO



E siempre es conocida la afición de los reyes y grandes señores a los bellos libros. La generalización del libro manuscrito desde el siglo XIII, con la creación de la mayor parte de las Universidades en Europa, hubo de baratar sus precios, rebajando sus calidades artísticas o suprimiéndolas en absoluto. Como reacción al libro vulgar y utilitario, surge una nueva clase de lectores y poseedores de libros, los bibliófilos, es decir, los

gustadores de los libros bellos, que no se resignaron a renunciar a tan noble afición, sosteniendo con sus encargos y adquisiciones la maestría y buen arte de los talleres caligráficos y de pintura de libros. En Castilla, el primero de nuestros bibliófilos fue Alfonso X el Sabio que poseyó colección exquisita: los códices de sus propias obras son producto precioso y característico (obras maestras del gótico español del siglo XIII) del escriptorio real.

Uno de los grupos de libros selectos que comenzaron a realizarse y cuya perfección se alcanza en el siglo XV, fueron los *Libros de Horas*, así denominados porque reunían en su texto una colección de oraciones derivadas del Breviario, el calendario, la Vida y Pasión de Jesús, el Oficio de la Virgen, los Salmos de David o Salterio; los Salmos, penitenciales y el Oficio de difuntos y como apéndice el Santoral, muy restringido, con Santos de la devoción de un determinado país o región o personales del poseedor del libro o de devoción general.

Estos manuscritos fueron enriquecidos desde muy pronto con miniaturas y muy bellos adornos y se llegó a crear una categoría libraria de precio y de valor artístico, sobre todo en Francia, en Italia y más tarde en Flandes, alcanzando sus talleres una enorme boga. La mayoría de las veces, los ejemplares se hacían siguiendo determinadas diócesis (*Horas* al uso de Roma, al uso de París, etc.). El gran éxito de estos *Libros de Horas* fue originado no solamente por la belleza de sus pinturas ilustrativas del texto completadas con preciosas orlas y letras iniciales, sino también por la costumbre de regalar estos libros a los amigos y parientes; los destinados a grandes personajes y para reyes y reinas constituyen verdaderas obras maestras de su arte. Se conservan número elevado de ellos en todas las grandes Bibliotecas y colecciones de Europa; recordamos por su carácter excepcional las *Ricas Horas*, del duque de Berry (*Très Riches Heures*) de principios del siglo XV, y las *Horas*, de Etienne Chevalier (c. 1450), ambas en el Museo Condé, de Chantilly; las *Horae* para John Lancaster, duque de Bedford, hermano de Enrique V (1414-35), en el Museo Británico; el *Libro de Horas*, de Felipe el Bueno de Borgoña (1454) en la Biblioteca Nacional de La Haya; y el de Lorenzo de Médicis (1490), en la Biblioteca Laurenziana de Florencia.

La mayor parte de los buenos conjuntos de *Libros de Horas* existentes en España, proceden de las antiguas colecciones de los monarcas de las Coronas de Castilla y Aragón y de la Casa de Austria, como lo demuestran los importantes depósitos de las Bibliotecas de El Escorial, de la Nacional de Madrid (primera Real Pública), y de Palacio (Privada de la Corona) y de los libros legados por Isabel la Católica a la Capilla Real de Granada. Asimismo ciertas intervenciones de los monarcas de la Casa de Borbón, demuestran igualmente este gusto y esta admiración hacia el coleccionismo de *Libros de Horas*: Fernando VI con su gesto munífico de recuperación del llamado *de Isabel la Católica* y Fernando VII y su hermano Carlos, con la adquisición de nuevos ejemplares, durante su exilio en la ciudad francesa de Valencey.

EL LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA

La colección que de ellos posee la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, es bellísima: se compone de ocho ejemplares, todos ellos del siglo XV, de una gran categoría dentro de su arte que son el flamenco, el francés y el italiano. Su procedencia es diversa.

Entre todos descuella el denominado *Libro de Horas con las Armas de Aragón y Enriquez* y más comúnmente *de Isabel la Católica y de Doña Juana la Loca*. A él especialmente es al que vamos a referirnos: es seguramente el más hermoso manuscrito de arte flamenco del tercer cuarto del siglo XV existente en España: «Constituye la joya más preciada de la Biblioteca de Palacio, y una de las





obras maestras de la bibliografía universal» en frase de mi eminente antecesor don Jesús Domínguez Bordona, autor de la *Historia de la miniatura española*.

LAS REINAS Y EL LIBRO DE HORAS

Se ha atribuido su propiedad a doña Juana Enríquez, segunda esposa de Juan II, rey de Aragón, y madre de Fernando el Católico; a Isabel la Católica, esposa de este rey; y a la hija de ambos, doña Juana la Loca. El Conde de las Navas, mi ilustre antecesor, reunió y puso al día cuantos conocimientos y noticias se tenían en su época acerca de este *Libro de Horas*; los publicó en el tomo I del *Catálogo de la Real Biblioteca* (1910) en el capítulo correspondiente a los libros de doña Juana la Loca. Los años transcurridos no han aclarado ninguno de los problemas que este magnífico ejemplar suscita: su primera poseedora ¿fue doña Juana Enríquez?, nosotros nos inclinamos en favor de este supuesto; los blasones de Aragón y Enríquez aparecen en el verso de los folios 37 y 343, si bien han sido pintados toscamente tal vez sobre otros blasones primitivos que desconocemos. Las mismas armas figuran en un gran escudo real en esmalte sobre chapa de oro que adorna el centro de la encuadernación; y ese escudo de la cubierta puede servir de dato verosímil para llevarnos a reforzar la atribución tradicional de ser su primera poseedora doña Juana Enríquez: ya que aunque se ha divagado y fantaseado sobre esta magnífica encuadernación de orfebrería, no se ha pensado que esta riquísima guarnición decorativa de piezas sueltas de esmaltes sobre oro (y la tradición-leyenda quiere que se labrase nada menos que con el primero llegado de América), se agregó al libro muy probablemente dos siglos después, cuando Felipe IV, con aquellas sus extravagantes esplendideces de manirroto lo regaló al Príncipe Cardenal Teodoro Trivulzio en 1642, al que nombró también Virrey de Aragón: ello demuestra indudablemente, que en la época de Felipe IV se creía que el *Libro de Horas* había pertenecido a los Reyes de Aragón Juan II y Juana Enríquez. La lógica tampoco se opone a que unidas ambas coronas en Fernando V el Católico, pasase el rico ejemplar a posesión de su esposa Isabel y, de ella, a su hija doña Juana la Loca; precisamente esta desgraciada reina poseyó colección de libros ricos en gran número y en el Inventario de sus bienes (ejemplares en el Archivo de Simancas y en la Biblioteca de Palacio) destaca un grupo de libros religiosos compuesto de once breviarios, quince misales y no menos de cincuenta *Libros de Horas* en pergamino, en papel, manuscritos, impresos, hechos en París y en Venecia y encuadernados los más con gran riqueza: «por las vestiduras de los volúmenes al enumerarlas el *Inventario*, más parece exposición de joyas o de encuadernaciones de joyería». Pero las descripciones, poco puntualizadas, no permiten reconocer nuestro *Libro de Horas*, entre los del Inventario. En cuanto a la preferencia por llamar al ejemplar de *Isabel la Católica*, de todos es sabido la enorme personalidad y la gran popularidad de la Reina en todo tiempo y más aún en el nuestro.

La atribución a doña Juana Enríquez como primera poseedora se señala también con su nombre, *Johanna*, escrito cuatro veces en el verso de los folios 356, 357, 358 y 359 en azul celeste; pero por desgracia parece haber sido borrado un nombre anterior para ponerlo; en cambio, en el folio 22 aparecen algunas frases en catalán «Com començarás a entrar per: per la església dirás així com se segueix: com prendrás laygua beneyta dirás, així com se segueix. Oració», escritas a la vez que el resto del texto. Este detalle parece demostrar también que el *Libro* se escribió para la reina Enríquez, soberana de Aragón y Cataluña o para un personaje catalán que pudo luego ofrecerlo a la soberana. El marqués de Molins, Presidente de la Real Academia Española en su tiempo (1866-1872) fue el primero en atribuir la posesión del *Libro de Horas* a la reina aragonesa. Durrieu lo creyó asimismo de Juana Enríquez. Y es adecuado recordar aquí una curiosa coincidencia que se observa en el propio *Libro de Horas*: en la miniatura a página entera del folio 360 aparecen arrodillados adorando a la Virgen un Rey y una Reina con un Papa, un Cardenal, un Obispo y otros diversos personajes: en los monarcas se distingue claramente la juventud de la reina y la madurez del rey, hecho conocido en el matrimonio de Juan II de Aragón y de Juana Enríquez, su segunda esposa (la «terrible madrastra» del desgraciado Príncipe de Viana). En cuanto a que los reyes sean presentados con aspecto más francés que español, como opina J. Van den Gheyn, es dato carente de valor, ya que las figuras de los personajes que aparecen en las escenas, eran casi siempre convencionales y rara vez poseían carácter iconográfico exacto, sino en libros realizados para el uso propio de un determinado monarca, príncipe o gran señor: el *Libro de Horas* de Felipe el Bueno de Borgoña, por Jean Le Tavernier (1454) y las *Muy Ricas Horas*, del duque de Berry, por los hermanos de Limbourg.





Otro dato que no se ha señalado y que nos parece elocuente en cuanto a la condición y patria del primer poseedor del códice, es que en el Santoral figuren varios santos españoles o muy vinculados a nuestra patria: tales, *Santiago Apóstol*, representado como peregrino; *Santo Domingo de Guzmán*, *Santa Eulalia* de Barcelona y *San Jorge* lanceando al dragón, patrono de Cataluña; parece pues, posible, que la región a que era destinado el *Libro de Horas* fuese el Principado integrante del Reino de Aragón. En el Santoral figuran también ambos Santos Juanes, Bautista y Evangelista, lo que parece subrayar en alusión reiterativa no sólo el nombre de la reina sino incluso el de ambos regios consortes. Por otra parte, de los demás santos representados, son frecuentísimas sus advocaciones en todos los reinos hispánicos. Santos Atanasio, Pedro y Pablo, Sebastián, Francisco (estigmas), Miguel Arcángel, Pedro Mártir, Antonio, Cristóbal, Catalina, Jerónimo y Agustín.

En cuanto a que Juana la Loca haya sido propietaria del *Libro*, nada se opone a que lo hubiese recibido como herencia de sus padres y la palabra *Johanna*, también la señala, según alguno de los críticos citados.

LOS PROBLEMAS DE ARTE EN EL «LIBRO DE HORAS» DE PALACIO. LA FECHA. EL AUTOR DE LAS PINTURAS

Respecto del arte del famoso manuscrito, tampoco se mostraron muy acordes los especialistas de fines del siglo XIX y comienzos del nuestro: el barón Davillier (1879), el conde Paul Durrieu (1893 y 1903) y el P. jesuita J. Van den Gheyn (1906). Para Davillier el *Libro de Horas* es de fines del siglo XV y acaso ejecutado en España, tal vez en Cataluña, sin duda, recordando las palabras en lengua catalana que hemos mencionado; también cree que los dorados de las miniaturas se hicieron con el primer oro traído del Nuevo Mundo, basándose en una nota de época de Felipe IV a comienzos del *Libro de Horas*. Durrieu encuentra su arte del más puro estilo flamenco, del tercer cuarto del siglo XV con el año 1480 como límite. Y aunque algunas páginas centrales del volumen opina son obra de simples discípulos, compara el resto de las miniaturas con uno de los más bellos ejemplares de la Biblioteca de los duques de Borgoña, el tomo II de las *Chroniques de Hainaut* al que el propio Guillaume Vrelant agregó las pinturas hacia 1468, por lo que concluye, que nuestro *Libro de Horas* es de mano de este artista y constituye su obra maestra. A ello pone ciertos reparos el P. Van den Gheyn, que si bien reconoce una semejanza grande entre ciertas miniaturas con las de otras obras de Vrelant (las *Chroniques de Hainaut* citadas, el *Breviario* de Felipe el Bueno) y las estima suyas o de un artista flamenco de su taller, señala que la mano de otro artista se reconoce en el manuscrito y éste representa, sobre todo, una influencia francesa. Otros críticos de 1910, Mr. James Weale, conservador de la Biblioteca del Museo Victoria y Alberto, de Londres, y el doctor W. G. C. Bywanck, director de la Biblioteca Real de los Países Bajos, lo creen francés con influencia flamenco. Modernamente, en la Exposición de manuscritos con pinturas titulada *L'héritage de Bourgogne d'ans l'art international* (Madrid, mayo de 1955), en la que figuró el *Libro de Horas* de Aragón y Enriquez (al que allí se le llama de doña Juana la Loca), se sigue el criterio de Durrieu por el autor del Catálogo, el museógrafo francés Guy Fink-Errera; Domínguez Bordona ya había relacionado con el de Palacio otro *Libro de Horas*, incompleto, de la Biblioteca Nacional de Madrid (Vit. 24-2), muy bello, asignándolo a Vrelant (1933); y la misma opinión se expresa en el Catálogo *Le siècle d'or de la miniature flamande: Le mécénat de Philippe le Bon*, exposición preciosa en la Biblioteca Real de Bruselas para celebrar el 400 aniversario de su fundación por Felipe II de España el 12 de abril de 1559 (Bruselas, 1959), Catálogo en el que figura el *Libro de Horas* de la Biblioteca Nacional de Madrid (n.º 123) como producto del taller de Vrelant: el nuestro, por tanto, queda automáticamente asignado al mismo taller.

Este gran artista de la pintura de libros, Guillermo Vrelant, Wrelant o Wyeland, holandés de Utrecht, murió en Brujas hacia 1481 u 82, donde había pasado 30 años antes estableciendo su taller y creando en 1454 la Guilda de miniaturistas bajo la advocación de San Juan Evangelista «La producción de manuscritos en Brujas, estuvo dominada por la actividad de G. Vrelant que se manifestó [original] en cada época» en palabras del conservador de la Sección de manuscritos de la Biblioteca Real de Bruselas L. M. J. Delaissé en el Catálogo de 1959. Durante más de 30 años Vrelant poseyó el mejor taller de libros con pinturas, influyendo grandemente en otros artistas y formando excelentes colaboradores y discípulos. Es también el artista que mayor influencia ejerció en España entre los de su oficio. Durrieu da como posible su venida a España esperando que algún día el Archivo de la Corona de Aragón ofrezca un documento en que se





registre el nombre de un «maestro Guillermo», pintor de libros, al Sur de los Pirineos, nombre que no podrá ser otro que el del artista de Brujas.

PORMENORES Y CURIOSIDADES

El *Libro de Horas* con las armas de Aragón y Enríquez es un códice en 4.º (140 × 226 mm.) de 365 hojas útiles en finísima vitela, más una en blanco. Sus miniaturas alcanzan la cifra de 3.487 y corresponden 24 al Calendario, 72 a página entera con escenas ilustrativas del texto; 159 orlas con los acantos típicos, flores, frutas, personajes y animalillos; 87 grandes letras iniciales; 181 medianas y 2.964 pequeñas. En la época de Felipe IV se le agregó al principio otra hoja de pergamino, escrita en latín en letra elzeviriana con tinta dorada que traducida dice: «Los piadosísimos reyes Fernando e Isabel adornaron este Libro sagrado con las primicias de los tesoros (que vinieron) de las Indias.—Felipe IV, el más grande y espléndido de los reyes, para que lo que fue prenda de la lealtad que se inició en pasados tiempos se convirtiese en premio y testimonio de la lealtad probada, lo regaló al príncipe Cardenal Teodoro Trivulzio el año del Señor de 1642, en el cual lo llevó consigo a la expedición de Cataluña y le nombró virrey de Aragón» (Conde de las Navas). La nota ha dado lugar a que Davillier supusiera que el oro bruñido de las miniaturas procedía de esas áureas primicias hispanoamericanas; y él mismo y otros autores lo aplicasen también a las placas esmaltadas de la encuadernación: pero carecen de firmeza ambas opiniones.

Las bellísimas orlas del *Libro de Horas de Palacio* son típicas de Vrelant, con los característicos acantos (o cardos de jardín) en azul y oro; flores variadas, frutas, y, a veces, entre todo este follaje aparecen blasones, personajes, ángeles y figuras grotescas, monstruos, aves e insectos, todo de muy pequeño tamaño: el efecto es deslumbrador.

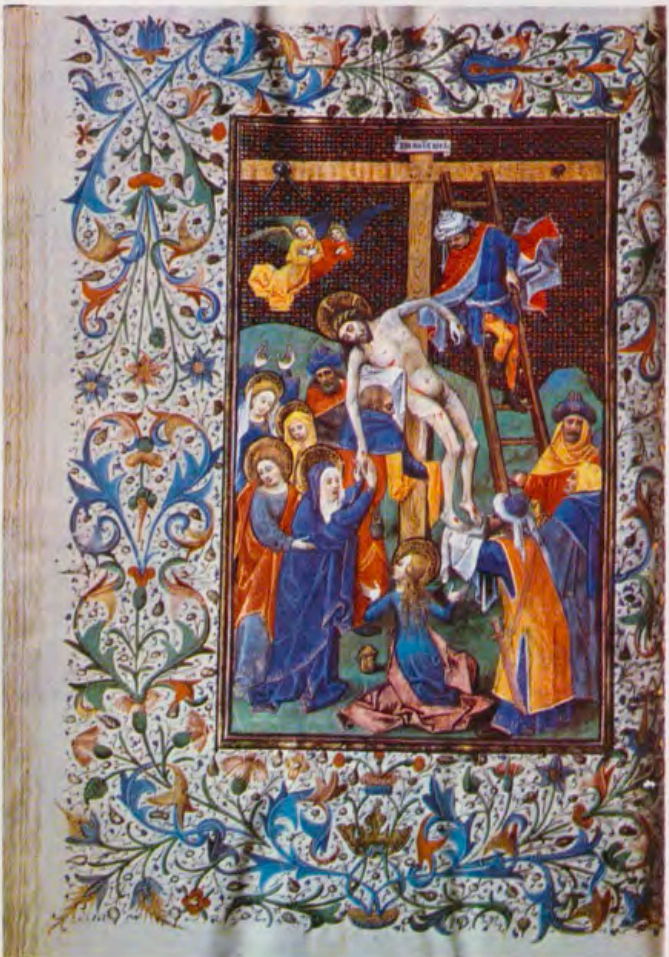
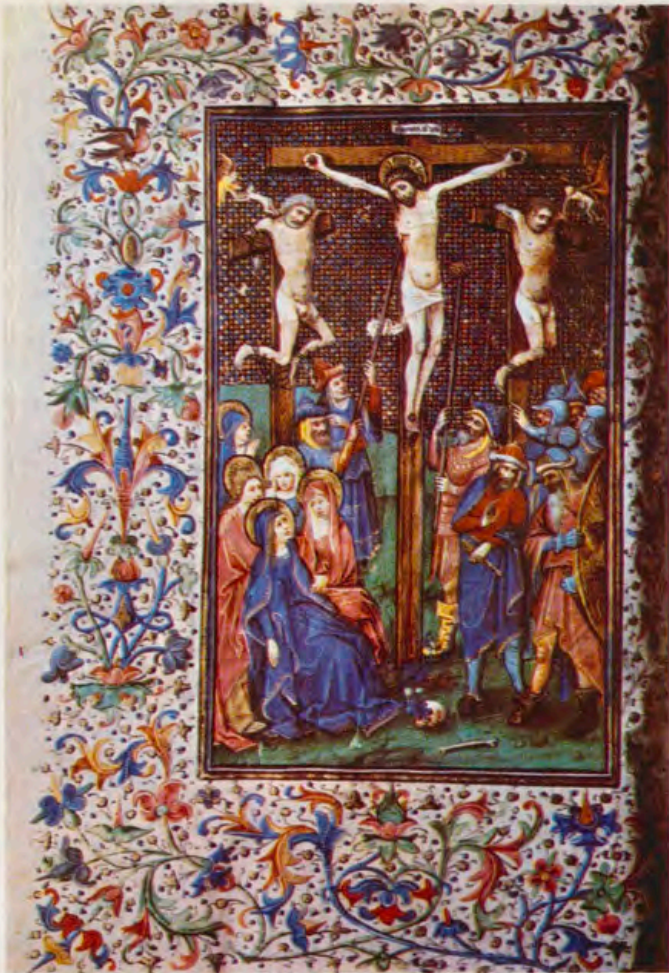
En cuanto al colorido siempre es brillante, con matizaciones delicadísimas, con predominio de verdes, azules y rojos, pero empleándose también deliciosos tonos en rosa, gris y muy en especial y con cierta predilección, el naranja y el amarillo limón.

La composición se muestra casi siempre excelente y hasta busca y resuelve dificultades con muy sabio acierto; en general, es muy bella, con infinidad de pequeños pormenores deliciosos, característicos de la escuela flamenca (algún minúsculo bodegón en las escenas de interior, los perrillos que acompañan la presencia de la reina, los ricos tejidos de trajes, ropas litúrgicas y paramentos, los suelos de losetas). Algunas composiciones con gran número de figuras, como eh las ilustraciones de la Pasión, son extraordinarias en su movimiento y verismo, presentándose varias en dos planos, hábilmente compuestas. Su factura es minuciosa y detallista propia de la pintura de libros y de los mejores talleres flamencos, «que alcanzan perfecciones difícilmente superadas en la interpretación de las calidades de las telas, piezas de metal, joyas, vidrios, pieles, etc.» (Angulo.) Contrastan, sin embargo, grandemente, otras composiciones a página entera, especialmente aquellas en las que aparece Cristo muerto, figura tan poco natural, que hace pensar en mano diferente, aunque dentro del carácter general de toda la obra.

Las perspectivas de exterior (con horizonte alto muchas veces), son con frecuencia bellísimas, como el folio en que aparece el evangelista San Juan en Patmos y el que corresponde a David con un serpenteante río entre montes a lo Patinir; el fondo de la habitación en que escribe el evangelista San Lucas, con detalles graciosos de interior flamenco; los fondos de ciudades, como en la Adoración de los pastores, etc.

Particularidades curiosas que atañen a España y que percibidas de visu por Juan Van Eyck († 1441) cuando visitó Portugal como enviado del duque de Borgoña Felipe el Bueno, su señor, para hacer el retrato de la princesa portuguesa que deseaba tomar por esposa, detalles que introdujo luego en sus cuadros y sobre todo en el *Libro de Horas* o *Breviario* que hizo para el duque: los naranjos y granados, frutales imposibles de producirse en país frío como Flandes, sino es en lugares resguardados u Orangeries: es obvio que los colores de ambos frutos aumentaron los de su paleta. Otro detalle son los pavimentos de losetas muchas veces en blanco y azul como las solerías valencianas de la época; y también las piezas que imitando los guadamecés españoles sirvieron de fondo para retratos o figuras de personajes.

Angulo cree que Van Eyck debió ver palmeras y naranjales en Portugal y de allí los llevó a sus composiciones; para don Manuel González Martí, historiador de la cerámica valenciana, todos estos detalles los percibió Van Eyck e incorporó a su pintura en los reinos hispanos, pues al venir a Portugal, Juan II de Castilla al parecer,





le invitó a visitar su reino; y el rey de Aragón (Alfonso V desde Nápoles) quiso asimismo obsequiarle con un viaje a sus Estados de Valencia, donde en la bella huerta admiró los espléndidos naranjales y limonares, y se llenó de su bellissimo colorido; allí también, en la ciudad, próspera y rica, en sus palacios, conoció los alegres suelos en blanco y azul en losetas de cerámica (azulejos y alfardons), así como en los zócalos y techumbres. Los demás pintores miniaturistas de Flandes, influenciados por el gran maestro, copian estas singularidades y en el *Libro de Horas* de la Biblioteca de Palacio pueden advertirse naranjos y granados en varias pinturas y solerías en la que representa a San Atanasio.

En cuanto a los colores amarillo-limón y naranja se aplican repetidamente a túnicas, mantos y calzas y a detalles decorativos en las orlas.

LA PASION EN EL CODICE

Ya se ha dicho que las pinturas a página entera ilustrativas del texto, son 72; pero no vamos a enumerarlas aquí (véase el trabajo del conde de las Navas) sino solamente aquellas que se refieren a la Pasión de Cristo. Es uno de los *Libros de Horas* que ofrece mayor número de cuadros con temas de este asunto, 23 en total, aunque al encuadernarse las diferentes veces que ello ha tenido lugar, debieron desordenarse los folios y las «historias» no se encuentran en la debida sucesión cronológica: así la Resurrección del Señor aparece la primera (fol. 97); Jesús entrando en Jerusalén (116); Última Cena (118); Lavatorio (120); Oración en el Huerto (122); Prendimiento (124); Coronación de espinas (128); Cristo delante de Pilatos (131); Flagelación (133); Pilatos lavándose las manos (135); Jesús con la Cruz a cuestas (137); La Crucifixión (139); Cristo clavado en la cruz (141); La Piedad (159); Sepultando a Jesús (171 y 183); Cristo en el Limbo (192 y 223); Incredulidad de Santo Tomás (253); La Santa Faz (332), y la Aparición a María Magdalena (Noli me tangere) (349); su valor y calidades varían, pues en el conjunto se encuentran escenas perfectas (como las de Pilatos, en dos planos), el gran Calvario, la oración del huerto, la flagelación, la entrada en Jerusalén, la gran figura de la Verónica; y dejan que desear otras en las que la figura principal es la de Cristo muerto, casi siempre tratada con inhabilidad y descuido, si bien son las menos: un ejemplo es la Piedad. El colorido y los oros bruñidos esplenden en todas; y estos a veces, presentan toques de cincel. El movimiento de masas, la minuciosidad y el naturalismo, avaloran a casi todas. Se emplea en este *Libro de Horas*, un preparado especial en aquellos lugares en que se utiliza la plata (ventanales) que así no se ennegrece (La Santa Faz). En los fondos predominan los de paisajes, de horizonte alto, muy característicos, pero no faltan los cuadrículados en rojo, azul y oro, de un gótico más arcaizante (Gran Calvario). La minuciosidad de los detalles es típica: armas y armaduras clases de tejidos y modas diferentes para los vestidos, largas cabelleras femeninas, etc.

VICISITUDES DEL CODICE: RESUMEN

Es indudable que el *Libro de Horas* con las armas de Aragón y Enríquez perteneció a la Cámara Regia o colección de libros patrimoniales de la Corona; lo prueba el hallarse en posesión de Felipe IV. Pudo pertenecer, por tanto, y sucesivamente a doña Juana Enríquez, a Isabel la Católica y a Juana la Loca; de ésta pasar a su hijo Carlos V y de él a toda su descendencia hasta Felipe IV. Este monarca lo regala «como premio a la lealtad» del Cardenal Príncipe Teodoro Trivulzio en 1642. El *Libro de Horas* pertenece a la noble familia italiana durante poco más de un siglo. Fernando VI lo recupera por compra generosa a un descendiente del Príncipe Cardenal, continuando así el *Libro de Horas* en la Cámara regia y luego en la Real Biblioteca Privada o de Palacio. El volumen figuró en numerosas Exposiciones a partir de la Histórica europea de 1892-93 y fueron repetidamente reproducidas algunas de sus miniaturas y su encuadernación. Durante la guerra de liberación de 1936-1939, el *Libro de Horas* quedó guardado en la caja-fuerte de la Biblioteca, pero por orden superior fue el único libro que acompañó a los tesoros del Prado en su forzado viaje a Ginebra en los años 1937-38. Allí se exhibió junto a los más representativos cuadros de nuestro primer Museo y fue admirado y destacado como el precioso ejemplar se merecía, terminada la contienda, en la magna Exposición suiza de los Tesoros de España.

Restaurado con todo primor el *Libro de Horas* con las Armas de Aragón y Enríquez, o de Isabel la Católica, o de Juana la Loca, sigue siendo la joya más preciada y exquisita de la Biblioteca de Palacio.





«Las Marias en el sepulcro». Tabla de Juan de Flandes, pintor flamenco considerado como español.

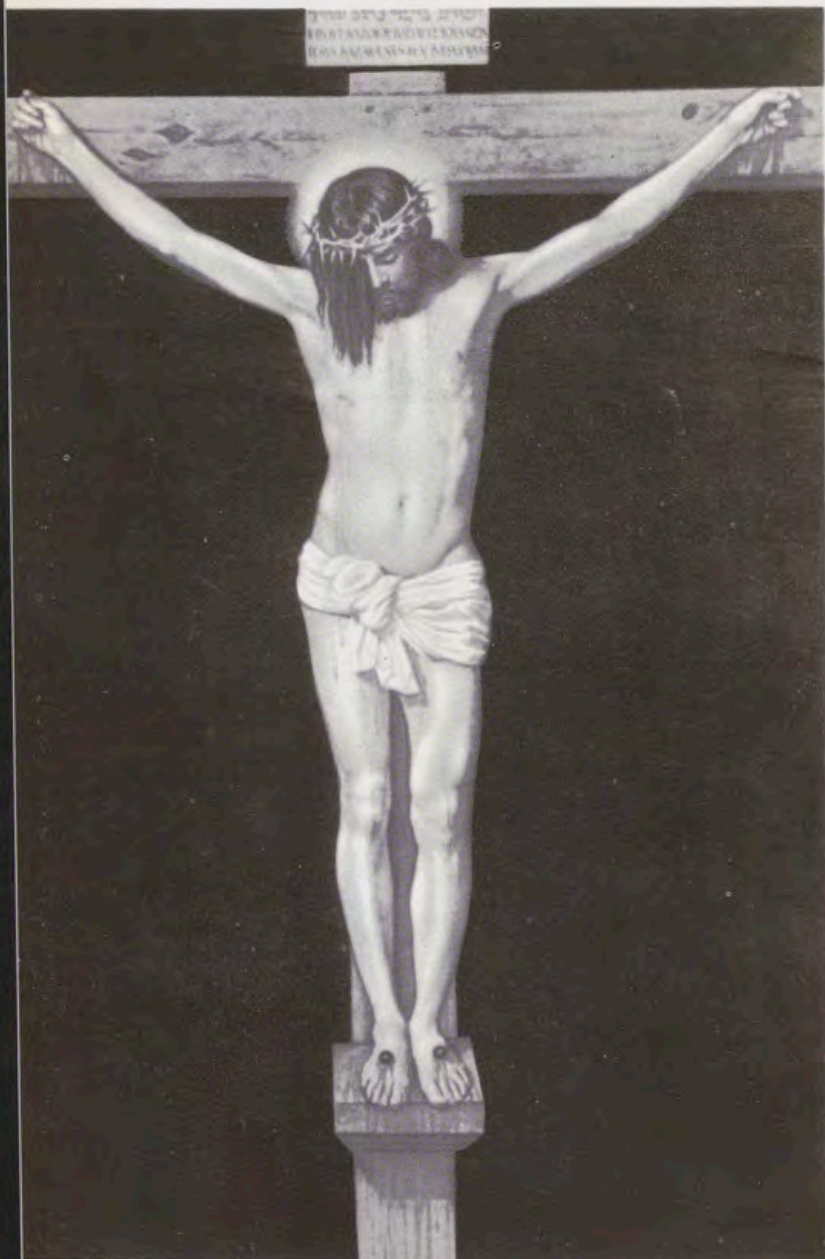
ASPECTOS DE LA PASION DE CRISTO EN LA LITERATURA HISPANICA

Por LUIS MORALES OLIVER



A conmemoración de la Semana Santa, el recuerdo emotivo de los dolores de Jesús y de su Madre, ha llenado de belleza y de enseñanzas el río de la poesía de Occidente. En su cauce, lo humano y lo divino, el triunfo y el llanto, la suntuosidad y el ascetismo han sabido convivir como buenos hermanos. Lo mismo entre los pliegues de la serenidad clásica que en el amplio ropaje de la expresividad barroca, los grandes artistas literarios han comprendido siempre los tesoros de vida y hermosura que se encierran en el poema del Calvario. Los poetas, los prosistas, los autores dramáticos se adentraron en esta temática con una emulación digna de imitarse. La literatura española no podía vivir ausente de esta llamada divina y de tal modo supo escucharla que se convirtió en voz entrañable de todo un pueblo y vino a expresar con fina gracia el temblor de las horas inefables que

El
«Cristo»,
de
Velázquez.



precedieron al sacrificio supremo del Señor. Si limitamos nuestro horizonte al Siglo de Oro, veremos que la Península y los pueblos hispánicos situados allende el mar enriquecieron su entraña literaria con los mejores destellos de la Cruz de Cristo. Pero dentro de la unidad del tema, cada escritor se valió de un acento distinto, de un estilo diferenciado para cantar «el gran prodigio».

Además, la literatura iba a seguir un camino paralelo al de las bellas artes. Así, mientras los artistas peninsulares plasmaban su visión del sufrir de Cristo en obras de sorprendente ritmo estético, los prosistas y poetas hablaban a lo más íntimo del alma con versos de insuperable maestría. Resulta curioso seguir las semejanzas intrínsecas entre las magnas creaciones de Montañés, Juan de Mesa, Gregorio Fernández, Luis de Morales, Zurbarán o el Greco, y la inspiración de nuestros mejores escritores religiosos de la España perdurable.

Para comprender más a fondo las líneas cardinales del tema de la Pasión en la literatura de la Península y de Ultramar es necesario distinguir sus diversos enfoques. A semejanza de un diamante constelado de irisaciones, las letras hispánicas encontraron en las horas agónicas del Salvador los más bellos contrastes, que pueden condensarse en cinco aspectos altamente significativos: el de la sencillez evangélica, el heroico, el humano, el figurativo y el mayestático. Pero con el fin de entender con más fundamento las raíces de esta visión multicolor de los dolores y muerte de Jesucristo, bueno será rastrear los precedentes que prepararon la magnífica eclosión literaria de la época áurea.

EL ASPECTO HISTORICO-NARRATIVO: LA SENCILLEZ EVANGELICA

La fuente primordial de todos los relatos cristológicos hay que buscarla en el Nuevo Testamento. Son los cuatro evangelistas los que nos legaron las más seguras noticias del Redentor de los hombres. Según el hermoso simbolismo de la Biblia de San Luis, ellos recibieron sus profundas inspiraciones directamente del Espíritu Santo, formando así como cuatro ríos de distinta anchura, semejantes a aquellos que inundaban de delicias el Paraíso. Reina en los Evangelios una armonía tan perfecta que no impide el que cada uno presente un carácter especial, claramente visible en la Pasión descrita, ya por San Juan, ya por los sinópticos.

El Evangelio del judío palestinese San Mateo, dirigido a los judeocristianos y escrito en lengua aramea, es el más descriptivo y esquemático y, en su construcción, ostenta un sentido tal de arte y de historia que hace fuertemente atractivas sus páginas. Desde los mismos comienzos de la literatura latinoamericana aparece su huella.

San Marcos se caracteriza por su mayor brevedad, por su expresión más cortada, por su viveza narrativa y por un encanto misterioso que le impulsa a presentarnos en el lago la aparición difuminada de Jesús o en el Huerto la figura de aquel joven que seguía los pasos de Cristo cubierto con una sábana. Es el escritor de los raros detalles.

Más allá, San Lucas, médico, sirio de Antioquía, destaca por su impresionante personalidad. Se dirige a los cristianos procedentes del mundo de los gentiles. Como hace ver San Jerónimo, es el más notable de los evangelistas en el empleo de la lengua griega: «inter omnes evangelistas graeci sermonis eruditissimus fuit». Describe los pormenores; encarece la bondad del Señor; recoge amorosamente como nadie los primores delicados. Él nos pinta con ternura sin igual las maravillas de la Noche Santa. Él es el único que nos refiere el sudor de sangre en la agonía de Gethsemaní. Como un artista afanoso, nos asombra con claroscuros de un color ultraterrestre.

«Cristo de los Cálices», de Montañés.



Por su lado, San Juan nos arrebató hasta el mismo hondón de lo divino. Coincide con los sinópticos; pero rebasa sus fronteras. Jesús es el Logos. En Él relumbra la gloria del Verbo. Es también el Buen Pastor. En el punto en que el contemplativo de Patmos se acerca a la Pasión de Cristo, su relato nos abisma. ¿Quién es capaz de llegar a sus alturas cuando nos habla de la Última Cena, cuando nos introduce en aquel océano de palabras temblorosas de eternidad, cuando nos anega en el misterio del amor de Dios? Y si avanzamos un paso más, es el discípulo amado el que, al hacernos oír los últimos ecos de la voz redentora, nos estremece presentándonos al pie de la Cruz a la Madre del Señor en agonía. Ningún evangelista había mencionado antes esta conmovedora escena. A partir de este Evangelio quedaba abierto el camino que conduciría, en el andar de los siglos, a las estrofas del *Stabat Mater* y a las lamentaciones del *Duelo de la Virgen* en la poesía de Berceo.

Sobre esta base evangeliaria empezó a construirse la inigualada literatura de la Pasión, cuyo primer fruto germinó en España en los mismos albores de la cristiandad liberada, hacia el año 330, poco después de la paz de la Iglesia y apenas transcurrido un lustro del Concilio de Nicea. El autor de esta flor nueva fue Cayo Vettio Aquilino Juvenco, poeta hispano que, aun demostrando una especial preferencia por el texto de San Mateo, siguió, sin embargo, en su *Historia Evangélica*, la senda de los cuatro libros bíblicos, hecho que había señalado en el siglo XVIII el P. Faustino Arévalo con la palabra «concordia», y que en los tiempos patristicos fue notado por San Jerónimo en su obra *De viris illustribus*: «Juvenco... quatuor evangelia hexametris versibus pene ad verbum transferens, quatuor libros composuit.» Los solemnes hexámetros virgilianos de este poema que mereció ser calificado de *refulgente en las palabras*, de *elegante en el estilo* y de *majestuoso en su sencillez antigua*, anuncian la granazón de una poesía cristiana en la Península. El poeta mismo está convencido de la magnitud de su empresa. Experimenta, por ello, un especial desvío hacia las decantadas hazañas de los héroes clásicos y por los versos engañosos de sus poetas —*carmina mendacia*— y se siente atraído de modo singular por los hechos excelsos de Cristo que enaltece con el nombre de «vitales»:

Nam mihi carmen erunt Christi vitalia gesta.

El cuarto libro de su poema lo dedica Juvenco a rememorar la majestad de la Pasión y Muerte del Señor de lo creado y, con un tono serio, a la vez grave y magnífico, nos traslada hasta el árbol de la cruz, disponiéndonos a considerar con más alma la invocación del Hijo al Padre y su voz sobrehumana:

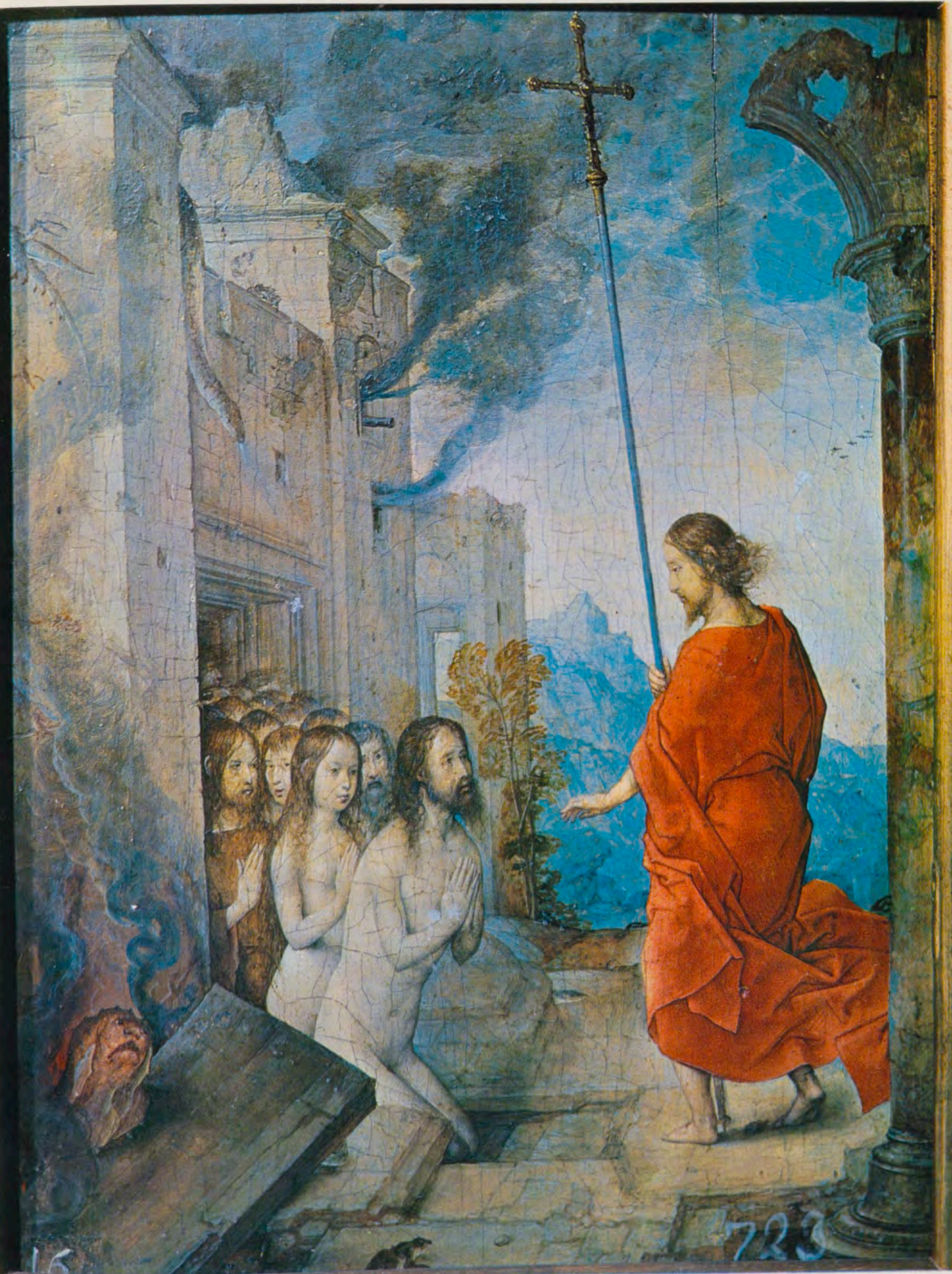
*Iamque cruci fixum pendebat in arbore corpus...
Et Christus magna Genitorem voce vocabat...*

La poesía peninsular nacía así robusta, orientada hacia lo eterno y adornada de galas cristiano-latinas desde su primer día, desde su primera juventud. Esperanzador comienzo.

La literatura religiosa del siglo IX da también una gallarda muestra de su espíritu hispano, ascético y tenso. Avezados a la persecución y al martirio, los cristianos de la Córdoba omeya vuelven sus ojos a la cruz. Un escritor de la España mozárabe, prosista y poeta, cultivador de viejos hexámetros, concorde en el vigor de su alma y en la firmeza de su fe, contribuye a ensanchar el tema crucífero con ímpetu renovado. Su nombre es Paulo Alvaro, autor de una defensa de los mártires cordobeses —*Indiculus luminosus*— y de una autobiografía —*Confessio Alvari*— que se inicia con una briosa alabanza de Dios, excelso, inefable, invisible, de quien procede lo bueno y cuya clemencia se extiende sobre todos los seres. Amigo de San Eulogio, Alvaro Cordobés aprendió desde la adolescencia a embelesarse con la flor de la caridad y con el amor de las Escrituras. No quedó tampoco indiferente ante el mundo de la poesía. Entre sus composiciones se



«Noli me tangere», de Juan de Flandes.



«Bajada de Cristo al limbo», de Juan de Flandes.

lee con especial agrado la evocación del madero santo, que le arranca versos de contorno jubiloso. Todo le invita al entusiasmo cuando elabora su poema en alabanza de la cruz: *In crucis laudem*.

Tiene Alvaro Cordobés la virtud de rodear la cruz con una luminosidad que resplandece desde el Cielo, más allá de los astros y del éter:

*E coelo, Domine, clara virtute corusca,
crux insigne micat, fulgens super aethera felix...*

Cristo y la cruz veneranda brillan con resplandor supraterráneo:

*Ecce Deus noster Christus ex aethere floret,
ecce venerandaeque crucis super aethera signum...*

Ante la cruz, ante su esperanzado color de púrpura y de esmeralda, alégrese la Iglesia, a la cual unió Cristo consigo con hermosísimo amor:

*Ecclesia iubilet clarenti fulva colore,
quam Christus pulchro semper sibi iungit amore.*

Extraordinario final de un poema mozárabe escrito con efusión celeste en medio de las frondas de una persecución sangrienta. La Córdoba martirial lanzaba así a los cuatro vientos su canto de victoria.

Si hasta aquí nos han acompañado los primeros frutos poéticos, aunque ya maduros, de una vivencia histórica y aleuyática de la Pasión y de la Cruz, ceñida a los textos bíblicos y a los dictados del corazón agradecido, no se abandonará esta fidelidad a los Evangelios canónicos en los poemas en lengua española aparecidos después. Continúa en muchos autores el prurito de apartarse de los apócrifos y de las leyendas y de seguir reflejando sin desviaciones la sencillez evangélica. Así lo confiesa sin rodeos Juan de Padilla, el Cartujano hispalense, al escribir en esa línea indecisa que flota entre la Edad Media y el Renacimiento, su *Retablo de la vida de Cristo*. Las palabras del poeta son diáfanas. Cuando explica el «Argumento» nos adoctrina diciendo que divide la obra en cuatro tablas, las cuales corresponden a los cuatro Evangelios. Y así por orden, poniendo las historias no apócrifas ni falsas, salvo como la Santa Madre Iglesia las tiene y los santos profetas y doctores. Con este concienzudo criterio comienza sobriamente su *Retablo*, distribuido en el mismo número de libros que la *Historia* de Juvenco. Sus primeros versos tienen el valor de un invitatorio:

*Canta, cristiano, conmigo la vida
Del Hijo muy alto de Dios inefable...*

Y para confirmar por completo la limpidez de su plan añade que veremos en su poema *las palabras de suma verdad*. Sin desmayar en su intento, Juan de Padilla utiliza, como un recuerdo del pasado y valiéndose de un lenguaje claro y expresivo, la imagen paralelística de los cuatro canales evangélicos nacidos de la fuente de Dios, representados en los cuatro ríos del Paraíso que procedían de una sola *fontana*. Pronto tendremos ocasión de volver la mirada a este poema visto desde otro ángulo.

El afán de amoldarse a los límites del relato evangélico mueve también los resortes que animan los octosílabos del *Auto de la Pasión*, conmovedor poema dramático del siglo XVI, escrito con mano de artífice por Lucas Fernández con el fin de mover las almas. Pocas veces se habrá visto en el teatro una narración más sentida y más veraz de los sufrimientos de Dios hecho hombre. En el diálogo que vivifica los versos de esta obra, corre a cargo de San Mateo la descripción del drama divino y son San Pedro

y las tres Marías quienes nos hacen sentir con lágrimas su intensidad. Gradualmente nos sentimos llevados por el camino del llanto. Esto lo podremos comprobar más a fondo en el momento en que analicemos los motivos del dolor.

EL ASPECTO HEROICO

Con la llegada del Renacimiento cambia la interpretación artística y literaria del tema de la muerte de Jesús. Cristo será presentado como triunfador, pero triunfador a la romana. Nada de retorcimientos, nada de expresiones doloridas. La dimensión predominante ahora es la heroica. Se talla o se pinta la efigie del Salvador con el mismo gesto y apostura de un héroe a la antigua. Los mármoles y los bronceos coadyuvan a la magnificencia de esta concepción grave y majestuosa de las últimas horas del Señor. ¿No responde a esta visión grandilocuente el Cristo de Benvenuto Cellini en El Escorial? Inmóvil, marmóreo, en reposo, nos predica la callada lección de la templanza, sólo superada en el mismo monasterio por la severa belleza del Calvario de Pompeo Leoni que preside, en la cúspide del retablo, la grandiosidad del altar mayor. Notemos, de paso, la procedencia italiana de los dos escultores. Italia era una tierra favorable al enaltecimiento de los valores clásicos. Desde siempre, sus preferencias se acompañaban con las actitudes más elegantes. Esta misma manera de ser venía a reflejarse en el estilo literario. Italia supo ambientar su prosa y su poesía religiosa del siglo XVI rodeándolas de una atmósfera épica de tal naturaleza que la antigüedad penetraba por todos sus resquicios. En el atardecer del «cuatrocientos», un italiano, Savonarola, había redactado su *Triumphus Crucis* en el que Jesús, mostrando sus llagas, avanzaba con solemnidad, rodeado de patriarcas, profetas, apóstoles, mártires y doctores. Y fue en esa misma península donde Jerónimo Vida, natural de Cremona, obispo de Alba, muerto en 1566 —notemos en este año la fecha centenaria—, nos transmitió el más famoso poema latino-renacentista —*Christiados*— ennoblecido con la presencia del Redentor. Escrito a instancias de León X, y traducido al español en el mismo siglo, el poema nos lleva de la mano, en sus seis libros, desde la entrada de Cristo en Jerusalén hasta la venida del Espíritu Santo. Una fuerte corriente romanizadora se filtra por los versos del poeta de Cremona, arraigados en una tradición milenaria. Representante de la latinidad, recreador de una poesía humanística cristiana, culto hasta el extremo de poder construir un Arte poética, varios himnos sacros y dos poemitas juveniles sobre los gusanos de seda y el ajedrez, Vida, ciceroniano en prosa, se deja conducir en su poesía por el más neto virgilianismo. Esculpe sus hexámetros. El amor a la forma clásica vence en ellos al más depurado sentimiento y alcanza su máximo diapasón en el instante en que el Hijo de Dios muere. En vez de repetir las palabras del Nuevo Testamento, el obispo de Alba procura dar al cuadro una magnitud imperial. Mientras el Evangelio de San Juan evoca la escena del Gólgota diciendo humildemente que Jesús entregó su espíritu al Padre inclinando su cabeza

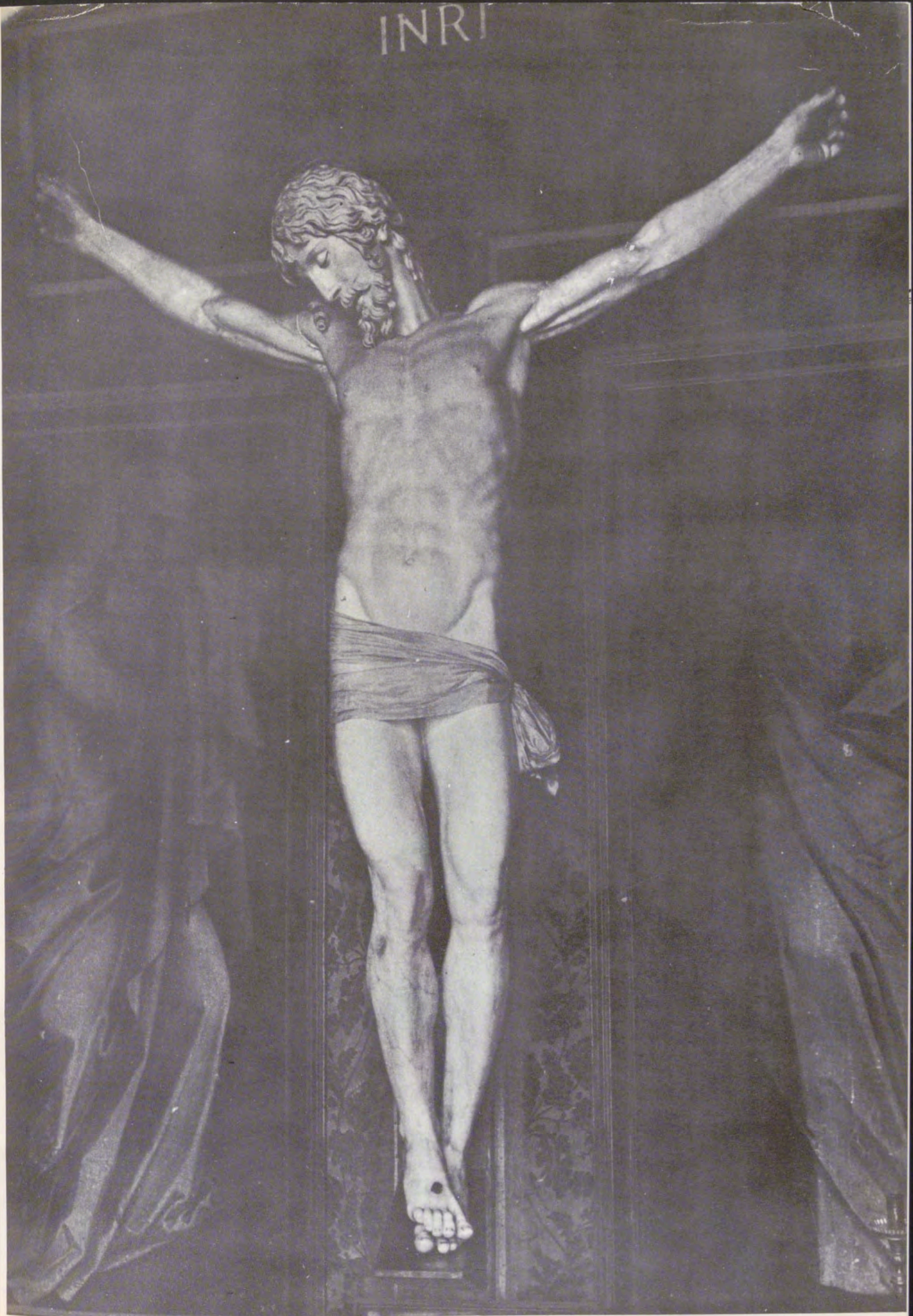
—*Et inclinatio capite tradidit spiritum*—,

Jerónimo Vida nos presenta una pintura arrogante de la muerte del Salvador con la cabeza erguida hacia lo alto:

Supremamque auram ponens caput expiravit.

Dentro del mismo estilo encumbrado compone el cremonense su himnodia bíblica en la que aplicará a Dios el sobrenombre de fortísimo:

*Cantemus inclito aetheris Regi Deo,
Deo omnium fortissimo.*



«Cristo», de Benvenuto Cellini.

No hemos de extrañar entonces que esta temática triunfal irrumpiese igualmente en España. El terreno se encontraba lo suficientemente abonado como para asimilar tales influencias. También en nuestras tierras estaba dando sus frutos culturales el humanismo. Signo de ello fue el nombre de Alvar Gómez, señor de Pioz, uno de los preclaros cultivadores de este tipo de poesía. Su vida literaria se desarrolló en la época primera del emperador Carlos V, siguiendo una trayectoria clásica de tan bello contenido que despertó la admiración de Alejo Venegas y de los más importantes humanistas de su tiempo. Lo demuestra Lucio Marineo Siculo que, al ensalzar el canto de Alvar Gómez en loor de San Pablo —*Musa Paulina*—, se entusiasma con la «elegancia del estilo» y advierte que «igualó a los poetas antiguos». Es, sin embargo, Nebrija el que compone el más acabado elogio de nuestro poeta al frente de la obra central de aquel escritor, la *Talichristia*, florecido poema de la muerte de todo un Dios. Después de emplear palabras de subidísimo precio en

las que llama al señor de Pioz «Virgilio cristiano» y denomina a su obra «poética teología», Nebrija redondea su sentir alabando la espléndida hermosura de esta poesía: *pulcherrimam scientiarum poesim*. En su poema, dedicado al pontífice Adriano, Alvar Gómez nos descubre que se propuso celebrar en verso heroico los misterios de nuestra redención y el triunfo de nuestro Redentor: *carmine heroico Redemptoris nostri triumphum... celebrare*. Tengámoslo muy presente. Era el espíritu de la época renaciente que en 1522 daba pruebas de su existencia en la poesía española.

EL ASPECTO HUMANO: LOS MOTIVOS DEL LLANTO

A medida que España se va alejando del Renacimiento, se intensifica en su literatura el tema del dolor. El ambiente se venía

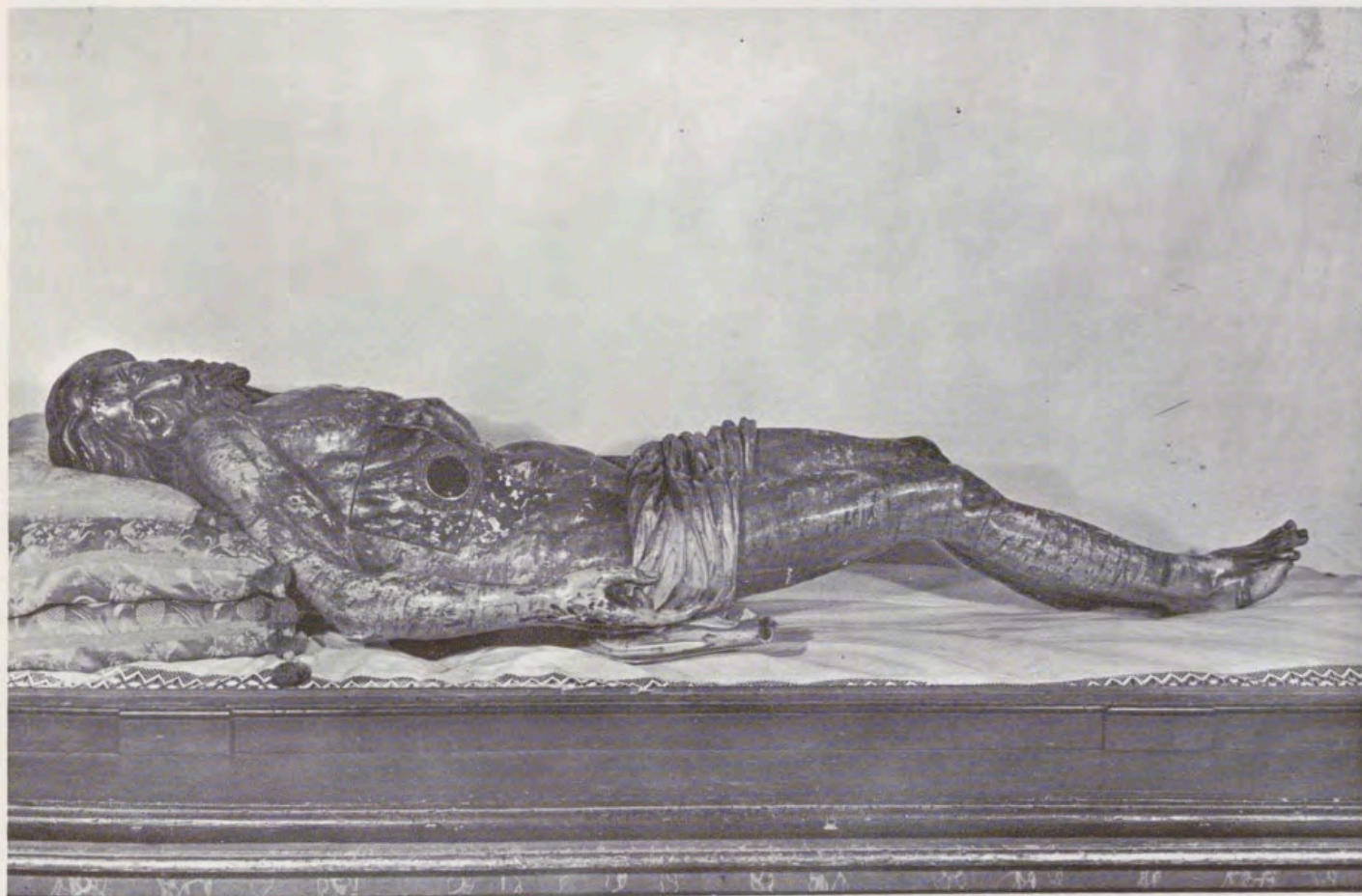
«Dolorosa»,
de Pedro
de Mena.



ina
ado
tia
var
ico
Re-
ele-
re-
sia

in-
nia

«Cristo
yacente»,
de Gaspa
Becerra.



preparando desde la Edad Media. El primero que comprendió la realidad dolorosa de la Pasión fue el Oriente a través de las obras de Jorge de Nicomedia y de Simeón Metafrastes, escritores griegos de los siglos IX y X. Luego, con la llegada de San Bernardo, de San Buenaventura y de San Francisco de Asís, una sensibilidad desconocida se extendió sobre Europa. El Viejo Continente empezó a hablar el nuevo lenguaje del corazón y de la ternura. Fruto de este clima dulcificado fue la aparición de las *Meditaciones de la vida de Jesucristo*, obra henchida de franciscanismo en que la imaginación se unía a la historia y que dejó sentir su influjo, desde el siglo XIII, de un modo continuado en la poesía y en el arte. Las fronteras del relato evangélico quedaban así amplificadas. Si, por ejemplo, se presenta en adelante a Nuestra Señora amortecida al pie de la cruz, en contraposición con el Evangelio de San Juan que nos la describe firme y sin desmayo —*Stabat*—, hay que buscar una de las fuentes de esta variante temática en las *Meditaciones*.

Hasta qué punto adquiere popularidad la nueva manera de interpretar el sufrimiento extremado de la Virgen, lo podemos ver, tanto en la poesía como en la pintura, en el *Duelo de Berceo*, en el *Descendimiento* de Van der Weyden y en el *Retablo*, ya mencionado, de Juan de Padilla donde se leen estos versos:

*Y vimos la Madre del Crucificado
al pie de la Cruz en el suelo caída,
y cómo lloraba la muy dolorida
su Hijo tan ásperamente llagado.*

La sensibilización alcanzaba caracteres tan agudos en esta época, que el cartujo hispalense se ve precisado a expresarlo:

*Pero yo quiero con todo mi llanto
mezclar con mis lágrimas toda la tinta...*

Es un estado general de alma que recorre las postrimerías de la Edad Media y que penetra, a pesar de la clasicidad, en las mismas entrañas del mundo renacentista. ¿No es éste el espíritu que vivifica las distintas *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, de Eximenis, de sor Isabel de Villena? ¿No circula análogo sentimiento por las palabras de la Virgen en la *Lamentación a la quinta angustia* de fray Iñigo de Mendoza?:

*Fijo mío, ya expirastes.
¡Ay, que no puedo valeros!
Yo, mi bien, me muero en veros.*

Y si de aquí pasamos a las escenas del *Auto de la Pasión*, anteriormente aludido, la abundancia de lágrimas nos conmueve:

*¡Ay dolor, dolor, dolor,
dolor de triste tristura,
dolor de gran desventura!*

La finura de matices es tan admirable en Lucas Fernández que, en ocasiones, llega a la más melódica suavización del llanto:

«Cristo
yacente»,
de Gregorio
Hernández.



*¡Oh, cuán dulce es el llorar
a los tristes afligidos,
y cuán dulce el sospirar,
y cuán dulce lamentar,
y cuán dulces los gemidos!*

Volviendo a Juan de Padilla, es de notar la eficacia que le concede a la poesía como medio de comunicación espiritual. Por este motivo compuso su Vida de Cristo «en versos castellanos, o coplas de arte mayor, a causa que mejor sea leída; porque, según la sentencia de Aristóteles, naturalmente se deleita el hombre en el verso y música». Curiosa coincidencia con fray Ambrosio Montesino que en su *Cancionero* de 1508 afirma que escribía en verso «porque muchas veces saben mejor las cosas divinas, a los que no están muy ejercitados en el gusto o dulzor dellas, cuando se les da debajo de alguna elegancia de prosa o de metro de suave estilo...»

Con el ritmo de esta «música poética», el arte de Juan de Padilla se supera cuando describe, con vista humana, la agonía de Cristo en la cruz. Aun reconociendo aquí su estirpe andaluza, el cartujo viene a anticiparse, en cuanto al estilo, a las transidas esculturas castellanas del siglo XVI, tales como el Crucificado que talló Berruguete para la iglesia de San Benito de Valladolid:

*Ya comenzaba el Señor dolorido
hacer las señales del último punto;
mostraba su cara color de difunto,
la carne moría, moría el sentido;
el pecho sonaba con ronco latido,
los ojos abiertos, la vista turbada,
llena de sangre la boca sagrada,
frios los pies y su pulso perdido.*

Nos parece estar presenciando, antes de tiempo, una angustiada descripción de la época barroca en la que lo expresivo se armoniza con lo patético. Es la tónica de toda una escuela humanizada que en el *Auto de la Pasión* encuentra un eco renacido:

*Mirá este cuerpo sagrado
cómo está lleno de plagas,
muy herido y desgarrado;
todo está descoyuntado:
¿Viste nunca tales llagas?*

Todavía mediado el siglo, un poeta sacerdotal, Juan de Quirós en su *Christopathía*, se deja llevar por esta corriente y canta «con canto triste y doloroso» a la «muerte acerba» de Cristo, «nunca merecida». Tan honda austeridad estaba en el ambiente. Santa Teresa de Jesús nos cuenta que al considerar la Pasión lloraba en extremo y que su experiencia era que, si le invadía el llanto, «no sabía acabar» hasta que se le «quebraba la cabeza».

De esta suerte, la época barroca encontró bien preparada su orientación artística. A lo impasible, severo y prototípico del estilo clásico, sucedió lo patético, lo luminoso, lo decorativo. Un sentido de la brillantez, del color, del dramatismo vino a sustituir a las antiguas formas reposadas. Y para sumar renovadores motivos de pompa y piedad, se fue generalizando el gusto por las procesiones, que puso a su servicio el arte y la artesanía de los imagineros. Se estableció así una mutua dependencia entre la escultura religiosa, la predicación y la poesía.

Uno de los escritores más significativos en este aspecto fue el sevillano fray Diego de Hojeda, a quien Menéndez Pelayo considera émulo victorioso del obispo Jerónimo Vida. Escribiendo desde el Perú, supo conservar, no obstante, lo que llamaremos su «sevillanismo». Si por un lado su poema, *La Cristiada*, se re-

laciona con la elocuencia de fray Luis de Granada, dominico como él, por otro, mantiene claras analogías con el estilo de su contemporáneo Montañés, sin perjuicio de acercarse a veces al patetismo refrenado, pero más efusivo, de Juan de Mesa. El Cristo de los Cálices, del primero, o el de la Buena Muerte, del segundo, concuerdan a la perfección con la serenidad doliente y suntuosa de *La Cristiada*. He aquí una prueba:

*Saltó la sangre y, cual collar precioso
de encendidos rubies adornado,
el cuello y pecho blanco y amoroso
ornó del Rey de reyes adorado.*

Hojeda sabe equilibrar el realismo con la más enternecedora idealidad. Cuando se propone impresionarnos, triunfa como en la escena de *La flagelación*:

*Llegan a la columna el cuerpo santo,
y átanle con rigor los brazos nobles,
y los estiran y adelgazan tanto
que a fuerza tal rompieran secos robles;
el humor de las venas sacrosanto
revienta, y tiñe los cordeles dobles,
y las manos se hinchan abrasadas
y gimen las muñecas apretadas.*

Pero cuando quiere idealizar, acierta con la más justa medida, como en la octava que retrata a la Virgen en oración:

*Cual finas perlas sobre ardiente grana
esparcidas a trechos con destreza,
y como de la cándida mañana
el rocío en la flor de más belleza;
así vido en la Reina soberana
de la maternidad y la pureza
el ángel las mejillas milagrosas
bañadas de sus lágrimas hermosas.*

La elegancia de la imaginería hispalense relumbra en estas descripciones. El dolor se resuelve en fulgurantes metáforas que llenan de luz los ojos. La poesía se transforma en una finísima lluvia de piedras preciosas. El equilibrio entre lo suntuoso y lo dramático resulta perfecto en *La Cristiada*, tan perfecto como en las esculturas procesionales de la soñada Sevilla que vio nacer a fray Diego de Hojeda. Muchos autores más contribuyeron a ensanchar esta modalidad temática durante el siglo XVI. Basta, sin embargo, el nombre del eximio dominico para comprender la esencia del estilo de una época.

EL ASPECTO FIGURATIVO

Otra de las facetas literarias de larga descendencia en la poesía religiosa fue la simbólica. Desde los albores de la Religión nueva, la persona de Cristo comenzó a ser presentada bajo las más diversas alegorías. Los duros tiempos de la Roma imperial lo exigían así. Las nacientes ideas necesitaban valerse, paralelamente, de una manera más adecuada y profunda de expresión. Se fue formando, en consecuencia, un lenguaje poético y remozado como signo de la cristiandad joven y, del mismo modo que el pez iba a significar al hombre recuperado en las aguas del bautismo, el mito de Orfeo se cristianizaba en las catacumbas como figura del Señor.

En el transcurso de los años, el mundo de las representaciones alegóricas se fue enriqueciendo. El Antiguo Testamento con su abundancia de imágenes y el Nuevo con la lección de sus pará-

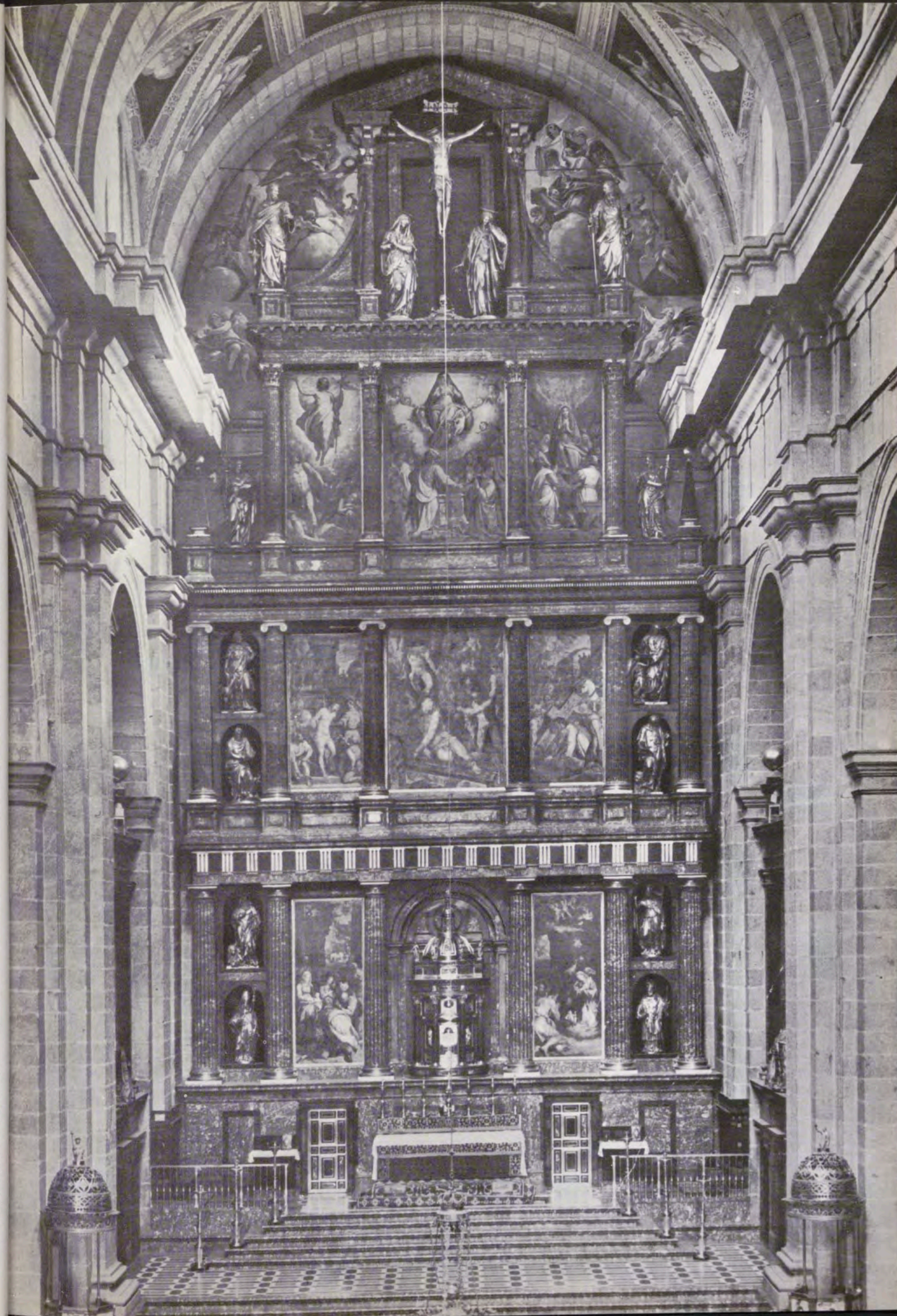


En esta página se ofrecen algunas esculturas que se hallan en el retablo del altar mayor de la Basílica de San Lorenzo el Real de El Escorial. Una de ellas corresponde al Cristo crucificado, que pertenece al Calvario. Las otras tres son: «San Pablo», «San Marcos» y «San Mateo», que fueron realizaciones de Pompeo y León Leoni.

En la página de la derecha se reproduce una vista general del retablo escurialense. Las esculturas que forman el Calvario se deben a la mano de Pompeo Leoni. Los lienzos pintados son de Tibaldi y Zuccaro. Corresponden al primero: «Adoración de los pastores», «Adoración de los Reyes» y «Martirio de San Lorenzo»; al segundo pertenecen; «Flagelación», «Jesús con la cruz a cuestas», «La Anunciación», «Resurrección» y «Venida del Espíritu Santo».

lan
enzo
sto
on:
all-

ral
rio
dos
do-
rio
sús
e y



bolas brindaba insólitas posibilidades. De aquí arranca en San Agustín —precisamente del *Libro de Job*— el comparar la cruz con un anzuelo y la sangre de Cristo con el cebo que habría de pescar al Leviatán, monstruo representativo del pecado. También el pelícano alimentando a sus hijos con su propia sangre, se convirtió en alegoría amorosísima del Redentor del mundo, como puede verse en nuestra literatura del siglo de oro. Y avanzando por este camino, el tema de José vendido por sus hermanos sirvió para prefigurar a Jesús y para recordar a los fieles los padecimientos del Salvador, argumento clave de una moralidad francesa y de la tragedia *Josefina* de Micael de Carvajal. Ampliado el sistema, idéntico procedimiento se aplicó a Isaac en su sacrificio y a David en su realeza, considerándolos como arquetipos uno y otro del Rey de reyes perseguido.

Pero los símbolos que obtuvieron más fecundo desenvolvimiento fueron los del pastor y el labrador, basados ambos en las parábolas evangélicas. El tema del labrador se prestaba a bellísimas floraciones líricas, fragantes como la tierra bien mullida. Dos poetas sevillanos residentes en el Nuevo Mundo, Fernán González de Eslava y Luis de Ribera, extrajeron del tema del labrador sustanciosas enseñanzas, el primero en un estilo popular, el segundo con un timbre más elevado. Eslava utilizó para lograrlo la parábola del sembrador, narrada en los sinópticos, apoyándose con acierto en un delicioso estribillo:

*¡Oh qué buen labrador, bueno!
¡Qué buen labrador!*

Con mano segura nos actualiza la siembra divina del grano, la esperanza centuplicada del que cayó en tierra bien dispuesta, el arado que prepara el eterno alimento. El giro del poema se hace más ágil con la ayuda de los octosílabos. Es así como Eslava coloca en líneas paralelas la cruz y el arado, desde donde Cristo irradia su perdón:

*Tomé la cruz por arado
do mi cuerpo fue clavado,
y allí fue el perdón sembrado
del que a Dios fuese ofensor.
¡Qué buen labrador!...*

*De pies y manos atado
me tienes, hombre culpado,
no temas, que ya he trocado
en clemencia mi rigor.
¡Qué buen labrador!*

Luis de Ribera se valió de un tono más aristocrático al apoyarse en el mismo simbolismo para ensalzar la cruz y su copioso fruto eucarístico en sus *Sagradas Poemas*, impresas en Sevilla en 1612. La gravedad del soneto acrecienta el relieve de su pensamiento:

*Este es el santo trono y ensalzado,
gloria del Salvador, al mundo afrenta,
lecho de fuerte amor, que lo acrecienta,
altar para su gran pontificado.*

*Este aquel duro y penetrante arado
que abrió la tierra estéril y sedienta,
dónde el grano de trigo muerto aumenta
a millares el fruto deseado.*

Mayor trascendencia estética encierra, en cierto modo, la alegoría pastoril. La inocencia y la generosidad de esta clase de vida, abierta a todas las fragancias, saludada por el sol y bendecida por el cielo, embelleció con su horizonte lírico las mejores aportaciones de los poetas y de los prosistas. La sencillez de su ambiente transfirió a la literatura una luz más benigna. Pensemos en fray Luis de León, hagamos memoria de la humildad patriar-

cal en los libros bíblicos y recordemos que ahora mismo se ha aireado la poesía catalana con una composición grandiosa en lengua vernácula cuyo título no puede ser más diáfano: *La Esposa del Cordero*. ¡Cuánta y cuánta maravilla en el fondo de esta temática! ¿No es el Señor el que nos habla como al oído de su amor por la *oveja perdida*? Es Jesús mismo el que se aplica el símbolo cuando nos llama diciendo con caridad infinita: *Yo soy el Buen Pastor*. Al amparo de la parábola evangélica, la poesía española se revistió con una túnica más delicada en las obras de San Juan de la Cruz, de Góngora, de Lope de Vega... Extasia leer la delicia graciosamente diminuta con que el místico carmelitano poetiza el candor del *pastorcico* Niño.

Un encanto lleno de fineza fluye también del tema sacro-pastoril de la oveja en el poeta de Córdoba:

*Oveja perdida, ven
sobre mis hombros; que hoy,
no sólo tu pastor soy,
sino tu pasto también.*

Por su lado, un soplo de fresca brisa pasa por los versos de aquel soneto de Lope que comienza:

*Pastor, que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño,
Tú, que hiciste cayado de ese leño
en que tiendes los brazos poderosos;
vuelve los ojos a mi fe piadosos,
pues te confieso por mi amor y dueño
y la palabra de seguirte empeño
tus dulces silbos y tus pies hermosos...*

Y si el autor de *La siega* se propone anidar las dimensiones del pastor, sentimos algo así como un suave e indefinible venticillo. Las líneas del poema, del pequeñito poema, se remansan:

*Pastorcito nuevo,
dulce Niño Dios...*

EL ASPECTO MAYESTATICO

Queda por analizar un último aspecto que nos conduce a lo alto de la escala mística. Es el más teológico. Al llegar a él nos sentimos muy cerca del cielo. Quien muere en la cruz guarda en lo más íntimo de su ser el mejor tesoro. Bajo el velo de lo humano se esconde lo divino. Hallar la Majestad inmutable a través de la sangre y de las llagas es obra de espíritus superiores. Entrever la excelsitud del Hijo por encima de las nubes de la muerte y descubrir entre la fealdad aparente la hermosura y entre los dolores el amor, sublima el arte hasta las fronteras de lo eterno. Bien lo experimentó la Edad Media. ¿No es ésta la manera de ver del siglo XII al figurar a Cristo crucificado con la prestancia de un rey? ¿No se encuentra aquí la apetencia medieval de transmitir en su teatro la sobrenaturalidad de Jesús transfigurado, presentándolo con una vestimenta blanca y un rostro deslumbrante de color de oro bruñido? Y en la misma órbita mental gira Dante cuando nos dice que en la cruz resplandecía el Salvador:

Che in quella croce lampaggiava Cristo.

Lo deífico se transparenta.

La hondura del misterio de la cruz dejó una huella luminosa en los forjadores hispánicos de espiritualidad y de belleza. Penetrar en su comprensión y en su esencia era tanto como adentrarse en el misterio de la Luz inaccesible. Nuestro siglo áureo

«Ecce Homo»,
de
Pedro de Mena.



ha
en
po-
sta
su
el
soy
esía
ras
esía
me-

pas-

de

del
llo.

lo
mos
rda
lo
tra-
res.
la
a y
eras
a la
n la
die-
ans-
stro
oita
ecía

osa
ene-
len-
reo

supo mucho de esto. Tres palabras resumen la visión gozosa del *Lignum crucis*: amor, hermosura, esperanza. A su calor fructificó una interpretación estética confortadora. Es así como el padre Luis de la Puente sitúa las meditaciones de la Pasión junto a los confines de la vía unitiva. Y fray Luis de León piensa que entender a Cristo es entender todos los caudales de la sabiduría y que en su cuerpo y en su ánima se descubre y reluce la figura divina. La divinización del tema crucífero sirvió para envolver la cruz en esplendores. De aquí nacieron las interpretaciones más hermosas. La cruz santa es llamada *árbol*, porque de ese modo, según el padre Luis de la Palma, se hace más suave la meditación de este misterio. Igualmente Lope la mira como árbol hermoso de la Iglesia y estandarte real del Hijo de Dios. Con su virtud nos glorifica:

*Sin cruz no hay gloria ninguna,
ni con cruz eterno llanto;
santidad y cruz es una,
no hay cruz que no tenga santo,
ni santo sin cruz alguna.*

¿Y qué decir de San Juan de la Cruz y de su sentir poético? Cuando Jesús Niño, el grácil *pastorcico*, va a morir, el santo lo encumbra sobre un árbol en un derretimiento de amor por el alma, su pastora, y nos regala con la más bella miniatura de la muerte:

*Un pastorcico solo está penado,
ajeno de placer y de contento,
y en su pastora puesto el pensamiento,
y el pecho del amor muy lastimado...
Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos,
y muerto se ha quedado, asido de ellos,
el pecho del amor muy lastimado.*

Tanta magnificencia sólo podía provenir de ese divino raudal interior del que dijo un poeta del siglo XVII:

*Y tú, Señor, al nuevo aparecerte,
escondes la deidad en el semblante.*

Este es el espíritu que anima al Cristo de Velázquez, prototipo de meditación y de serenidad.

Si pretendiésemos encontrar en prosa descripciones semejantes en espiritualidad y en elegancia a las del «pastorcico», tendríamos que recurrir al Beato Juan de Avila. Sus páginas nos sorprenden con las más rutilantes pinturas de las horas agónicas del Salvador. Como en San Juan de la Cruz, también en el Beato se dan la mano el arte y el misticismo. El Renacimiento florece entre las alturas de la contemplación. Para el apóstol de Andalucía la cruz es una «espiritual ballesta» que hiere certeramente los corazones. Pendiente de ese trono, Jesús es un libro en el que la «péndola» son los clavos, el papel las manos y la tinta su sangre. Siguiendo el estilo de Isaías, de San Pablo, de San Agustín, el autor del *Audi filia* nos inflama en su tratado inicial del Santísimo Sacramento. El Beato Juan de Avila, maestro de almas, vive encendido en la mirada de Dios. Así lo ve todo tan claro. Cristo redimiendo es un *piélagos de amor*, un sol divino, cuyos rayos, subiendo hasta el corazón del Padre, reverberaban desde allí sobre los hombres. El amor excedió en Jesús a sus padecimientos. Con él ha despedazado y sigue despedazando multitud de «diamantes» endurecidos. Díganlo los hombres contritos. El Beato tiene un concepto tan divinizado del amor de Cristo que, cuando le ve comenzar sus pasos triunfales hacia la muerte, sólo sabe ver el lado deslumbrador: *No parece, Señor, que vas a la cruz, sino al desposorio, pues es tanta la fiesta que quieres que se te haga en el camino.* Con los mismos ojos limpios con-

templó las escenas del Calvario aquel escritor jesuita del Siglo de Oro que en su *Historia de la Sagrada Pasión* nos llega al alma. Según su sentir, el Salvador se regalaría al ver la cruz, signo de su victoria, y le diría estos amores: *¡Oh cruz dichosa!... ¡Oh cruz, cuán diferente y cuán trocada has de quedar este día!... Pues la que eras instrumento de muerte y nota de infamia, desde hoy quedarás árbol de la vida y escalera de la gloria.* Es éste el triunfo del amor y de la esperanza.

La cruz le enamora al Beato Juan de Avila con una sensación amable. Al recordarla elude lo amargo, lo que sangra, y se acerca a sus plantas para entablar un soliloquio con Cristo rebosante de caridad, ya que no sólo la cruz, más la figura del Amado nos llama dulcemente a amor, porque *la cabeza tienes reclinada para oírnos y darnos besos de paz...; los brazos tienes tendidos para abrazarnos; las manos «agujeradas» para darnos tus bienes; el costado abierto para recibirnos en tus entrañas; los pies clavados para esperarnos y para nunca te poder apartar de nosotros. De manera que mirándote, Señor, en la cruz, todo cuanto vieren mis ojos, todo convida a amor.* Este emocional himno en prosa queda completo en el *Epistolario* del mismo autor con una frase que exuda confianza: *Corramos, pues, tras Dios, que no se nos irá: clavado está en la cruz.* ¿No es ésta la imagen que cierra uno de los sonetos más recordados de Lope de Vega? ¿No reaparecen los mismos pensamientos en una poesía hispanoamericana del siglo XIX? Y si remontamos el curso de la historia hasta los días de San Anselmo, tendremos ocasión de leer en sus *Meditaciones* las mismas ideas coronadas con un final optimista: *Si Cristo ha querido que se le abra el corazón por la llaga del costado, es para mostrar cuánto nos ama.*

En la fuente misma de esta caridad ardiente iban a brotar los versos finales de aquel soneto impercedero que transpira amor desinteresado a Dios por Dios:

*No me tienes que dar porque te quiera;
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.*

Al llegar aquí la cruz nos arrebatara. Sin desbordar los límites del Siglo de Oro, hemos aprendido una seria lección de sencillez, de heroísmo, de humanidad, de sacrificio, de ternura y de glorificación. También de belleza. Los Evangelios nos han dado una enseñanza a la vez humana y sobrenatural. La poesía, el arte, la meditación ascética, la contemplación mística nos han ayudado a llegar al embeleso y a la más íntima comprensión de la figura de Jesús. El Señor nos ha predicado el perdón con la efusividad que reflejan aquellas palabras del Crucificado que se leen en el Puerto de Santa María:

*Si lo más hice por ti,
que fue morir por salvarte
¿por qué no he de perdonarte?*

Calladamente nos hemos ido acercando al misterio de Cristo para escuchar la inefabilidad de un lenguaje divino. Todo se ha transformado: la sangre en púrpura; las llagas en rubíes; el dolor en esperanza; las lágrimas en cielo. El universo se ha vestido con una luz nunca vista, con una sonrisa nueva. La literatura ha sabido comprender este nuevo mundo recuperado. Y todo viene de la agonía de Jesús que, como dice San Ambrosio, al sufrir *tomó mi tristeza para darme su alegría.* En verdad, Cristo era Dios y nos hizo, además, el don de darnos a su Madre.

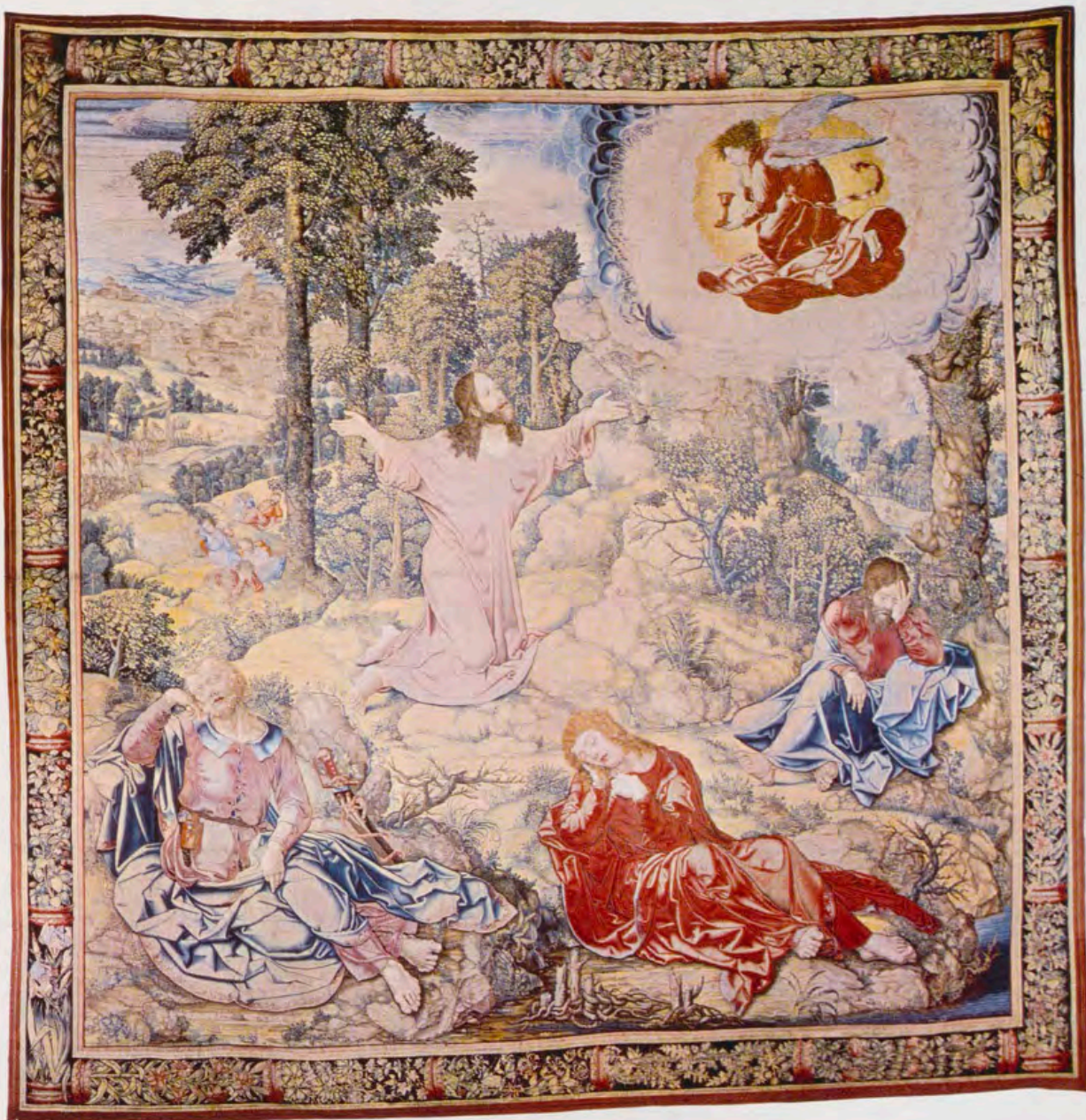
Terremos este trabajo con unas consideraciones de un doctor del siglo XII en su libro *De laudis Beatae Mariae Virginis*: «La vida —dice— no es más que la sombra que proyecta la cruz de Jesucristo: fuera de esta sombra no hay más que muerte.»

Ya sabemos, pues, cómo vivir.

Valiosa colección del Patrimonio Nacional

LOS TAPICES DE LA PASIÓN

Por PAULINA JUNQUERA



La Oración
en el Huerto.
Tapiz por
Pannemaker,
de estilo
italiano.



A colección de tapices de la Corona de España, hoy Patrimonio Nacional, es extraordinaria y excede con mucho a las más importantes del mundo, como son las del Vaticano y del Kunsthistorisches Museum de Viena. Comprende más de ciento cincuenta series, en las que se integran centenares de piezas, en su mayoría de los siglos XVI al XVIII.

Aunque ya la reina Doña Isabel «la Católica» sintió un gran interés por estos «paños de imágenes» o de devoción, de los que llegó a poseer



Crucifixión, por Pedro Pannemaker. Tejido con hilos de oro, plata, seda y lana. Excepto la figura de Cristo, inspirada en los grabados de Durero, el resto del tapiz es de influencia italiana. Los ángeles son de gran belleza.

unos trescientos sesenta, según los inventarios de sus guardajoyas y de sus reposteros de Cámara, muy pocos de ellos han llegado a nosotros. La colección real que se conserva, comenzó a formarse en tiempos del emperador Carlos V, desde los años de su minoría de edad (representado en el Gobierno de los Países Bajos por su tía, la princesa Margarita de Austria, viuda del príncipe don Juan de Castilla), y se acrecentó después, en el reinado de Felipe II, que compartió el mismo criterio político del Emperador, su padre, encargando a los Países Bajos numerosas e importantes series de tapices, cuando pudieron hacer venir de Flandes obreros especializados con quienes fundar en España talleres de tapicería que, quizás, hubieran llegado a rivalizar con los que, en Bruselas, y desde comienzos del siglo XVI, habían alcanzado un grado tal de perfección técnica y maestría interpretativa, que no ha sido superado jamás.

Además, y por una parte, la gran afición que en nuestra patria se sintió por las bellas tapicerías desde la Edad Media, y también, por ha-

ber sido los reyes de España, a la vez, monarcas de los Países Bajos, durante los siglos XVI y XVII, son causas de que nuestro país atesore un número importantísimo de tapicerías fabricadas en aquel lugar, durante un período que se extiende desde finales del gótico, hasta comienzos del siglo XVIII. Estos ricos tapices se conservan no sólo en los palacios reales, sino también en muchas iglesias que guardan importantes tapicerías góticas. Así la catedral del Salvador (la Seo), de Zaragoza, con sus magníficos paños de la «Crucifixión», de los más antiguos de España, y las series de la «Historia de la Santa Cruz», de la «Iliada», de «Ester y Asuero», o de la «Expedición de Bruto a Aquitania»; en la de Toledo, el maravilloso tapiz de la «Esfera celeste»; en la de Zamora figuran, asimismo, series tan importantes como la «Guerra de Troya», y en la Colegiata de Pastrana, donde se guarda la famosa serie de la «Toma de Arcila», imposibles de omitir al enumerar las mejores series góticas.

A comienzos del siglo XVI, la industria del tapiz recibe en los Países Bajos, la sugestión de las nuevas ideas estéticas del renacimiento italiano. A ello contribuyó, poderosamente, el encargo que el papa León X hiciera a los talleres de Bruselas de los tapices que, representando los «Hechos de los Apóstoles», con cartones pintados por Rafael, estaban destinados a completar la decoración de la Capilla Sixtina, en el Vaticano, y, también, los viajes que a Italia hicieron algunos de los mejores pintores flamencos de cartones, como Bernardo van Orley y Pieter van Aelst, que regresaron a Bruselas fuertemente influidos por el arte singular de Miguel-Angel y Rafael; influencia a la que, inmediatamente después, vino a unirse la sugestión que sobre ellos ejerció Alberto Durero.

Por otra parte, los grandes pintores de cartones eran magistralmente interpretados por los tejedores que, dominando a la perfección la técnica de su noble oficio, supieron expresar libremente, con espíritu de verdaderos artistas, los modelos que aquéllos les facilitaron.

A este momento artístico de los talleres de Bruselas, primer tercio del siglo XVI, corresponden los tapices de la «Pasión» que atesora el Patrimonio Nacional.

En la Cristiandad, la iconografía relativa al ciclo de la Pasión es muy rica, pudiendo afirmarse que este tema fue el más importante en la baja Edad Media y pasó al siglo XVI. Esta preponderancia es consecuencia de que, según el dogma cristiano, el sacrificio de la Cruz nos abre a la vida de la gracia, con la resurrección de Cristo, uno de los principales dogmas cristianos.

Según la liturgia, la Pasión comienza con la Oración en el Huerto, continúa con el prendimiento, la presentación ante los tribunales judío y romano, prosigue con los sucesos siguientes y culmina con la crucifixión. Mas, aparte de estos

sucesos propios de la Pasión, y que corresponden a la Semana Santa, en la iconografía de la Pasión representada por los tapiceros bruseleses, figuran otros pasajes de la vida de Cristo, inmediatamente anteriores y posteriores a ella, tales como la despedida de Cristo a su Santísima Madre antes de la Cena; la última Cena, la entrada en Jerusalén y la Ascensión de Cristo resucitado a los cielos.

De algunos de los pasajes de la vida dolorosa de Cristo faltan representaciones en nuestras colecciones; de otros, en cambio, se dan incluso por triplicado, como vamos a ver.



La Cena. Tapiz del siglo XVIII. Copia de un cuadro de Poussin.

SIGLO XVI

Diez son los tapices tejidos durante este período correspondientes al ciclo de la Pasión, que se conservan actualmente en la colección del Patrimonio Nacional.

A excepción de los paños que constituyen el llamado «Dosel de Carlos V», todos son tapices de capilla, destinados al adorno del coro y las naves de las iglesias o de los castillos. Alguna vez, quizás, se utilizaron para improvisar un oratorio en cualquier posada de un camino, pues con su rica y pesada pompa, sus brillantes colores sabiamente matizados, el dibujo del brocado de los trajes y el brillo de los hilos de oro y plata, hablaban a los fieles del poder y grandeza de la Fe en Cristo, poniendo ante los ojos de los espectadores, de un modo puramente humano, la conmovedora tragedia de la muerte del Redentor.

Los describiremos por orden cronológico de los hechos que representan.



Erección de la Cruz. Este tapiz es también del siglo XVIII. Resurrección. Igualmente del XVIII. Está en La Granja.

LA DESPEDIDA DE CRISTO

Es de 215 centímetros de alto por 237 de ancho. Tejido con oro, plata, seda y lana, por Pedro Pannemaker, el más distinguido tapicero de Bruselas en tiempos de Margarita de Austria, hacia 1520. En los inventarios más antiguos se menciona como paño suelto; en los tiempos de la dinastía de Borbón, es agrupado con otros dos paños de la misma época, aunque de muy distintas medidas, formando el llamado «Dosel de Carlos V».

La escena en que se representa el adiós de Cristo a su Santísima Madre antes de la Cena, y por tanto de la Pasión, no se relata en los Evangelios, sino que está tomada de las **Meditaciones de la vida de Cristo**, atribuidas a San Buenaventura. Alberto Dürero interpretó este episodio en el cuadro 16 de su célebre colección de grabados en madera sobre la vida de la Virgen.

El cartón que sirvió para tejer el tapiz, es obra de los últimos años de colaboración de dos de





los más afamados pintores de cartones del momento, Jan van Roome, Alias van Brusselle y van Orley, y está muy relacionado con los de la «Vida del Salvador», de la catedral de Aix-en-Provence, y con el del «Bautismo de Cristo», del Museo de Bruselas (1).

(1) Göbel: **Wandteppiche**. I Teil, Die Niederlande. Bd 1.

Aparecen agrupadas detrás de la Virgen las tres Marías: María Magdalena, María Salomé y María Cleofás, ataviadas a la moda de la época y con lujo parejo al de las ricas patricias de Bruselas; en el centro, la Virgen María, con expresión de dulzura, junta su mano diestra con la de Cristo, que aparece con serena e íntima gravedad; junto al Redentor, tres de sus discípulos, uno de los cuales muestra un perfil de gran nariz que casi parece una caricatura y tal vez sea un retrato.

Este tapiz, a la muerte de la Archiduquesa Marga-

Encuentro de Jesús con la Virgen, camino del Calvario. Es un tapiz del siglo XVI, ejecutado en Bruselas. Muy valioso por su composición, riqueza y colorido.



En este tapiz del XVI se presenta La Última Cena de Cristo. También tiene la marca de Bruselas. Tejido con oro, plata, seda y lana. Obra de Pannemaker.

rita de Austria, en 1530, pasó a ser propiedad de Carlos V y después a la de Felipe II, entrando de este modo a formar parte de la colección real española.

LA ÚLTIMA CENA

Es de 343 centímetros de alto por 355 de ancho. Tejido con oro, plata, seda y lana. Tiene la marca de Bruselas tejida en oro y seda roja. Obra

del tapicero Pedro Pannemaker. El boceto lo pintó Bernardo van Orley, mantenedor en Flandes, como ya hemos dicho, de la escuela italiana. Por haber sido en Roma, discípulo de Rafael Sanzio, el artista, en este tapiz, supo imitar a su maestro en la corrección del dibujo y en los más mínimos detalles.

Representa el momento en que el apóstol Juan, el más amado de los discípulos, reclina su cabeza sobre el pecho de Cristo.

A través de la columnata renacentista del fondo, vemos otras arquitecturas, llegando a vislumbrarse en el edificio de la derecha, el «Lavatorio de los pies». Nota característica del sentir tradicional flamenco, del que el pintor estaba magníficamente dotado y del que hace aquí alarde, pese al romanismo de la composición y de las figuras, es la bellísima cenefa de flores, frutos y pájaros.

El tapiz fue encargado por la gobernadora Margarita de Austria, a primeros de septiembre de 1520 (2), pero no debió tejerse antes de 1528, año en que comenzó a exigirse la marca de la ciudad de origen en los tapices.

Según el Conde de Valencia de Don Juan (3), Carlos V los remitió desde Flandes a la Emperatriz Isabel, su esposa, y desde entonces viene figurando entre los más ricos paños de devoción, colocándose como ornato en el Salón de Columnas, del Palacio de Oriente, durante el acto del lavatorio y comida de los pobres, el Jueves Santo.

LA ORACION EN EL HUERTO

Es de 345 centímetros de alto por 345 de ancho. Tejido con oro, plata, seda y lana. Marca de Bruselas en oro. Tapicero, Pedro Pannemaker.

Según Friedländer (4), máxima autoridad en la materia, el cartón de este tapiz, así como los de otros dos, de los cuatro que integran la serie, es obra de Bernardo van Orley, el pintor predilecto de la princesa Margarita, hacia 1520.

Tapiz de composición muy italiana y de extraordinaria perfección del tejido, con predominio de los hilos de oro que modelan maravillosamente las figuras, y de los colores, verde, rojo y azul. Extremadamente patética la figura de Cristo, de rodillas, con la mirada hacia el cielo y los brazos en cruz, en gesto de total aceptación; de su boca parece salir la frase PATER. SI. NON. POTEST. HIC. CALIS. TRANSIRE. NISI. BIBAM. ILLUM. FIAT. VOLUNTAS. TUA. Admirables también y muy expresivas las figuras de los tres apóstoles, Pedro, Juan y Santiago.

Con los otros tapices de la misma serie, se colgó en 1616 en la isla de los Faisanes, durante el cambio y entrega de las princesas Ana de Austria e Isabel de Borbón.

(2) Elías Tormo Monzó y Francisco J. Sánchez Cantón: *Los tapices de la casa del Rey N. S.* Madrid, 1919, pág. 55.

(3) Valencia de Don Juan (Conde de): *Tapices de la Corona de España.* Madrid, 1903.

(4) Max J. Friedländer: *Bernaert van Orley. Jahrbuch der Schöniglich Preuszischen Shunst samm-lungen.* Berlín, tomos XXIX, 1908, y XXX, 1909.

ENCUENTRO DE JESUS CON LA VIRGEN CAMINO DEL CALVARIO

Es de 345 centímetros de alto por 345 de ancho. Es el paño II de la misma serie que el tapiz anterior. Como aquél, tiene en oro la marca de Bruselas, es obra del mismo tejedor y se hizo asimismo por cartón de Bernardo van Orley y le iguala también en riqueza y en colorido. Hermosísima la figura de Cristo caído por el peso de la Cruz; plenas de vigor y fuerza la de los sayones que le golpean; caricaturizadas las de otros sayones que aparecen más en segundo término. El fondo, con la puerta de una muralla a la izquierda, el Gólgota a la derecha, y en el centro un conjunto de grandes edificios, entre los que aparece el Pretorio y la figura de Cristo en la ventana central, semeja un escenario de cartón.

No tenemos datos documentales que testifiquen los hechos históricos o solemnidades religiosas en que este tapiz haya figurado, aparte del consignado al describir el tapiz primero de la serie, que es la número 10.

CAMINO DEL CALVARIO, LA VERONICA

Tiene 300 centímetros de alto por 311 de ancho. Tejido en oro, seda y lana. Carece de marca de ciudad de origen. Hacia 1520. Tejedor, Pieter van Aelst, uno de los más célebres tapiceros de Bruselas, proveedor de Felipe «el Hermoso», de Margarita de Austria, de Carlos V y, también, del papa León X, que le encargó la famosa serie de los «Hechos de los Apóstoles», de Praelo. De tema casi idéntico al tapiz anterior, la composición es completamente distinta. Dividido en dos partes, en la inferior se representa el tema principal, habiéndose elegido el momento en que la Verónica se acerca a Cristo para secar el sudor de su rostro mientras que, la Virgen, Juan, el discípulo amado, y las tres Marías, aparecen algo más alejadas de El. Hay que hacer observar que entre los letreros que aparecen en los vestidos de algunas de las figuras, puede leerse el nombre de Aelst; en la túnica de Simón, el cirineo, este nombre equivale a la firma del tejedor. En la parte superior y en figuras más pequeñas, vemos a «Cristo en la Cruz», inmediato a El, Longino, quien al recibir en sus ojos la sangre que brotó del costado de Cristo, alcanzó la vista; a ambos lados del Redentor las cruces del buen y mal ladrón, de cuyas almas se poseionan los ángeles o los demonios. En el ángulo izquierdo aparece el «Sacrificio de Isaac».

Esta encantadora manera de componer, es un recuerdo de los tapices llamados de «retablo» que ya eran muy estimados en tiempos de Felipe «el Bueno», Duque de Borgoña. Su origen viene de la influencia de la pintura contemporánea,

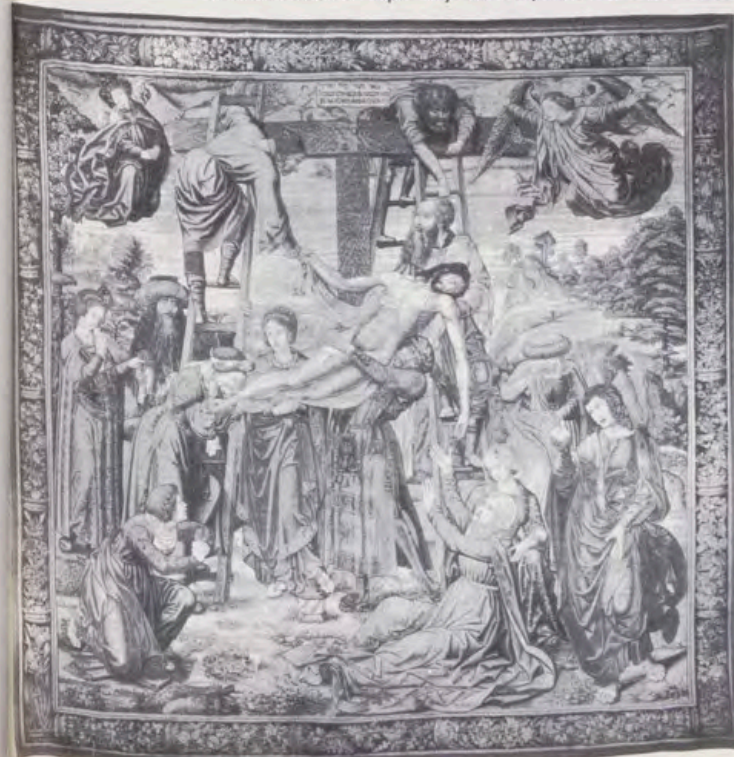


Entrada de Jesús en Jerusalén. Tapiz del XVIII.



Encuentro con la Verónica. Tela del siglo XVI.

Descendimiento. Aquí hay tres tapices con este tema.



siendo, tanto los cuadros como los tapices así compuestos, una sustitución en boga de los altares plegables tallados en madera.

CRUCIFIXION

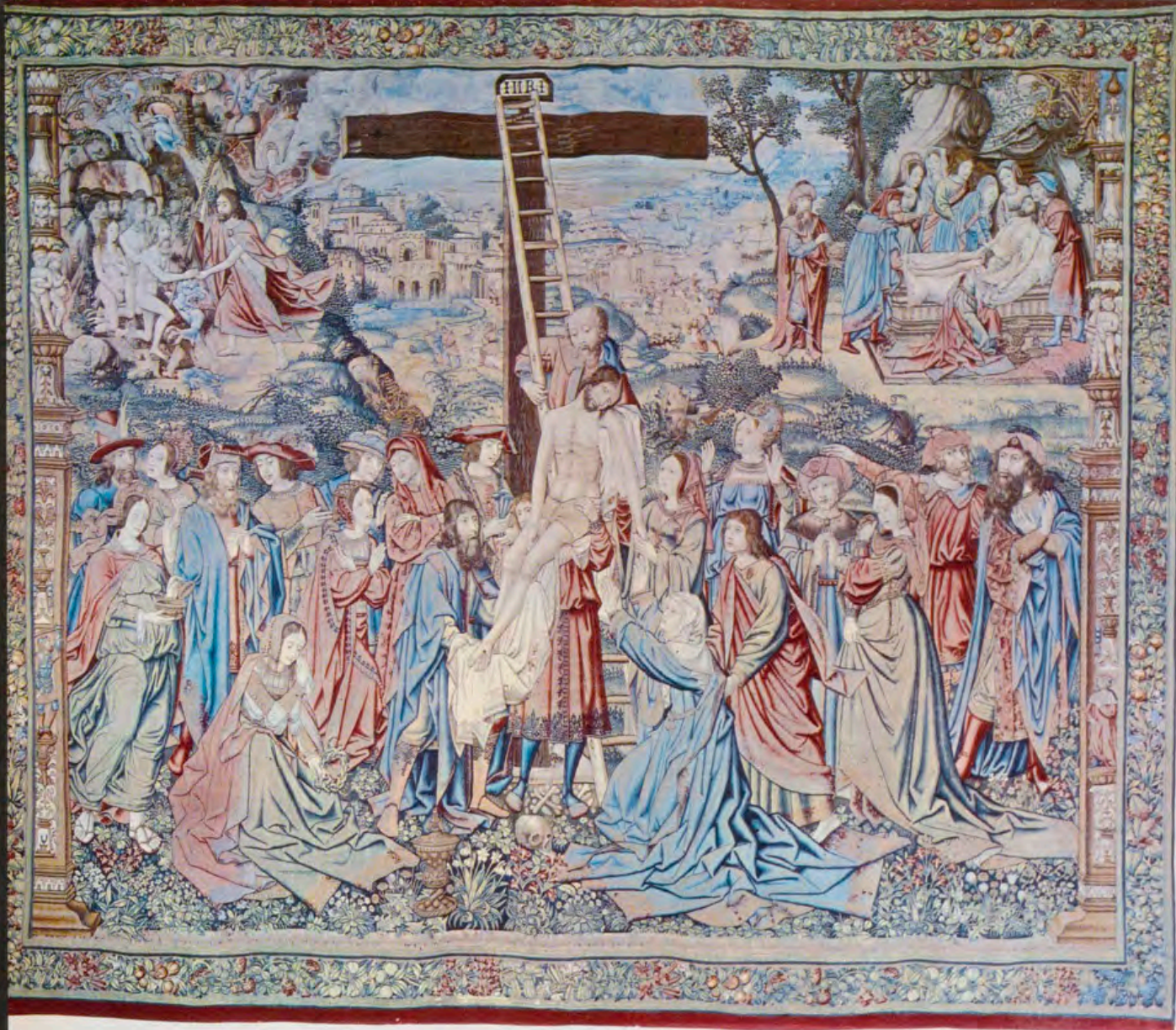
Posee 345 centímetros de alto por 345 de ancho. Tejido con hilos de oro, plata, seda y lana. Tapicero, Pedro Pannemaker; Bernardo van Orley pintó el cartón. Es el paño III de la serie 10, a la que corresponden la «Oración del Huerto» y «Camino del Calvario», ya descritos. Como aquéllos, este tapiz tiene la marca de Bruselas tejida en oro y seda roja e iguales características en cuanto se refiere a color y riqueza.

Únicamente haremos observar que, no obstante, la influencia italiana en las figuras de la parte inferior, para la de Cristo en la Cruz, el pintor parece haberse inspirado en grabados de Dürero. Son bellísimas las figuras de los ángeles que rodean a Cristo.

EL CRISTO DE LA MISERICORDIA

Así podemos titular la representación del «Calvario», del paño correspondiente al respaldo del llamado «Dosel de Carlos V». Mide 237 centímetros de alto por 215 de ancho. Oro, seda y lana se emplearon en su textura. Lo tejió Pedro Pannemaker y el cartón se atribuye a Bernardo van Orley. El encargo fue de la mecenas del arte de los Países Bajos, Margarita de Austria, en 1523. Al morir esta princesa en 1530, el dosel pasó a Carlos V, que lo empleó en las grandes solemnidades, señaladamente y según la tradición, el día de su abdicación en Bruselas. En los inventarios de Felipe II se cita como el imperial de Carlos V y se sabe que este monarca lo remitió a El Escorial, donde lo utilizó en ocasiones solemnísimas.

Se representa en él, el «Misterio de la Redención», mediante la siguiente felicísima composición: la Cruz del Salvador se alza bajo un cielo por el cual vuelan dos ángeles llorando y cuyo fondo aparece poblado de ángeles semejantes a vellones de nubes. El paisaje es muy verdoso, está formado por praderas limitadas por cercas y árboles; en lontananza se alcanza a ver a Adán y Eva, pecadores que Jesús había de rescatar con su sangre. A la derecha de la Cruz, la Virgen sentada se desmaya y San Juan se dispone a socorrerla. A la izquierda, dos hermosas mujeres que no son sino personajes alegóricos. «La Misericordia», cuyo nombre está tejido repetidamente sobre la orla del manto, aparece de rodillas recibiendo en un caliz la sangre que brota del costado de Cristo y que ha de borrar los pecados del mundo. A su lado, «La Justicia» de pie, vuelve su espada a la vaina en la cual lleva



Descendimiento.
Tapiz del XV.
Tejido con
oro, seda y
lana por Pieter
van Aelst.

escrito su nombre: «Justicia». Una inscripción, que como palabra de Cristo moribundo, resume el sentido religioso de la composición, aparece por encima de la Cruz:

PROTHO. PARENTIS. SANGUINE. SOLVI.
DEBITA. MULTA. QUOD. SUPEREST. MISE-
RICORDIA. PARTICIPA.

La Misericordia y la Justicia que representan en este tapiz su papel misterioso al pie de la Cruz, aparecen con la Paz y la Verdad, en el coloquio celestial que, en las **Meditaciones de la vida de Cristo**, se supone celebrado ante el trono de la Santísima Trinidad, en el comienzo de los tiempos. Es el llamado «Proceso del Paraíso», que ha sido muchas veces reproducido en los prólogos de las representaciones piadosas y de los Misterios.

DESCENDIMIENTO

Con este tema hay en la colección palatina tres tapices. Dos de ellos tejidos, al parecer, por un mismo cartón y de fecha muy próxima. El más antiguo, de hacia 1507, es de menor tamaño, 260 centímetros de alto por 291 de ancho y tiene tres figuras menos en la representación principal; está enmarcado, además de una bella bordura de flores y frutos, por finas columnas,

que se interrumpen en el centro para hacer sitio a una imagen, bajo doselete gótico, a cada lado del paño dentro del campo del tapiz. En la parte superior de ambos tapices aparecen, en el ángulo izquierdo, «La bajada al Limbo» y, en el derecho, «El entierro de Cristo».

El tapiz que reproducimos es el de mayor tamaño, 305 centímetros de alto por 367 de ancho. Tejido con oro, seda y lana, por Pieter van Aelst, hacia el año 1520 en Bruselas.

Representa el momento en que el cuerpo muerto de Cristo es bajado de la Cruz y recogido en la sábana que le servirá de sudario. La Virgen María, de rodillas, parece hacer ademán de recibirle en sus brazos, mientras que Ella misma es ayudada por el apóstol Juan. Otras muchas figuras, entre las que vemos a las tres Marías, presencian la escena. Aunque estilizadas, las flores que tapizan el suelo, en la parte inferior del paño, constituyen una nota de naturalismo, grata a los pintores flamencos; así como las pilastras con grupos de «putti», nos recuerdan que estamos ante una obra muy influida por el renacimiento italiano.

El tercer tapiz con el «Descendimiento», es el paño IV de la ya mencionada serie 10. Mide 345 centímetros de alto y ancho y tiene las mismas características que ya hemos señalado en los otros tapices, si bien, Friedländer no dice que el cartón pueda atribuirse al tantas veces ci-



1.



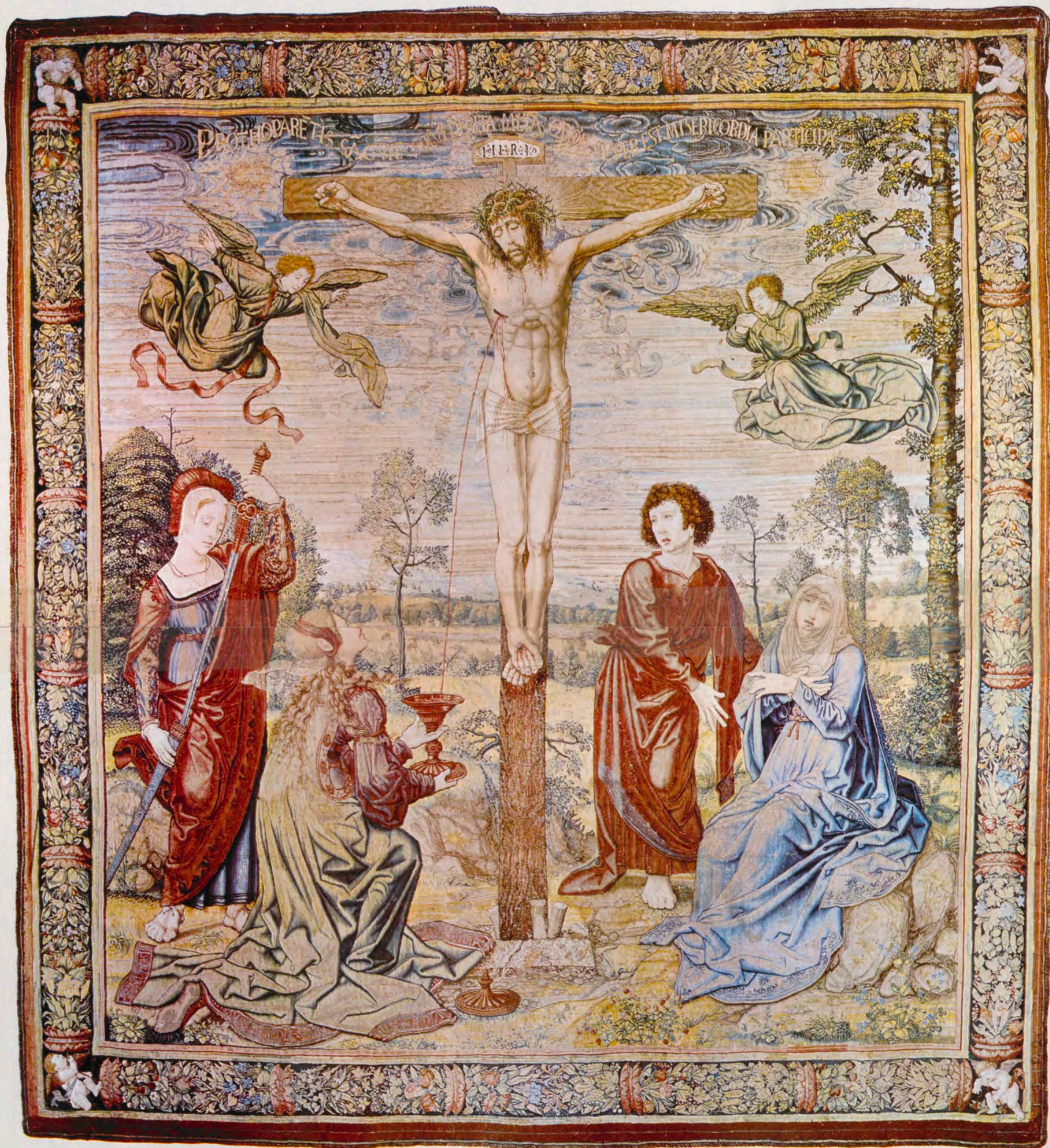
2.



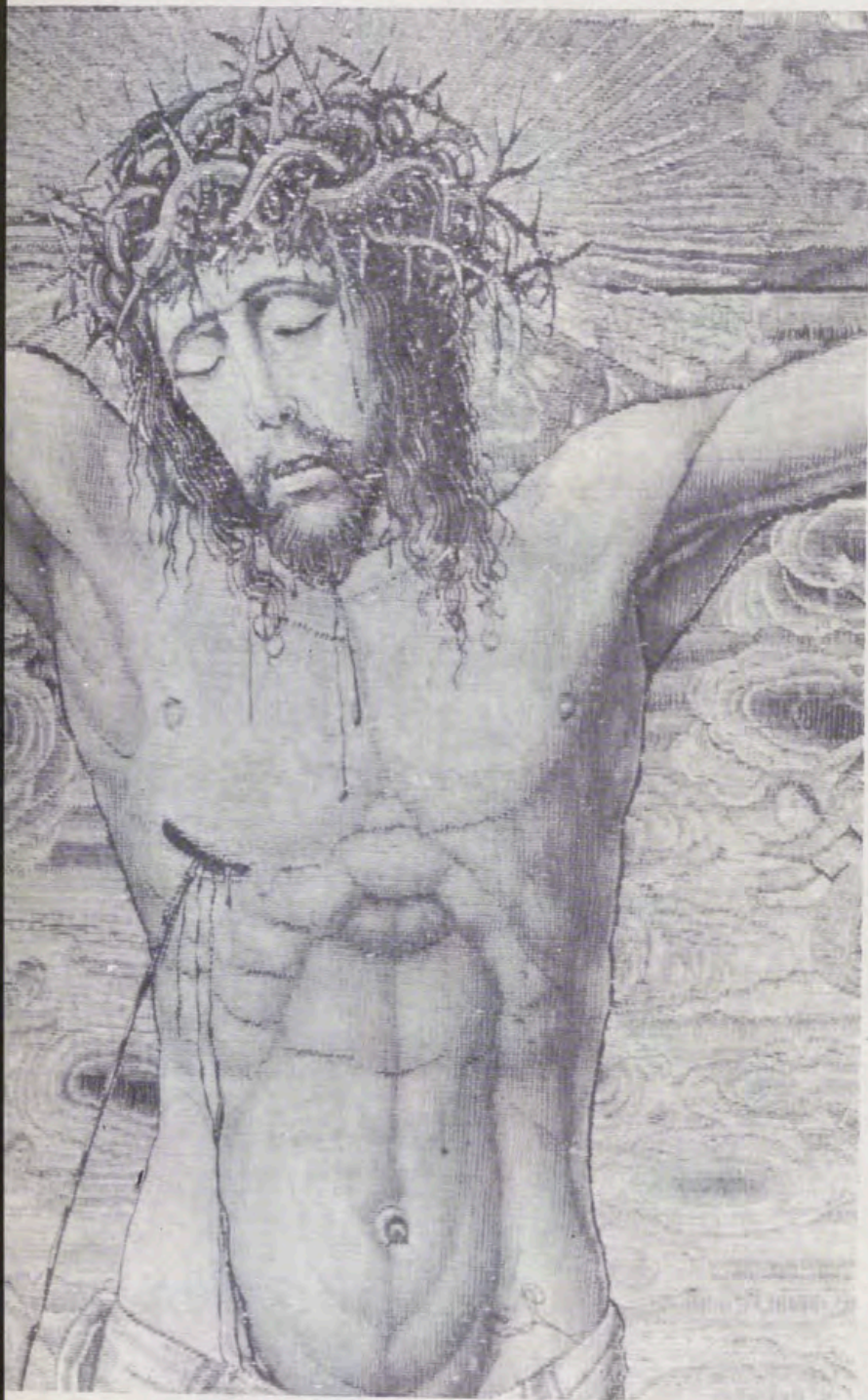
3.

mient
I XVI
on
y la
er
t.

similari
con el XV
da y h
ter
ist.



El Cristo de la Misericordia. Tapiz del siglo XVI



4.

5.



EL CRISTO DE LA MISERICORDIA

Fragmentos del «Cristo de la Misericordia», tapiz del siglo XVI ejecutado por Pedro Pannemaker, sobre cartón atribuido a Bernardo van Orley.

1. Inscripción que aparece en la parte superior de la Cruz: «Protho. Parentis. Sanguine. Solvi. Debita. Multa. Quod. Superest. Misericordia. Participa.
2. Uno de los dos ángeles que aparecen a sendos lados de la Cruz en actitud de inmensa pena.
3. La Virgen, sentada, se desmaya. A su lado, San Juan se dispone a socorrerla.
4. Cristo, en la Cruz, bajo un cielo poblado de ángeles que semejan vellones de nubes.
5. «La Justicia», de pie, vuelve su espada a la vaina en la cual lleva escrito su nombre.

tado, Bernardo van Orley. Pudo pintarse en su taller y quizás bajo su supervisión, por alguno de sus discípulos. Los cuatro tapices que constituyen la serie 10 (5).

SIGLO XVII

A partir de la mitad del siglo XVII, el centro de interés iconográfico de los tapices varió, y los encargos de paños inspirados en motivos religiosos disminuyeron más y más, de tal modo, que cada día eran estos asuntos menos frecuentes en el mercado. Los que querían tapices de este género y no se conformaban con réplicas de cartones antiguos, se veían obligados a proporcionar al tapicero los cartones encargados por ellos mismos.

Sin duda, nuestros reyes Felipe III, Felipe IV y Carlos II, no se contaron entre los que sintieron esta necesidad, y a ello se debe que en la colección real no exista ninguna serie de este tiempo de tema religioso, entre las copiosísimas que se conservan tejidas en Bruselas.

Una sola excepción nos cabe señalar. Para España y con destino al Convento de las Descalzas Reales de Madrid, se tejieron en Bruselas, en la primera mitad del siglo, los famosos tapices procesionales de la serie de los «Triunfos de la Eucaristía», por cartones que pintó Rubens, por encargo de la archiduquesa Isabel-Clara-Eugenia, hija de Felipe II, y Gobernadora con su esposo, el archiduque Alberto, de los Países Bajos, en nombre de Felipe III.

SIGLO XVIII

En esta época se acentúa aún más el cambio de gusto en los temas de la tapicería, representándose asuntos que la hacen perder su grandeza; se fabrican en gran escala las conocidísimas series de género a «lo Teniers», en la mayoría de los casos de una extremada vulgaridad y se sustituyen con temas de caza, fábulas o asuntos superficialmente exóticos, los humanísticos y religiosos que dieron prestigio al siglo XVI.

No obstante, conocemos una serie importante de asunto religioso ejecutada en los Países Bajos en este período; se conserva en la Iglesia del Salvador, de Brujas, y representa la «Vida de

Cristo». Fue un encargo del obispo de la ciudad, H. J. van Susteren, para la Iglesia de Saint Donat. La obra se ejecutó en Bruselas por Gaspard van der Borcht, y se acabó en 1731. Los ocho cartones de otros tantos tapices que integran la serie, se encargaron a Juan van Orley, ya que como dos siglos antes el apellido famoso dominaba entonces la pintura de cartones en Bruselas.

Otra serie no menos interesante que la que acabamos de citar, asimismo de tema religioso, y del primer tercio del siglo XVIII, se conserva en la Colegiata de San Ildefonso (Segovia). Hasta hoy ha permanecido inédita. Consta de cinco tapices procesionales de gran tamaño, 507 centímetros de alto por 712 de ancho. De su origen bruselés no cabe dudar, todos los paños tienen el escudo de la ciudad tejido en la parte inferior derecha del campo del tapiz, mas carecen del nombre del tapicero. Averiguarlo ha sido el primer problema que nos hemos planteado; el segundo, quién o quiénes pintaron los cartones.

Tres eran las familias que a comienzo del siglo ejercían en Bruselas la hegemonía de la fabricación de tapices: los Leyniers, los Reydam y los van der Borcht. La primera de estas familias, estaba dotada de un gran espíritu comercial, que les puso en estrecha relación con la Corte francesa y con las personas más importantes que rodeaban a Luis XIV, entre ellas el arquitecto Robert de Cotte, asesor artístico de la Corte de Felipe V de España, que fue quien hizo el encargo con destino a la Colegiata de San Ildefonso. A estas buenas relaciones de los Leyniers, podemos suponer con verosimilitud que se debieron el encargo de la serie de Telémaco, que posee el Patrimonio Nacional (con el nombre del tejedor y la marca de Bruselas) y la serie de la «Vida de Cristo», de La Granja.

Si a estos antecedentes añadimos la excelente calidad del tejido de los paños, igual en ambas series y el predominio de los tonos rojos, en cuyo empleo eran los Leyniers verdaderos maestros, así como la igualdad de las cenefas de todos los tapices, podemos pensar que en los talleres de Urbano Leyniers, se tejieron nuestros tapices.

En cuanto al autor de los cartones, la investigación, hasta ahora sin base documental que la confirme, nos lleva a pensar en el pintor Jan van Orley (1665-1735), autor como sabemos de los de la «Vida de Cristo», de la Iglesia del Salvador, de Brujas. La comparación estilística de los paños de La Granja, con los de igual tema de Brujas, y aún de figuras de otros de tema distinto, así parece probarlo, dentro de la reserva que nos impone la falta de personalidad de este artista, que se servía para sus composiciones, de pinturas o grabados de otros maestros, como Lebrun y Poussin y que, en ocasiones, no vacilaban en copiar servilmente.

(5) M. Michelant: *Inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Molines le 9 juillet 1523*. «Bulletin de la Commission Royale d'Histoire», 3.^o serie, tomo XII, 1871, pág. 128.



La Despedida de Cristo. Obra de Pannemaker. siglo XVI.

La serie de La Granja consta de los siguientes tapices: «La adoración de los pastores», «La Cena», «Entrada de Jesús en Jerusalén», «Erección de la Cruz» y «Resurrección de Cristo». Del citado en primer término no vamos a ocuparnos hoy, porque no está comprendido en el tema de este estudio.

LA CENA

Tejido con lana y seda. Composición original, el banquete de Cristo y sus discípulos se celebra a la manera romana, sentados en un «triclinium», y echados los comensales; ya de noche, con luz de lámpara de una disposición nueva. El sentimiento religioso es nulo. La inspiración proviene de un cuadro original de Poussin, de la capilla de Luis XIII, en Saint Germán-en-Ley, hoy en el Louvre.

ENTRADA DE JESUS EN JERUSALEN

Lana y seda. Ante un fondo de ciudad amurallada, a la izquierda, con puerta por la que sale multitud de gente, y a la derecha, una gran palmera en cuyas ramas el pintor ha encaramado a un muchacho, aparece Cristo en el centro, cabalgando en la pollina, en actitud de bendecir,

rodeado por sus discípulos y por gentes que arrojan ramas a su paso.

El cartón de este tapiz está inspirado en un cuadro de Le Brun, grabado por Charles Lemonneaux.

ERECCION DE LA CRUZ

Lana y seda. Copia exacta del famoso cuadro de Rubens de la Catedral de Amberes; reboante aquél de pasión y vida; todos los cuerpos tienen una musculatura poderosa.

RESURRECCION

Lana y seda. Dos ángeles levantan la piedra del sepulcro, del que surge Cristo glorioso, portando una palma en la mano diestra y rodeado de un gran resplandor. Los soldados romanos en diversas actitudes dan señales del mayor asombro y espanto.

La serie, desde la muerte de la reina Doña Isabel de Farnesio, viuda de Felipe V, ha quedado en la Colegiata de San Ildefonso, para donde, sin duda, fue encargada y donde están enterrados ambos regios esposos.

MONASTERIOS ESPAÑOLES

Por **LUIS FERNANDEZ FUSTER**





Es conocido el valor de atracción que ejercen los centros religiosos. Los focos principales de todas las religiones: Benarés, La Meca, Roma, Jerusalén, han constituido uno de los más antiguos móviles de desplazamiento. Los peregrinos llenaron los caminos que conducían a los santuarios más famosos. Palmeros de Jerusalén, romeros de Roma, jacobitas de Santiago de Compostela...

En este capítulo se conjuga no sólo el valor religioso —de gran trascendencia—, sino el artístico, monumental o ambiental. Monasterios de todos los lugares europeos fueron los sostenedores de la cultura a través de los oscuros tiempos medievales. Ellos guardaron y preservaron para nosotros todo el acervo de la cultura que de otra forma hubiera desaparecido. El arte sacro, pintura, escultura, miniatura, orfebrería, esmaltes y telas, libros, música coral, fue celo-

1.

1 y 2. SAN MIGUEL DE ESCALADA

La huida de mozárabes andaluces dio lugar a la fundación de este monasterio. Situado a unos 20 km. de León, junto al río Esla, hacia el año 910. Se conserva solamente la iglesia, de una arquitectura típicamente mozárabe. Destacan en su planta los tres ábsides de herradura, embebidos en el muro, y el iconóstasis formando un a modo de crucero con cancelos que aislaban el primer tramo de la nave central. En el costado meridional, un pórtico de doce arcos de herradura, sobre columnas, da al monumento una figura característica. Todas las restantes dependencias del monasterio han desaparecido.



2.

samente guardado precisamente en los Monasterios.

ORIGEN DE LOS MONASTERIOS

Su historia comienza de una manera oscura, cuando se desarrolló el concepto de la vida anacoretica o eremitaña en los últimos tiempos del Imperio Romano. Hombres que dedicaban su vida a Dios y huían del mundo para poder dominar y dirigir mejor sus pensamientos. Cuevas o cabañas en despoblado, sirvieron para estos fines. Pero no nos han dejado restos.

La existencia de comunidades religiosas en España, se documenta con las noticias de la monja Egeria o Eteria que realizó un viaje a Palestina y escribió para sus compañeras de profesión, en el Bierzo, un *Itinerarium ad loca Sancta*, el año 415. Tras las invasiones bárbaras, el in-

cremento del monacato fue grande, aunque de las listas que se poseen muchos no puedan localizarse. Se alzaban cerca de las ciudades (Sevilla, Mérida, Tarragona, Zaragoza) o en sitios deshabitados (El Bierzo, Picos de Europa, Quintanilla de las Viñas, San Miguel de Escalada, etc.). Al Concilio VIII de Toledo ya concurren once abades.

La invasión musulmana tuvo como efecto el recrudescimiento de la fe religiosa. En el período de intolerancia de algunos califas, los mozárabes huyeron hacia tierras del Norte en busca de más tranquilos lugares, bajo la defensa de los reyes leoneses, navarros y aragoneses. Es a este período, que abarca los tiempos prerrománicos (siglos IX, X y XII), a los que pertenecen ermitas, santuarios y monasterios que tienen en sus muros elementos de este mozarabismo, San Millán de la Cogolla, San Pedro de



4.



3.

3 y 4. SAN JUAN DE LA PEÑA

La zona monástica pirenaica fue muy extensa y constante. En la época visigoda va unida siempre a peñascos. Ovarra y Alahón dieron origen a pueblos llamados hoy Soperum y Sopeira derivados de «sub petram», San Victoriano de Asán, Fanlo, Pueyo y, en Cataluña, Montserrat, con su núcleo urbano de Monistrol, cuyo nombre da la clave de su origen monástico. De ellos, uno de los más importantes es el de San Juan de la Peña, en Huesca, también bajo una roca, y con restos de una iglesia mozárabe de las naves del siglo IX. El primitivo cenobio va unido a los nombres de los anacoretas Voto, Félix, Felicia, Benedito y Marcelo. Quizá la presencia de personas de ambos sexos de estos primitivos monasterios nos diese la explicación de las dos naves que aparecen en su iglesia (San Millán, San Juan de la Peña, etcétera). El esplendor de este cenobio corresponde al período en que fue panteón real de la Casa de Aragón, y conserva un claustro abierto y la iglesia, de tres ábsides románicos y una sola nave. El Santo Grial de la Catedral de Valencia presidió la consagración del 1094.



SAN MILLAN DE LA COGOLLA

Cerca de Nájera, fue primitivamente visigodo. San Millán murió en 574. La iglesia, adosada a las cuevas, fue incendiada por Almanzor en el año 1002. Hay determinadas partes que corresponden a una edificación que fue luego reconstruida por Sancho el Mayor de Navarra con gran interés. Las cuevas, al Norte, fueron las viviendas anacóreticas; una de ellas con tres altares orientados al Este, conserva el monumento funerario de San Millán, del siglo XII. La iglesia es de doble nave, y la última cueva de la izquierda posee un pozo o chimenea que la enlaza con otras cuevas en un piso superior.

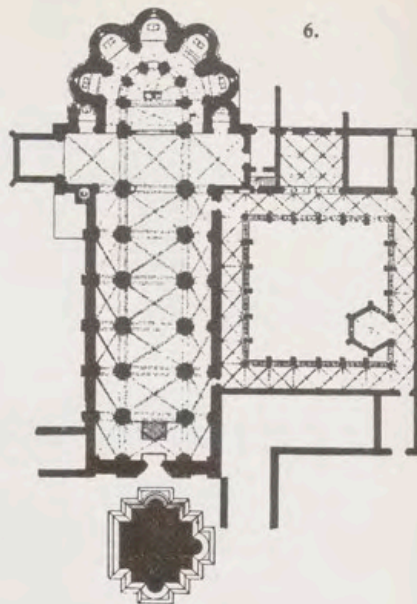


MONASTERIO DE POBLET

Afecto a la reforma cisterciense, Poblet fue fundado en 1153 por Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, casado con Doña Petronila de Aragón. Panteón de Reyes, Poblet, en Tarragona, es uno de los mejores ejemplos de monasterios medievales españoles. Posee tres recintos. El núcleo principal es la iglesia de tres naves, coro y girola, con capillas absidales. Las torres de la muralla servían de almacenes y de prisión en caso necesario. Una de ellas tiene el nombre de Torre de los Locos. Ante el presbiterio y alineadas con la nave mayor, las tumbas reales. Muy dañadas durante la Guerra de la Independencia, fueron totalmente restauradas por el escultor Federico Marés, en 1940.



5.



6.

5 y 6. MONASTERIO DE VERUELA

Cerca del Moncayo, a unos 9 kilómetros de Tarazona, en la provincia de Zaragoza, Veruela fue una de las primeras casas del Cister en España, y, desde luego, anterior a Poblet y a Santas Creus. Las reglas bernardas arquitecturales fueron observadas aquí con todo rigor y ausencia casi total de ornamentación escultórica. Posee sala capitular cuadrada con nueve vanos sobre cuatro columnas y el lavatorio exagonal adosado al claustro frente al refectorio. Como para el resto de los monasterios españoles la ley de Mendizábal de 1835 fue nefasta en Veruela, pues fue despojada de todos los objetos de arte que había atesorado. Gustavo Adolfo Bécquer cantó entusiasmado su abandono y melancolía en sus famosas «Cartas desde mi celda». Del fundador de Veruela, don Pedro de Atarés, descienden los Borja, localidad cercana a Tarazona, de la cual fueron descendientes los Papas Borgia y San Francisco de Borja, duque de Gandía.



7. CONVENTO DE SANTO TOMAS

Fundado por los Reyes Católicos, en Avila, corresponde al estilo llamado Isabelino. El hastial de la iglesia tiene entrada en arco conopial, cobijada por un gran arco triunfal entre contrafuertes. En lo alto de ellos, el emblema de los Reyes. El interior ofrece como característica el tener el presbiterio o altar mayor en alto, al nivel del coro situado a los pies de la iglesia, sobre una bóveda plana estrellada, como en San Juan de los Reyes, de Toledo, y otras también isabelinas. El retablo es de Pedro Berruguete. Bajo la cúpula del crucero está el mausoleo (obra magistral de Domenico Fancelli) del príncipe D. Juan, que fue el único hijo varón de los Reyes Católicos. La sillería del coro es coetánea a la conquista de Granada y al Descubrimiento del Nuevo Mundo.

7.

9.



10.



8, 9, 10 y 11. S. DOMINGO DE SILOS

Santo Domingo fue abad de San Millán de la Cogolla, de donde, enemistado con el Rey de Navarra, don García, pasó a restaurar el viejo cenobio de Silos, en Burgos, a mediados del siglo XI. Del monasterio románico adscrito a la reforma de Cluny, no se conserva más que el claustro, pieza maravillosa de la escultura medieval española, y algunos muros junto a la antigua sala capitular. En el siglo XVIII se derribó la iglesia para reconstruirla a estilo neoclásico, por Ventura de la Vega, y se adosaron el claustro nuevo y sus dependencias anejas. En el lindo grabado del monasterio, a vista de pájaro, obra ingenua de un monje benedictino, puede verse el recinto que abraza campos, albercas y edificios secundarios, en uno de cuyos extremos, el monasterio se alza como un nuevo reducto semicastrense. La visita a Silos, siquiera sea en turismo «de golondrina», es una de las impresiones más fuertes que puede tener el viajero por tierras hispánicas.

11.

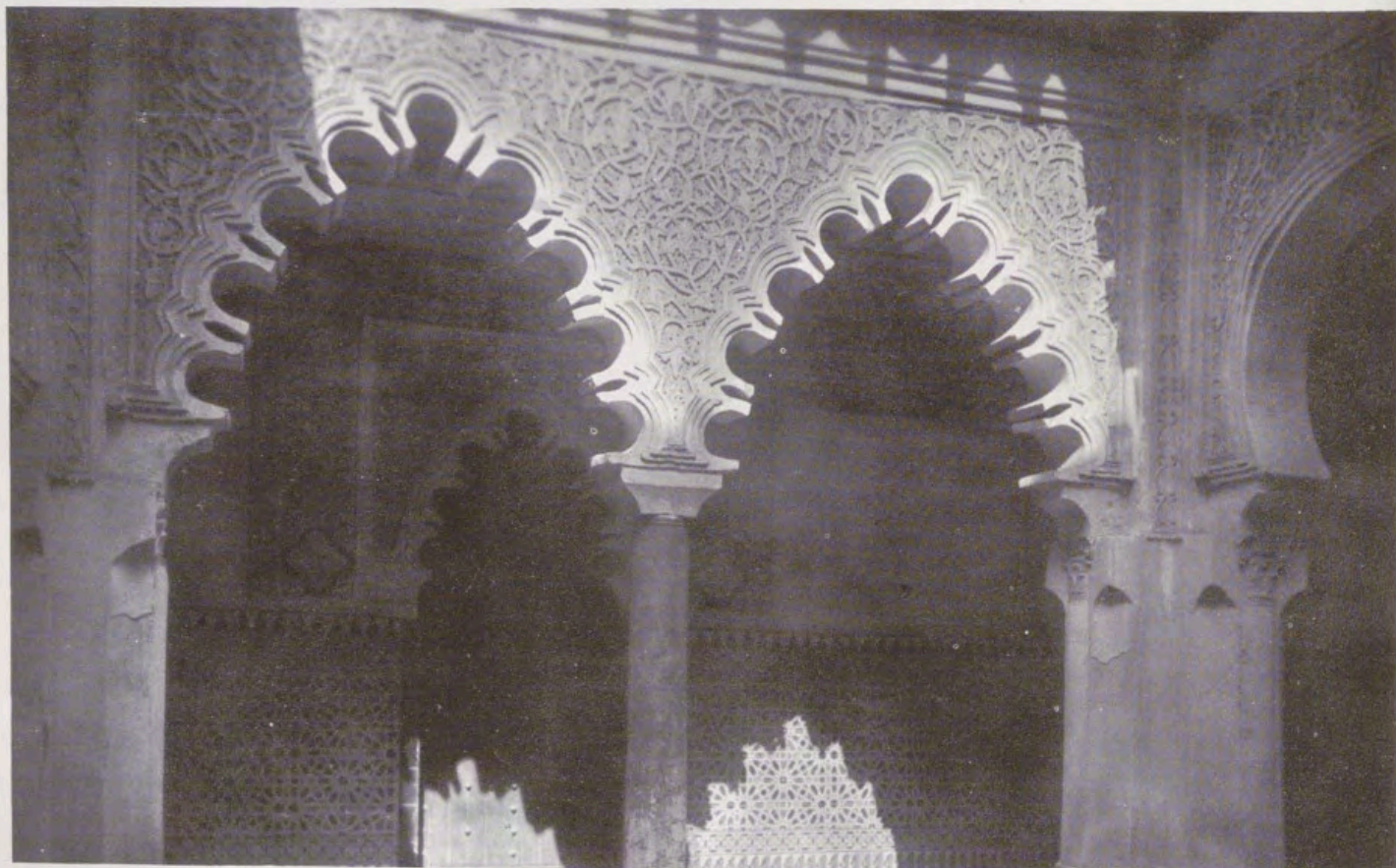


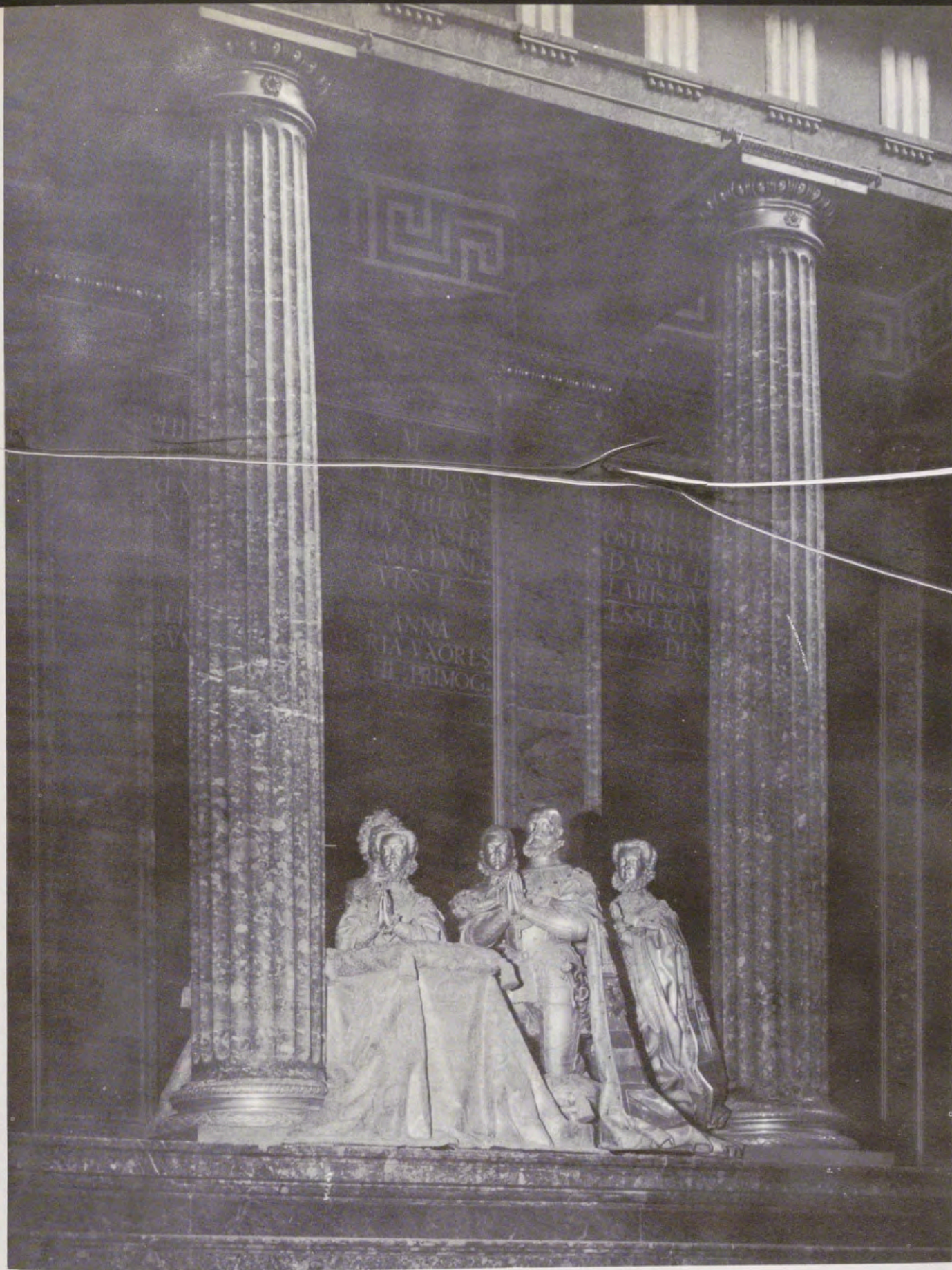


Monasterio
de Las Huelgas.
Burgos. Siglo XII.

SANTA CLARA. TORDESILLAS

En la provincia de Valladolid, y en la localidad de Tordesillas, fue fundado este monasterio por las infantas doña Beatriz y doña Isabel, hijas de don Pedro I de Castilla. Con una mezcla muy diversa de estilos arquitectónicos, que crean un singular ambiente de gracia y sugestión, destacan las influencias artísticas de las realizaciones musulmanas. En el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, pasó los últimos años de su vida —es decir, el período de su viudez— la reina de Castilla, doña Juana la Loca. Este lugar, que bien merece una visita, forma parte del conjunto de monumentos histórico-artísticos que componen el Patrimonio Nacional.





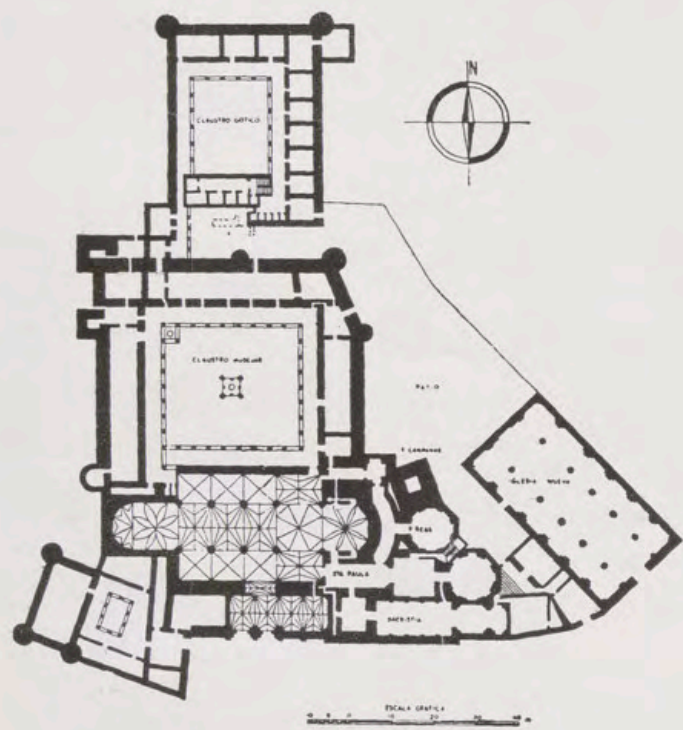
MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Entre las inmensas obras de arte que se conservan en este monumento, fundado por Felipe II, se encuentran los grupos orantes de este monarca y de su padre, el emperador Carlos V. Los grupos, que se hallan a sendos lados del altar mayor de la basilica, se deben a Pompeo Leoni. En la foto, se muestra el grupo correspondiente al rey fundador, acompañado de su hijo, el príncipe don Carlos, y de dos de sus mujeres.

Rocas (Orense), Olleros de Valoria (Burgos), San Juan de la Peña, y otros muchos.

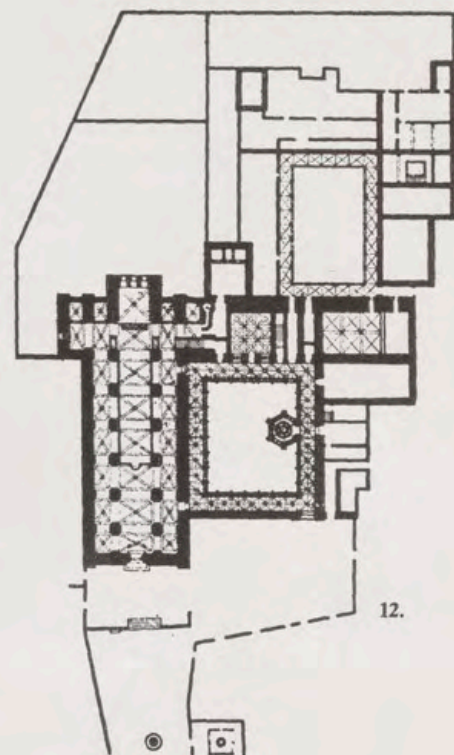
No asignables a un tiempo dado o a una cultura determinada —pues estuvieron en uso mucho tiempo— existen grupos de iglesias o santuarios eremiticos aprovechando las cuevas naturales o excavando en la roca iglesias troglodíticas: La Cueva de los Siete Altares (Segovia), las citadas de San Millán y San Pedro de Rocas,

las cuevas de Salas de los Infantes (Burgos), Cadalso y Santa María de Valverde (Santander), ermita rupestre de la Virgen de la Peña y los grupos monásticos de Faido, Albaina y Marquínez (Alava), el de Laño en el Condado de Treviño, Quintanar de la Sierra (Burgos), y Viguera, en Logroño. Muchos de ellos con detalles mozárabes. También mozárabe, en su origen, fue el famoso San Baudel o Baudilio de Berlanga (Soria),



MONASTERIO DE GUADALUPE

Originado por el hallazgo de una imagen de la Virgen allí escondida cuando la invasión de los árabes en España. Centro de peregrinación, la iglesia fue donada a los monjes jerónimos en 1389, que organizaron pronto un monasterio cuya acción espiritual trascendió por toda la Península y América. Su claustro mudéjar, el pabellón de la librería, las hospederías y hospitales, el relicario y, sobre todo, la sacristía con los espléndidos cuadros de Zurbarán, y los sepulcros de los Velasco, de Anequín Egae, son sus principales tesoros. Sus colecciones de bordados y tejidos y de libros corales son únicas en el mundo.



12, 13 y 14. MONASTERIO DE SANTAS CREUS

En Tarragona y también cisterciense como Poblet, es más pequeño, como una copia en menor escala, pero mejor conservado. Guarda las tumbas reales de Pedro III y de su hijo Jaime II de Aragón; el primero muerto en 1285. Dos grandes baldaquinos con tracería gótica cobijan las tumbas adosadas a los pilares del crucero de la iglesia. Claustro, sala capitular, templete del lavabo, refectorios, cocinas y el palacio real, son muy interesantes. El altar mayor perdió el retablo gótico, sustituido por otro barroco de pobre gusto.



13.



14.

al que se agregan Santa María de Lebeña, San Miguel de Celanova, San Cebrián de Mazote...

DESARROLLO DE LAS ORDENES MONASTICAS

Pero el desarrollo principal de las órdenes monásticas fue en los tiempos románicos. Desde el siglo VI había ido extendiéndose por Europa una orden monástica fundada por San Benito, con un severo reglamento de vida comunitaria. Ignoramos como eran estos monasterios, pero el plano de la Abadía de Saint-Gall (Suiza), como han demostrado los eruditos, dibujado en un pergamino del año 820, no era el de uno en particular, sino un plano patrón para todos los de la Orden. La Abadía de Cluny, en Borgoña, llegó a ser una matriz de la Orden a principios del siglo XI. Uno de sus Abades, Guillermo el Piadoso, duque de Aquitania, reformó los estatutos, dando origen a la llamada reforma cluniacense; 314 monasterios obedecían, en todo el Occidente, a Cluny. La reconstrucción de la iglesia de este monasterio en estilo románico hizo que toda Europa se cubriera de monumentos, monásticos o no, de este estilo. En España los más importantes fueron San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo, en Huesca; San Cugat de Vallés, Santo Domingo de Silos, Oña y San Pedro de Cardena (los tres últimos en Burgos); Sahagún, en León y otros.

Una nueva reforma que anulara la relajación de los monjes negros de Cluny fue emprendida por San Bernardo en 1114. De ella salió la nueva Orden del Císter, que acabó alcanzando mayor importancia que la antigua cluniacense. Entre los mandatos del santo figuraba la desnudez de las iglesias de toda aquella ornamentación exuberante que los cluniacenses habían llevado a las portadas, capiteles y claustros. Coincidió, en un principio, con la reforma arquitectónica que dio origen al estilo gótico u ojival, y los primeros monasterios cistercienses se caracterizan por esa ausencia de ornatos, reglamentaria. Luego, con los tiempos, los monjes blancos del Císter siguieron las tendencias barrocas del gótico final.

MONASTERIO DE LAS HUELGAS

Se encuentra en Burgos y fue fundado por el rey Alfonso VIII, para enterramiento de los monarcas castellanos. En la foto de este lugar, que publicamos en la página 70, se ofrece una vista parcial de la iglesia con sus grandiosos arcos ojivales. En la ilustración que aparece bajo estas líneas se aprecia parte del coro, el altar mayor, una colección de vallosísimos tapices flamencos y los sepulcros del fundador y de su esposa, doña Leonor. Estos sepulcros se distinguen entre los libros corales cistercienses.





DESCALZAS REALES. MADRID

El Monasterio de las Descalzas Reales, enclavado en la madrileña plaza a la que ha dado nombre, hoy céntrico lugar, a muy pocos metros de la Gran Vía, conserva todo el carácter recoleto y silencioso que tenía en el siglo XVI, época de su fundación por la princesa doña Juana de Austria, hija menor del emperador Carlos V.

Este vetusto edificio, que tan relacionado está con la antigua historia de Madrid, fue en tiempos medievales, según refieren los cronistas, mansión de los reyes de Castilla; pasó después a ser propiedad del tesorero general del emperador Carlos V, Alonso Gutiérrez, cuyos son los escudos esculpidos en los capiteles de las columnas del claustro superior del monasterio y en algún otro lugar del mismo.

Se sabe documentalmente que la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, se trasladó del regio alcázar madrileño a la casa de Alonso Gutiérrez, en el arrabal de San Martín, el 3 de junio de 1535, para dejar libre el alcázar al príncipe don Felipe [II], a quien el emperador, al tiempo de marchar para Túnez, había ya señalado «casa propia», siguiendo la costumbre que había impuesto la etiqueta borgoñona. En esta casa dio a luz a la princesa doña Juana, «en las habitaciones frescas de las Descalzas que dan a la huerta grande», según el propio Felipe II escribía, años más tarde, a sus hijas, desde Portugal, dato precioso que nos sirve para identificarlas, ya que la «huerta grande» no es, ni fue nunca otra, que la actual huerta monacal, cuyas tapias caen hacia la actual plaza del Callao y parte posterior de algunas casas que tienen su acceso por la calle de Preciados. En este mismo palacio fue bautizada la princesa. Según refiere el padre Carrillo, biógrafo de doña Juana, y la constante tradición, que aún perdura, la pila bautismal estuvo en el lugar donde está ahora el altar mayor de la iglesia.

Sin duda, por los hechos que acabamos de referir, la princesa doña Juana, una vez determinada a fundar un cenobio donde vivir retirada cuando los deberes de la Corte no exigieran su presencia, decidió fuera en Madrid y en este palacio donde después de su muerte reposaran sus restos.

Entre los monasterios más importantes cistercienses figuran: Veruela, Fitero, Iranzu, La Oliva, Las Huelgas, Piedra, Rueda, La Espina, Santas Creus, Poblet, Santa María de Huerta y algunos más.

El plano citado anteriormente de la Abadía de Saint-Gall fue adoptado casi sin variación a través de los tiempos, hasta llegar al tipo que encontramos hoy. Un monasterio es un conjunto, una célula autónoma económica. Los tiempos turbulentos obligaban al amurallamiento, con cortinas y cubos, como los de una ciudad o castillo. En el interior, y pasada la puerta, bien defendida, se encontraba en primer lugar el hospital, donde se daba acogida a los peregrinos o huéspedes, y pasado éste, la iglesia. A la derecha de ésta y adosado a ella, el claustro, con arcadas románicas u ojivales y el pozo o aljibe. A lo largo de los cuatro ánditos del claustro, la sacristía y la sala capitular, y el refectorio con la cocina. En el piso superior, encima de la sala capitular, el dormitorio de monjes jóvenes, la enfermería y la biblioteca. Adjuntos, formando anexo separado, las celdas de los frailes, el Palacio Abacial y granja con sus dependencias.

Una última reforma, la de San Bruno, dio origen a los Cartujos. Pero éstos no variaron la estructura. Igual puede decirse de los Camaldulenses, fundados por Romueldo de Rávena (1018), Vallumbrosa (1038), Franciscanos —de San Francisco de Asís— y Dominicos.

PERMANENCIA EN EL TIEMPO

A través del tiempo, los monasterios perduraron en importancia, aceptando los diferentes estilos en sus modernizaciones o reformas. Algunos nuevos fueron edificados según los nuevos tiempos en su estilo correspondiente: Plateresco, Herreriano, Barroco... Sobrado de los Monjes, El Escorial, San Gregorio y San Benito de Valladolid, La Compañía, de Murcia, La Cartuja de Jerez, etc. Pero no es lo normal encontrar un estilo uniforme, sino un conglomerado de partes antiguas y modernas, una mezcla de siglos y elementos a veces de un encanto supremo.

Fácil es imaginar que los monasterios y santuarios dispersos por el suelo peninsular habían de sufrir las mismas vicisitudes de los castillos. También tuvieron sus enemigos. Agréguese la desamortización de los bienes eclesiásticos dictada por el ministro de Isabel II, Mendizábal, con la intención de allegar recursos para la guerra civil. La medida, desgraciada por demás, no sólo no dio el efecto apetecido, sino que tuvo por consecuencia la dispersión y la subsiguiente pérdida de cuantiosas obras de arte: libros, cantorales, cuadros, tallas, ornamentos, imaginería, etc., que cayó en manos de ineptos aldeanos o de rapaces anticuarios. La devolución de algunos edificios a las órdenes propietarias y la declaración de Monumentos Nacionales que protege unos doscientos cincuenta, asegura, en cierto modo, su conservación.

SU POTENCIALIDAD TURÍSTICA

Si no conocida en cifras, su potencialidad turística es bien intuitiva. La función atractiva de Santiago de Compostela, Covadonga, Montserrat, El Escorial, Silos, Poblet, es ya muy importante. No obstante, todos estos centros, así como otros menores, La Rábida, Las Huelgas de Burgos, Miraflores, Guadalupe, San Millán de la Gogolla, La Cartuja de Granada, etc., podrían elevar su recepción si contaran con medidas de tipo turístico promocional.

La puesta en vigor de muchos monasterios exige costosísimas obras de reparación, lo cual impide su realización. Pero dentro de las situaciones actuales, podemos dar algunas ideas: señalización en carreteras, propaganda de los mismos, mejora de accesos, adecentamiento de las partes visitables, mejor instalación de los museos monasteriales, con rotulación, iluminación y seguridad, publicación de guías y folletos monográficos, facilitación para obtener fotografías por los propios turistas y venta de tarjetas postales.

RUTAS DE TURISMO RELIGIOSO

Primeramente, las conmemoraciones de fecha fija, festividades, años San-

tos, Semanas Santas, etc., originan corrientes numerosas de turismo. En segundo lugar, acontecimientos bien dirigidos pueden dar espléndidos resultados. Hace unos años se realizó la traslación del Santo Cáliz desde la Catedral de Valencia, por Teruel, Daroca, Zaragoza y Huesca, hasta San Juan de la Peña y regreso. Ello constituye una nueva ruta de turismo religioso, la más reciente. La más antigua puede estar constituida por el Camino de Santiago, que entrando por Roncesvalles, o por Canfranc y confluendo en Puento la Reina, iba por Estella y Viana a Logroño, Nájera, Santo Domingo de la Calzada, Burgos, Carrión de los Condes, Frómista, Sahagún, León, y por el Bierzo a Palás del Rey y Compostela. Evidentemente, podrían hacerse rutas especialísimas según las órdenes de cada monasterio. Benedictinos: Ripoll, Montserrat, San Cugat de Vallés, San Pedro de Galligans, San Juan de la Peña, Santa María la Real de Nájera, San Millán de la Cogolla, Silos y Oña; Cistercienses: Poblet, Santas Creus, Vallbona de las Monjas (Lérida), Fitero, Oliva, Leire (Navarra), Veruela (Zaragoza), Huerta, Las Huelgas (Burgos), Sobrado de los Minjes (Coruña), Osera y Celanova (Orense), Salmos (Lugo); Cartujos: Miraflores (Burgos), El Pualar (Madrid), Jerez (Cádiz), Granada, Aula Dei (Zaragoza), Valldemosa (Mallorca); Jerónimos: El Parral (Segovia), San Isidro del Campo (Santiponce, Sevilla), Guadalupe (Cáceres), Yuste (Cáceres), Lupiana (Guadalajara); Agustinos: El Escorial (Madrid); Franciscanos: San Juan de los Reyes (Toledo) y la Rábida (Huelva); Jesuitas (Loyola). Pero para la masa indiferenciada turística es preferible la organización de itinerarios en los que se encuentren las grandes catedrales y monasterios citados, en conexión con las Semanas Santas y las festividades como San José, región valenciana; San Fermín, Navarra; Elche y Cervera; Esparraguera, fechas de las representaciones sacras: El Pilar, Zaragoza, etc., y las Semanas Santas de Andalucía y las castellanas de Valladolid, Medina de Rioseco, Zamora, entre otras de indudable interés.

La línea aérea internacional de más rápido crecimiento es Iberia ¿por qué?



porque en Iberia
sólo el avión
recibe más atenciones
que usted

Más y más personas vuelan cada día por IBERIA... y tienen sus razones. En IBERIA el servicio es exquisito, eficaz. Desde el momento mismo de subir a bordo, usted se encuentra rodeado de confort y de atenciones. En IBERIA usted viaja cómodamente mientras disfruta la proverbial hospitalidad española. De hecho... recibe usted tantas atenciones, que sólo el avión recibe más atenciones que usted.

Los famosos Caravelles y DC-8 Fan Jets de IBERIA son meticulosamente cuidados por técnicos expertos, y gobernados por comandantes con experiencia de millones de kilómetros de vuelo.

Para información, reserva de plazas, o compra de billetes, diríjanse a su agencia de viajes o a nuestras oficinas en Madrid: Pl. de Cánovas, 4, Tel. 221 82 30 - Alcalá, 42, Tel. 231 70 00 - Hotel Hilton, Tel. 257 22 00 - Hotel Plaza, Tel. 247 98 18. Teléfonos exclusivos para reservas de plazas: 261 89 00 - 261 77 00 - 261 51 04.

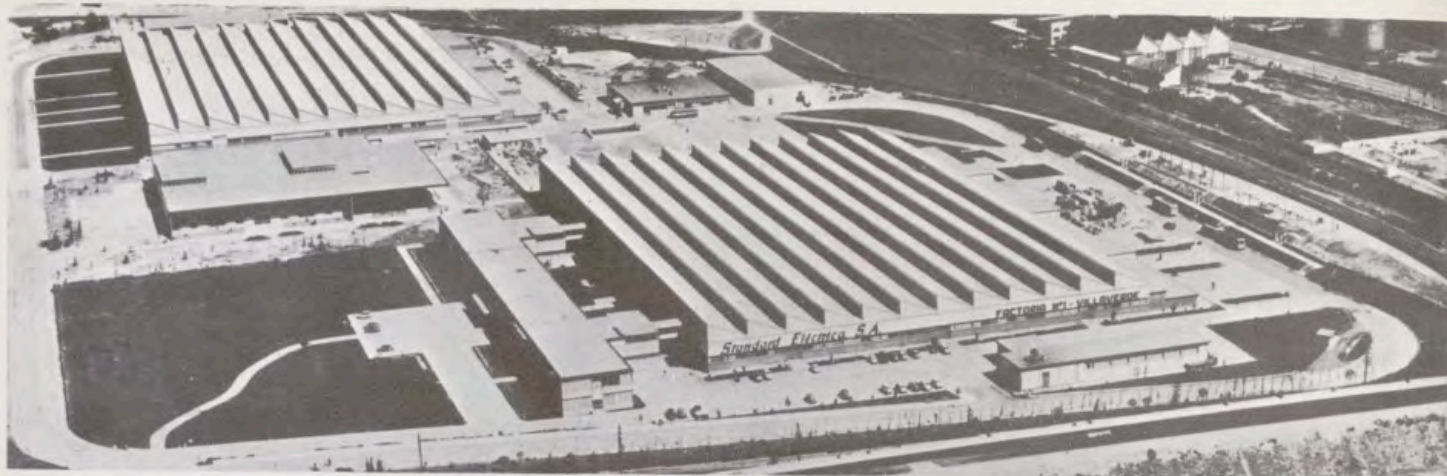


Carmen Gómez, azafata de IBERIA.

Misión: anticiparse a sus deseos. Un símbolo de las atenciones que IBERIA prodiga al pasajero.



IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA



STANDARD ELECTRICA, S. A. y el Desarrollo de las Telecomunicaciones en España

Standard Eléctrica, S. A., con fábricas en Madrid, Maliaño (Santander) y Villaverde (Madrid) y su asociada en Málaga, Compañía Internacional de Telecomunicación y Electrónica, S. A. están contribuyendo decisivamente al desarrollo y modernización de las telecomunicaciones en España.

Esta sociedad española tiene 39 años de experiencia en la fabricación de equipos para las telecomunicaciones, y está asociada con ITT, International Telephone and Telegraph Corporation, el mayor proveedor mundial en el campo de las

telecomunicaciones y de la electrónica. La asociación de Standard Eléctrica, S. A. a ITT le permite el inmediato y continuo acceso a los progresos de la investigación y programas de desarrollo de todas las compañías que, repartidas por los cinco continentes, están asociadas a dicho sistema.

Standard Eléctrica, S. A. es una de las empresas que, desde hace largo tiempo, viene colaborando decisivamente al desarrollo de la economía de España, para lo cual, una vez satisfechas las necesidades del mercado nacional, ha venido exportando a numerosos países. En los últimos años el valor de estas exportaciones, tan vitales para la economía del país, ha alcanzado la cifra de 30 millones de dólares.

Standard Eléctrica, S. A. con sus modernas factorías, su personal altamente especializado y la más avanzada técnica en el campo de las telecomunicaciones, es parte fundamental de la España de hoy, parte de la fuerza que contribuye a su continuo progreso y desarrollo.

Standard Eléctrica, S. A.
calle Ramírez de Prado, 5
MADRID-7, España.

Standard Eléctrica, S. A. **ITT**

ASOCIADA A

SEAT 850 *En la cima de la perfección técnica.*



T. Molina

EL SEAT 850 SE DISTINGUE POR:

- SER** El coche utilitario verdaderamente confortable y de inigualable potencia. (Motor de cuatro cilindros 843 cc., 42 CV al freno, potencia fiscal 7 HP)
- TENER** Cambio de cuatro velocidades sincronizadas (y marcha atrás) con sincronizadores tipo "Porsche".
- LLEVAR** Un depósito de gasolina con capacidad para 30 litros, lo que le asegura una autonomía de casi 500 Km. (Consumo 6'5 litros 100 Km., Velocidad máxima 135 Km h.

Un pequeño gigante entre los gigantes del paisaje.

- DISPONER** De faros de gran diámetro (170 mm.) para una eficaz iluminación nocturna.
- POSEER** Una gran capacidad para equipajes en el maletero anterior y en un segundo compartimiento, detrás del asiento posterior.
- UTILIZAR** Frenos Hidráulicos autocentrantes y refrigeración en circuito cerrado con mezcla especial de anticongelante de hasta -35° C.

PRECIO DEL SEAT-850 - **80.000,- PTAS.** EN CUALQUIER PUNTO DE ESPAÑA, SIN IMPUESTOS



SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AUTOMOVILES DE TURISMO, S. A.

Avenida del Generalísimo, 146 • Apartado de Correos 19119 • Madrid

investigue los "MOTIVOS"

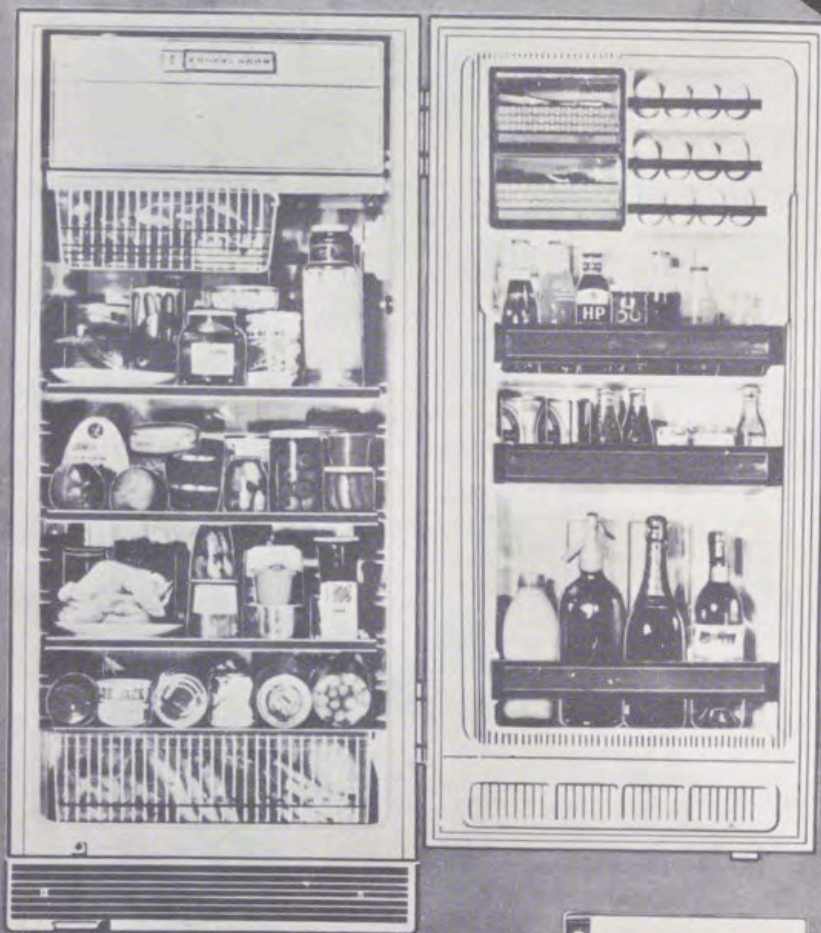
que le decidirán
a elegir bien



FRIO MASIVO, INTEGRAL, CON LAS
"FRIGORIAS CONCENTRADAS IBERIA"
(50 % más en el evaporador ROLL-BOND)

¿Qué son las "frigorías concentradas IBERIA"?
Se trata del aprovechamiento total del
torrente de frío IBERIA.

El modernísimo diseño de ingeniería de frío IBERIA ha conseguido un mueble absolutamente hermético, sellado y precintado, ¡UNICO!, que evita toda fuga de frío. En el interior del frigorífico IBERIA, el frío es masivo, compacto, y el termómetro marca muchos menos grados que en otro frigorífico. Esas son las "frigorías concentradas": crean un enorme sobrante de frío.



Infinidad de motivos le decidirán a preferir el frigorífico IBERIA.

- * Completamente SILENCIOSO y sin vibraciones.
- * Descongelación automática.
- * Ahorra el 50 por ciento de consumo.
- * Acabado acrílico uniforme, de gran dureza.
- * Frío rápido. Gran capacidad de congelación.
- * Verdadero congelador. Hasta 27° bajo cero.
- * Construcción automatizada.
- * Chapa de acero doble laminado que le confiere gran solidez.
- * Amplia capacidad interior.
- * Parrillas graduables. Pueden colocarse a la altura que se deseen.
- * Parrillas abatibles. Otro espacio adicional para botellas.
- * Gaveta aislada para carne.
- * Componentes interiores y tornillería de acero inoxidable, de duración ilimitada.
- * Pedal. Permite abrir la puerta con el pie.
- * Color inalterable.
- * Minucioso control de fabricación por aparatos electrónicos de alta precisión, bajo las normas AFNOR, las más exigentes en el mundo.
- * Laboratorios de Ensayo y Control, dotados de aparatos de la mayor exactitud empleados hasta ahora en la fabricación de frigoríficos.
- * Presentación lujosa, moderna y elegante.

15
MODELOS
de 190 a 775 litros

Iberia
FRIO

Comprobado!
EN TODO



superior al mejor!

RESPALDADO POR LA FABRICA DE FRIO AUTOMATIZADA MAS MODERNA DE EUROPA

ATESA

AUTOTRANSPORTE TURISTICO ESPAÑOL S.A.

AGENCIA DE VIAJES S.G. A. - T. 39

PLACA DE ORO AL MERITO TURISTICO



le ofrece:



- CIRCUITOS TURISTICOS EN AUTOCAR
- ALQUILER DE COCHES CON Y SIN CONDUCTOR
- ALQUILER DE AUTOCARES
- ALQUILER DE LAND-ROVER
- CACERIAS DE PERDICES

ATESA

AUTOTRANSPORTE TURISTICO ESPAÑOL S.A.

AGENCIA DE VIAJES S.G. A. - T. 39

PLACA DE ORO AL MERITO TURISTICO

Avda. José Antonio, 59

Teléfonos 247.73.00 • 247.02.02 • 248.64.07

MADRID (13)

SUCURSALES EN TODA ESPAÑA

GRAN FLEX

acolchado "QUILTING"



FLEX presenta la nueva línea europea actual

El Acolchado "QUILTING", con su profunda costura, sujeta perfectamente todos los elementos del colchón, proporcionándole una superficie suave y confortable, una línea uniforme y elegante, una comodidad definitiva.

Los damascos exclusivos y la costura romboidal dan al colchón **GRAN FLEX**, en su nueva presentación, una incomparable belleza y suntuosidad... al gusto español.

Con los muelles FLEX que usted necesita para un descanso perfecto. Vea en la **Etiqueta Corner** el número de muelles de su colchón. Es la garantía de su compra y su comodidad.



**Con muelles • Con algodón • Con damascos aguatados
Son elementos insustituibles en colchones de calidad.**



Terry me va

Ud. si que sabe



TIEMPO Y NÚMERO - Foto Studio Pineda

Centenario Terry el coñac que le va a ud.

BANCO ESPAÑOL DE CREDITO

Domicilio Social: Alcalá, 14

M A D R I D



CAPITAL DESEMBOLSADO Y RESERVAS 5.398.150.370,09 PESETAS

556 DEPENDENCIAS EN ESPAÑA Y AFRICA

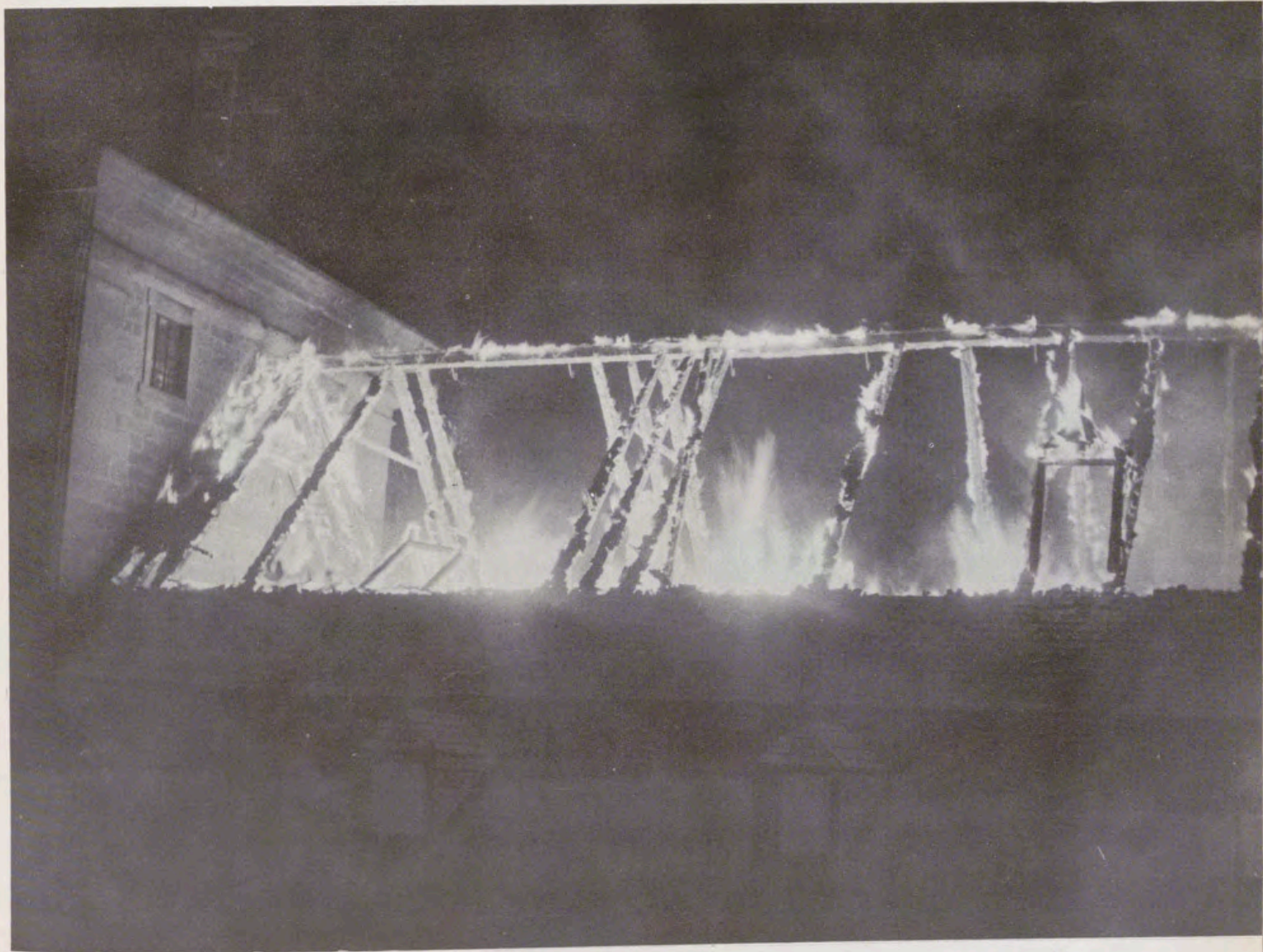
Departamento de Extranjero

Cedaceros, 4 — Madrid

EN ESTE BANCO PODRA VD. ADQUIRIR CHEQUES DE VIAJE
ADMITIDOS COMO DINERO EN TODO EL AMBITO NACIONAL

(Aprobado por el Banco de España con el n.º 6.052)

INCENDIO EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL



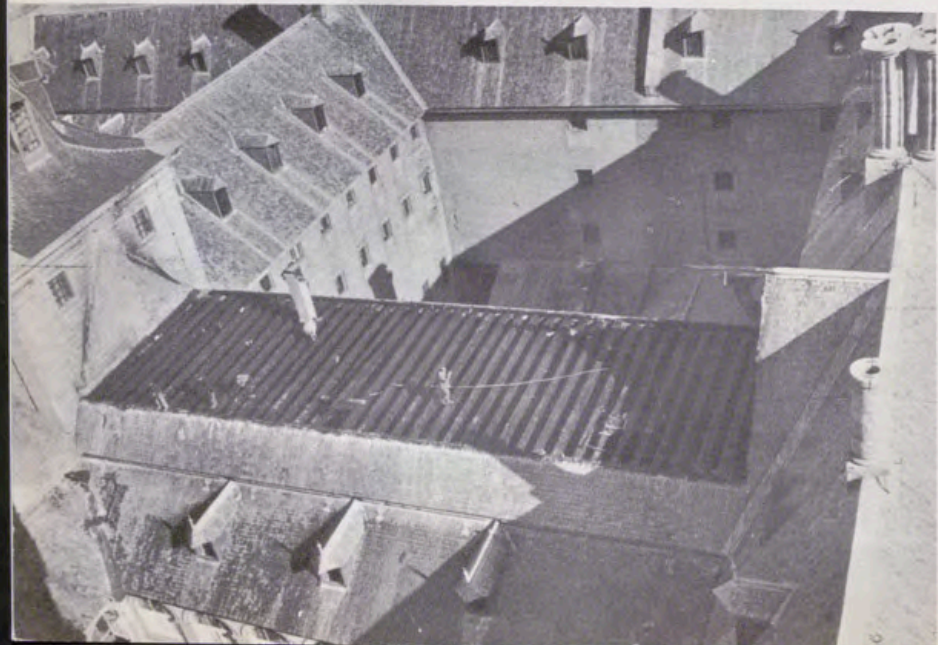
A las nueve y media de la noche del día 13 de marzo se declaró un espectacular incendio en el Colegio de Alfonso XII, de los agustinos, situado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Las llamas fueron visibles a muchos kilómetros de distancia. Por fortuna, a pesar de lo aparatoso y alarmante del siniestro, que hizo temer por su propagación al vecino Palacio Real, sólo quedaron destruidos treinta metros de entramado. Se hundió el techo de una buhardilla. Las llamas quedaron detenidas por un cortafuegos de piedra y por la torre del patio de los Reyes, totalmente de piedra también.

El fuego tuvo su origen, según parece, en el recalentamiento de un tiro de la chimenea. Las llamas se propagaron a unas vigas de madera. Los primeros en advertir el siniestro fueron unos guardias municipales. De Madrid acudieron tres coches de bomberos del segundo parque, y un tanque del primero. Intervinieron también en las tareas de extinción la Guardia Civil, la Guardia Municipal, personal del Patrimonio Nacional y alumnos de El Escorial.

Entre las autoridades y personalidades que se presentaron inmediatamente en el lugar del suceso figu-



Ofrecemos en esta página, y en la anterior, diversos momentos del incendio declarado en El Escorial la noche del día 13 de marzo. En la última foto, tomada al día siguiente, se aprecia perfectamente el destrozo ocasionado.



raban el consejero delegado gerente del Patrimonio Nacional y segundo jefe de la Casa Civil del Jefe del Estado, señor Fuertes de Villavicencio; el director general de Arquitectura, señor García de Lomas, y el gobernador civil de Madrid, señor Pardo de Santayana.

Poco después de las doce de la noche se extinguió el incendio. Un retén de bomberos quedó para apagar los últimos rescoldos y retirar los escombros que había.

ANTERIORES INCENDIOS

El Real Monasterio ha sufrido incendios cuatro veces por chispas eléctricas de tormentas —en 1577, en su primer fuego, cayeron en una noche hasta quince rayos en el edificio—; dos veces por fuego iniciados en las chimeneas, y una vez por el descuido de una planchadora.

El primer incendio ocurrió en la noche del 21 de junio de 1577; en medio de una horrible tormenta, una chispa destruyó la torre campanario y llegó a fundir las campanas. Los trabajos de extinción fueron presenciados y dirigidos por el propio Felipe II, acompañado por el duque de Alba. Tras doce horas de trabajo, el incendio fue dominado.

El segundo sucedió a las tres de la tarde del 7 de junio de 1671. El fuego, iniciado en una chimenea, se propagó a favor del viento reinante por los cuatro costados del edificio y se tardaron quince días en extinguirlo totalmente. Entonces se estimó verdaderamente providencial el salvamento de la biblioteca y sus tesoros manuscritos e incunables, las salas capitulares, la iglesia y otras estancias.

Otro rayo destruyó, en 1744, el patio de las Compañías, quemando cuatro valiosos lienzos que en él se conservaban.

El descuido de una planchadora de Palacio provocó otro incendio, el cuarto, en 1763, prendiéndose la techumbre del lado norte del edificio.

En 1826, otro rayo cayó en la torre de campanas, y aunque respetó a éstas, destruyó la pared de la torre hasta la iglesia del Monasterio.

Finalmente, otra chispa eléctrica cayó en la noche del 1 de octubre de 1872 en el Colegio de San Lorenzo, incendiando la techumbre y la biblioteca, pero como siempre, el heroísmo y la abnegación de los habitantes del Real Sitio rescataron para la posteridad el fabuloso tesoro bibliográfico cuando las llamas llegaron a prender en la biblioteca.

CRÓNICA DEL PATRIMONIO NACIONAL



S. E. el Jefe del Estado, con el embajador de Marruecos.



El embajador de Ecuador presenta sus credenciales.

El Caudillo llega a El Escorial para asistir a los funerales.



El Generalísimo en los funerales por don Alfonso XIII.



PRESENTACION DE CREDENCIALES

SE celebró en el Palacio de Oriente la ceremonia de presentación de Cartas-Credenciales a Su Excelencia el Jefe del Estado de los excelentísimos señores Rodrigo Vela Barona y teniente general Mohamed Mizzian Bel Kasem, embajadores extraordinarios y plenipotenciarios de la República del Ecuador y Marruecos, respectivamente.

Durante la celebración de los actos, Su Excelencia estaba acompañado por el ministro de Asuntos Exteriores, teniente general jefe de la Casa Militar, jefe de la Casa Civil, general segundo jefe de la Casa Militar, segundo jefe e intendente general de la Casa Civil, jefes de Protocolo y del Gabinete Diplomático del Ministerio de Asuntos Exteriores y ayudantes de campo del Caudillo, quien recibió a los



El ministro de Información de Nigeria durante su visita al Palacio de Oriente, de Madrid.

Imposición de condecoraciones a obreros y funcionarios del Patrimonio Nacional.



Nuevo parque infantil, con juegos, en El Pardo.



embajadores en el salón de costumbre. Tras de hacer entrega de sus Cartas Credenciales, los embajadores pasaron a conversar con Su Excelencia a una salita inmediata.

FUNERALES POR DON ALFONSO XIII

Su Excelencia el Jefe del Estado presidió en la basílica del Monasterio de El Escorial las solemnes honras fúnebres que, organizadas por el Gobierno, se han celebrado con motivo del XXV aniversario de la muerte del Rey Don Alfonso XIII.

Alrededor de las diez y media comenzaron a llegar el presidente y Mesa de las Cortes, Consejo del Reino, miembros del Gobierno, Cuerpo diplomático, ex ministros, miembros de la Grandeza de España y otras autoridades y personalidades. Poco después, lo hacía S. A. R. el Príncipe Don Juan Carlos, que fue saludado por los presentes, y que penetró en el templo, situándose en lugar preferente, al lado derecho del túmulo. Ostentaba la representación de su padre, don Juan de Borbón, Conde de Barcelona. Detrás de su sitial tuvieron puesto Sus Altezas Don Alfonso y Don Gonzalo de Borbón Dampierre y S. A. R. el infante don Luis Fernando de Baviera.

Su Excelencia el Jefe del Estado llegó a las once y cuarto de la mañana y fue cumplimentado por el vicepresidente del Gobierno, don Agustín Muñoz Grandes; miembros del Gobierno y capitán general de la Primera Región Militar.

En la puerta de la Basílica, Su Excelencia fue saludado por el arzobispo de Madrid-Alcalá, doctor don Casimiro Morcillo, y por el prior de la Comunidad de los Agustinos.

Durante la ceremonia religiosa actuó la «Schola cantorum» del Monasterio. Finalmente, el arzobispo de Madrid-Alcalá, revestido de pontifical, rezó un responso ante el túmulo.

Su Excelencia el Jefe del Estado, después de despedirse del Príncipe Don Juan Carlos con una inclinación de cabeza, de los miembros del Gobierno, presidente de las Cortes, Cuerpo diplomático y autoridades, salió de la Basílica.

Al ocupar el coche el Generalísimo Franco, el numeroso público congregado en los alrededores de la Basílica le tributó una gran salva de aplausos y una despedida llena de muestras de adhesión, cariño y respeto.

PARQUE INFANTIL EN EL PARDO

Con esta doble faceta está abierto a los madrileños el nuevo parque de El Pardo, que en muy amplia medida utilizan los habitantes del lugar y los niños de la escuela que no hace mucho fue inaugurada para hijos de los guardas del Patrimonio. El lugar se denomina pradera de San Francisco. También se llamaba así antes. Pero el cambio operado ha sido realmente espectacular.

Los recientes jardines se encuentran en El Pardo. Sobre un altozano, a medio camino entre el pueblo y la iglesia del Cristo que recibe el mismo nombre del lugar, prados y veredas dan cara al río Manzanares. Dos accesos, uno por la parte inferior y otro por la superior, facilitan la entrada y la salida a la zona de jardín o a la parte donde se encuentran los juegos infantiles. El lugar es tranquilo, pacífico, donde lo único que se escucha son los gritos de los niños y el rumor que llega desde el cercano pueblo.

El nuevo parque tiene un kilómetro de perímetro. En su interior se entrecruzan los caminos de tierra y los espacios de césped a manera de praderas. En diversas partes y de entre la hierba brotan árboles y flores. Sauces, pinos, acacias, abetos, rosales, adelfas y otras especies de temporada. Unos, están a la vista. Otros, se mostrarán cuando se adentre más el buen tiempo. En síntesis, el parque es esto. Como otro cualquiera que se encuentre tratado con atención y buen gusto.

Pero, con el pensamiento puesto en los niños, se añadió algo más. Junto a la hierba, los árboles y las flores se han instalado numerosos juegos infantiles, columpios, toboganes, balancines y otros (a la manera de otros parques madrileños) que son la delicia de los pequeños. Y para completar y dar facilidades se ha montado en otro extremo del simpático jardín un bar-restorán, para uso de niños y mayores.

OTROS ACTOS

Son numerosos los actos, y de diversa índole, que tienen lugar en los palacios y residencias del Patrimonio Nacional. Destaca, entre ellos, el Palacio de Oriente, de Madrid.

A título de ejemplo, ofrecemos en esta página dos fotos. Corresponde una a la visita que el ministro de Información de Nigeria hizo a este palacio. En la otra, se recoge un momento de la imposición de condecoraciones recientemente concedidas a obreros y funcionarios del Patrimonio.

Distinguido señor:

Deseamos que haya sido de su agrado este número de **REALES SITIOS**, y le agradecemos muy sinceramente la atención que nos ha dispensado con su lectura.

Siempre, y en cualquier sentido, su juicio nos interesa. Envíenos las sugerencias que le gustaría ver realizadas en la Revista. Con el fin de que usted, algún pariente o amigo pueda recibir puntualmente los sucesivos números, nos permitimos acompañar un boletín de suscripción.

El Gabinete de Prensa del Patrimonio Nacional (teléfono 248.74.04, centralita del Palacio de Oriente, Madrid) se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones nos haga usted.

MUCHAS GRACIAS

Sugerencias:

7

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL **REALES SITIOS** DURANTE AÑO

Firma:

Un año, cuatro números: España, 160 ptas.; extranjero, 270 ptas.

0,70 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE
MADRID (13)



SENSACIONAL LIBRO

“EL ESCORIAL”

Editado por el Patrimonio Nacional para conmemorar el cuarto centenario de la fundación del Monasterio

- Dos tomos de 25 x 33 cm.
Tomo I: HISTORIA Y LITERATURA.
Tomo II: ARQUITECTURA Y ARTE.
- 1.600 páginas en papel especial registro.
- Más de 1.000 ilustraciones en color y blanco y negro.
- Estudios exhaustivos de la arquitectura herreriana y su proyección en el mundo.
- 56 artículos sobre diversas facetas del Monumento, debidos a los expertos más caracterizados en cada especialidad.
- Encuadernación en tela con hierro de oro.

LA OBRA MAS IMPORTANTE PARA EL CONOCIMIENTO DEL SIGLO XVI

Pedidos para Madrid, provincias y extranjero en:



LIBRERIA-EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL

Plaza de Oriente, 6 (Esquina a Felipe V)

Teléfono 241.80.37. - MADRID (13)

Ω
OMEGA



OMEGA se ha ganado la confianza del mundo.