

colorchecker CLASSIC



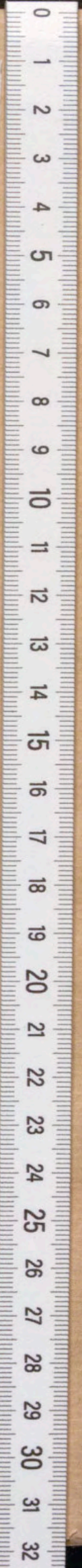
calibrite



983
-78

XVI
1

983
-78



III
-

1983

75 - 78

XII

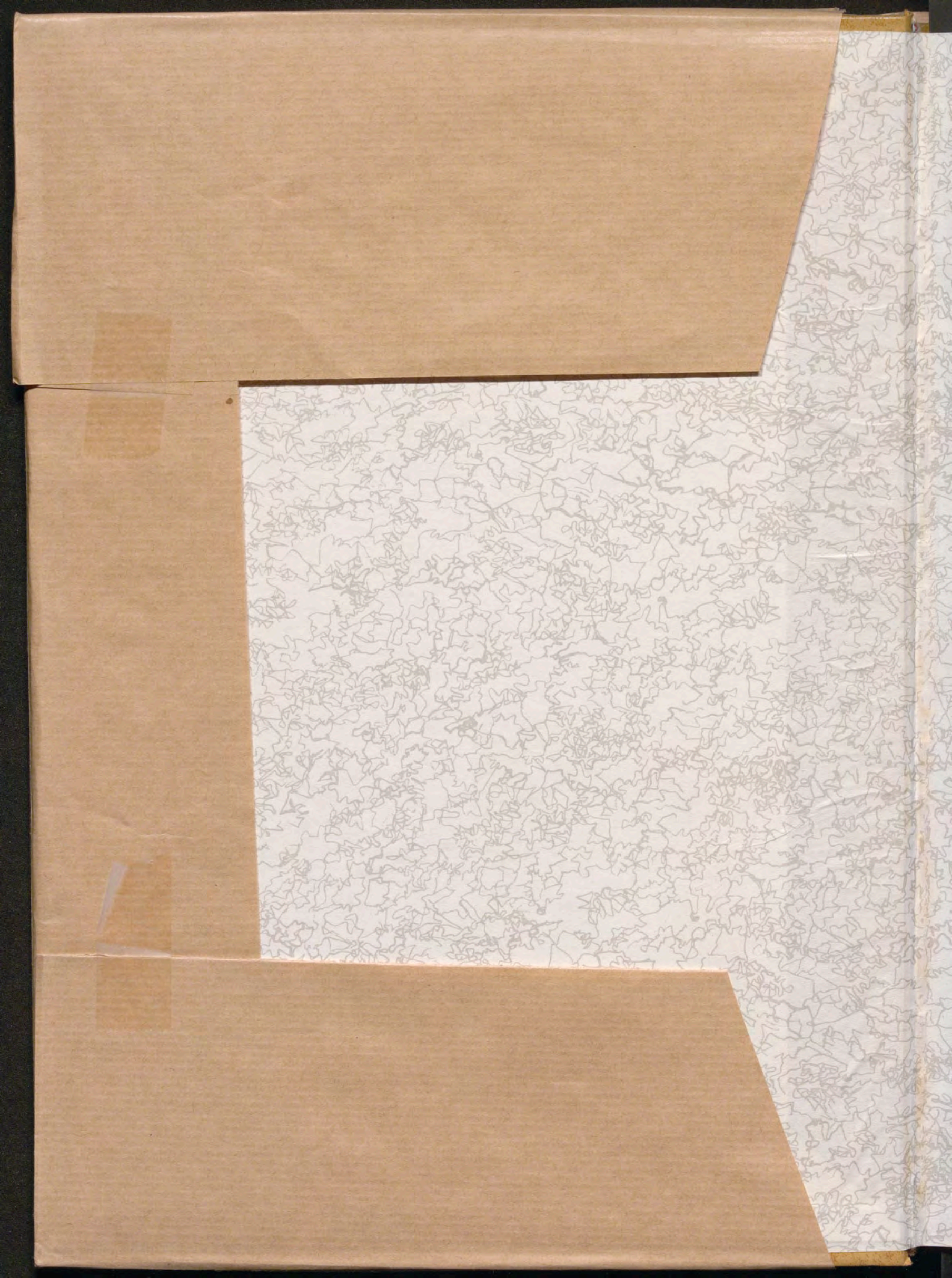
1

983

.78

XII

1



XIII/1

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XX. NUMERO 75. PRIMER TRIMESTRE 1983. PRECIO: 300 PESETAS



ARTE DE LOS SITIOS REALES

- LIBROS ● DIAPOSITIVAS ● TARJETAS POSTALES
- GUIAS TURISTICAS ● CHRISTMAS ● MINIATURAS



LIBRERIA DEL PATRIMONIO NACIONAL

■ Plaza de Oriente, 6. Teléfono 241 80 37. MADRID-13

El exclusivo círculo de un Patek Philippe.

Ellipse de Patek Philippe.



Un Patek Philippe no sólo dice la hora.
También dice quién es Usted.



SUAREZ
JOYERIA

Serrano, 63, esquina a Juan Bravo. Madrid-6. Tel. 435 77 26

Si quiere ir cómodo a América, no vaya sentado. Acuéstese.



GRAN CLASE

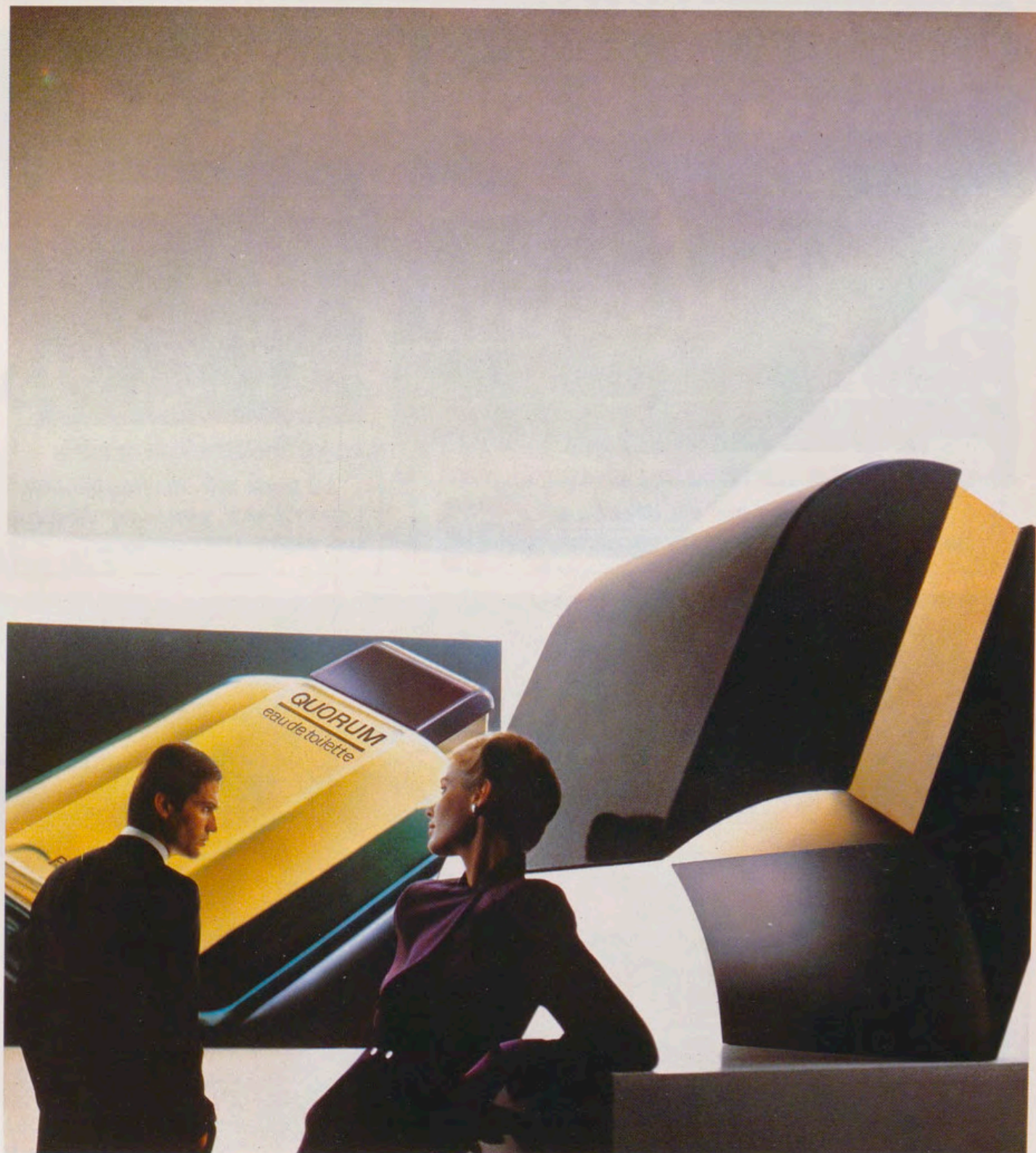
La nueva forma de hacer largos viajes.

En Butaca-Siesta, que se convierte prácticamente en una cama. Para que cruce el Atlántico o vuele hasta Sudáfrica descansando a placer.

Comiendo a la carta, con una inmejorable selección de vinos de reserva. Y disfrutando de un servicio de auténtico lujo.

Facture su equipaje en mostrador diferenciado, y aguarde su vuelo en una acogedora sala VIP.

Así se vuela con la Gran Clase de Iberia. Cómodamente.



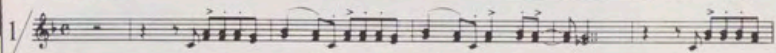
Quorum de Puig. El arte de seducir en silencio.

QUORUM

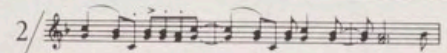
PUIG

Eau de Toilette para Hombre.

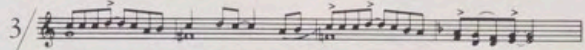
Estamos con la gente.



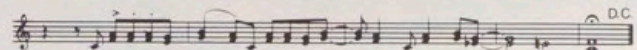
1/ *La gente sale, día tras día, de sol a sol a construir, a enfrentar la vida con valentía y sonreír...*



2/ *La gente sale, día tras día, con ilusión a vivir, gente que ahorra con alegría para conseguir.*



3/ *Por eso... Estamos con la gente, nos gusta la gente, la buena gente...*



Estamos con la gente que vive la vida sinceramente.



4/ *La del mar, la del campo, la de la ciudad, con el niño que estudia, o el que empieza a luchar...*



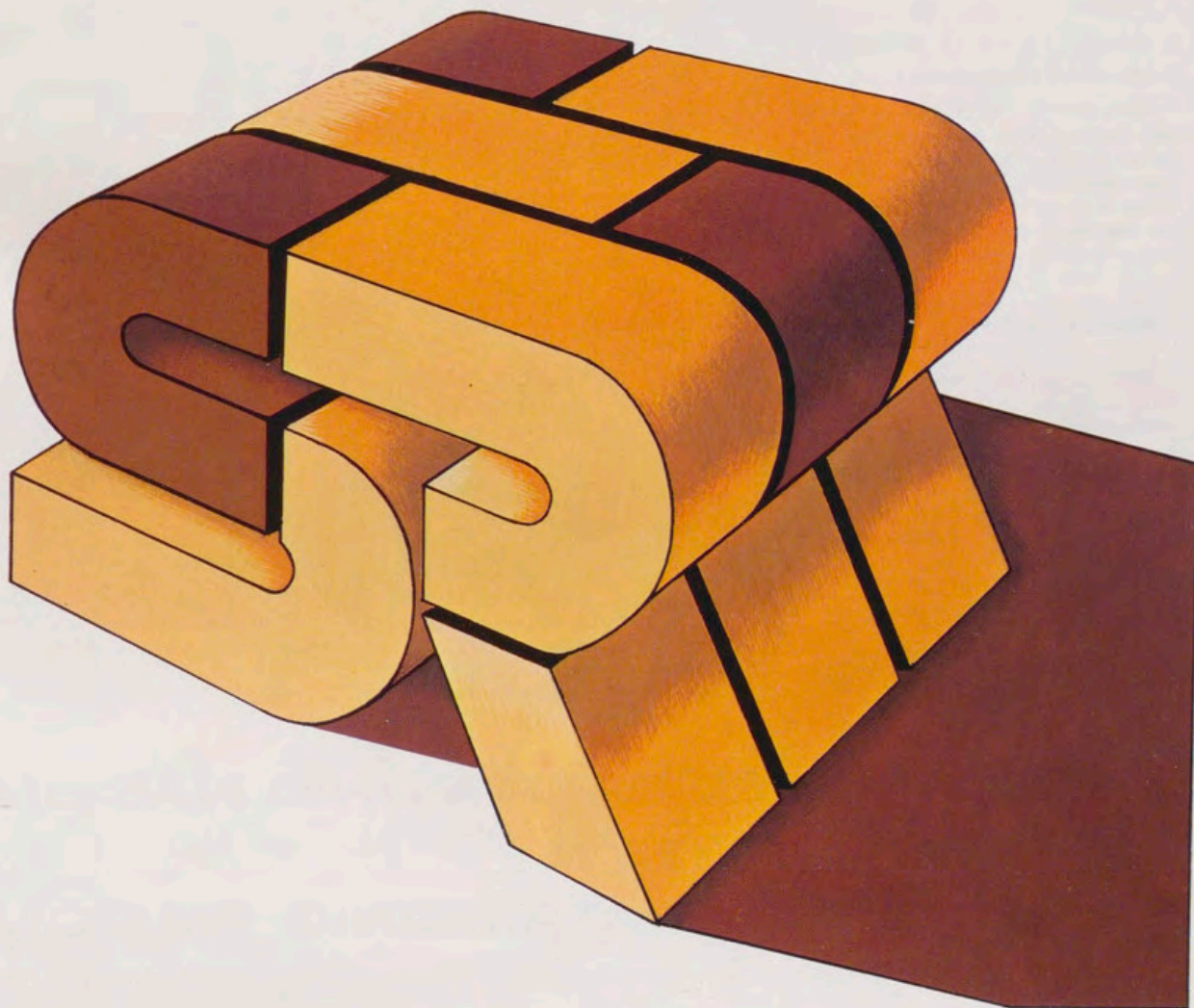
5/ *Estamos con la gente, con toda la gente, la buena gente...*



CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTIERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

EL ARTE Y LA HISTORIA DE LOS SITIOS REALES EN EDICIONES SELECTAS

SITIOS REALES

EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO
(Libro declarado de interés turístico)

Compendio ilustrado con 454 reproducciones a todo color y 80 en blanco y negro, en 448 págs. que tratan del Monasterio en todos sus aspectos. Editado en español, inglés, francés, alemán, italiano y portugués.

PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL
(Libro declarado de interés turístico)

Las extraordinarias riquezas de estos monumentos a través de 550 reproducciones a todo color, contenidas en 458 págs., con texto en español y folletos anexos en inglés y francés.

EL PALACIO REAL DE MADRID
(Libro declarado de interés turístico)

Libro de 472 págs. con cerca de 500 ilustraciones a todo color, donde se estudia la historia, arquitectura, riquezas que contiene, nuevos Museos organizados por el Patrimonio Nacional, jardines y plazas que embellecen el Palacio.

MUSEOS DE ESPAÑA

Volúmenes con artículos de los directores, subdirectores y conservadores de los Museos, ilustrados a todo color. Encuadernación en imitación piel. Hay publicados:

- MUSEOS DE MADRID (300 páginas). (Libro declarado de interés turístico.)
- MUSEOS DE BARCELONA (360 páginas). (Libro declarado de interés turístico.)
- MUSEOS DE SEVILLA (400 páginas).

GUIAS TURISTICAS

Una colección en la que se presentan con texto conciso y sugestivo y numerosas ilustraciones a todo color los diversos Sitios Reales. En varios idiomas. Hasta el momento se han editado las siguientes:

- PALACIO REAL DE MADRID.
- REAL ARMERIA DE MADRID.
- MUSEO DE CARRUAJES. Madrid.
- MUSEOS DE LOS REALES MONASTERIOS DE LAS DESCALZAS REALES Y DE LA ENCARNACION. Madrid.
- PALACIO DE LA MONCLOA.
- EL PARDO (Palacio-Museo, Casita del Príncipe y Palacio de la Quinta).
- SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS.
- PALACIO-MONASTERIO DE EL ESCORIAL, CON LAS CASITAS DEL PRINCIPE Y DE ARRIBA.
- ARANJUEZ: HISTORIA, PALACIOS-MUSEOS Y JARDINES.
- REAL ALCAZAR DE SEVILLA.
- PALACIOS REALES DE LA GRANJA Y RIOFRIO Y MUSEO DE CAZA.
- MONASTERIO DE LAS HUELGAS Y PALACIO DE LA ISLA, DE BURGOS; Y MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS.
- PALACIO DE PEDRALBES Y PALACETE ALBENIZ, de Barcelona.

OTRAS GUIAS

- ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL DE MADRID.

Revista REALES SITIOS

Publicación trimestral. Unas 80 páginas en papel «couché». Más de 150 ilustraciones a todo color y blanco y negro. Interesantes artículos y trabajos sobre Monasterios, Palacios y Residencias Reales. Desplegables a todo color.

CODICES Y MANUSCRITOS

Estudios de los libros de esta clase que se conservan en las Bibliotecas del Palacio Real de Madrid y del Monasterio de El Escorial, con ilustraciones a todo color. Hay editados:

- LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA.
- LIBRO DE LA MONTERIA DEL REY DE CASTILLA ALFONSO XI.
- FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI.
- LAS PAREJAS. JUEGO HIPICO DEL SIGLO XVIII.
- CODICE AUREO. LOS CUATRO EVANGELIOS. SIGLO XI.
- TEATRO MILITAR DE EUROPA. UNIFORMES ESPAÑOLES.
- CANTIGAS DE SANTA MARIA, DE ALFONSO X EL SABIO, REY DE CASTILLA.
- GABINETE DE LETRAS.
- TRUJILLO DEL PERU EN EL SIGLO XVIII.
- CRONICA TROYANA.
- COMENTARIOS AL APOCALIPSIS DE SAN JUAN.
- LIBRO DE LOS JUEGOS DE AJEDREZ, DADOS Y TABLAS, DE ALFONSO X, EL SABIO.
- FIESTAS EN MANILA. AÑO 1825.

EDICIONES VARIAS

Reproducciones en miniatura de armaduras de la Real Armería, carruajes y embarcaciones reales. (Obra de artesanía.)

Y una extensa producción de postales, diapositivas, láminas y Christmas, entre otras numerosas publicaciones, en las que se recogen multitud de obras de arte.

EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL

Calle Bailén, s/n.º Palacio Real. Teléfono 248.74.04 - Madrid-13

LIBRERIA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Plaza de Oriente, n.º 6 (esquina a Felipe V). Teléfono 241.80.37 - MADRID-13

los servicios del
BANCO ESPAÑOL DE CRÉDITO
 llegan a todos los lugares del mundo



BANESTO cuenta con la
 organización más extensa de todo el país.

CAPITAL: 29.624.518.750,00 Ptas.
RESERVAS: 58.963.933.026,19 »

Representaciones

En AMÉRICA:

Argentina Guatemala
 Brasil México
 Canadá Panamá
 Colombia Puerto Rico
 Chile Rep. Dominicana
 EE. UU. Venezuela

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
 Bélgica Suiza
 Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANÍA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: **Alcalá, 14. MADRID**

(Aprobado por el Banco de España con el n.º 6693)

Palacios y Monasterios del Patrimonio Nacional

MADRID

PALACIO REAL: Salones Oficiales, Habitaciones Privadas, Galería de Tapices y Salones de Plata y Abanicos. Nuevos Museos (Tapices Góticos, Salones de la Reina Doña María Cristina, Relicario y Sacristía). Biblioteca y Museo de Medallas y Música. Real Oficina de Farmacia. Real Armería. Museo de Carruajes (Campo del Moro).

Laborables: de 10 a 12,45 y de 16 a 17,45 horas.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES: Claustro, Coro, Salón de Tapices, Casita de Nazaret, Capilla del Milagro, Sala Capitular, Salón de los Reyes, Relicario, Sala Museo y Templo.

Lunes, martes, miércoles y jueves: de 10,30 a 13,30 y de 16 a 18 horas.

Viernes, sábados y domingos: de 10,30 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LA ENCARNACION: Salas, Galerías, Coro, Relicario, Sacristía e Iglesia.

Laborables: de 10,30 a 13,30 y de 16 a 18 horas.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas.

EL PARDO

PALACIO REAL: Salón de Embajadores, Teatro, Salas de Elías, Moisés y Samuel, Salón de Recepciones, Salón Verde, Comedor, Salón de Hombres Célebres, Salón de Consejos.

CASITA DEL PRINCIPE: Salón de Estucos, Salón de Terciopelos, Sala Amarilla y Saleta de Sedas.

PALACIO DE LA QUINTA: Saleta de Angulo, Saleta Encarnada, Sala de Audiencias, Oratorio y Despacho de Ayudantes.

Laborables: de 10 a 13 y de 16 a 19 horas.

Domingos y festivos: de 10 a 13 horas (cerrado por la tarde).

EL ESCORIAL

MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL: Salones Privados de la época de Carlos IV, Panteones de Reyes e Infantes, Salas Capitulares, Biblioteca, Habitaciones Privadas y de Maderas Finas. Basílica.

CASITA DEL INFANTE Y JARDINES.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18,30 horas.

CASITA DEL PRINCIPE.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 12,30 y de 15,30 a 18,30 horas.

ARANJUEZ

PALACIO REAL: Comedor de Gala, Oratorio, Saleta de Porcelana, Dormitorios, Cámara de Música, Salón de Espejos, Saleta de Cuadros Chinos.

JARDIN DE LA ISLA Y JARDIN DEL PRINCIPE.

CASA DEL LABRADOR: Salón de Billar, Galería de Estatuas, Salón de Baile y Gabinete de Platino.

MUSEO DE FALUAS.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18,30 horas.

LA GRANJA

PALACIO REAL: Sala de la Fuente, Salón de Mármoles, Comedor de la Infanta Isabel, Gabinete de lacas japonesas, Salón del Trono y Salón de Alabarderos. Museo de Tapices. Colegiata.

JARDINES Y FUENTES.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15 a 18 horas. (Funcionamiento de las fuentes: jueves, sábados, domingos y festivos).

RIOFRIO

PALACIO REAL: Capilla, Cámara de Snyders, Salón de Billar, Salón Alfonsino, Cámara Oficial, Saleta de Música, Oratorio, Dormitorio de Alfonso XII y Salón de Tapices. Museo de Caza.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15 a 18 horas (el bosque de Riofrío, abierto de sol a sol).

PALMA DE MALLORCA

PALACIO REAL DE LA ALMUDAINA: Salón del Trono, Capilla de Santa Ana, Salón de Chimeneas, Salón de Carlos V y Patio.

Laborables: de 10 a 13 y de 16 a 19 horas.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

BURGOS

MONASTERIO DE LAS HUELGAS: Nave Central, Altar Mayor, Coro, Sala Capitular, «Las Claustrillas», Capilla de la Asunción, Capilla de Santiago y Museo de Telas.

Laborables: de 11 a 14 y de 16 a 18 horas.

Domingos y festivos: de 11 a 14 horas (cerrado por la tarde).

VALLADOLID

MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS: Capilla Dorada, Capilla Mudéjar, Capilla de los Saldaña, Altar Mayor, Sacristía, Coro Largo y Baños Arabes.

Laborables, domingos y festivos: de 9,30 a 13 y de 15 a 18 horas.

NOTA. Normalmente, todos estos lugares permanecen cerrados los días 1 de enero, 1 de mayo y 25 de diciembre, todo el día; Jueves Santo, Viernes Santo, 24 y 31 de diciembre, por la tarde. El Palacio Real de Madrid también permanece cerrado los días que se celebran credenciales y audiencias de Su Majestad el Rey (la tarde anterior y la mañana del acto).

39733

REALES SITIOS



PORTADA

Vista de la escalera del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO XX. NUM. 75. PRIMER TRIMESTRE 1983. PRECIO: ESPAÑA, 300 PESETAS; EXTRANJERO, 700 PESETAS. SUSCRIPCION: ESPAÑA, 1.000 PESETAS; EXTRANJERO, 2.000 PESETAS.

DIRECTOR:

Ramón Andrada

DIRECTOR-ADJUNTO:

Rafael Sánchez

VOCALES:

Manuel Dávila, Manuel del Río, Pilar G. Morencos, Margarita González, Juan Hernández, Matilde L. Serrano, Consolación Morales, Justa Moreno y M.^a Teresa Ruiz Alcón.

REDACCION Y COLABORACION:

Jesús Infante, M.^a Esther Alegre Pérez, José Luis Souto, Fernando Fernández-Miranda, Matilde López Serrano, Rafael Ceñal, Angela Franco Mata y Mercedes Moreno Alcalde.

ADMINISTRADOR:

Angel Acerete

FOTOGRAFÍAS EN COLOR:

Laboratorio Fotográfico del P. N., Francisco Villanueva, Francisco Rodríguez, Francisco Díaz, Teodoro Delgado y Antonio González Serrano.

FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:

Laboratorio Fotográfico del P. N., Navarro, Raymond y Agencia EFE.

EDITA:

Patrimonio Nacional,
Palacio Real de Madrid.
Tel. 248.74.04. Madrid-13

IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores.

Matilde Hernández, 27.
Tel. 471.91.00. Madrid-19

DEPÓSITO LEGAL: M. 11.160.—64

Sumario

10 CARTA A LOS LECTORES, por Ramón Andrada Pfeiffer.

Comentario sobre la política musical iniciada por el Patrimonio Nacional en múltiples facetas, y que se pretende potenciar en muy diversos ámbitos dentro de su acción cultural.

11 HISTORIA DE LA BOTICA DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ. Sus piezas se conservan en el Palacio Real de Madrid, por M.^a Esther Alegre Pérez.

Estudio de la Real Botica de Aranjuez, que surgió de la loable intención de socorrer en medicinas a unos criados de Su Majestad.

17 DESPLEGABLES: «Ecce-Homo», «Dolorosa de la Contemplación» y «Dolorosa», por Pedro de Mena. Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).

21 Esculturas de Pedro de Mena en Budia (Guadalajara). UNA DOLO- ROSA Y UN ECCE-HOMO, REPLICA DE OTRO DE LAS DES- CALZAS REALES, por José Luis Souto.

Trabajo sobre los Ecce-Homo y Dolorosas de Pedro de Mena, que se encuentran en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y en la iglesia parroquial de Budia.

29 De los siglos XVIII, XIX y XX. ALFOMBRAS DEL PALACIO REAL DE MADRID, por Fernando Fernández-Miranda.

Análisis de la técnica de las alfombras. Alfombras del Palacio Real de Madrid realizadas por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y la Fábrica de la Cruz del Espíritu Santo.

37 Conservados en la Biblioteca de Palacio. LIBROS, GRABADOS Y MEDALLAS DE SANTA TERESA DE JESUS, por Matilde López Serrano.

Estudio de diversos manuscritos, grabados, medallas y libros impresos, conservados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, con motivo del IV Centenario de la muerte de Santa Teresa.

45 DESPLEGABLES: «Viaje de la Emperatriz Doña María desde Praga a Madrid», por Jans van der Beken. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Vista del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

49 Con estancia prolongada en las Descalzas Reales. VIAJE DE LA EMPERATRIZ MARIA DE AUSTRIA A ESPAÑA, por Rafael Ceñal.

Artículo sobre la Emperatriz Maria de Austria durante su viaje a España, inmortalizado por el pincel de Jans van der Beken.

57 SEPULCRO DE DON JUAN DE ARAGON EN LA CATEDRAL DE TARRAGONA. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia, por Angela Franco Mata.

Análisis comparativo de los sepulcros del Infante Don Juan de Aragón y de Jaime Sarroca, en los que se aprecia relación con el arte italiano.

65 LA IGLESIA DE LA PURISIMA CONCEPCION DEL LUGAR DE TRECASAS, TERRITORIO DE LA PRELATURA NULLIUS DE SAN ILDEFONSO, por Mercedes Moreno Alcalde.

Estudio de la iglesia de la Purísima Concepción de Trecasas, cuyo ornato interior consta de siete altares.

73 CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL.

Actos oficiales en los Sitios Reales: Visita de los Reyes de Suecia. El Palacio Real de El Pardo nueva residencia para Jefes de Estado extranjeros en visita oficial a España. Conciertos en los Sitios Reales: El organista Marcos Vega en la Encarnación. El Cuarteto Smetana en el Palacio Real. El Endres de Munich en el ciclo de Beethoven. Ernesto Bitetti en la Casita del Labrador. El Cuarteto de Varsovia en el Palacio de Madrid. «Poema de Mio Cid».



Carta a los lectores

Acción en el ámbito musical: Encargo de obras en homenaje a los Reyes y conciertos en los Sitios Reales

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, y por su decidido impulso y apoyo, se han celebrado ya en el Palacio Real de Madrid y con los Stradivarius de la colección palatina dos ciclos de música de cámara, en los que han participado conjuntos tan prestigiosos como los cuartetos Mozarteum de Salzburgo, Ibérico de Madrid, Endres de Munich, Smetana de Praga, de Varsovia y el Quinteto Español de Madrid. En estas ocasiones, el Patrimonio Nacional ha actuado con la colaboración de la Universidad Autónoma de Madrid, a través de su Cátedra de Música. Y ambos, Patrimonio y Universidad, con el deseo de ampliar la audiencia, pidieron, y obtuvieron, la ayuda de Televisión Española que, en acción encomiable, retransmitió estos conciertos. Asimismo, las dos Entidades, Patrimonio y Universidad, con ese afán divulgador y no elitista, llevaron los mismos instrumentos, intérpretes y partituras, extramuros de Palacio, al Teatro Real de Madrid, para que estuvieran al alcance de todos.

Hemos destacado estos dos ciclos de música de cámara, en primer lugar, por la profunda significación que tiene la presencia de la Corona que, con ello, estimula y promueve. Con esta actitud —como ya hemos dicho en otra ocasión— se siente plenamente identificado el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, por convicción y por obligación. En este sentido, y dentro de la amplia actividad cultural que el Patrimonio intenta realizar, la faceta musical se enmarca con unas características muy singulares. Así, son los instrumentos y los lugares patrimoniales —como en el caso de los dos ciclos celebrados—, y pueden ser esos mismos elementos, o no, pero con obras del Patrimonio como la música de la Real Capilla o el Cancionero de Palacio.

Además de esos dos ciclos celebrados, en los que los instrumentos, junto con los concertistas, han sido los protagonistas, hay que señalar otros que tienen como protagonistas, con los intérpretes, los lugares patrimoniales. Es el ciclo organizado con la segunda cadena de Televisión Española y que, con la denominación de «Música desde los Reales Sitios», ha celebrado sesiones en el Palacio Real de Madrid, con el pianista Rafael Orozco; en las Descalzas Reales, con el Cuarteto de Madrigalistas y Pro Musica Antiqua, de Madrid; en el Palacio Real de Aranjuez, con el guitarrista Ernesto Bitetti; y próximamente en el Palacio Real de La Granja, con Jordi Savall.

También queremos dejar constancia de otro hecho que consideramos de gran importancia. La inquietud cultural de la Corona lo merecía. La vocación del Patrimonio, en este sentido, lo hacía posible. En consecuencia, el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional decidió encargar a destacados compositores obras musicales, para ser estrenadas en el Palacio Real de Madrid con los Stradivarius que aquí se conservan. Y todo ello en homenaje a Sus Majestades los Reyes de España, y continuando el tradicional ejemplo que la Corona ha dado con su mecenazgo artístico.

Los primeros encargos del Patrimonio se hicieron a los maestros José Ramón Encinar, Cristóbal Halffter, Xavier Monstsalvatge y Alberto Ginastera. Excepto este último, que está a punto de entregar su partitura, los demás han compuesto, respectivamente, un trío para cuerda (violín, viola y violoncello), un sexteto para cuerda y flauta, y un cuarteto para tres Stradivarius (violoncello, viola y violín). Esta operación concreta está en marcha. El Patrimonio continuará con estos encargos a compositores españoles y extranjeros —como en este primer caso— con el mismo fin: el estreno en Palacio con sus Stradivarius, en homenaje a los Reyes.

La acción musical del Patrimonio quiere ser más amplia, aprovechando cualquier circunstancia. Así, por ejemplo, también ha patrocinado unas audiciones de órgano en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid en las que han intervenido Eusebio Soto, Lucía Riaño, Paulino González, Paulino Ortiz de Zácano, Marcos Vega y el Orfeón Castilla.

Todo cuanto decimos en esta «Carta» es el comienzo de una andadura, en la que esperamos los mejores frutos. Por ello, el espíritu de colaboración del Patrimonio Nacional está abierto a todos sin más limitaciones que las que se deducen, cómo no, de las posibilidades financieras.

Con afectuosos saludos.

RAMON ANDRADA

Historia de la Botica del Palacio Real de Aranjuez

Sus piezas se conservan en el Palacio Real de Madrid

Por M.^a ESTHER ALEGRE PEREZ



1. Mortero de vidrio con dos majaderos, tubo de ensayo y frasco de cristal. Real Farmacia del Palacio de Madrid.



2. Capitel del aparato destilatorio, comúnmente denominado «cabeza de moro». Real Farmacia.

3. Retorta tubulada, montada sobre soporte y mechero de alcohol. Real Farmacia.



De todos es sobradamente conocido que los Reyes españoles tenían, en diversos puntos de nuestra geografía, propiedades privadas de la Real Casa que únicamente utilizaban para estancias, más o menos prolongadas, y que se conocían con la denominación general de «Reales Sitios». La afición cinegética de los Borbones hizo que estos Reales Sitios adquirieran un protagonismo y esplendor que en épocas anteriores no habían conocido, e, incluso, se crearon nuevos en parajes idóneos para la práctica de la caza.

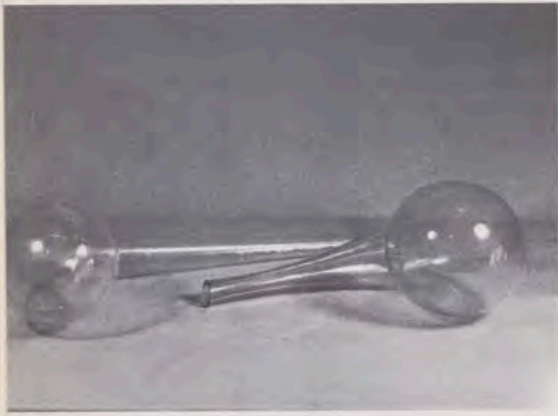
Estos viajes que realizaban los Reyes y su familia se llamaban «jornadas», y así los encontramos referidos en toda la documentación que al respecto se conserva. Para atender las necesidades en medicinas de la Real Familia y de la servidumbre que les acompañaban durante el tiempo de «jornadas», se disponía, desde la Real Botica de Madrid, una «botica de viaje» al frente de la cual iba el Boticario Mayor, dos Boticarios de Cámara, y los mozos que se considerase necesario. Si la «jornada» era realizada por miembros de la Real Familia, pero no por los Reyes,

al frente de esta botica iba el Boticario de Cámara de primera categoría más antiguo, asistido por otro Boticario de Cámara y por mozos.

ORIGENES

Centraremos nuestra atención en el estudio de la botica correspondiente al Real Sitio de Aranjuez.

Los orígenes de Aranjuez se remontan, al parecer, a la época romana (se han hallado monedas y armas que justifican esta idea). Los árabes también



1.



2.



3.



4.

instalacion allí un pueblo dependiente del reino de Toledo.

Una historia más conexas de la evolución de Aranjuez la encontramos a partir de las noticias de concesión de una encomienda a la Orden Militar de Santiago, cuyo Maestrazgo estuvo establecido en Ocaña. A lo largo de la Edad Media, Aranjuez lo constituían dos pueblos: Alpagés y Aranzuel o Aranzueque, y, entre ellos, el Gran Maestre don Lorenzo Suárez de Figueroa ordenó edificar un castillo a orillas del Tajo para recreo de la Orden, por la abundante caza y pesca que había en el lugar.

Cuando los Reyes Católicos asumen los Maestrazgos de todas las Ordenes militares, Aranjuez se incorpora al Patrimonio de los Monarcas. Los Reyes Católicos pusieron su escudo de armas en la decoración de la escalera y en algunos salones del Palacio. A partir de aquí, cada familia que se ha sucedido en el trono de España ha dejado su huella en este Real Sitio.

Carlos V cuidó con especial interés la caza de sus bosques. Felipe II, que de niño había convalecido allí de una aguda varicela, ordenó construir una Capilla y un Cuarto Real para sí cuando fue Rey. En 1660 se originó, en el antiguo Palacio de los Maestres, un voraz incendio, y lo mismo ocurrió en 1665.

Durante la Guerra de Sucesión española, Aranjuez se inclinó a favor de los Borbones. Una vez en el trono, Felipe V compensó esta fidelidad.

En junio de 1727, estando los Reyes —Fernando VI y Bárbara de Braganza— de «jornada», se declaró un nuevo incendio. Las obras de restauración se iniciaron rápidamente.

Carlos III amplió la residencia. Carlos IV, en su adolescencia, emprendió la creación del jardín del Príncipe al sur del Tajo.

En 1885, el Rey Alfonso XII, haciendo caso omiso a los consejos de los médicos, se trasladó de incógnito a Aranjuez, que estaba sufriendo una fuerte epidemia de cólera, con el fin de conocer personalmente las necesidades, y ofreció el propio Palacio y la Casa de Marinos para habilitarlos como hospitales.

Los Reyes y su familia limitaban sus estancias en Aranjuez a los períodos de «jornadas», pero el mantener preparado el Real Sitio suponía la necesidad de que en él hubiera, de forma permanente, una serie de servidumbre. Como organismo encargado de los Reales Sitios estaba la Junta de Obras y Bosques, y, a través de ella, los criados que servían en Aranjuez habían enviado sus quejas a Su Majestad en numerosas ocasiones por lo insalubre del Si-

tio. Ante estas manifestaciones, el Rey les había concedido asistencia gratuita de médico, pero, con respecto a botica, tenían que ir a proveerse hasta Ocaña. En extensos memoriales se dirigían a Su Majestad suplicando les asistiera poniendo allí una botica de su cuenta, ya que el tener médico, pero carecer de medicinas, les servía de muy poco. La distancia tan grande, que debían recorrer para obtenerlas, hacía que cuando las traían resultasen ya ineficaces, produciéndose por ello muchos fallecimientos de personas que, según el manifiesto, eran «mozos y robustos».

Reinando Felipe III, en junio de 1613, se consulta desde Madrid al Presidente de la Junta, don Tomás de Angulo, su parecer sobre la solicitud de aquellos dependientes. La contestación lleva fecha de 14 de junio, y en ella manifestaba la opinión de la mayor parte de la Junta, cuyo pronunciamiento fue «que por no les haber habido hasta ahora y haber pasado sin ella todos los que allí han residido no se debía hacer novedad en esto».

El Gobernador, don Pedro de Rivera, quien igualmente había sido consultado, opinaba de forma muy diferente; manifestaba que los habitantes del Real Sitio pasaban muchas calamidades, y tenían mucho trabajo; le parecía que alargarles las enfermedades por carecer de la oportuna medicina entorpecía el servicio al Rey, que se vería muy mejorado si se les ponía una botica.

CREACION

Ante estas manifestaciones, se consulta de nuevo a la Junta de Obras y Bosques, y esta vez su portavoz, don Tomás de Angulo, con fecha 7 de julio de 1613, contesta, pero en términos totalmente distintos a los de su anterior manifiesto; se muestra partidario de que, con el asesoramiento del Boticario Mayor del Rey y de los Médicos de Cámara de Su Majestad, se montase allí una botica, cuyo mantenimiento piensa que sería poco gravoso por la abundancia en el Sitio de «hierbas y plantas útiles a la medicina». Siempre pensando en originar un costo pequeño para esta botica, proponen que el ayudante de destilador —en Aranjuez estaba funcionando una destilería de aguas aromáticas de la que se servía a la Real Botica de Madrid, y que más tarde se trasladaría a la Corte— se le juramentase como boticario regente sin aumentar en nada su asignación, pero con el aliciente de que le sirviera de mérito para poder llegar a ser ayudante de la Real Botica.



5.



6.



7.



8.

1. Retorta sencilla, no tubulada. Real Farmacia del Palacio de Madrid.
2. Probetas. Real Farmacia.
3. Matraces y frasco de cristal. Real Farmacia.
4. Almirez de mármol negro. Real Farmacia.
5. Almirez de mármol blanco. Real Farmacia.
6. Pequeño almirez de piedra silíceo. Real Farmacia.
- 7 y 8. Almirces de pedernal o granito compacto. Real Farmacia.

En 1614, se nombra a don Francisco de Coca para regentar la recién establecida botica, asignándole 150 ducados anuales de sueldo. En 1629, eleva una solicitud suplicando se le favoreciese con tres cahices de trigo, ya que en el tiempo que llevaba sirviendo en Aranjuez no se le había dado ninguno. Justificaba su ruego asegurando encontrarse en la miseria, ya que estaba padeciendo una enfermedad desde hacía siete años. Sometida a consulta esta petición, el veedor y provisor del Sitio, don Juan de Alvear, contesta expresando el buen hacer y entrega con que Coca atendía la botica, considerando justa la petición.

Ese mismo año se dota a esta botica con una asignación anual de 200 ducados, pagados por cuenta de la administración de dicho Real Sitio. Con esta asignación, el boticario tenía que atender a los criados de Su Majestad allí residentes —aproximadamente un centenar de familias—. Las recetas podían ser prescritas por cualquier facultativo médico, no limitándose a aceptar solamente las que prescribiera el titular de la plaza.

En 1631, por fallecimiento de Francisco de Coca, su hijo, que llevaba idéntico nombre, solicita de Su Majestad se le conceda la merced del oficio de Boticario del Real Sitio. Se admite la solicitud, y se nombra a Francisco de Coca con el sueldo de 150 ducados anuales —cantidad idéntica a la que se le concedió a su padre 17 años antes—, obligándosele a la satisfacción de 75 ducados en concepto de media anata, pago que satisfizo en dos veces.

A Francisco de Coca, hijo, le sucedió en el cargo de Boticario del Real Sitio, don Benito Mangas, y, a éste, don Pedro Gómez, que ejerció durante más de 16 años. En 1709, al fallecer Gómez, se nombra a don Manuel Alcoba. Ese mismo año se incrementó en 50 ducados la consignación de la botica, pero la Junta de Obras y Bosques considera escasa esa cantidad —250 ducados consignación total—, y así lo hace saber al Rey, manifestándole que la cortedad de la dotación daba lugar a que sólo se beneficiasen los criados que enfermaban primero, faltándoles el auxilio a los últimos; otras veces el boticario suministraba las medicinas, y luego no le eran abonadas por nadie. Ante esta notificación, el Rey ordenó que se abonase al boticario todas las medicinas que gastasen los criados a quienes se hubiese concedido tal beneficio.

La habitación que ocupaba la botica día a día se había hecho insuficiente, y llega un momento en que don Manuel Alcoba se ve obligado a solicitar del Rey le fuera ampliada la estancia,

para lo cual rogaba se le diera la tercera parte de la sala de Mayordomía, que estaba contigua. La Junta de Obras y Bosques, así como el Gobernador, informaron del excelente cumplimiento del boticario en sus funciones y lo auténtico de la necesidad de espacio en la botica, por lo cual ellos también pedían a Su Majestad ordenara ese ensanchamiento.

Los problemas de don Manuel Alcoba fueron incontables. Si bien el Rey había dado orden de que se abonase todo lo que los individuos del Real Servicio necesitasen, este abono se le hacía al boticario tarde y en grano, no en dinero. Y la escasez de metálico del Real Sitio traería como consecuencia que si se abonaba en metálico el gasto de botica quedasen sin sueldo jardineros y criados ordinarios. Esta situación trajo como consecuencia un sinfín de escritos y súplicas en los que el boticario pedía se le abonase lo correspondiente a medicinas suministradas en dinero, quejándose de que al cobrar en grano no podía pagar a sus acreedores. La cuenta, presentada por Alcoba al Gobernador en 1725, va a ser motivo de polémica, ya que el Gobernador opinaba que debía ser rebajada en la tercera parte de su valor. Dos boticarios examinadores del Real Tribunal del Protomedicato revisaron las cuentas de Alcoba, dictaminando que la tasación había sido correcta, y manifestándose en contra de la reducción solicitada alegando que muchos artifices —ebanistas, plateros, etc.— con título de criados de Su Majestad, gozando de salario y otros emolumentos, no hacían rebaja alguna en sus trabajos.

La salud de don Manuel Alcoba no era todo lo satisfactoria que se precisaba para trabajar en la botica, dado que los locales en que estaba instalada eran bastante insalubres, y no los más adecuados para la conservación de las medicinas, circunstancia ésta que le obligaba a tener que tirarlas mucho antes de lo necesario, con un considerable quebranto económico para el boticario. Por ello, en 1724, se propone al Boticario Mayor del Rey la permuta de cargos entre Alcoba y el boticario que estaba encargado de la destilería, continuando cada uno con su sueldo anterior. Se concede la permuta, y se hace cargo de la botica don Pedro Berdugo.

Cuando en 1736 fallece Alcoba, se concede a Berdugo los goces del boticario anterior, pero la reducción en las cuentas que el Gobernador no pudo llevar a cabo con Alcoba, la puso como condición al contratar a Berdugo, exigiéndole que rebajase la quinta parte del valor de los recetarios, según la tarifa.

SELO QVARTO, QVAREN-
TA MARAVEDIS, AÑO DE MIL
OCHOCIENTOS Y VNG.

6.º de Febr.

Yo el Rey en virtud de lo que el Sr. D. Manuel de Cuéllar, boticario examinado y aprobado por el Protomedicato, que le ayudaba en las operaciones de la botica. Para él, suplica su tío al Rey «la futura» de empleo de boticario, alegando una serie de méritos personales, de toda la familia y los del propio interesado, ante lo cual el Rey se pronuncia favorablemente.

Fallecido Berdugo, se concede la plaza a Cuéllar con el sueldo de 150 ducados anuales. Las autoridades observaron que los gastos de la botica de Aranjuez se incrementaron de forma alarmante. Se llevó a cabo un estudio, y se observó que últimamente ningún año la cuenta bajaba de 21 a 22.000 reales, e, incluso, había habido un año de ascender a 24.000 reales, cosa que en los años de 1706 a 1710 se estabilizaba en 8.000 reales, llegando a lo sumo hasta 10.000, resultando que la diferencia en el número de criados que había entre esas fechas era muy pequeña. Por todos estos razonamientos se sugiere al Rey que le retirase al boticario el sueldo en estos términos: «El interés que tiene en las medicinas que se gastan todo el año es muy suficiente para mantenerse, soy de dictamen se le suspendan, pues en este sitio logra la combeniencia de beneficiarlas a menos costo que en Madrid y otras partes».

Ante esta decisión, don Manuel de Cuéllar suplicaba insistentemente se le pasase la asignación, ya que atendía la botica con el mayor esmero, y mantenía dos mancebos para una mejor asistencia en ella a los criados de Su Majestad.

En 1750, eleva un memorial en que manifestaba que al suprimirle el sueldo había quedado en la mayor miseria, sin poder atender a la precisa manutención y decencia de su crecida familia, sus mancebos y su persona, por lo que suplicaba se le volvieran a pagar los 150 ducados, cosa que no consiguió. Falleció en 1752, y la botica quedó en poder de su viuda, doña M.^a Antonia de Villavueba, «por vía de providencia». Había dejado al morir tres hijos de los que el mayor contaba 16 años, y estudiaba «la filosofía» y se inclinaba al ejercicio de su padre.

Quando don Manuel Ordóñez pide el título de boticario de Aranjuez, el Gobernador de la plaza opinaba que si se le concedía, la viuda y los tres hijos de Cuéllar quedarían sin recurso alguno, por lo que proponía se nombrase a Ordóñez regente de la botica con una asignación fija hasta que alguno de los hijos estuviera titulado para el empleo de boticario. Así se concedió, pero el problema se solucionó rápidamente, ya que la viuda de

SELO QVARTO, AÑO DE
MIL OCHOCIENTOS Y VNG.

Yo el Rey en virtud de lo que el Sr. D. Manuel de Cuéllar, boticario examinado y aprobado por el Protomedicato, que le ayudaba en las operaciones de la botica. Para él, suplica su tío al Rey «la futura» de empleo de boticario, alegando una serie de méritos personales, de toda la familia y los del propio interesado, ante lo cual el Rey se pronuncia favorablemente.

Fallecido Berdugo, se concede la plaza a Cuéllar con el sueldo de 150 ducados anuales. Las autoridades observaron que los gastos de la botica de Aranjuez se incrementaron de forma alarmante. Se llevó a cabo un estudio, y se observó que últimamente ningún año la cuenta bajaba de 21 a 22.000 reales, e, incluso, había habido un año de ascender a 24.000 reales, cosa que en los años de 1706 a 1710 se estabilizaba en 8.000 reales, llegando a lo sumo hasta 10.000, resultando que la diferencia en el número de criados que había entre esas fechas era muy pequeña. Por todos estos razonamientos se sugiere al Rey que le retirase al boticario el sueldo en estos términos: «El interés que tiene en las medicinas que se gastan todo el año es muy suficiente para mantenerse, soy de dictamen se le suspendan, pues en este sitio logra la combeniencia de beneficiarlas a menos costo que en Madrid y otras partes».

Ante esta decisión, don Manuel de Cuéllar suplicaba insistentemente se le pasase la asignación, ya que atendía la botica con el mayor esmero, y mantenía dos mancebos para una mejor asistencia en ella a los criados de Su Majestad.

En 1750, eleva un memorial en que manifestaba que al suprimirle el sueldo había quedado en la mayor miseria, sin poder atender a la precisa manutención y decencia de su crecida familia, sus mancebos y su persona, por lo que suplicaba se le volvieran a pagar los 150 ducados, cosa que no consiguió. Falleció en 1752, y la botica quedó en poder de su viuda, doña M.^a Antonia de Villavueba, «por vía de providencia». Había dejado al morir tres hijos de los que el mayor contaba 16 años, y estudiaba «la filosofía» y se inclinaba al ejercicio de su padre.

Quando don Manuel Ordóñez pide el título de boticario de Aranjuez, el Gobernador de la plaza opinaba que si se le concedía, la viuda y los tres hijos de Cuéllar quedarían sin recurso alguno, por lo que proponía se nombrase a Ordóñez regente de la botica con una asignación fija hasta que alguno de los hijos estuviera titulado para el empleo de boticario. Así se concedió, pero el problema se solucionó rápidamente, ya que la viuda de

SELO QVARTO, QVAREN-
TA MARAVEDIS, AÑO DE MIL
OCHOCIENTOS Y QVATRO.

Yo el Rey en virtud de lo que el Sr. D. Manuel de Cuéllar, boticario examinado y aprobado por el Protomedicato, que le ayudaba en las operaciones de la botica. Para él, suplica su tío al Rey «la futura» de empleo de boticario, alegando una serie de méritos personales, de toda la familia y los del propio interesado, ante lo cual el Rey se pronuncia favorablemente.

Fallecido Berdugo, se concede la plaza a Cuéllar con el sueldo de 150 ducados anuales. Las autoridades observaron que los gastos de la botica de Aranjuez se incrementaron de forma alarmante. Se llevó a cabo un estudio, y se observó que últimamente ningún año la cuenta bajaba de 21 a 22.000 reales, e, incluso, había habido un año de ascender a 24.000 reales, cosa que en los años de 1706 a 1710 se estabilizaba en 8.000 reales, llegando a lo sumo hasta 10.000, resultando que la diferencia en el número de criados que había entre esas fechas era muy pequeña. Por todos estos razonamientos se sugiere al Rey que le retirase al boticario el sueldo en estos términos: «El interés que tiene en las medicinas que se gastan todo el año es muy suficiente para mantenerse, soy de dictamen se le suspendan, pues en este sitio logra la combeniencia de beneficiarlas a menos costo que en Madrid y otras partes».

Ante esta decisión, don Manuel de Cuéllar suplicaba insistentemente se le pasase la asignación, ya que atendía la botica con el mayor esmero, y mantenía dos mancebos para una mejor asistencia en ella a los criados de Su Majestad.

En 1750, eleva un memorial en que manifestaba que al suprimirle el sueldo había quedado en la mayor miseria, sin poder atender a la precisa manutención y decencia de su crecida familia, sus mancebos y su persona, por lo que suplicaba se le volvieran a pagar los 150 ducados, cosa que no consiguió. Falleció en 1752, y la botica quedó en poder de su viuda, doña M.^a Antonia de Villavueba, «por vía de providencia». Había dejado al morir tres hijos de los que el mayor contaba 16 años, y estudiaba «la filosofía» y se inclinaba al ejercicio de su padre.

Quando don Manuel Ordóñez pide el título de boticario de Aranjuez, el Gobernador de la plaza opinaba que si se le concedía, la viuda y los tres hijos de Cuéllar quedarían sin recurso alguno, por lo que proponía se nombrase a Ordóñez regente de la botica con una asignación fija hasta que alguno de los hijos estuviera titulado para el empleo de boticario. Así se concedió, pero el problema se solucionó rápidamente, ya que la viuda de

Cuéllar contrajo matrimonio con don Manuel Ordóñez al año de hacerse cargo de la regencia.

Las condiciones en que Ordóñez fue contratado como boticario de Aranjuez eran: sin sueldo, solamente con goce de casa, leña, sal, bullas, médico y medicinas; debiendo, además, hacer una rebaja en sus cuentas de la quinta parte del precio de arancel.

No fue el problema económico el único que debió padecer Ordóñez en Aranjuez. El local también fue motivo de súplicas por parte del boticario, ya que aseguraba que le era imposible conservar debidamente las medicinas, pues el aposentamiento estaba inmediato al río y dos varas más hondo que el piso de la calle. Son repetidas estas manifestaciones, añadiendo en algunas la apreciación de que no sólo las medicinas se alteraban, y había que inutilizarlas, sino que los mancebos de la botica padecían enfermedades por lo insalubre de la estancia. En 1758, el conflicto adquiere una magnitud mucho más considerable, y esta vez no será solamente Ordóñez quien lo denuncie, sino el propio Boticario Mayor del Rey, don José Martínez Toledano, que en un escrito dirigido al Duque de Béjar le notifica que el boticario de Aranjuez le había participado por escrito que enfrente de la oficina le habían puesto «un lugar común» siendo continuo el mal olor que despedía, y estando las medicinas expuestas a recibir los vapores. Esta denuncia promovió la consulta al arquitecto director de las obras en el Real Sitio, don Santiago Bonavia, quien manifestó que trasladar los lugares comunes era muy difícil, y, además, iba a tenerse que acercar a otros oficios; mudar la alcantarilla maestra también supondría un tremendo gasto. El era partidario de mudar la botica —por menos costoso— a las estancias que servían de alojamiento a los dependientes de la Casa de la Reina, y que éstos pasasen a ocupar los locales de la botica u otro alojamiento de aquellas inmediaciones. Al final, no se llevó a cabo ninguna de estas soluciones, se adoptó la aconsejada por Martínez Toledano —que fue la más económica—, abriéndose una puerta en la cocina de la botica que comunicaba con un cuarto bajo, que, a su vez, daba al patio de la fuente, y allí se instaló. En el antiguo aposento se montó una prensa que antes no la había. Por fallecimiento de Ortega, le sucede en la dirección de la botica, en 1788, don Casimiro Gómez Ortega, con una licencia especial, ya que en él se daban una serie de incompatibilidades.

En las boticas que el Rey tenía instaladas en los Reales Sitios, no sola-



*Almireces de pedernal o granito compacto.
Real Farmacia del Palacio de Madrid.*

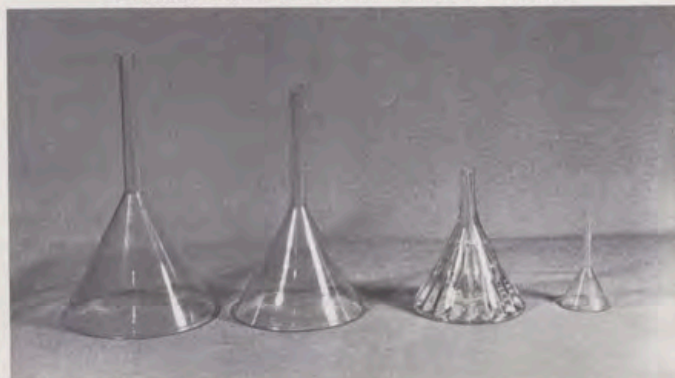


*Retorta tubulada en su parte superior.
Real Farmacia del Palacio de Madrid.*



Crisoles. Real Farmacia del Palacio de Madrid.

Embudos. Real Farmacia del Palacio de Madrid.



de valorarla para que pasase a ser propiedad de la Real Hacienda. De este hecho se conservan tasaciones fechadas en diciembre de 1804, firmadas por el maestro carpintero, el maestro calderero, el maestro vidriero, hojalatero y plomero; y otras de existencias de la botica en medicinas, libros y utensilios propios de la misma. Su valor total ascendió a 58.077 reales de vellón.

Absorbida por la Real Hacienda, la botica pasó a estar bajo la dirección de la Real de Madrid, y fue nombrado para ello don Leandro Sandoval, Boticario de Cámara de primera clase más antiguo, quien la regentó hasta 1808, año en que marchó con la Junta Central al estallar la Guerra de la Independencia. Desde 1805, estaba asistido Sandoval por don Urbano Baquero, que había sido nombrado segundo regente de la botica de Aranjuez. Cuando Sandoval partió, quedó Baquero solo en ella, y consiguió sostenerla durante toda la guerra a costa de mil sacrificios.

Restaurada la Monarquía, Baquero fue nombrado regente interino único en 1816. En 1818, al reanudar la botica su funcionamiento en todo, se nombra a Baquero regente con el suel-

do de 8.800 reales anuales, además de estar asistido por un practicante y un mozo. En 1834, se le reduce el sueldo a 6.600 reales, y en 1838 se suprimen los sueldos de practicante y mozo de la botica. Ante esta situación, Baquero expone no poder costearlos de su sueldo, pero a la vez no podía prescindir de ellos si quería sostener un buen servicio. Esta manifestación trajo como consecuencia se le destinase un practicante. En 1853, con 73 años de edad, pidió la jubilación que le fue concedida en enero de 1853.

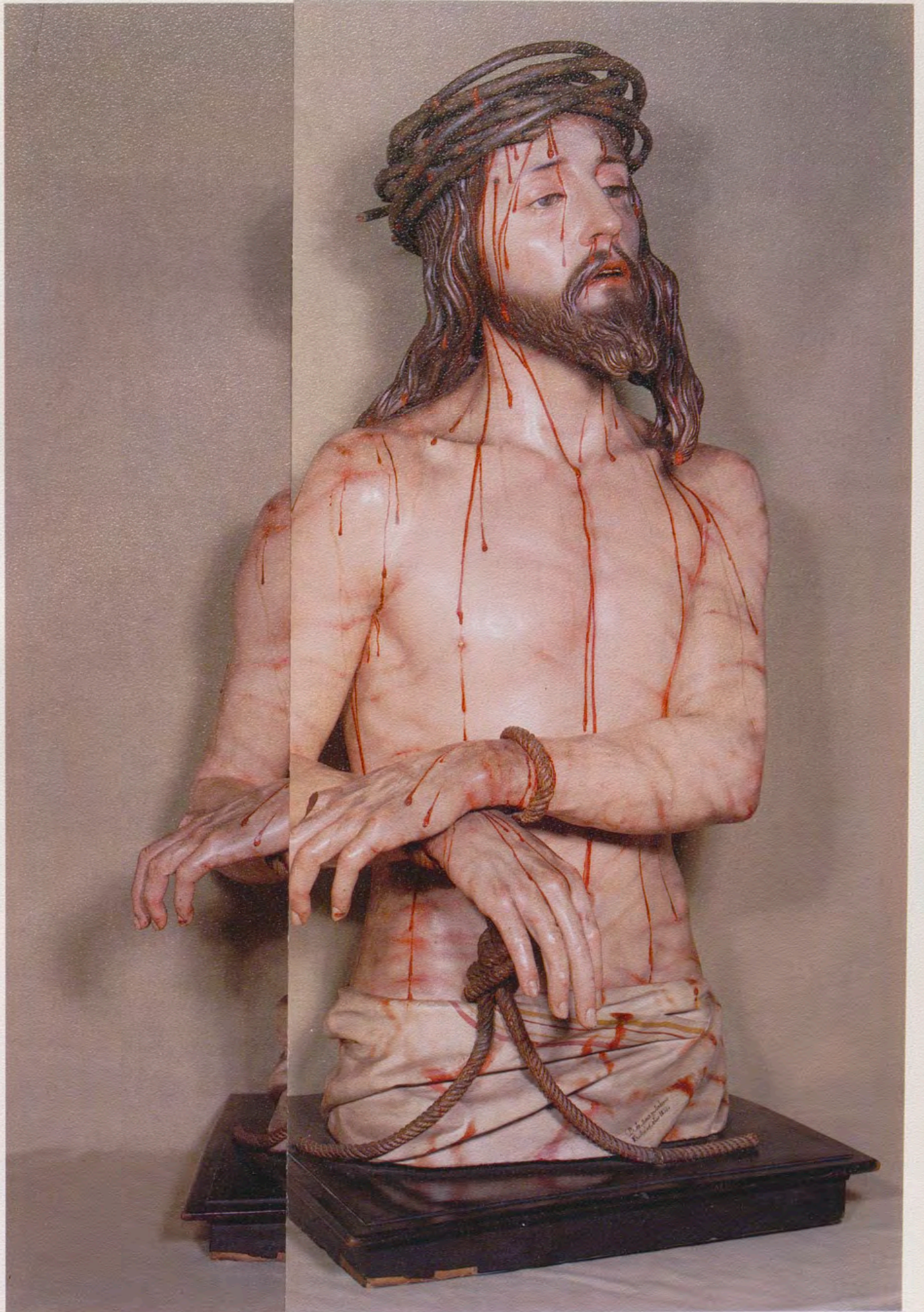
SUPRESION

Después de Baquero regentaron la botica: don Manuel Alvarez, don Manuel Antonio Gallo, y don Isidro Gordero, que fue nombrado en 1858 y cesado en 1869 por supresión de la plaza.

Estudios realizados por diversos historiadores de la farmacia hacen suponer que la botica en Aranjuez se encontraba, en su última ubicación, en lo que hoy es zaguán de información y venta de billetes. Tras su supresión,

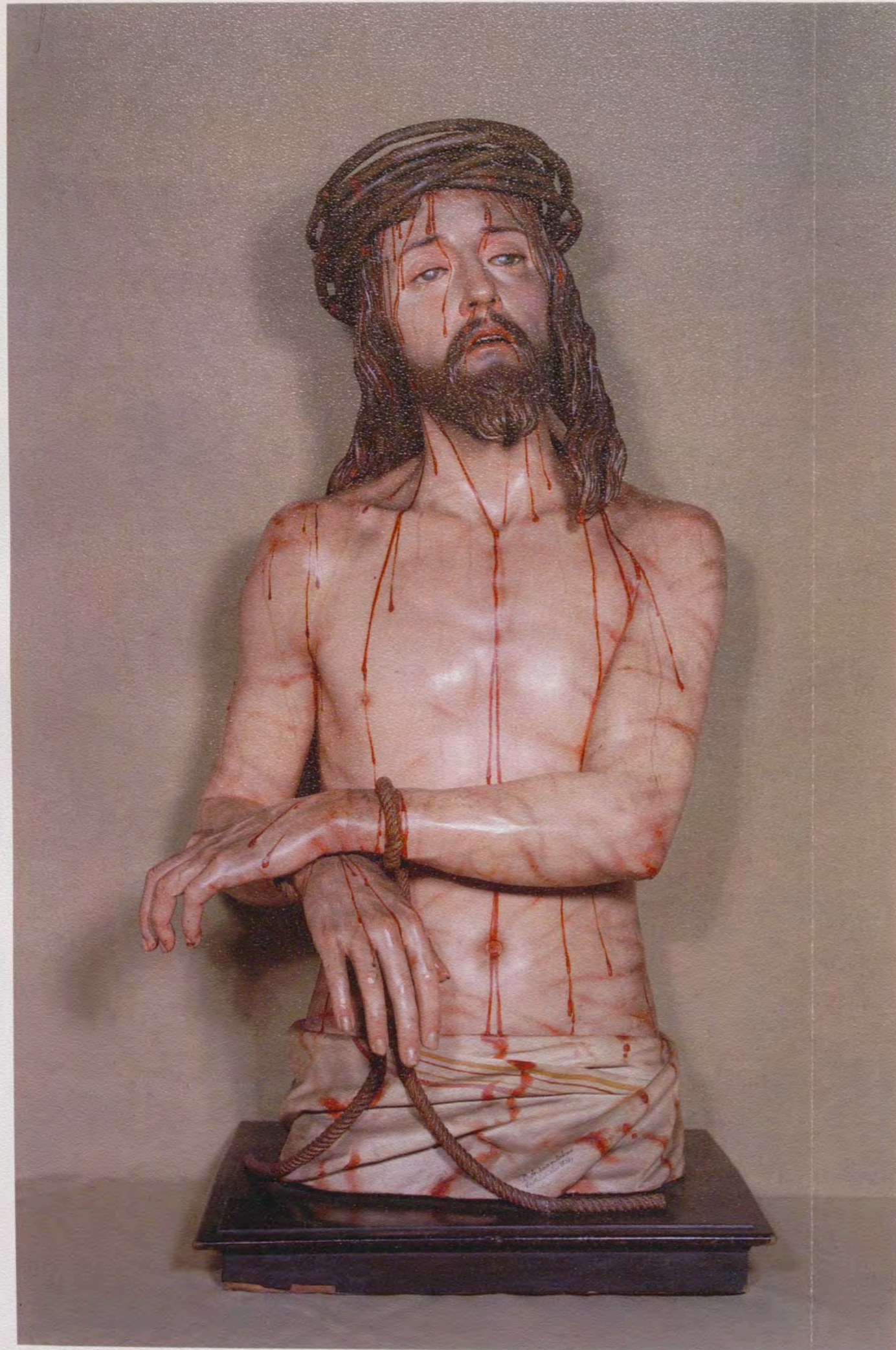
todos los enseres fueron, poco a poco, trasladados a la Real Botica de Madrid.

Como vemos la Real Botica de Aranjuez surgió de la loable intención de socorrer en medicinas a unos criados de Su Majestad que con auténtica urgencia lo necesitaban, y realmente este propósito fue cubierto. El empobrecimiento de las Arcas Reales, por problemas que aquí no nos atañe comentar, trajo como consecuencia que la subsistencia de esta Real Dependencia fuera posible gracias al extremo sacrificio de los boticarios que la dirigieron, quienes llevaron a cabo sus funciones honorablemente dentro de las más ínfimas condiciones en instalaciones y remuneración económica. Este trabajo nos viene a demostrar la buena intención del Rey y de las personas que le rodeaban, en cuanto a querer solucionar de la mejor forma posible todos los problemas; la triste realidad económica del momento que hacía inviables las más altruistas decisiones; y el profundo sacrificio de unos profesionales que, tanto entonces como ahora, ponen al servicio de la sociedad no sólo sus conocimientos y su arte científico, sino también su propio servicio por encima y ante todo interés económico.



«Ecce-Homo», por Pedro de Mena.
Monasterio de las Descalzas Reales (Ma (Madrid).

Esculturas de Pedro de Mena en las Descalzas Reales de Madrid



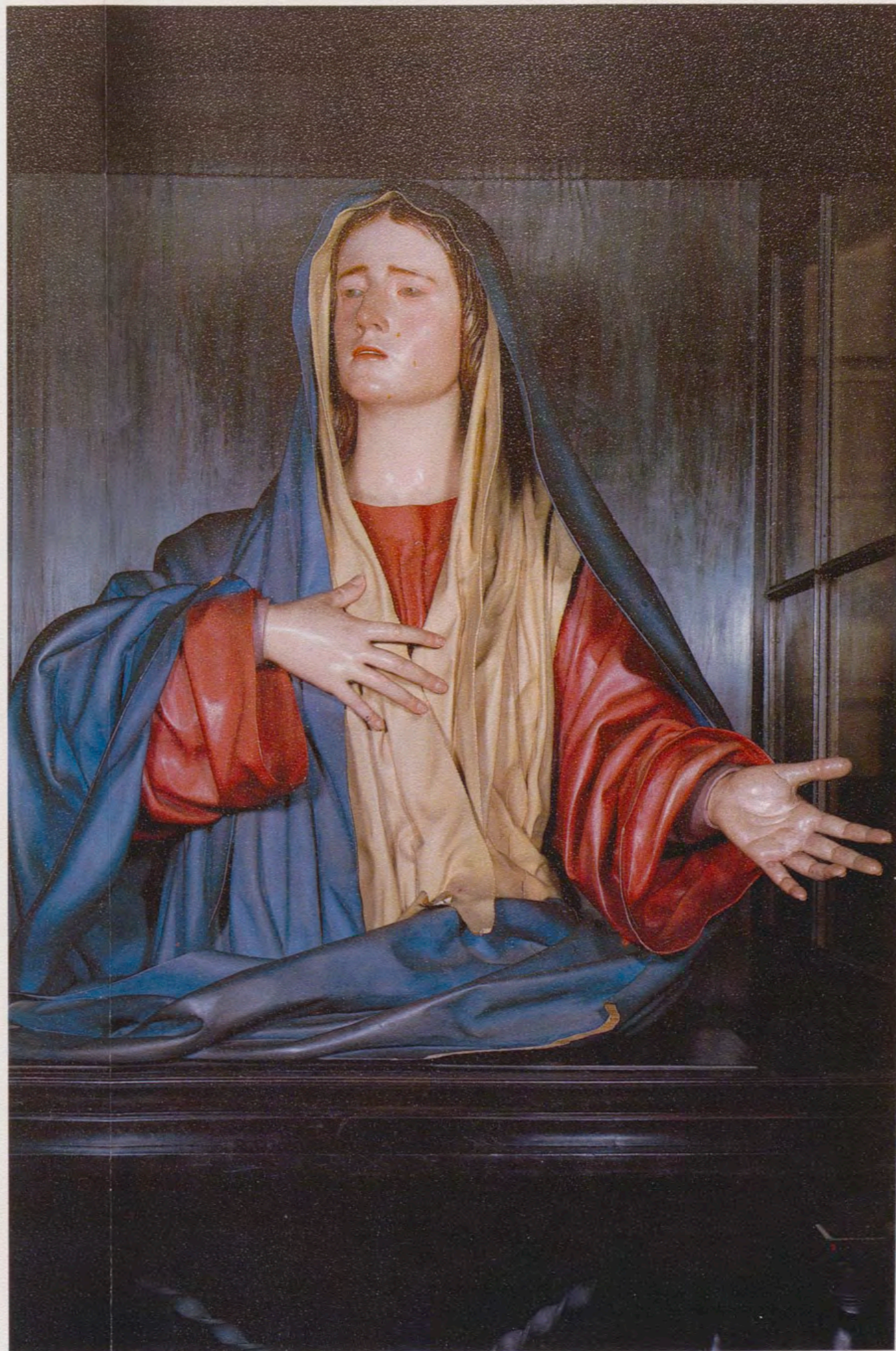
«Ecce-Homo», por Pedro de Mena.
Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).



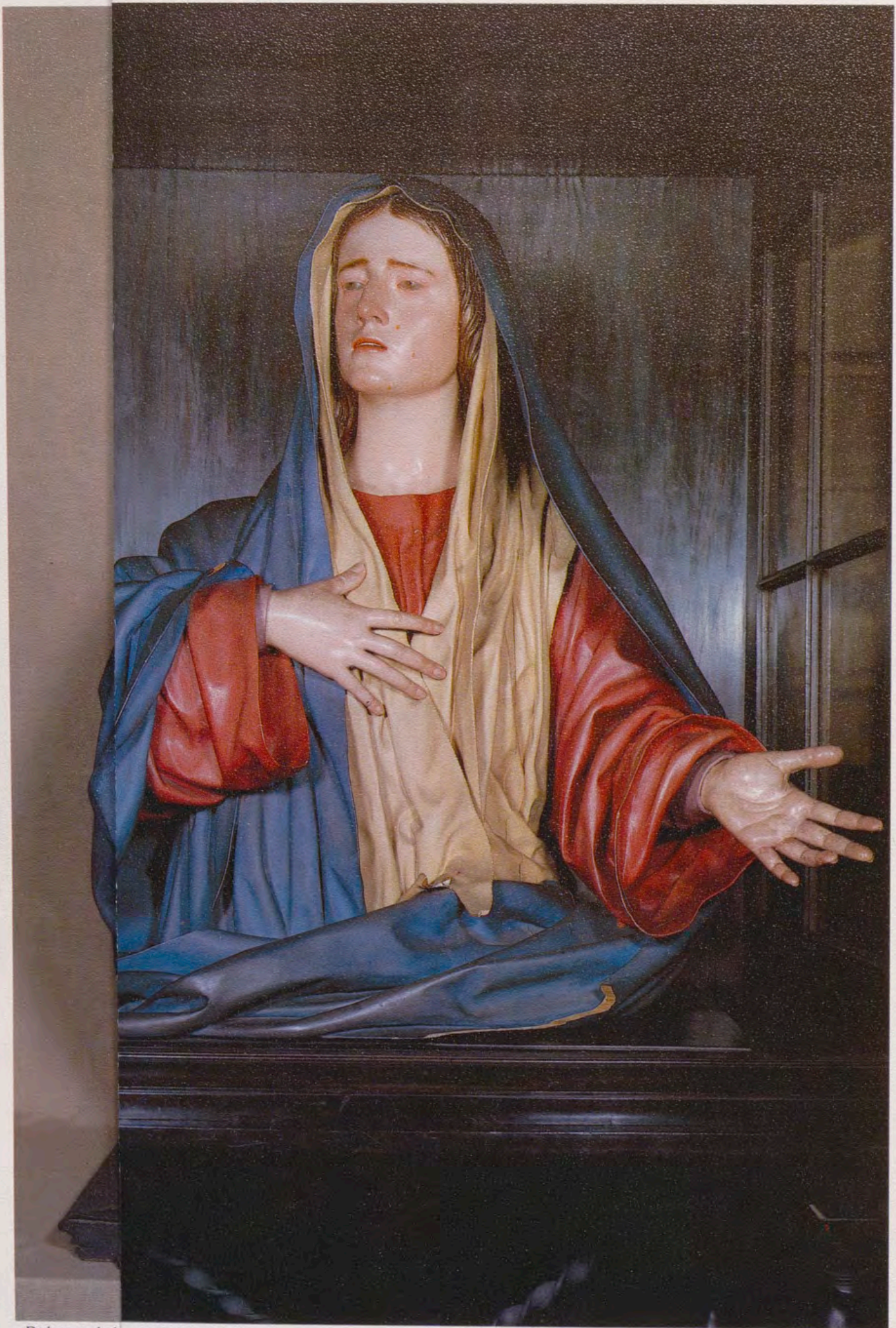
«Ecce-Homo», por Pedro de Mena.
Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).



«Dolorosa de la Contemplación», por Pedro de Mena.
Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).



«Dolorosa», por Pedro de Mena.
Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).



«Dolorosa de la Virgen Pedro de Mena.
Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).

Esculturas de Pedro de Mena en Budia (Guadalajara)

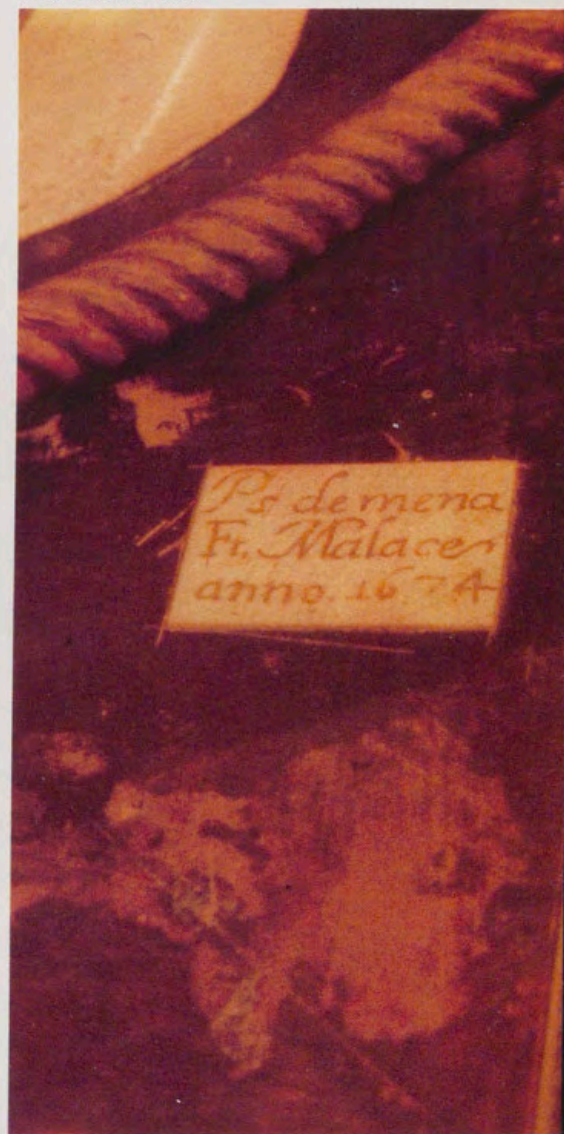
Una Dolorosa y un Ecce-Homo, réplica de otro de las Descalzas Reales

Por JOSE LUIS SOUTO



*«Ecce-Homo»,
por Pedro de Mena.
Iglesia parroquial de Budia
(Guadalajara).*

*Recuadro en la peana del «Ecce-Homo»
de Pedro de Mena:
«Ps. de mena Ft.
Malace anno 1674».*



Dentro de las parejas pasionistas de Ecce-Homo y Dolorosa tan características del escultor Pedro de Mena y que configuran un tipo que, pese a su impreciso origen, alcanzó plena eficacia iconográfica, interiorizada aunque teatral en su intenso barroquismo, destaca la de medios cuerpos conservada en la iglesia parroquial de San Pedro, en la localidad de Budia (Guadalajara). Prácticamente inadvertida para la crítica especializada, es conocida al menos desde comienzos de siglo por la erudición local, si bien, que sepamos, no ha sido objeto de estudio. Por sus características intrínsecas y por la circunstancia de hallarse fechada y firmada, cobra una particular importancia en un aspecto de la producción de Mena casi siempre indocumentado y lleno de copias u obras de taller.

ANTECEDENTES

En 1903 Juan Catalina García¹, tras señalar que en el camarín de la ermita de Nuestra Señora del Peral, patrona de Budia, hay «algunos objetos curiosos y artísticos que los devotos han ofrecido como testimonio de su piedad», añade que «son singularmente notables dos estatuas de madera, representando un Ecce-Homo y una Dolorosa, obra, según acreditan las firmas que llevan, de Pedro de Mena, en 1674». De esta noticia arrancan las parcas referencias posteriores. Ricardo de Orueta, biógrafo y crítico de Mena, se limita once años después a reseñar de pasada que «otra pareja hay en Budia (Guadalajara) firmada y fechada en Málaga, el año 1673 (*sic*), citada en el tomo de "Relaciones de Guadalajara", de don J. Catalina García, que acaba de salir»². En la década de los 30 habían sido fotografiadas las tallas por T. Camarillo, cuyo archivo hoy está en la Diputación Provincial de Guadalajara. Francisco Layna Serrano publica las fotografías en 1948³ con esta indicación: «Budia. Santuario del Peral. Tallas policromadas del siglo XVII, debidas a Pedro de Mena, representando el Ecce-Homo y la Dolorosa». Un atípico aunque valioso

trabajo sobre Mena del padre Andrés Llordén, de 1955, contiene la afirmación de que «en Budia (*sic*) (Guadalajara) se le atribuyen dos notables ejemplares escultóricos»⁴. Igual vaguedad acusan posteriores citas de los escritores locales: «tallas de la Dolorosa y del Ecce-Homo (siglo XVII), hechas por Juan (*sic*) de Mena»⁵ o «Ecce-Homo atribuido a Pedro de Mena»⁶.

Remitiéndose a una memoria histórico-descriptiva sobre Budia escrita por Andrés Falcón y Pardo, entonces inédita y que no consta haya sido impresa después, escribe Juan Catalina García que el citado historiador local «no ha podido averiguar cómo y cuándo vinieron a este santuario tan notables esculturas»⁷. Un asiento en los inventarios de la ermita de Nuestra Señora del Peral⁸ permite asegurar que fueron donación de don Ambrosio Sáez Bustamante, coronel de los reales ejércitos, Gobernador de Mérida, Caballero de la Orden de Santiago y oriundo de la villa, en fecha posterior a 1764, que es la más inmediata en los asientos: «mas dos efigies de Jesus y Maria de medio cuerpo con sus urnas que dio dicho Dn Ambrosio que estan en la Ermita». La familia Sáez ya se había significado por este género de rasgos, y en especial don Pablo Sáez Durón Vela y Romo, o Sáez Durón Bustamante Romo y Vela, que así aparece denominado comúnmente.

Frustrado, según tradición local, un intento de llevarlas a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929, las esculturas sufren graves daños con motivo de la guerra civil, momento en que se destruye casi todo el legado artístico mobiliario de los templos de la localidad. Probablemente hacia 1937, cuando comienzan a funcionar en los pueblos de la provincia los servicios republicanos de defensa del patrimonio artístico⁹, las tallas salen de Budia. Hoy, como se ha dicho, se encuentran en la iglesia parroquial de San Pedro, trocadas las «urnas» de don Ambrosio Sáez Bustamante por modestísimas vitrinas.

La clasificación y valoración de esta tipología de parejas

pasionistas ha dependido de los criterios estéticos imperantes en cada momento. Frente al prejuicio clasicista con que un Orueta¹⁰ o un Conde de Güell¹¹, descalificando expresa o tácitamente el modelo de religiosidad a que respondían las obras, criticaban el teatralismo decadentista de algunos de los más caracterizados Ecce-Homos o Dolorosas de Mena, la ulterior profundización en los presupuestos ideológicos y en las formas del barroco facilitó su pleno reconocimiento como cualificada expresión de una peculiar sensibilidad mística y artística, revisión patente en María Elena Gómez-Moreno¹², Emilio Orozco Díaz¹³ y José Hernández Díaz¹⁴. Se define así, en el marco de una religiosidad intimista que conforme a prácticas típicamente granadinas busca la directa aproximación de la imagen, relegada ésta, en su urna, a una estricta domesticidad, un tipo de parejas de bustos o medias figuras pasionistas cuyo último significado radica sin duda en el casuístico formalismo devocional de la época. Ya dice Angulo¹⁵, a propósito de las actitudes de las Dolorosas, que presentan «una serie de matices que tal vez sólo pueden descifrarse cumplidamente a la luz de alguna guía espiritual, de algún sermón o de alguna visión mística».

Ni la tradición granadina del busto, ni el precedente de los Ecce-Homos en barro de los hermanos Miguel y Jerónimo García, ni el inmediatísimo del atribuido a Alonso Cano en Longares (Zaragoza), prejuzgan esta personal creación de Mena, innovadora tanto en el emparejamiento de las figuras como en su intrínseca iconografía. Entorpecida toda clasificación por la escasez de referencias cronológicas y por la abundancia de productos del taller y de los imitadores, cuando no se ha tendido a englobar estas imágenes en el contexto general de la obra de Mena (Orueta), se han aislado en función de las parejas prototípicas (María Elena Gómez-Moreno) o de los dos grupos de representaciones, Ecce-Homos y Dolorosas (Hernández Díaz), no en balde la mayor parte de las figuras conservadas no constituyen pareja. Las tallas son pre-

ferentemente medios cuerpos o bustos alargados con brazos, y sólo en contados casos bustos cortos (Ecce-Homos de los Capuchinos de Málaga y del Museo de Granada, pareja de la Profesa de Méjico).

SERIES DE ECCE-HOMOS Y DOLOROSAS

Ambas representaciones, Ecce-Homos y Dolorosas, reflejan una relativa variedad de conceptos tan obligada por la multiplicación de encargos como por los condicionantes devocionales que citaba Angulo, porque, en palabras de Orozco¹⁶, Mena «se recrea en el tipo creado, pero, posteriormente, va introduciendo cambios que afectan a lo formal y, más aún, a lo expresivo». Las Dolorosas oscilan entre una composición teatral (las dos de las Descalzas Reales, en Madrid; la de los Servitas y la de la Catedral, en Málaga) y una contención a veces extática (la de la Victoria, en Málaga, la de la Catedral de Cuenca, la del Museo de Sevilla, la del Museo de Santa Ana de Valladolid), contraste que puede cristalizar en una difícil transacción (Dolorosa de Alba de Tormes) de intenso y controlado dramatismo. Mientras alguna surge abruptamente del plano de base, como la del convento de don Juan de Alarcón, en Madrid, en otras el manto se cierra inferiormente en una ampulosa curva, tal es la fórmula de la del convento del Císter de Málaga, insinuada también en la Dolorosa de la Marquesa de Busianos, de Ubeda. En ocasiones los pliegues del manto caen en una doble y acusada curva sobre los brazos, alzados en ángulo recto y unidas las manos en oración a una altura media, como se ve en las imágenes de los museos de Granada y Sevilla. Las manos trazan sutiles códigos de compleja interpretación. Mena era consciente de las posibilidades que entrañaba su juego, de ahí que prefiriera los bustos con brazos o las medias figuras. Pero este elemento esencialmente barroco, no menos que la posición del rostro o la

dirección de la mirada o que los frecuentes postizos —pestañas, ojos de cristal, lágrimas de pasta—, sólo cobra su integral significación en el contexto absoluto de la imagen.

Constituyen piezas de primer orden, donde los diferentes factores se subsumen en una unidad dramática esencialmente idéntica, pese a los distintos estados emocionales apuntados, la Dolorosa de Alba de Tormes y las dos de las Descalzas Reales. De estas dos, la más dramática o gesticulante, con la mano derecha al pecho y la izquierda abierta, extendido su brazo, va firmada y fechada: «Ps. de Mena Yme Drano Ft. Mal... A... .6.3.» Al servicio de un *pathos* trágico manifestado en diversas secuencias, aparece en las tres el mismo modelo, de gran dignidad e imprecisa madurez, visible también en otros ejemplares de la serie, como los de Ubeda y Valladolid, y totalmente opuesto a la extrema juventud del modelo del Museo de Granada o a la innoble vulgaridad del de Don Juan de Alarcón, en Madrid. Si, de las tres, el gusto condicionado por las pautas clasicistas mostraba su predilección por la Dolorosa de Alba de Tormes (Orueta) hasta llegar a sugerir su hipotética primacía cronológica, lo cierto es que nada autoriza a negar la relativa contemporaneidad de estas obras máximas ni su culminación tipológica en la firmada de las Descalzas Reales. La única referencia cronológica precisa, a saber, la fecha de 1673 que acompaña a la firma en una de las imágenes de las Descalzas y en la de Don Juan de Alarcón, es ilustrativa al respecto de la versatilidad de expresión de Mena.

Cabe relegar al taller obras incluso documentadas, como la Dolorosa del Císter, y con ella la de la Victoria, ambas en Málaga. La práctica de falsificar la firma de Mena, reseñada por Palomino, tuvo su directo antecedente en el éxito de la tipología, que impulsó una desigual producción de taller y de imitadores. Es insostenible la atribución a Mena de dos Dolorosas del Museo de Santa Cruz, de Toledo. Al círculo de los imitadores corresponden los bustos del Museo de

Pontevedra (Colección Fernández López) y del Museo Nacional de Escultura de Valladolid (antes depositado en Santa Cruz), que consta repetido en referencia de 1938¹⁷. Similar es el busto recientemente subastado por Ansoarena (febrero de 1983).

Más visible en las Dolorosas la técnica de Mena en cuanto a la alternancia de los grandes trazos (mantos) con los pequeños planos afacetados de corte seco, los Ecce-Homos no les ceden en expresividad, tersura y en ese paradójico distanciamiento, anómalo manierismo o intimista afectación que subyace en el género. Menor su número y el margen de libertad interpretativa, su tratamiento queda consiguientemente simplificado. Surge por una parte el busto, modalidad que encabeza el vestido con clámide de la Profesa de Méjico y a la que responden el del Museo de Granada (antes en el convento del Angel), desnudo y de calidad, y el correcto pero fallido de los Capuchinos de Málaga. Por otra, y dejando de lado el de cuerpo entero de Santa María de la Alhambra y la lamentable variante del convento de la Encarnación de Granada, se perfila la media figura o busto alargado con brazos, que, como en las Dolorosas, entablará un tenso diálogo formal, a la búsqueda de sublimidades místicas, con cuantos elementos entren en juego. El busto alargado del convento de Don Juan de Alarcón, en Madrid, igual que la correspondiente Dolorosa, era un tanto atípico. Considerado el más bello de la serie, no el de más perfecta ejecución, por María Elena Gómez-Moreno, cruzaba los brazos sobre el pecho hacia arriba en actitud muy distinta al célebre medio cuerpo de las Descalzas Reales, cuyo rostro, barba y cabello repite el pequeño busto del Museo de Granada. Fechados y firmados los dos primeros en 1673 («Ps. de Mena y Medrano Ft. Malace, anno 1673») en el de las Descalzas, aunque Hernández Díaz¹⁸ transcriba «Petrus de Mena Medranus facit Malacae anno 1674»), son la obligada referencia cronológica de la serie.

Este Ecce-Homo de las Descalzas, quintaesencia de un



*Dos vistas del «Ecce-Homo»
de Pedro de Mena.
Iglesia parroquial de Budia
(Guadalajara).*



misticismo elegante, inspirará la modesta versión, obra de taller pese a la documentación que la avala (Orueta), del convento del Cister de Málaga¹⁹, así como variantes menos afortunadas de los imitadores, tales las de la Colección Güell, de Barcelona, y la del Museo de Santa Cruz, de Toledo, cuando no simples e ineficaces copias, así la del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Igual que las Dolorosas, los Ecce-Homos gozaron de un favor general que propició su degeneración a manos de copistas e imitadores. Los pequeños bustos del Museo de Pontevedra y del Monasterio de Guadalupe, considerado seco y frío por María Elena Gómez-Moreno y atribuido a Giraldo de Merlo en el Instituto Amatller de Arte Hispánico, de Barcelona, testimonian el éxito del tipo.

Dos son las parejas absolutamente auténticas de Mena, las ya citadas del convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón, en busto alargado con brazos, y de las Descalzas Reales, en medio cuerpo, fechadas ambas en 1673 y perdida en 1936 la primera, como gran parte de la producción de Mena sita en Málaga. En estas parejas coincide el análisis artístico con la historia documental, lo que no ocurre con la pareja del Cister de Málaga. Por cierto, viene arrastrándose desde Orueta, como acusan María Elena Gómez-Moreno y Hernández Díaz²⁰, la noticia de que la pareja del Cister queda documentada en 1679, cuando al menos ya en 1675 parece constar la existencia del Cristo, «que yo el dicho Pedro de Mena y mis hijas hemos hecho y ejecutado con nuestras propias manos»²¹. Por otra parte, se impone la necesidad de adelantar la invención de esta tipología pasionista al menos a 1666, pues del 27 de octubre de dicho año data una escritura entre Mena y los representantes del Colegio de Clérigos Menores de Santo Tomás de Aquino, de Málaga, en orden a la ejecución de un Ecce-Homo de medio cuerpo²²: «Pedro de Mena se obliga de hacer fenecer y acabar en toda perfección una hechura de Santo Cristo exe-homo del medio cuerpo, tamaño natural, a su costa y men-

*Dos ángulos de la «Dolorosa»
de Pedro de Mena.
Iglesia parroquial de Budia
(Guadalajara).*

ción, de escultura, acabado a toda perfección, lo entregará al dicho Colegio el primero día del mes de marzo del año que viene de 67...» Cuatro meses, pues, era el plazo en el que el maestro se comprometía a entregar una de estas imágenes, evidentemente desparejada. Aparte de las tres mencionadas, sólo cabe considerar como atribuible la pareja de la Profesa de Méjico. El resto (Museo de Pontevedra, ésta de pequeño formato —0,27 m. la Dolorosa y 0,28 m. el Cristo, ambos sin peana—) es simple imitación, con frecuencia remota (parejas del Museo de Santa Cruz, de Toledo).



EL ECCE-HOMO REPLICA DE LAS DESCALZAS

En tales circunstancias de penuria de datos y de obras incontestablemente auténticas, adquiere la pareja de medios cuerpos de Budia una excepcional importancia. El Ecce-Homo está firmado y fechado en un pequeño rectángulo de hueso o marfil que se incrusta hacia el ángulo delantero izquierdo de la peana de ébano: «Ps. de mena Ft. Malace anno 1674». Pero es indudable que la Dolorosa llevaba la misma inscripción, y no sólo porque subsista su hueco hacia el ángulo delantero derecho de la respectiva peana, sino porque el erudito Juan Catalina García, como hemos visto, refiere en 1903 firma y fecha a ambas figuras. Son estas obras, por tanto, un año posteriores a las parejas de Don Juan de Alarcón y de las Descalzas Reales, y su patente filiación con la última permite establecer la secuencia de las tres parejas indubitadamente datadas. En 1673 crea Mena, después de la pareja de Don Juan de Alarcón, los tipos que habrán de caracterizar definitivamente la serie. Esta pareja de Budia responde plenamente por sus medidas, técnica y caracterización a las tres efigies de las Descalzas Reales y a los demás ejemplares de primer orden de la tipología pasionista de Mena. Cabría incluso hablar de una recapitulación o revisión superadora



de los tipos, ya próximo el declinar del maestro. 1674 constituye fecha relevante: firma entonces Mena el Bautista Niño del Museo de Sevilla, la Purísima de la Colección Hugo Brauner, de Valencia, y el San José de la iglesia de San Nicolás, de Murcia.

El Ecce-Homo de Budia es réplica con significativas variantes del de las Descalzas Reales. No sólo mide 0,94 m., descontada la peana de ébano, frente al 0,90 del de Madrid, sino que obedece a una escala mayor. Desnudo, salvo el sudario a la altura de las caderas, con los brazos sobrepuestos, la cabeza erguida y ligeramente ladeada hacia la derecha aunque vuelto el rostro a la izquierda, la mirada algo baja, cabe aplicarle lo que María Elena Gómez-Moreno dice de la primera versión²³: «resulta un tanto afectado de gesto, a fuerza de querer expresar una resignación sin bajeza; la talla del cuerpo es admirable». Si en este juicio late un eco del antes emitido por Orueta²⁴ —«escultura de ejecución irreprochable, aunque poco sentido en su expresión y con algo de hinchazón en su modelado»—, es lo cierto que el cambio de criterios estéticos lleva a María Elena Gómez-Moreno a considerar la pareja de las Descalzas como la más notable de la serie y a su Dolorosa «la cumbre del arte de Mena».

Puede apreciarse en el Ecce-Homo de Budia una intención correctora del indicado envaramiento, lo que le lleva a una intensificación del factor emocional y a un mayor naturalismo dentro de la convención de las formas. En ambos Ecce-Homos la cabeza y rostro afilados acentúan su verticalidad mística mediante la barba partida en dos mechones. En ambos se adelanta sobre el hombro izquierdo una guedeja de cabello al aire —rasgo de virtuosismo técnico— que se contrarresta hacia el lado derecho en una tradicional caída sobre la espalda, lo que configura un espacio de movilidad en torno a la cabeza. Pero las cejas son más oblicuas en el ejemplar de Budia, acentuando así la impresión de tristeza en la sere-

nidad. Por otra parte, en primer plano respecto del extraordinario modelado del cuerpo, de similares calidades, y justificando el cruzamiento de los brazos, un tanto forzado en el de Madrid, que, al doblarlos en ángulo recto para superponer en el vacío las muñecas maniatadas, deja el antebrazo izquierdo subrayar horizontalmente la cintura en posición delicada pero insatisfactoria, el ejemplar de Budia cuelga los brazos más caídos, en ángulo obtuso, de una cuerda —al parecer original— que circunda el cuello. De este modo el extremado ejercicio de virtuosismo en que estriban las manos de ambas efigies se incorpora espontánea y convincentemente a la escena.

También las manos experimentan un cambio en Budia, donde la izquierda avanza más en el aire y los dedos de ambas, en contraste con la uniforme curvatura del ejemplar de las Descalzas, adoptan variadas posiciones conforme al apuntado esquema de ruptura naturalista. Más corto el sudario en la talla de Budia, frontalmente se resuelve en una sucesión de pequeños pliegues que relega los grandes al lateral izquierdo, rematados por el nudo, mientras que en el ejemplar de las Descalzas alternan unos y otros. La policromía y utilización de elementos accesorios —ojos de cristal, pestañas postizas, gotas y regueros de sangre, marcas de azotes— son semejantes. Se repite en Budia la nota de realismo, acaso excesiva, pero convincente en opinión de María Elena Gómez-Moreno, de la espalda minuciosamente tratada y azotada, concepto totalizador de la contemplación de la imagen que, una vez más, pone en entredicho la afirmación de Orueta de que las estatuas de Mena tienden a un único punto de vista. El suave y terso modelado, a través del tono mate del color, alcanza cotas de inigualable perfección técnica.

UNA DOLOROSA DE CARACTERÍSTICAS PROPIAS

La Dolorosa de Budia, que mide 0,93 m. sin la peana

de ébano, prácticamente igual que las de las Descalzas (0,92 la firmada y 0,95 la llamada de la Contemplación), muestra hasta qué punto es inservible en la clasificación de esta tipología de Mena el «argumento» de la obra, porque, aunque contenida en su expresión, es posterior en un año a la tan dramática e italianizada de Madrid. De ahí la inconsistencia de las razones de Orueta²⁵ para posponer la cronología de las imágenes de concepción más teatral. Esta Dolorosa de Budia, cuyo modelo es el mismo de las tallas de las Descalzas y, por tanto, de Ubeda, de Alba de Tormes y de Valladolid, rechaza la tensión explicitada o reprimida de las cuatro primeras para concentrarse, nada extática, en una actitud de sereno dolor de cuño elegantemente humano, muy a tono con el exquisito amaneramiento del Ecce-Homo. Acordes las esculturas de Budia en tratamiento, medidas y fórmula de autenticación (recuadros con firma y fecha), surge la duda de si realmente las imágenes firmadas de las Descalzas, descompasadas en la altura y firmadas en diferentes sitios (la Dolorosa en caracteres blancos en la peana, el Cristo en caracteres negros en el sudario, y con distinta ortografía), constituyen una pareja y no el resultado de la agregación de dos obras contemporáneas.

Recogiendo con espléndido aparato el manto bajo el brazo derecho y alzándolo en ampulosa curva sobre el izquierdo, la Dolorosa de Budia, que mira hacia la derecha como las de las Descalzas, une sus manos en convencional actitud de oración, casi a la altura del corazón precisamente, un poco más abajo que la de Valladolid y la de la Catedral de Málaga. La tersura del rostro, animado por los consabidos ojos de cristal, pestañas y lágrimas de pasta, contrasta con la ejecución del vestuario, que aquí se presta a un juego imposible en el Ecce-Homo. En el marco de las amplias y seguras curvas del manto, el «modelado simplificado y tenso» que, como dice Sánchez Mesa²⁶, caracteriza a Mena, se desgrana en sucesivos y distintos tratamientos que provocan

una cálida oposición de sombra y luz. Minuciosa la ejecución de la toca, hecha en repetidos y finos pliegues, los pliegues en fuelle del maestro, con más riqueza de matices que en las tocas de las Dolorosas de las Descalzas, la túnica se desenvuelve en los brazos en grandes pliegues que, sin llegar a la forzada redundancia del brazo izquierdo de la Dolorosa firmada de Madrid, constituyen una obra de correctísima ejecución, especialmente patentizada en el delgado cuerpo, simulacro de tela, de la embocadura de las mangas. Los amplios pliegues del manto se resuelven a la izquierda en el esmerado virtuosismo de lo que Artíñano²⁷ denominaba «paños libres o independientes de la masa general», que aquí conforman un verdadero túnel bajo el brazo.

La policromía de la Dolorosa de Budia es, como en las demás, la de la liturgia inmaculista: azul el manto, carmín la túnica —floreada, al igual que en la de la Contemplación—, blanco amarillento la toca. Mate el rostro, castaño amarillento el compacto cabello, similar al de las madrileñas, también asoma por los brazos la túnica interior de color morado. Los colores de esta pareja pasionista de Budia son los originales, sin perjuicio de contados repintes (manos de la Dolorosa, retoques en los dedos del Cristo) y de su general suciedad, sobre todo en los elementos salientes, circunstancias a las que no escapan las imágenes de las Descalzas (manos repintadas de las Dolorosas). No cabe estimar tan aceptable, en cambio, por los mencionados desperfectos de la guerra civil, su estado de conservación: desperfectos en las zonas exteriores de la Dolorosa, con roturas del borde del manto y de la túnica; diversas fracturas en el cuerpo del Cristo, con desaparición de medio dedo corazón de la mano izquierda. Desgraciadamente, y pese a la protección de las vitrinas, también se han producido algunos daños en las imágenes de las Descalzas (entre otros detalles, falta casi entero el índice de la mano izquierda del Ecce-Homo). El agujero que presentan en la cabeza las figuras de Budia denuncia que llevaron corona de potencias, como el Ecce-

Homo del Museo de Granada. Una etiqueta, rota, en la imagen de la Dolorosa debe corresponder a los servicios de incautación o recuperación de la guerra civil.

Es de esperar que esta excepcional pareja pasionista, representación destacadísima del género que más ha popularizado a Pedro de Mena y que demuestra que, en contra de lo que se ha sugerido a propósito de la pareja de las Descalzas, tales obras maestras no tenían forzosamente por qué obedecer a encargos regio o principescos, sea objeto de las necesarias tareas de conservación por parte del Ministerio de Cultura y acabe custodiada con las debidas garantías en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara o en el Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza. Agradecemos, por último, las facilidades de todo género prestadas al efecto de la elaboración del presente trabajo tanto por el Patrimonio Nacional, administrador del Real Patronato de las Descalzas Reales, como por el señor párroco de Budia, don Eduardo García Parrilla.

NOTAS

¹ *Memorial histórico español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia. Tomo XLI. Relaciones topográficas de España. Relaciones de pueblos que pertenecen hoy a la provincia de Guadalajara, con notas y aumentos de D. Juan Catalina García. I.* Madrid, 1903, pág. 392.

² RICARDO DE ORUETA Y DUARTE, «La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano», *Museum*, año IV, n.º 1, Barcelona, 1914, pág. 142. Es reseña y ampliación del libro del mismo título y autor.

³ FRANCISCO LAYNA SERRANO, *La provincia de Guadalajara*, Madrid, 1948, pág. 73.

⁴ Padre ANDRÉS LLORDEN, O.S.A., «El imaginero y escultor granadino Pedro de Mena y Medrano. Notas y documentos del archivo notarial malagueño, *La Ciudad de Dios*, año 71, volumen CLXVIII, n.º 2, septiembre-diciembre 1955, pág. 376.

⁵ (FRANCISCO MORENO CHICHARRO Y SEBASTIAN SANZ LÓPEZ) *Caminos de Sigüenza y Atienza*, 3.ª edición, Madrid, 1976, pág. 287.

⁶ SALVADOR TOQUERO Y SANTIAGO BARRA, *Buscando a Celia en la Alcarria*, (Guadalajara) 1982, pág. 127.

⁷ *Memorial...* Nota a la pag. 392, en relación a nota a la pag. 384.

⁸ *Virgen del Peral. Inventarios y cuentas*, manuscrito, iglesia parroquial de Budia. Solo parcialmente foliado.

⁹ JOSE ALVAREZ LOPERA, *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil española*, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, vol. I, 1982, págs. 109-112.

¹⁰ RICARDO DE ORUETA Y DUARTE, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914, especialmente págs. 172, 173, 175, 210 y 211.

¹¹ COMTE DE GÜELL, *La sculpture polychrome religieuse espagnole (Une collection)*, Etablissements Dujardin, Paris, 1925, pág. 108.

¹² MARIA ELENA GÓMEZ-MORENO, «Escultura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1973, págs. 254-259.

¹³ EMILIO OROZCO DIAZ, «Devoción y barroquismo en las Dolorosas de Pedro de Mena», *Goya*, n.º 52, enero-febrero 1963, pág. 235.

¹⁴ JOSE HERNÁNDEZ DIAZ, «La escultura andaluza del siglo XVII», *Summa Artis*, vol. XXVI, *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, págs. 169 y 180-182.

¹⁵ DIEGO ANGULO INIGUEZ, «Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo XI, 1935, pág. 133.

¹⁶ EMILIO OROZCO DIAZ, «Un Eccehomo desconocido de Pedro de Mena y la interpretación de este tema en la escultura granadina», *Goya*, n.º 71, marzo-abril 1966, pág. 299.

¹⁷ JOSÉ ALVAREZ LOPERA, *o. c.*, vol. II, página 187, fig. 28, «Museo Arqueológico Nacional. Un aspecto del depósito de tallas y artes menores. Junio de 1938». En esta fotografía se descubre una imagen de características similares.

¹⁸ JOSÉ HERNÁNDEZ DIAZ, *o. c.*, pág. 181.

¹⁹ JOSÉ HERNÁNDEZ DIAZ, *o. c.*, pág. 181. Siguiendo un criterio unilateralmente documental, lo da por auténtico.

²⁰ RICARDO DE ORUETA Y DUARTE, *La vida y la obra...* Centro de Estudios Históricos, páginas 248-249. MARIA ELENA GÓMEZ-MORENO, *o. c.*, pág. 259. JOSE HERNÁNDEZ DIAZ, *o. c.*, págs. 181 y 183.

²¹ Padre ANDRÉS LLORDEN, *o. c.*, págs. 345, 347 y 355-356.

²² Padre ANDRÉS LLORDEN, *o. c.*, págs. 326-327.

²³ MARIA ELENA GÓMEZ-MORENO, *o. c.*, página 259.

²⁴ RICARDO DE ORUETA Y DUARTE, *La vida y la obra...* Centro de Estudios Históricos, páginas 210-211.

²⁵ RICARDO DE ORUETA Y DUARTE, *La vida y la obra...* Centro de Estudios Históricos, páginas 174-175 y 211.

²⁶ DOMINGO SANCHEZ MESA MARTIN, «Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena», *Archivo Español de Arte*, n.º 159, 1967, pág. 260.



«Dolorosa», por Pedro de Mena. Iglesia parroquial de Budia (Guadalajara).

²⁷ PEDRO M. DE ARTIÑANO, «Dolorosa de los Servitas. Parroquia de San Felipe. Málaga», en *Pedro de Mena, escultor. Homenaje en su tercer centenario. 1628-1928*, Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, 1928, sin paginar.

Addenda. En relación a la pareja de Ecce-Homo y Dolorosa del convento de Don Juan de Alarcón, en Madrid, que se daba por perdida en 1936, el contenido de un folleto de edición particular y nula difusión que ha llegado a nuestro conocimiento con posterioridad a la redacción de este artículo —«Monasterio-Colegio de

MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón (Notas de la tesina «El Barroco mercedario»), por María de los Angeles Curros Ares, Madrid, 1981, página 8 y dos láminas sin numerar), permite aseverar que la citada pareja fue ilegalmente enajenada a un coleccionista de Bilbao después de 1939.

De los siglos XVIII, XIX y XX

Alfombras del Palacio Real de Madrid

Por FERNANDO FERNANDEZ-MIRANDA



*Alfombra realizada con técnica de tapiz por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara durante el reinado de Carlos III.
Dimensiones: 3,85 x 2,75 metros. Materiales: lana y seda. 9 h.u. cm. 13-14 h.t. cm.*

LA MANUFACTURA

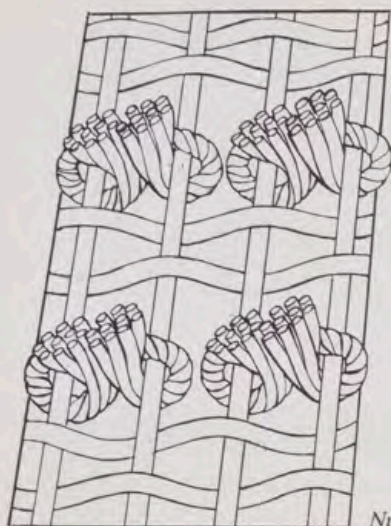
El estudio de la técnica de las alfombras es de gran importancia para su clasificación cronológica y localización geográfica, dependiendo de ella, en muchos casos, el poder aproximarse a la fecha de su realización, o fijar el taller de donde proceden. Existen dos clases de técnicas en las alfombras hechas a mano: una en la que toda su decoración se debe a la trama, y otra en que trama y urdimbre sirven de base para la ornamentación, que se realiza mediante una serie de nudos he-

chos a mano sobre los hilos de urdimbre. No se tratará aquí de las alfombras decoradas por su trama, ya que su técnica, usada en los Kilim y los Sumak, estuvo localizada en el Cáucaso, y no fue nunca empleada en nuestro país. Otra técnica usada en Europa para las alfombras, en la que podemos situar a España a la cabeza, es la técnica del tapiz, que no se difiere de éstos en nada, únicamente en que fueron concebidas como muestra del alto nivel que alcanzó el arte decorativo durante el siglo XVIII. Dentro de la técnica del anudado, la urdimbre y la trama cons-

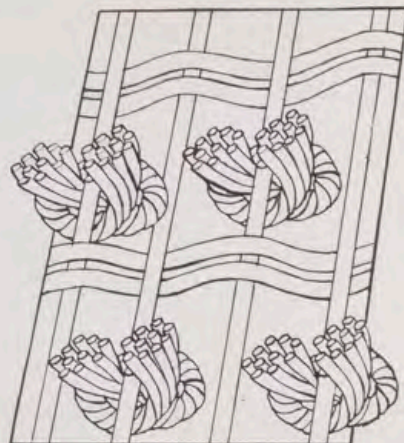
tituyen el tejido propiamente dicho. Los nudos se intercalan en este tejido formando la decoración y cubriendo trama y urdimbre, gracias a su proximidad y a su superficie esponjosa.

Para ver claramente el modo de anudado, el tejido de la trama y la urdimbre, se publican unos dibujos en los que se ven los hilos de trama horizontales y los de urdimbre verticales, separados exageradamente para su mayor claridad, al igual que los nudos, para que no haya duda respecto a su manipulación.

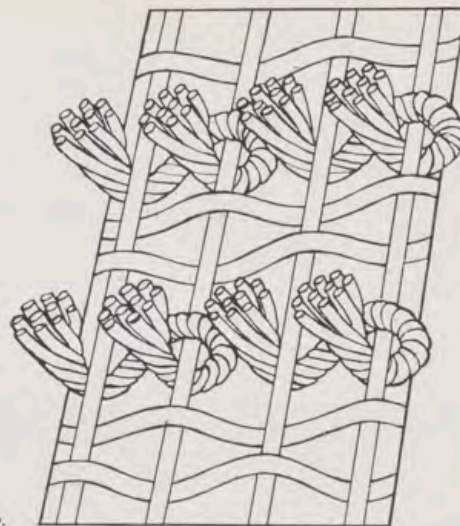
La urdimbre se forma por una serie



Nudo turco o «ghiorde».



Nudo español.



Nudo persa o «senneh».

de hilos paralelos, colocados verticalmente en el telar, y de más longitud que la del largo de la alfombra. Es su elemento fundamental, el que le da consistencia, y de cuya fortaleza y elasticidad depende la duración del ejemplar. Suelen ser de color crudo, componiéndose cada hilo de dos cabos retorcidos íntimamente, formando una fibra de gran resistencia. La separación de hilos de urdimbre es variable. En nuestras alfombras más antiguas aparecen constantemente 10 fibras por centímetro, disminuyendo el número de hilos muy notablemente en los dos últimos siglos, pasando a ser, en la mayoría de los casos, de cuatro o seis fibras.

La trama es la que va formando el tejido de la alfombra al pasar alternativamente sobre los hilos de la urdimbre. El hilo de trama es por regla general múltiple, es decir, de varias fibras esponjosas y sin apenas torsión. Es importante la calidad de su hilado, ya que de su grosor depende el de la alfombra, y su delicadeza decorativa, pues los hilos de trama de excesivo grosor producen cierta irregularidad en la ejecución.

El anudado

El nudo es el que forma la decoración de la alfombra. Del número de nudos por centímetro cuadrado, de su calidad, grosor y longitud de sus extremos, depende el aprecio del ejemplar y la duración en buen estado de su decoración. Existen tres tipos de nudos fundamentales: el nudo «Ghiordes», llamado comúnmente turco, que fue usado en Europa por primera vez en España, en Cuenca, a mediados del siglo XVII, de donde pasó al resto del continente. El «Shenee», conocido generalmente como persa; y el español, que se usa únicamente en nuestras alfombras desde los tiempos más antiguos, y en algunas manufacturas medievales de Quedlimburgo.

El «Shenee» no se usó nunca en España, no así el turco, que, como he-

mos dicho, se emplea en nuestro país a partir del siglo XVII en los talleres de Levante, Cuenca y Salamanca, y más tarde en las fábricas de Madrid. El nudo español fue la única técnica usada en los talleres de Alcaraz, Letur, Liétor, etc., donde se fabricaron los más selectos productos de la Edad Media y del Renacimiento. No se conoció en Oriente, usándose constantemente en los ejemplares del más decidido carácter hispano. El «Shenee» anuda dos hilos de urdimbre, envolviendo uno de ellos por completo y pasando por detrás del segundo. El turco también anuda dos hilos de urdimbre, rodeándolos y pasando sus extremos entre ellos. El español, al contrario que los anteriores, sólo anuda en un hilo de urdimbre, envolviéndolo y pasando sus extremos por detrás, volviendo a la superficie por ambos lados de él. Además, el nudo español ofrece la particularidad de anudar, en una línea, en los hilos pares de urdimbre, dejando libres los impares. Esto hace que los nudos se presenten en zig zag, y cuando las decoraciones tienen líneas verticales, no permite lograr trazos puros, al contrario de lo que sucede en las técnicas persa y turca, que no alternan nunca los hilos de urdimbre en el anudamiento.

Los materiales

De la finura de los materiales depende la de la alfombra; cuanto más finos, mayor número de nudos caben por centímetro cuadrado, consiguiéndose así una extrema delicadeza en la decoración.

El material empleado en las alfombras españolas para el anudado es la lana de oveja, que siempre fue abundante en nuestro país. La seda no fue utilizada sino excepcionalmente, y cuando aparece en alguna alfombra, es a través de la técnica del tejido o la del bordado, y no la del anudado. El pelo de camello, el lino, etc., tampoco se emplearon.

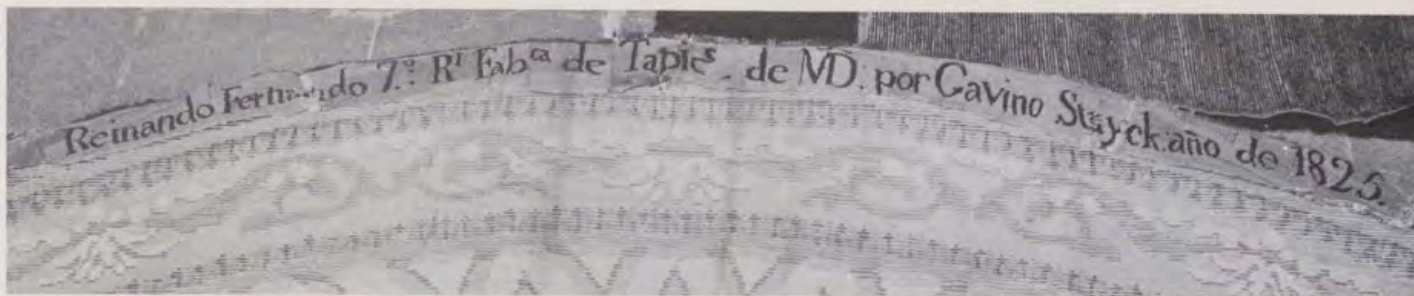
Los diferentes procesos artesanos que antiguamente seguía la lana para su posterior manipulación textil hoy están totalmente mecanizados, obteniéndose fibras mucho más regulares y con mayor rapidez, pero perdiendo el encanto de las cosas realizadas directamente por la mano humana.

El proceso antiguo era lento y complicado. El esquilado tenía lugar, tras lavar varias veces las ovejas en el río para librarlas de barro y de otras impurezas, en los meses de mayo o junio, antes de los fuertes calores del verano. La lana recién cortada se lavaba de nuevo en agua caliente y después fría, hasta que quedara bien escaldada y limpia.

Antes de secarla del todo, se palmeaba para que esponjara y cayera la broza. Como en el escaldado pierde toda la sustancia grasa, se le añadía un poco de aceite, y después cardaba bien, entregándosela a las hilanderas, que, a mano también, formaban el hilo y las correspondientes madejas.

Los tintes

Los tintes también han variado. Con la invención de las anilinas a mediados del siglo pasado, se produjo una verdadera revolución en el color, anulando las antiguas recetas de la tintorería y desterrando el uso de los colorantes vegetales. Con el teñido químico, demasiado perfecto y uniforme, se han perdido las desigualdades de color, producidas en un mismo tono, de los colores vegetales, que muestran variadas irisaciones, y tienen una gran expresión, no superada por la pureza química. La lana blanca se sigue usando, corrientemente, en estado primitivo, y también para el negro se aprovecha la de dicho color, pero lo más frecuente es que la lana sea teñida. La lana se coloreaba después de hilada y dispuesta en madejas de un peso establecido. Los tintes se echaban en grandes tinas, en las que se introducían las madejas,



Fecha y firma de la Real Fábrica, en tiempo de Fernando VII, realizada con los hilos de trama y de urdimbre, y cosida al reverso de la alfombra. Bajo este reinado, la Real Fábrica empieza a firmar sus alfombras de nudo.



Fecha y firma de la Real Fábrica realizada en el anverso de la bordura de la alfombra, siguiendo el anudado de la misma. Este modo de firmar en el anverso comenzó en el reinado de Isabel II, y continúa hasta nuestros días.

dándoles un baño bastante largo para conseguir que el color penetrase hasta el interior de los hilos. El grueso excesivo de alguno de ellos tenía como consecuencia que el color no fuese uniforme, y que en un mismo hilo las fibras exteriores apareciesen en su justo color, mientras que las interiores presentaban la gama de colores más próximos. Esta irregularidad del colorido es uno de los mayores atractivos de las alfombras antiguas. Los colores fundamentales, de cuyas mezclas se obtienen todos los demás, son el azul, el rojo y el amarillo.

El azul es el color más sólido. Se obtiene del añil por un tratamiento especial, que consiste en la fermentación de una planta (*Indigofera tinctoria*), que deja en libertad su materia colorante, soluble en agua. El tinte rojo estaba producido, generalmente, por la raíz de una planta llamada rubia (*Rubia tinctorum*) tratada con algún mordiente, por lo general alumbre, o por insectos que viven en el roble, o por la cochinilla mejicana, introducida en Europa por los españoles tras el descubrimiento de América, y que acabaría desterrando los otros procedimientos. El amarillo se puede obtener mediante el azafrán u otras plantas, entre las que se prefería la llamada gualda (*Reseda luteola*), que con su cocimiento teñía de amarillo dorado. El catecú daba un color parduzco, tanto más claro cuanto menos se calentaba durante su preparación. Se obtenía cociendo el duramen del tronco

de cierto tipo de acacia (*Acacia Catechu* o *A. Suma*), reducido a pequeños fragmentos. El negro se lograba con zumaque, siendo el más estimado el zumaque de Sicilia (*Rhus Coria*), o con palo de Campeche (*Haematoxylum Campechianum*), conocido por los españoles en la bahía mejicana de Campeche, de la que tomó su nombre. Se usaba unido al sulfato ferroso o al sulfato de cobre, como mordientes, más algo de amarillo para conseguir un negro lleno (se usaba también como mordiente cromo, poco utilizado ya que daba un tono muy azulado y poco resistente a la luz). Estas sales tienen el inconveniente de corroer la lana, por lo que en la mayor parte de las alfombras antiguas, el color negro aparece muy descolorido, y en otros casos llega a desaparecer.

Para tejer la alfombra se coloca primero la urdimbre sobre el telar (que normalmente es de alto lizo, mucho más cómodo para el artesano), y después de bien tensado se procede a hacer la orilla inferior, para lo que se hacen varias pasadas de trama, que alternativamente van por debajo o por encima de los hilos pares o impares de la urdimbre. Cuando se han tejido un par de centímetros, se comienza la alfombra, anudándose conforme a cualquiera de las tres técnicas antedichas, hasta conseguir una hilera de nudos. Terminada ésta, se pasa la trama, que en el arte español es única, aunque sea de cabos múltiples, mientras que en los nudos turco y persa es doble o tri-

ple. Después de colocar la trama se prensa sobre la hilera de nudos con un peine metálico muy pesado, a fin de conseguir un tejido apretado, y se iguala la altura de los extremos de los nudos hasta conseguir un nivel uniforme. De nuevo se anuda otra hilera, se vuelve a pasar la trama, y así sucesivamente hasta finalizar el trabajo. Una vez terminada la alfombra, se teje, como al principio, una orilla para impedir que se deshagan los últimos nudos. Las orillas laterales se tejen al mismo tiempo que la alfombra. Por último, se separa la alfombra del telar al que está sujeto por los hilos de urdimbre, que se cortan y se anudan.

ALFOMBRAS DEL PALACIO REAL

El Patrimonio Nacional tiene en su colección de alfombras ejemplares de los más antiguos modelos españoles (Alcaraz, etc...), que no se tratan en este artículo, ya que se encuentran en otros palacios, y éste se centra, como indica su título, en las alfombras del Palacio Real de Madrid, siendo los ejemplares aquí tratados de los siglos XVIII y XIX, última etapa de la fabricación de alfombras en España y que se centra en Madrid. De estas fábricas madrileñas, la Real Fábrica de Santa Bárbara aún hoy continúa manufacturando ejemplares que son justamente apreciados.



1.

1. Alfombra de 8,85×5,25 metros realizada por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara bajo el reinado de Isabel II, con destino a las habitaciones del Príncipe de Asturias. Nudos (ghiorde). 4×cm²) en lana. Urdimbre de algodón. Trama de yute.

2. Alfombra realizada con técnica de tapiz por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara durante el reinado de Carlos III. Dimensiones: 3×3 metros. Materiales: lana y seda. 9 hilos de urdimbre por cm. lineal. 18 hilos de trama por cm. lineal.

3. Alfombra de 11,85×3,90 metros realizada en la Fábrica de la Cruz del Espíritu Santo con destino al comedor privado de Carlos IV. Nudos (6×cm²), urdimbre y trama de lana.

3.



2.





4.

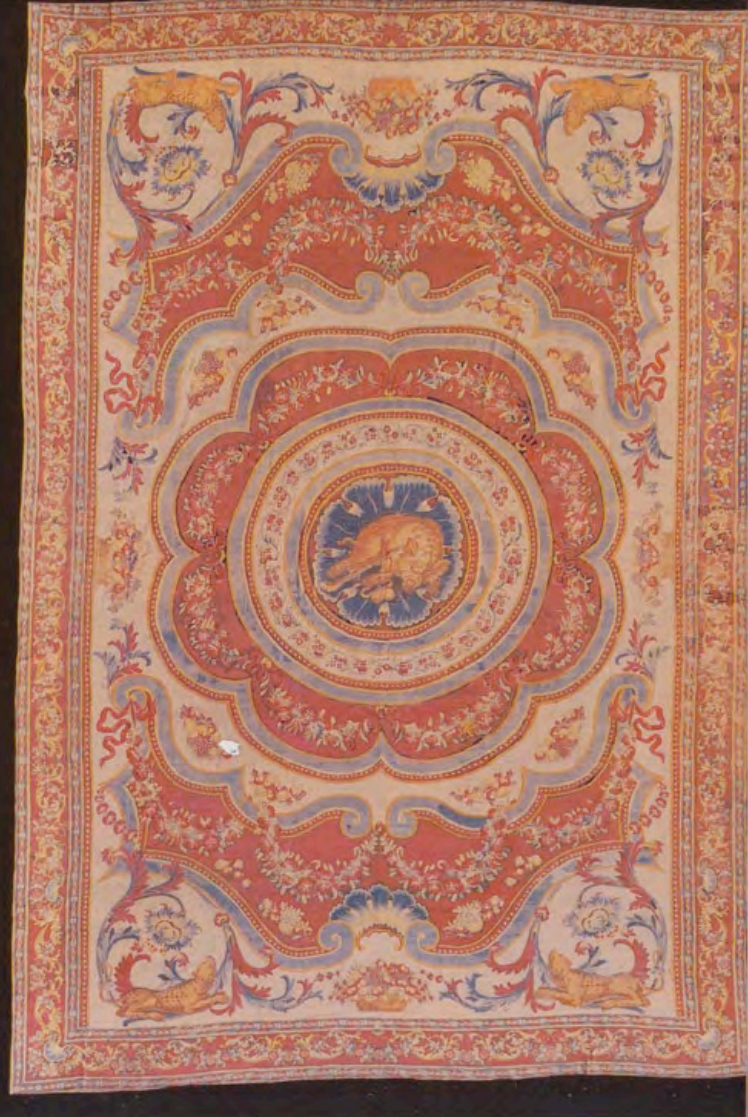
4. Alfombra de 9,70×8,70 metros realizada por la Real Fábrica de Santa Bárbara bajo el reinado de Alfonso XII. Nudos (ghiordes. $3 \times \text{cm}^2$) en lana. Urdimbre de algodón. Trama de yute.

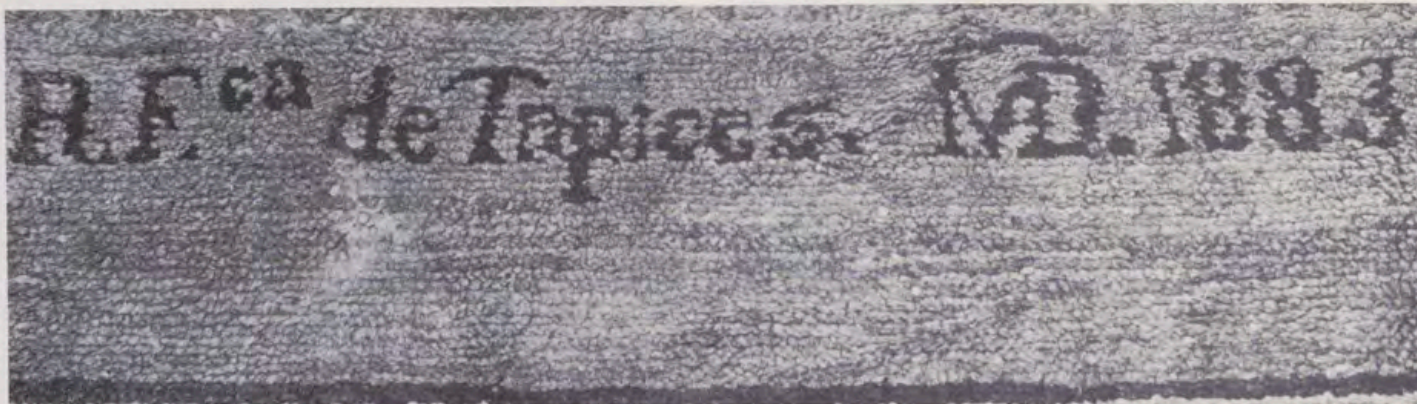
5. Alfombra de 8,50×12,35 metros realizada en la Fábrica de la calle de la Cruz del Espíritu Santo con destino a la pieza donde cenaba el Rey Carlos IV. Nudos ($6 \times \text{cm}^2$), urdimbre y trama de lana.

6. Alfombra realizada expresamente para el Salón de Columnas del Palacio Real durante el reinado de Alfonso XIII, por la Real Fábrica. Nudos (ghiordes. $2 \times \text{cm}^2$) en lana. Urdimbre de algodón. Trama de yute.

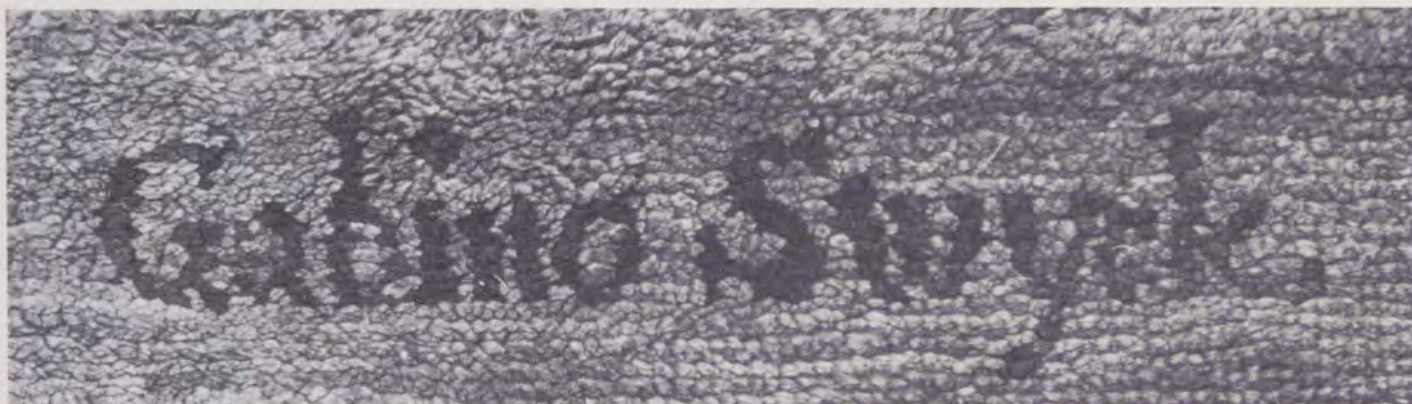
5.

6.





Fecha y firma de la Real Fábrica durante el reinado de Alfonso XII.



Antes de fundarse la Real Fábrica de Tapices en Madrid, bajo el reinado del primer Monarca de la Casa de Borbón, existía en Madrid una fábrica instalada en la calle de Santa Isabel, escenario que sirvió a Velázquez para su inmortal obra *Las Hilanderas*. En este taller fue donde hizo su ensayo Jacobo Van der Goten, tapicero flamenco que mandó llamar el Rey Felipe V para fundar la Real Fábrica de Tapices, según la sugerencia del que fue su Ministro de Estado, Cardenal Alberoni, de crear una manufactura española de tapices. Empieza este ensayo en julio de 1720, y en el mes de septiembre de 1721 se funda La Real Fábrica de Tapices, que se instala en la puerta de Santa Bárbara, en la casa llamada Abreviador. En este local montó Jacobo Van der Goten los telares, y organizó los talleres, ayudado por el mayor de sus hijos, Francisco, quien le sucedería en la dirección del establecimiento tras su muerte en 1724. El contrato definitivo de trabajo no se estableció con la Real Casa hasta 1744, ya que a la vez que en la Fábrica de Santa Bárbara, también se continuaba trabajando en la de Santa Isabel, hasta que se unificaron en dicha fecha.

Paralelamente a la Real Fábrica, y a veces en relación con ella, se instalaron otros telares en Madrid durante el siglo XVIII. Fueron famosos los de Juan Antonio Alecastre y su mujer Petronila de la Encarnación, instalados en 1725, en la calle del Reloj, cuyas obras gozaron de un gran renombre, tanto

por su colorido como por la originalidad de los dibujos, manteniendo su producción hasta el año 1767. También los de Matías González, que fueron de escasa duración, teniendo su máxima producción hacia el año 1777. De los talleres de Constantino de Castro, especializados en la fabricación de «alcatifas finas», que por su estilo se llamaron de berbería o morunos, existen, probablemente, varios ejemplares en la colección del Patrimonio Nacional. Otro taller importante, del que también el Patrimonio conserva algunos ejemplares, fue el de Antonio Marsyglé, que hizo numerosas alfombras para Palacio en 1790, manufacturas que figuran en los inventarios como «alfombras de la Calle de la Cruz del Espíritu Santo».

Todos estos talleres realizaban sus alfombras con nudo turco, empleando como materia prima la lana, incluso, en la mayoría de los casos también para la trama y la urdimbre, anudando generalmente cuatro nudos por centímetro cuadrado.

Alfombras del siglo XVIII

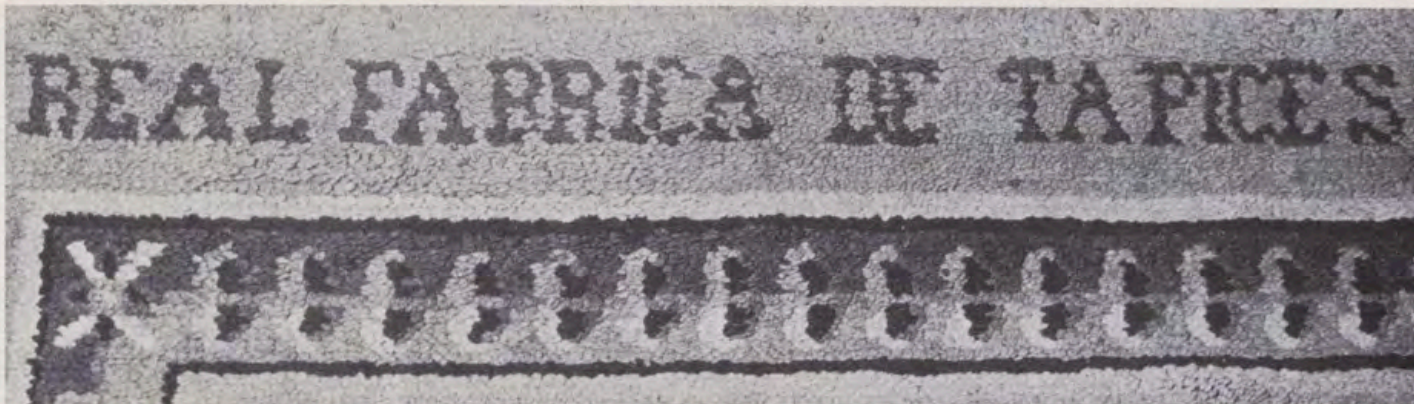
Se publican en este artículo fotografías de nueve alfombras del Palacio Real de Madrid, representativas de las diferentes técnicas y épocas y de la variedad y riqueza de la colección de

Palacio. Las más antiguas pertenecen al siglo XVIII, dos de ellas tejidas según la técnica del tapiz, y las otras dos realizadas con la técnica del anudado. Las dos de tapiz fueron tejidas por la Real Fábrica de Santa Bárbara en tiempos del Rey Carlos III; muy representativas de este momento, tanto por su decoración pompeyana como por los tonos claros de sus colores (ocres, azul celeste, rosas, etc.). En la primera de estas dos alfombras vemos, como ya se ha dicho, una decoración pompeyana típica, con figuras en camafeos y templetes, rectángulos con paisajes, grifos, esfinges, etc., sobre fondo blanco en el centro y rosa en las cenefas.

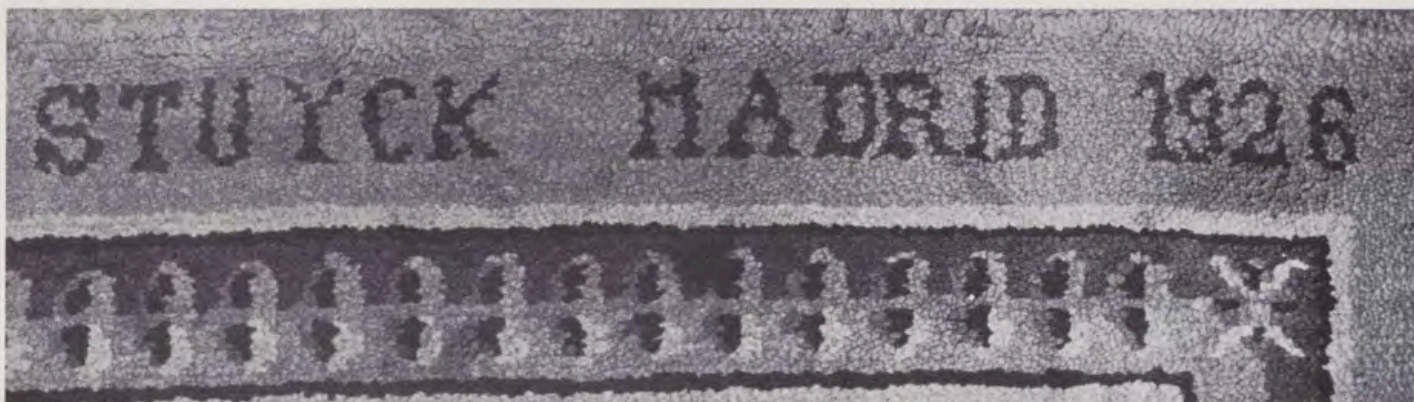
La segunda se ha realizado sobre fondo azul, según una composición radial con decoración blanca de tipo pompeyano. El matizado de la decoración le da una admirable plasticidad.

Estas dos alfombras figuraron en las exposiciones de «Alfombras Antiguas españolas» de 1933, realizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, y en la de 1974, organizada por el Patrimonio Nacional en el Palacio de Pedralbes, «La artesanía española en los Palacios Reales».

También del siglo XVIII, aunque de nudo, son las dos alfombras realizadas en los talleres de la Calle de la Cruz del Espíritu Santo, que tienen como motivo central de su decoración sendos bodegones de caza muerta. En la primera se representa un jabalí sobre fondo



Fecha y firma de la Real Fábrica durante el reinado de Alfonso XIII.



azul, festoneado de guirnaldas. En cada una de las esquinas de la alfombra, aparece un leopardo tumbado sobre fondo blanco. En el inventario de Fernando VII del año 1834, está recogida en el folio 207, como sigue: «... alfombra con destino a la pieza donde cenaba el Rey Carlos 4.^o, representa colgantes de flores coloridas en morado sucio, tigres y canastillos con frutas en campo blanco, y en el centro un jabalí muerto. Está regularmente tratada y es de mal colorido. Mide 16 1/3 varas de largo y 11 1/2 varas de ancho, que hacen en cuadro 187 5/6 varas, que a 55 reales importan 10.330,28 reales».

La segunda alfombra, además del bodegón central donde se representa un ciervo, perdices, ánades y liebres, inscritos en un círculo verde, y éste a su vez en guirnaldas de flores; tiene otros dos más pequeños en la parte superior e inferior, respectivamente, con aves y liebres muertas, flanqueado cada uno de ellos por dos leones tumbados. El inventario de Fernando VII, folio 207, dice: «Alfombra hecha en una Fábrica que hubo en esta corte y en su calle de la Cruz del Espíritu Santo con destino a la pieza donde comió el Sr. D. Carlos 4.^o, representa colgantes de flores coloridas y leones en campo morado sucio, en el centro un benado, un ganso, chochas, ánades, palomas, conejos y perdices muertas.

Está medianamente tratada, pero es de muy mal colorido. Mide de largo

17 2/3 varas y de ancho 11 1/3 que hacen en cuadro 200 2/3 varas, que a precio de 50 reales importan 10.000 reales».

Alfombras de los siglos XIX y XX

Como alfombra representativa del reinado de Fernando VII, se ha seleccionado la del Salón del Trono. Tiene una superficie total de 280 metros cuadrados. En las ilustraciones aparece la parte central de la alfombra, situada delante de los sillones del trono. En el inventario de Fernando VII, folio 210v, figura como: «... hecha en la Real Fábrica de Tapices de S.M., para el salón de Embajadores, representa orlas de flores coloridas en campo oscuro y con fajas de color mahon y bolas doradas, sirven como de marcos a tableros de adornos morados y dorados en campo verde y color porcelana sembrado de estrellas doradas; en medio, delante del trono, hay dos esferas de Europa y América y las cenefas son en lo general de fondo carmesí con adornos de oro. Está bien tratada. Mide 32 varas de largo y 12 1/2 de ancho. Cinco entrecalcones más dos entrepuertas. Que a precio de 120 reales importan 43.480 reales».

De este mismo reinado es también una pequeña alfombra de estilo Imperio. Está decorada sobre fondo blanco con figuras geométricas en azul en for-

ma de huso, con una cenefa oro y anaranjada con palmetas y perlas en blanco. La bordura es jaspeada en ocre y verdes oscuros. Fue realizada por la Real Fábrica de Tapices en 1825. Las habitaciones del Príncipe de Asturias en Palacio están alfombradas, casi en su totalidad, con piezas realizadas en el período isabelino. Entre ellas se ha seleccionado una de las que mejor representan el eclecticismo propio de este momento. En ella vemos elementos decorativos propios de la época de Carlos IV o del estilo Imperio, mezclados entre sí y con esquematizaciones de rosetones y palmetas, combinados con una abundante decoración floral y de rocalla en oro sobre blanco. Su manufactura también se debe a la Real Fábrica de Tapices (1862).

Del reinado de Alfonso XII, aún más marcado estéticamente por la filosofía ecléctica que el reinado anterior, se publica una alfombra realizada en 1883 por la Real Fábrica, decorada con motivos de tipo oriental en tonos oscuros de colores contrastados. Sus dimensiones son 9,70 por 8,70 metros.

La alfombra que se conserva en el Salón de Columnas de Palacio Real fue realizada expresamente para este Salón en tiempo de Alfonso XIII por la Real Fábrica. Su decoración es una composición con motivos de épocas diversas sobre fondo amarillo y rojo, en el que se mezclan roleos, tallos, veneras, cardinas, guirnaldas, abanicos y rocalla, enmarcados por estrechas cenefas de espirales y ovas.



Motivo central de la alfombra del Salón del Trono del Palacio Real. Realizada en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara bajo el reinado de Fernando VII. Nudo (ghiordes. $4 \times \text{cm}^2$), urdimbre y trama de lana.



Alfombra de $3,10 \times 1,55$ metros realizada por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara durante el reinado de Fernando VII. Nudo (ghiordes. $4 \times \text{cm}^2$), urdimbre y trama de lana.

BIBLIOGRAFIA

- La manufactura nacional de alfombras en España*, M. Utrillo, 1932.
- El arte del tapiz y de la alfombra en España*, F. Pérez Dolz.
- Catálogo de la exposición de alfombras antiguas españolas*, J. Ferrandis, 1933.
- Las industrias de Madrid*, M. Capella Martínez, 1963.
- Rugs & Carpets of the world*, The Country Life Book, 1977.
- The primary structure of the fabrics*, I. Emery, 1965.
- Teppich Lexicon*, Brukmann's, 1975.

Conservados en la Biblioteca de Palacio

Libros, grabados y medallas de Santa Teresa de Jesús

Por MATILDE LOPEZ SERRANO



Extasis de Santa Teresa, grabado de Lorenzo Bernini. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



Busto de Santa Teresa, por Gómez de Navia. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

El tercer Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús, celebrado naturalmente en 1882, revistió una especial característica por su notable relieve, pues no solamente se publicaron muchos trabajos y estudios sobre la Santa, sino que, además, el Rey Don Alfonso XII coronó la imagen de Alba de Tormes nombrándola «Patrona de las Españas», y se acuñaron medallas conmemorativas, una en oro y otra en plata —ambas en el Museo de Medallas y Numismática de la Biblioteca palatina—, y que aquí se reproducen. Pero la solemnidad que presentó en 1982 el IV Cen-

tenario de la Santa no la había adquirido nunca, por ser la presencia personal de Su Santidad el Papa Juan Pablo II la que ha tratado de la Santa y ha clausurado los actos del Homenaje a la misma: como «Santa Universal» la ha calificado el Pontífice.

El Patrimonio Nacional ha querido coadyuvar a la brillantez de este IV Centenario poniendo en conocimiento del gran público, en una divulgación adecuada, los recuerdos de la Santa con obras personales de ella y sus efigies conservadas en los diversos Palacios, Monasterios y Museos Patrimo-

niales (véase REALES SITIOS, n.º 74). Limitándonos a la Biblioteca palatina, a la que corresponde este trabajo, se han reunido piezas de la Sección de Manuscritos, de Libros impresos de los siglos XVII al XIX, grabados y las medallas citadas anteriormente.

MANUSCRITOS

El más preciado y entrañable recuerdo de la Santa, es una carta autógrafa suya dirigida a sus monjas dándoles consejos, y que comienza: «La gracia

del Espíritu Santo sea con V.^a R.^a», y termina: «Año de 1579 — de V.^a R.^a sierba — Teresa de Jesús».

La carta se halla colocada entre dos cristales (para que se pueda leer, por anverso y reverso) que van unidos por sencillo marco de plata adornado con pequeño coronamiento cincelado, al parecer, de arte de la época de Felipe IV.

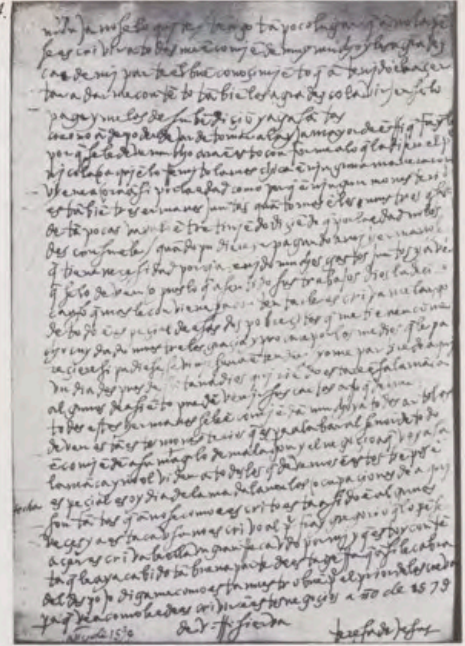
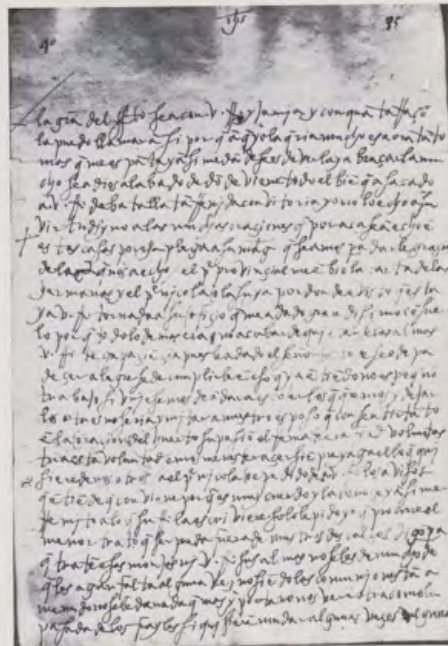
Autentifica la carta una breve documentación por separado: un pliego con las firmas de la Priora y Comunidad del Convento de Nuestra Señora de la Concepción de Carmelitas Descalzas de Valladolid, certificando la autenticidad de la carta y la donación de esta reliquia al Baile o Bailio Frei don Francisco de Frías Haro, dado en Valladolid a 4 de julio de 1742; y en otro pliego del Sello 4.^o de 1742, un testimonio del escribano de Valladolid, Juan González Ochoa, de la entrega de dicha carta, para remitirla al señor Bailio, dado en Valladolid a 13 de junio de 1742. Ambos son documentos originales. Acompaña también un pliego de papel corriente con la transcripción de la carta, con letra minúscula caligráfica.

En la misma Sección de Manuscritos de la Biblioteca de Palacio, se halla una poesía anónima, en quintillas, dedicada a la Santa, en un tomo de Varios titulado *Poesías religiosas* (folios 116-118). Aparte, como documento suelto, se halla la Relación de un Prodigio y Revelación de Cristo Crucificado a Santa Teresa y sus consecuencias (oraciones por los Reyes de España), en un pliego con letra de principios del siglo XIX, autenticado por la Priora y Comunidad del Convento primitivo de San José, de Carmelitas Descalzas de Avila, sin fecha.

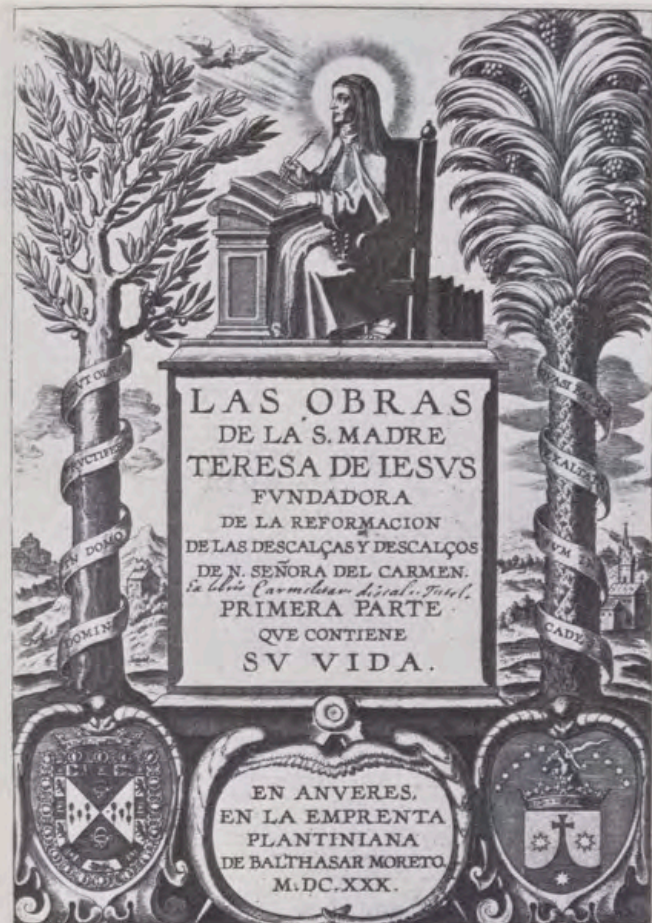
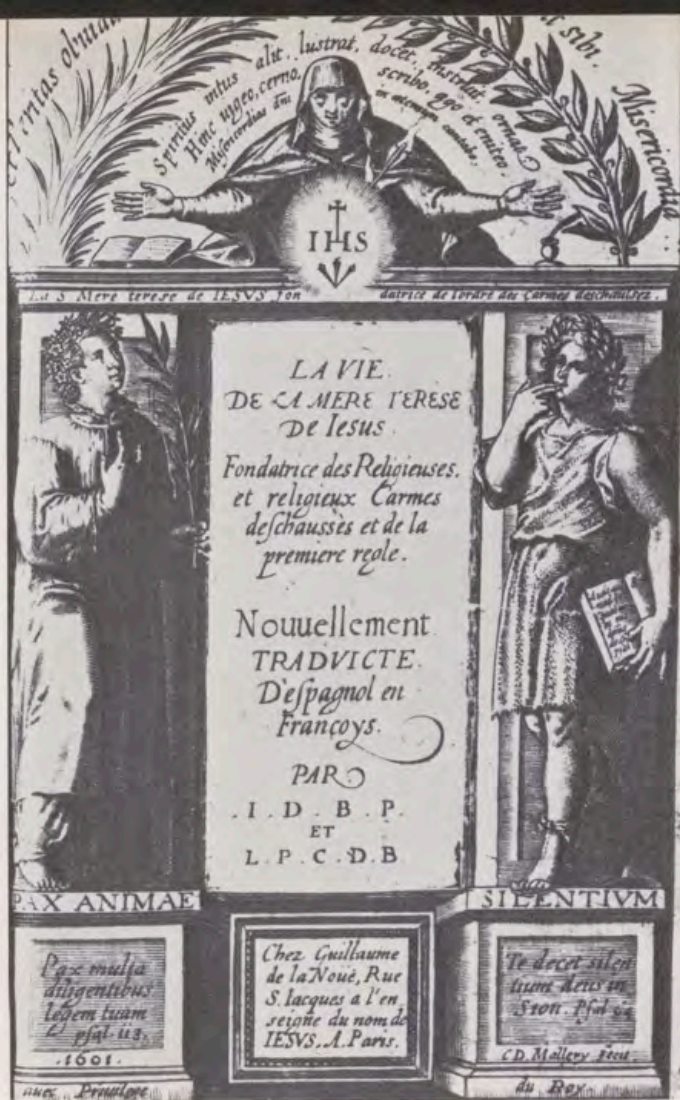
GRABADOS

La Sección de Grabados conserva dos referentes a Santa Teresa: uno es el *Extasis de la Santa*, en la Capilla Conaro de la iglesia de Santa María de la Victoria, de Roma, copia debida al grabador francés Benoit Thibout, y su tamaño es 286 por 430 mm. El grabado sigue la técnica de su antecesor Claudio Mellán (1589-1688), es decir, dando el claroscuro de las figuras por medio de líneas paralelas de diferentes formas: rectas, curvas, en arco de círculo, ondulantes, etc., resultando una hermosa pieza del arte de grabar.

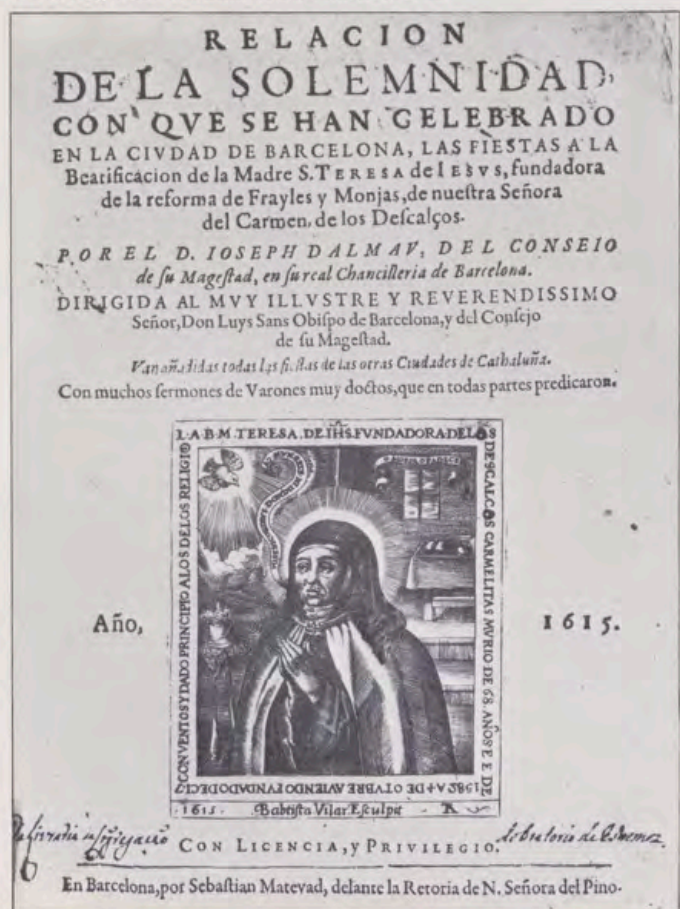
El otro grabado se encuentra en la titulada *Colección de Cabezas de asuntos devotos, sacados de Quadros de figuras célebres gravadas* por don José Gómez de Navia, Madrid, 1795, en cuya colección se encuentra en la lámina 10.



1 y 4. Carta autógrafa de Santa Teresa. Año 1579. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.
 2 y 5. Medalla de oro conmemorativa del III Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús. Año 1882. Museo de Medallas y Numismática de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.
 3 y 6. Medalla de plata conmemorativa del III Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús. Año 1882. Museo de Medallas y Numismática de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



1. La Vida de la Madre Teresa de Jesús. Paris, 1601.
2. José Dalmau: Relación de las fiestas a la Beatificación de Santa Teresa. Barcelona, 1615.
3. Las obras de la Madre Teresa de Jesús. Amberes, 1630 y 1649.
4. Cartas y obras de Santa Teresa. Madrid, 1752.





*Cursibus vndarum profert Tereſia morces.
Cordis quas caſtro congregat ipſe Deus.
Et famulas, parvos tenerasque invitāt ad arcem,
Exhibet et Sophiæ Diva Tereſa daves.
I. à Palom. ſculp.*



*Æſtuat ut ruptis vivax fornacibus ignis,
Æſtuat hæc flammis pagina pama ſuis.
Flammis hiè etenim vero rediviva colore
Offertur propriâ picta Tereſa manū.
I. à Palom. ſculp.*

1. 3.

1, 2, 3 y 4. Cartas y obras de Santa Teresa. Madrid, 1752. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



*Ignæ tela Puer jaculat. Tereſia corde
Accipit, et tanto vulnere victa jacet.
Ignæ sed jaculat tibi tela ſimillima Virgo.
Accipe flammigerâ dulciâ Scripta manū.
I. à Palom. ſculp.*



*Adminis invicti Ductrix ad sidera signis
Explicitis, tutum Tereſa monſtrat iter.
Indeſeſſa iubar Solis quod respicit unum,
Eſt in idem dulcis lux, via, ſtella, Pharus.
I. à Palom. ſculp.*

2.

4.



Cartas y obras
de Santa Teresa.
Madrid, 1752. Biblioteca
del Palacio Real de Madrid.

*Paxum Caesti Sponso plantaverat hortum,
Quem coluit Noili Magna Teresa manu:
Sed plantasse paxum fuerat, nisi Visitet ipsa
Visendi noxnam Patribus atque Redat.
I. á Palom.º sculp.*



Obras de Santa Teresa.
Madrid, 1793. Biblioteca
del Palacio Real de Madrid.

*Vt bene fundetur paxibent animacula normam-
Vt melius paxibent sedula fabra modum.
Nil mirum: nam gestat fabram Noigo Magistram
Luz templum, turris, dicitur, atque domus.
I. á Palom.º sculp.*

MEDALLAS

En el Museo de Medallas, anexo a la Biblioteca de Palacio, figuran dos medallas, también referentes a la Santa en su III Centenario. Una acuñada en oro, de 37 mm. de diámetro, y con un peso de 37,5 gramos, en cuyo anverso figura el busto de Santa Teresa de frente; en el corte, la firma de J. Esteban Lozano; y en el reverso, «La Diputación Provincial de Salamanca 1882» y el escudo de Salamanca coronado.

La otra medalla es de plata ovalada de módulo 50 por 35 mm.; en el anverso aparece la imagen de la Santa de cuerpo entero con la pluma en la mano derecha y un pergamino en la izquierda; a la altura de la cabeza, una paloma y la inscripción: «Santa Teresa de Jesús Patrona de las Españas. Ruega por nosotros»; en el reverso, un altar al estilo clásico con una urna, y sobre ella dos angelitos que sostienen un corazón coronado, el de la Santa; en la base, la inscripción: «Recuerdo del Tercer Centenario»; y debajo: «Alba (de Tormes) 15-1882».

LIBROS IMPRESOS

De la Sección de Impresos se han reunido las obras de la Santa y los estudios referentes a ella en los siglos XVII, XVIII y XIX. Los de este último siglo, especialmente por mostrar el interés e importancia con que se celebró el III Centenario de la muerte de Santa Teresa. Como ya se ha dicho, esa «Santa Universal» según la ha calificado Su Santidad el Papa Juan Pablo II en las celebraciones del IV Centenario, en 1982.

La Biblioteca no posee ninguna de las primeras ediciones españolas de obras de la Santa, pero sí otras muy interesantes como la traducción francesa de 1601, *La Vie de la Mère Sainte Térèse de Jésus, fondatrice des Religieuses et Religieux Carmes dechausés et de la première règle*. «Nouvellemente traduite d'espagnol en françois por I.D.B.P. et L.P.C.D.B. [I.D.B.P. (Jean de Bretigny, pretee) y L.P.C.D.B. (Les Peres Chartreux de Bourfontaine)] revue et corrigée pour la seconde edition, avec une table des lieux communs. Paris. Guillaume de la Nouë, 1601, 8.º», con un grabadito; el *Libro de las Fundaciones* de las hermanas descalzas carmelitas que escribió la Madre fundadora. Bruselas, Roger Velpio y Huberto Antonio, 1610, 8.º; *Aubertus Miraeus*, Ordinis Carmelitani B. Teresia virgine Hispana ad prima eam disciplinam revocati. Origo atque Incrementa, Antuerpiae (Amberes), David Martinium, 1610, 8.º; *José Dal-*



*Obras de Santa Teresa de Jesús. Barcelona. 1844.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid.*

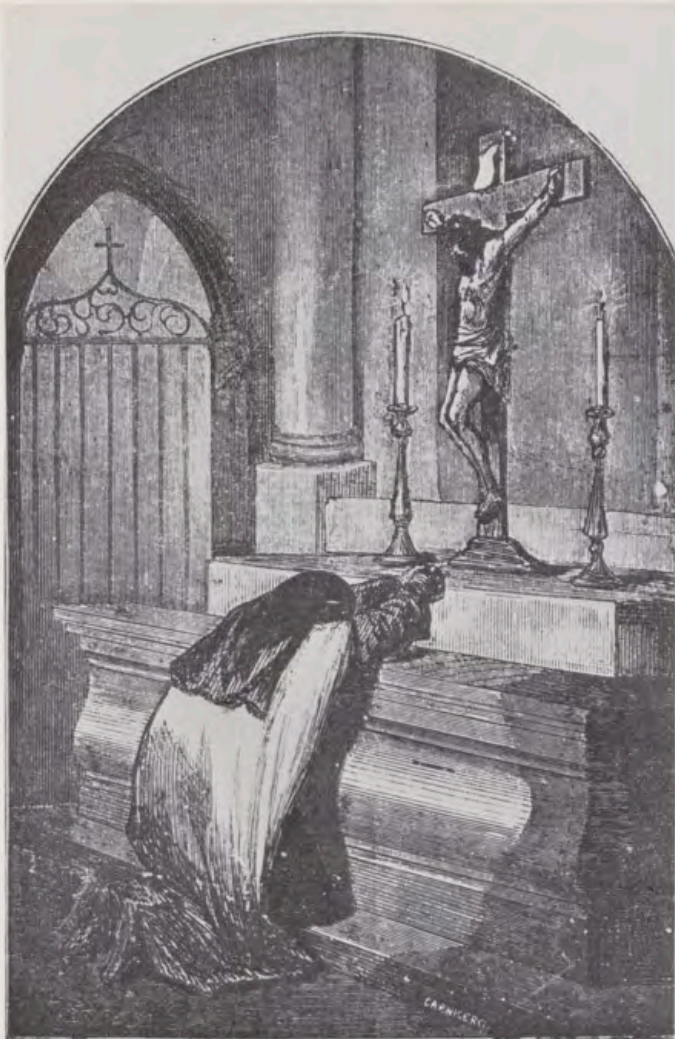


La N. Gonzalez. Madrid

*Obras y escritos
de Santa Teresa.
Madrid. 1871. Biblioteca
del Palacio Real de Madrid.*

mau, Relación de la solemnidad con que se han celebrado en Barcelona las fiestas de la Beatificación de Santa Teresa de Jesús, Barcelona, S. Matevat, 1615; *Bula* del Papa Urbano VIII declarando Patrona de España a Santa Teresa de Jesús..., Roma, 21 de julio, 1627, 4.º; las *Obras* de la Santa Madre Teresa de Jesús..., Amberes, Imprenta Plantiniana por Baltasar Moretus, 1630. Primera edición de Amberes, 4.º; y sus *Obras y su Vida*, escrita por ella misma a las que precede una carta de Fray Luis de León a las Descalzas de Madrid, que es la 2.ª edición, en la misma imprenta e impresor, 1649, 4.º.

Harmónica vida de Santa Teresa de Jesús, por el P. Joseph Antonio Butron y Muxica, Madrid, Francisco del Hierro, 1722, 4.º. De este siglo se conservan las hermosas ediciones de las *Cartas* de la Santa con notas del señor don Juan de Palafox y Mendoza, Obispo de Osma, recogidas por orden del Padre Fray Diego de la Presentación, General que fue de los Carmelitas Descalzos, Madrid, 1752, Imprenta del Mercurio por José de Orga u Orgaz, 4.º, con primorosa encuadernación rococó debida al taller de Antonio de Sancha;



Era de Cristo muy llagado.

Obras y escritos de Santa Teresa. Madrid, 1820. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



teresa de Jesús;

La Vida de Santa Teresa. Madrid, 1882. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

el tomo 2.º de las *Cartas* con notas de Fray Pedro de la Asunción, recogidas por orden de Fray Diego de la Presentación, 1752, 4.º; el tomo 3.º, de 1771, recogidas con notas por Fray Antonio de San Joseph y dedicadas a Carlos III (Joseph Doblado), 4.º, encuadernación rococó de Antonio de Sancha; las *Obras de la Madre Teresa de Jesús*, Madrid, 1752, Orga, 4.º, con encuadernación preciosa rococó de mosaicos de Sancha y grandes láminas que ilustran cada uno de los trabajos; otra edición de las *Obras*, en Madrid, por Joseph Doblado, 1771, 4.º; y el tomo 2.º, por el mismo impresor, y año 1793. Finalmente, en las obras sobre la Santa en este siglo, una *Novena en honor de Santa Teresa de Jesús*, por el Padre Fray Diego Joseph de Cádiz, Sevilla, Hijos de Hidalgo, 1726, 16.º.

Como hemos visto, el siglo XVIII se caracteriza por las selectas ediciones que se hicieron de la Santa (las *Cartas*, las *Obras* completas grabadas por don Juan Palomino) y su retrato por José Gómez de Navia, en su *Colección de Cabezas de Santos*.

El siglo XIX se caracteriza a su vez por los escritos de vulgarización de las

obras de la Santa, por lo que son ediciones en pequeño formato. Frente a ellas, y formando un grupo extremadamente interesante, se hacen por primera vez las ediciones autografiadas, es decir, facsimilares, de las obras de Santa Teresa conservadas en el Monasterio de El Escorial. Asimismo, la prestigiosa colección «Biblioteca de Autores Españoles» incluye en varios de sus tomos las *Obras* de la Santa con prólogo y estudio de don Vicente de la Fuente. De todo ello se irá tratando sucesivamente, pero ha parecido preferible presentar una visión previa del desarrollo de los estudios sobre Santa Teresa y su obra.

Recordaremos el *Sermón*, que por encargo de la ciudad de Abila (*sic*) predicó en su iglesia parroquial don José Aguado, Arcediano de Olmedo, en el primer día de las fiestas que se celebraron por haber declarado nuestras Cortes a Santa Teresa de Jesús por Patrona de las Españas después del Apóstol Santiago. Abila (*sic*). Viuda e hijos de Ruiz, 1813, 8.º El *Sermón panegírico* en la solemnidad que celebró el Colegio de Abogados en esta ciudad (Granada) en obsequio de Santa Teresa de Jesús su patrona el día 15 de

octubre de este año de 1819; predicó don José Noguera, cura de la villa de Gavia, Granada, Juan María Puchol, 1819, 4.º.

Modelo de las publicaciones de carácter popular que hemos señalado, son las *Obras* de Santa Teresa impresas por Juan Oliveres, en Barcelona, 1844, en 3 volúmenes, 8.º. También sus *Obras*, en edición completísima, Madrid, Nicolás de Castro Palomino, 1851-1852, 6 volúmenes, 8.º De 1857 es una *Novena* en honor de la Santa por Fray Diego José de Cádiz, Santiago, 1857, 8.º, y una *Vida y novena de Santa Teresa de Jesús*, por el mismo autor, en Cádiz, 1860.

De 1867 es un *Poema* a Santa Teresa de Jesús, por Evaristo Silió y Gutiérrez. Madrid, Impresores y Libreros, 1867, 4.º. Posteriormente, las *Obras y escritos de Santa Teresa de Jesús*. Publicase bajo la dirección de don Pedro García San Juan, Madrid, T. Rey, 1871-72, 4.º, con numerosas litografías de escasa calidad firmadas por Ortego, grabador en madera de testa, en las que no ponía demasiado cuidado; lo mejor es el retrato de la Santa.

*Camino de Perfección...
Retrato de Santa Teresa,
copia directa del hecho
por Fray Juan de la Misericordia,
que existe en las Carmelitas
Descalzas de Valladolid.
Biblioteca del Palacio Real
de Madrid.*

*Camino de Perfección...
Valladolid, 1883.*

REPRODUCCION FOTO-LITOGRAFICA
Y FIELES TRASLADOS IMPRESOS

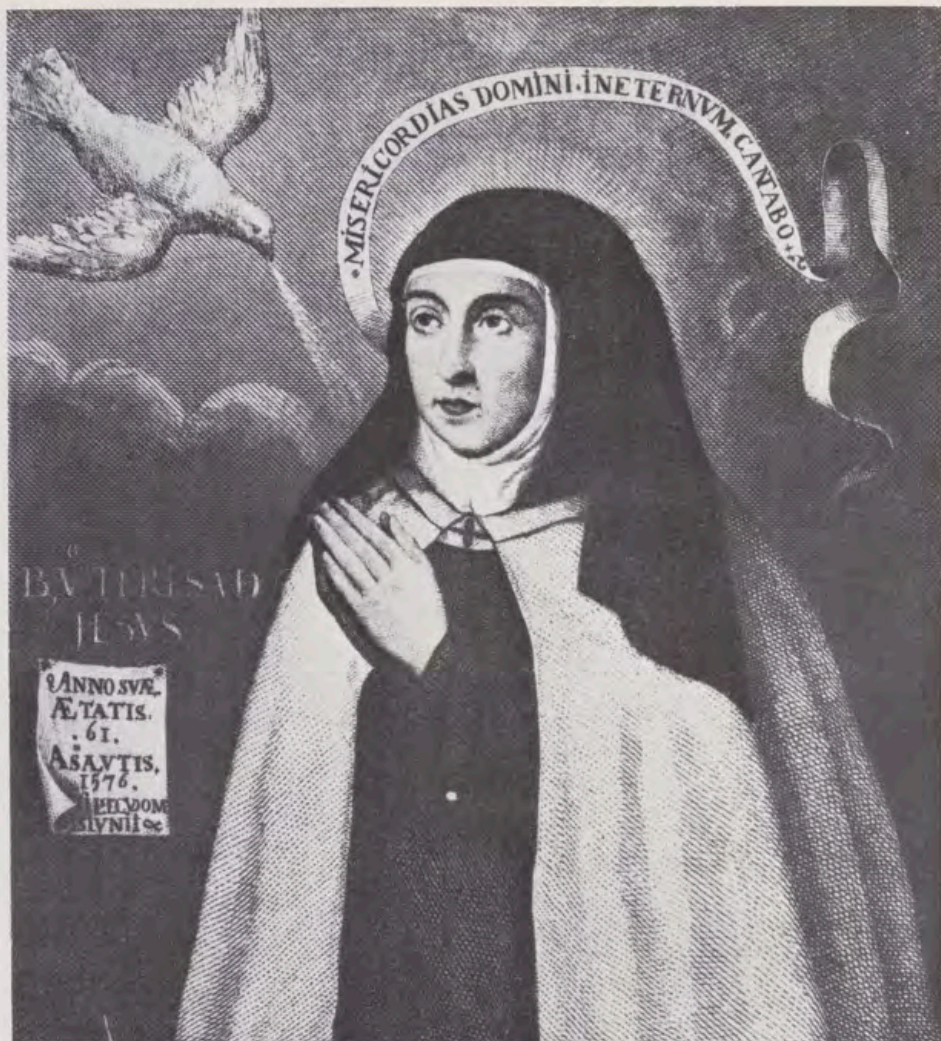
DEE.

CAMINO DE PERFECCION

Y EL MODO DE
VISITAR LOS CONVENTOS,
ESCRITOS POR SANTA
TERESA DE JESUS,
QUE SE VENERAN EN EL ESCORIAL,
Y
ALGUNOS AUTOGRAFOS INEDITOS.

PUBLICADOS POR EL
Dr. D. Francisco Herrero Bayona,
Dignidad de Tesorero de la Santa Iglesia Metropolitana
de **VALLADOLID.**

TIPO-FOTO-LITOGRAFIA
IMPRESOR DEL I. COLEGIO DE ABOGADOS.
1883.



3 MAURA. 6**

MADRID 1883

teresa de jesus;

COPIA DIRECTA DEL RETRATO HECHO POR
FR. JUAN DE LA MISERIA
QUE EXISTE EN LAS CARMELITAS DESCALZAS DE VALLADOLID.

A continuación, se halla el grupo de obras autografiadas, como entonces se decía, y que hoy llamamos ediciones facsimiles. Tales la *Vida de Santa Teresa de Jesús*, conforme al original autógrafa que se conserva en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, bajo la dirección de don Vicente de la Fuente, Madrid, Viuda e Hijos de E. Aguado, 1873, folio; *Libro de las Fundaciones*, edición autografiada conforme al original que se conserva en el mismo Monasterio, Madrid, 1880, edición anotada y dirigida por don Vicente de la Fuente en la misma imprenta citada; la *Vida de la Santa madre* y algunas mercedes que Dios le hizo escritas por ella misma conforme al original autógrafa que se conserva en el Monasterio de El Escorial. Prólogo de don Vicente de la Fuente. Madrid, M. Tello, 1882, 8.º; la reproducción fotolitolográfica... del *Camino de*

perfección y el *Modo de visitar los conventos*, que se encuentran en el Monasterio de El Escorial y algunos autógrafos inéditos publicados por... don Francisco Herrero Bayona, Valladolid, Litografía de Luis N. de Gaviria, 1888, 4.º.

Fuera ya de este grupo se hallan: *Santa Teresa de Jesús y las espinas de su corazón*, que se conserva en el Monasterio de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes, por N. C. y B. (Valencia, J. Martí), 1876, 4.º; *Tercer Centenario de Santa Teresa de Jesús*, Manual del Peregrino, por don Vicente de la Fuente (Madrid, A. Pérez Dubrull), 1882, 8.º; *Pensamientos de Santa Teresa de Jesús*, extractados de su obra para servir de meditación en cada día del año, por la Baronesa de Cortes... (Madrid, Asilo de Huérfanos), 1882, 8.º; *Santa Teresa de Jesús considerada como escritora*, discurso leído en la ve-

lada literaria que celebró en su palacio don José Urquinaona y Bidot, Obispo de Barcelona..., el 15 de octubre de 1882, III Centenario de la muerte de Santa Teresa, por don Joaquín Rubió y Ors (Barcelona, Viuda e Hijos de J. Subirana), 1880; *Escritos de Santa Teresa de Jesús*, añadidos e ilustrados por don Vicente de la Fuente, Biblioteca de Autores Españoles, tomos LIII y LV; *Sainte Thérèse d'après sa correspondance*, par l'abbé James Condamin» (Lyon, 1886); *Santa Teresa de Jesús*, leyenda religiosa histórico-nacional (Madrid, ¿1888?), por Antonio Bravo y Tudela; y *Un pelerinage en Espagne pour le III^e Centenaire de Sainte Thérèse...* Par le P. François René Blot (Paris, 1890).

Esta prolija enumeración no podía ser suprimida dada la personalidad de la Santa y el interés e importancia que tuvieron siempre sus obras y su persona.

alzas Reales



«Viaje de la Emperatriz Doña María
por Jans van der Beken.
Monasterio de las Descalzas Reales

Viaje de la Emperatriz María de Austria a las Descalzas Reales



«Viaje de la Emperatriz Doña María desde Praga a Madrid»,
por Jans van der Beken.
Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).



Vista del Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).



Vista del Monasterio

Con estancia prolongada en las Descalzas Reales

Viaje de la Emperatriz María de Austria a España

Por RAFAEL CEÑAL

La Princesa Doña Juana, por Sánchez Coello.
Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.





El Emperador Maximiliano II. Grabado de J. A. Boener.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Hace cuatro siglos entraba por el camino de El Pardo una insigne madrileña, la Emperatriz Doña María de Austria, esposa del Emperador Maximiliano II, hija del Emperador Carlos V y hermana, por lo mismo, de Felipe II, de quien además fue también suegra, pues le dio como cuarta esposa a su hija, la Princesa Ana. Este viaje de la Emperatriz María lo ha inmortalizado el pincel de Van der Beken. Su obra se conserva dentro de

los muros del Convento de las Descalzas Reales de Santa Clara, de Madrid, fundación de su hermana la Princesa de Portugal, Doña Juana, madre del Rey Don Sebastián.

Las razones más aparentes y de bulto de este viaje, que conmovió las cancillerías europeas, nos las da el historiador de Felipe II, Cabrera de Córdoba¹: «La Emperatriz Doña María, hermana del Rey Católico, viuda del Emperador Maximiliano, sabida la

muerte de su hija la Reina Doña Ana, y que sus nietos y sobrinos quedaban muy niños en gobierno de ayos y tutores, si muriera el Rey, y deseando salir de Alemania por no ver tantos trabajos como la Iglesia Católica con su gran detrimento padecía en ella, y que daría fin a sus días en España con más quietud y seguridad de cuerpo y espíritu en buena vejez, porque el justo bien envejece, escribió al Rey, su hermano, dispusiese el viaje y cumplimiento de su buen deseo».

Pero más que nada había un afán de recogimiento y sentía en su alma aquellos afectos que pone Antonio de Rojas en la *Vida del espíritu*²:

*Con los ojos cerrados, más se acierta
y con la obscuridad mucho más vemos;
y estando solos, mucho más podemos;
y al encerrarnos, abre más la puerta.*

*Hay más regalo en tierra más desierta.
Sin pies en esta vida, más corremos,
y sin manos, mucho más hacemos;
y el reposo y quietud más nos despierta.*

*Con simple corazón, mejor se entiende;
y con el no saber, mejor se sabe;
sin báculo ni arrimo, mejor se anda.*

*Con estar al descuido, más se atiende
y al que menos procura, más le cabe;
y al que se deja más, aquí más manda.*

Cuando el 12 de octubre de 1576 las campanas de la Catedral de San Pedro de Regensburg (Ratisbona) doblaban a muerto por el Emperador Maximiliano II, su esposa María había consumido su carrera imperial. Aquella fecha era un hito crucial en su historia. La Duquesa de Baviera, su hermana, veló discretamente a la Emperatriz los últimos momentos de su esposo. El Marqués de Almazán enviaría una relación de la muerte a la corte española en la cual se encuentran estas lacónicas y significativas palabras: «Murió tan desastrosamente como había vivido».

María había sido extremadamente fiel a su esposo a quien amó siempre entrañablemente a pesar de sus extravíos religiosos. Esta fue su corona de espinas, que ella ocultaba cautelosamente bajo su corona imperial. Aquella sólo la conocían sus confesores franciscanos, fray Francisco de Córdova y fray Juan de Espinosa; sus predicadores jesuitas, los padres De Antonio y Avellaneda; los embajadores de España, Barón de Chantonay, Marqués de Almazán y Juan de Borja; y sobre todo su hermano Felipe II. Las cartas de la Emperatriz a su hermano nos describen la tragedia de su alma por la apostasía de su esposo el Emperador.

La Emperatriz viuda repetía, en el palacio de Hradcany de Praga, las tristezas y requiebros de su abuela Doña Juana I de Castilla³:

*Por amar reina y señora
te saliste de tu esfera
soberana...,
por amar en mala hora
recorres la paramera
castellana.*

No sale de sí María de Austria, como su abuela, que en frase del poeta⁴:

*«La lluvia de febrero golpea los ca-
[minos;
aúllan los lebreles del viento en la lla-
[nura.
La reina doña Juana, de los tristes
[destinos,
pasea por Castilla la muerte y la lo-
[cura.»*

Desde el castillo-palacio, la Reina Juana hace la vela del cadáver de su esposo enterrado en el convento de Santa Clara. La Emperatriz María se pasa largos ratos en oración ante el sepulcro de su esposo que se encuentra en la Catedral de San Vito. Después vive sola su amarga soledad y viudez. Las horas que desgrana el famoso reloj astronómico de Hanus del palacio del Ayuntamiento de Praga se le hacen eternas.

Había un contrapunto que aliviaba sus penas. El afán de ella en que sus hijos, los Archiducos Rodolfo y Ernesto, se educasen cabe su hermano Felipe II había surgido su efecto. Los tiempos habían cambiado, la cura de Alemania requería mucho tiempo. Después de la guerra de Esmalkalda y la Dieta imperial de Augsburgo, una aurora se levantaba entre las brumas germánicas: era la Contrarreforma. Por ella había roto lanzas el Emperador, y moría como un monje en Yuste. Canisio había levantado bandera y sonado atabales, y de los Alpes dolomíticos de Trento soplaban el viento huracanado del espíritu. Su hijo, el nuevo Emperador del Sacro Imperio, era fiel a su juramento de ser protector de la Iglesia, cosa que no había hecho su esposo, el fedifrago Maximiliano. Había dos cosas que empañaban este alivio: la soltería empedernida de su hijo y su corte extraña de alquimistas, astrólogos y nigromantes...

Después de la embajada del Archiducado Carlos, portador de las inquietudes del Emperador Maximiliano II sobre la prisión del Príncipe Carlos y sobre la política de mano dura del Duque de Alba, hubo una embajada frustrada de la misma Emperatriz, muy deseada por ella y por su regio hermano, y hábilmente impedida por Maximiliano. ¿Quién como María hubiera podido poner al tanto a Felipe II sobre la maraña política interior del Imperio, sobre el problema de Flandes y la situación de Hungría? Todavía se podía llegar a tiempo y ella tenía todos los hilos de aquel devenir político y religioso.



MAXIMILIANVS II·D·G·ROMAN·IMP·SEMPER AVG·
GERMAN·VNGAR·BOHEMIAE DALM·CROAT·REX
ARCHID·AVSTRIAE DVX BVRGVND·COM·TIROLIS·SC
M D L X X V

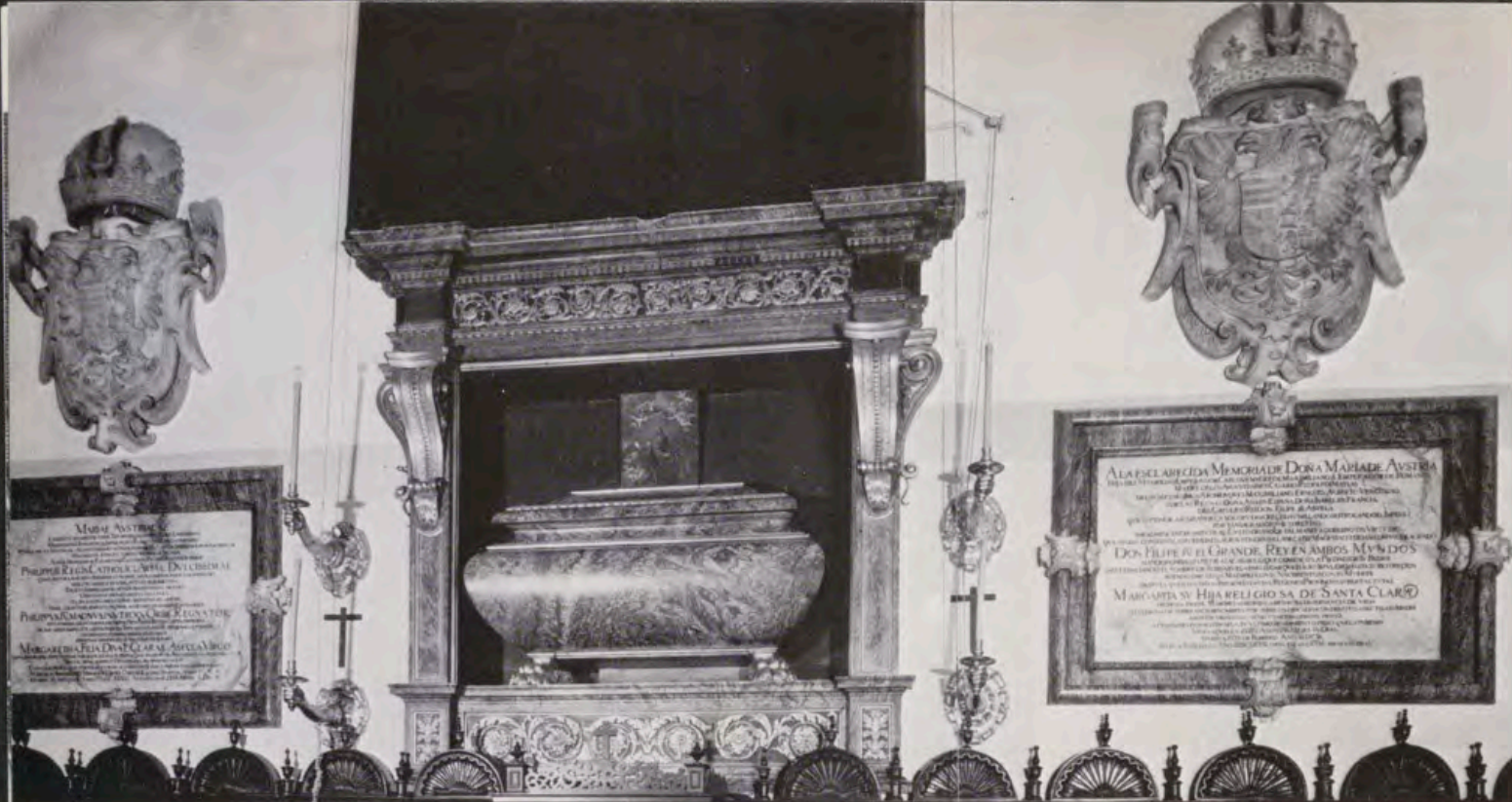
El Emperador Maximiliano II. Grabado de M. Rota.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Además en sus horas de insomnio y en sus ratos de ocio, su mente cabalgaba por los caminos alegres o tristes que ella había recorrido siendo Reina de Bohemia y Emperatriz de Alemania: su arriesgado periplo naval de Barcelona a Génova, su viaje por Trento a Innsbruck, donde después de muchos años volvería a encontrarse con su padre el Emperador, que quería poner en orden y concierto las relaciones un tanto tensas por el problema de la sucesión imperial entre Maximiliano y el Príncipe de España Felipe; su entrada triunfal en Viena, donde se exhibió un elefante que causó admiración y regocijo en todos los vieneses; su coronación como Reina de Bohemia en Praga, y como Reina de Hungría en Posenio (Bratislava); y finalmente su viaje

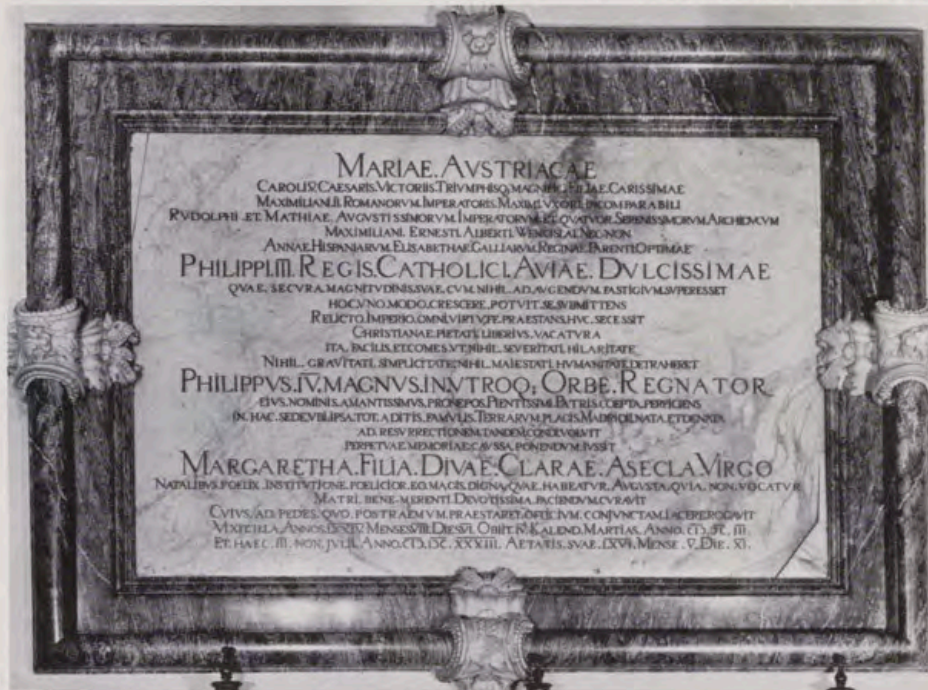
y coronación como Reina de Romanos en Frankfurt. Así se le pasaban las horas enfrascada en estos pensamientos y comentándolos con sus damas españolas y sobre todo con el último embajador, don Juan de Borja.

Pero para ella un viaje de imperecedero recuerdo es su ida a Bruselas en 1556 para dar el último adiós a su padre el Emperador.

Antes han llegado a Viena los graves acontecimientos, asombro de Europa, ocurridos en la corte imperial de Bruselas en el otoño de 1555. Nunca mejor dicho, pues ese fue el auténtico otoño con un deshojarse ilusiones y grandezas y un quedarse el árbol desnudo con sayal de monje.



Mausoleo y epitafio de la Emperatriz María.
Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.



Detalles del epitafio de la Emperatriz María.
Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.



Aquel 25 de octubre de 1555 fue una de las fechas más emocionantes de aquella centuria e incluso de todos los siglos. Era un *tournant de l'histoire* que diría el famoso canónigo y profesor de Lovaina l'abbé Dondeyne. En Ella estaba simbolizado el fin de la Edad Media y el comienzo de una nueva era.

La abdicación del Emperador Carlos V en aquellas tierras de Flandes, que acunaron los albos de su existencia, no era un *ex abrupto* malhumorado en la vida del César. El había concebido ya la resolución de retirarse del mundo. Escribe Mignet⁵: «A la edad de los treinta y cinco años, antes de su viudez y de sus reveses, cuando era el más afortunado de los hombres y el más poderoso y más lleno de gloria de los príncipes. Esto ha llegado a nosotros por un despacho inédito del embajador portugués Lourenço Pires de Tavora del 16 de enero de 1557; despacho que fue escrito después de una entrevista tenida con el emperador en el castillo de Jarandilla, veinte días antes de que Carlos V se encerrase en el monasterio de Yuste».

Ahora había llegado el tiempo de cumplir sus deseos. Las dimisiones del Emperador se van sucediendo en cadena: primero la renuncia de la soberanía del Toisón de Oro el 22 de octubre de 1555; después viene la renuncia a los estados de Flandes el 25 de octubre en el Palacio de Bruselas. Entró Carlos en aquella egregia asamblea apoyado en el Príncipe de Orange. Sandoval recoge las palabras del César. Todos le miraban de hito en hito y le escuchaban *arrectis auribus*. Hizo un recorrido de su historia, que era la historia de Europa: nueve veces había ido a Alemania, seis a España, cuatro a



La Emperatriz María en traje de viuda, por Pantoja de la Cruz. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Francia, dos a Africa y dos a Inglaterra. Ahora emprendía su último viaje a España para prepararse al gran viaje de la eternidad. Quería descansar del peso del gobierno y entregar a su hijo Felipe las coronas reales de España, y a Fernando la imperial de Alemania.

Las lágrimas asomaban a los ojos de los circunstantes, y los sollozos se oían por doquier; *sic transiit gloria mundi* era el mejor epígrafe para aquella jornada histórica.

En el último día de enero de 1556 escribía el Emperador Carlos V al Rey de Bohemia Maximiliano estos extremos⁶: «Hijo, no os he escrito estos días por aver estado malo ya bendito dios quedo mejor y muy contento con aver acabado de renunciar en el rey despaña y secilia lo que falta, por hazer y verme libre pra myrar y asentar las cosas de mi conciencia y espero en nuestro señor que todo a de ser para su servicio...». Estas palabras dirigidas

a su esposo se clavaron como un arpón en el corazón de María, la Reina de Bohemia. Ahora volvían a resonar en sus oídos. La renuncia de su padre no era una huida, ni una derrota. Desde Yuste, como Teresa de Jesús desde sus «palomarcicos», libraría batallas más decisivas a los novadores: «Y estando solos, mucho más podemos; y al encerrarnos, abre más la puerta».

Hay un reclamo de la sangre y el amor: sus padres yacen enterrados en Yuste y en Granada. Su hermano ha hecho en El Escorial un gran mausoleo para ellos que llenará de admiración al Archiduque Carlos, no quisiera estar lejos de ellos. Por otra parte, su hermana la Princesa Doña Juana había hecho la fundación del Convento de las Descalzas Reales de Santa Clara, cuyos muros habían recogido las sonrisas de su niñez junto a su madre la Emperatriz Isabel. Los bohemios y los tudescos la decían que harían unas «Descalzas Reales» para ella en Praga.



La Emperatriz María recibiendo la comunión de manos de San Carlos Borromeo, por Pantoja de la Cruz. Descalzas Reales.

El golpe de gracia fue la muerte de su hija la Reina Ana, cuarta esposa de Felipe II, ocurrida en Badajoz el 21 de octubre de 1580 (estaba el Rey ocupado en Portugal): «No podía faltar —escribe Fernández y Fernández de Retana— un “cometa no grande” que apareció por la parte de Occidente; y al fin, acaso aceptó el Señor el noble sacrificio de aquella vida preciosa en sustitución de la del rey (había estado enfermo de cuidado) y el 26 de Octubre moría plácidamente en Badajoz doña Ana de Austria, a los treinta y un años menos seis días de su breve y santa vida dejando al rey definitivamente solo, después de cuatro uniones conyugales».

Era Ana la hija predilecta de Maximiliano y María, y había nacido en Cigales (Valladolid) en la época de la regencia de los Archiducos. En ella se pensó como esposa del malogrado Príncipe Don Carlos. La muerte conmovió el corazón de su madre la Empera-



El Emperador Rodolfo II. Grabado de E. Sadeler.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

triz viuda, pero además sentía la viudez de su hermano y la orfandad y desamparo del Príncipe de España Don Diego y de su hermano Don Felipe; la hora, si no en el reloj de Hanus si en el reloj de Dios, había sonado: tenía que partir para España.

El padre Bartolomé Alcázar en la *Chrono-Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia de Toledo* dice que la Emperatriz envió por delante al famoso jesuita portugués Francisco de Antonio. Llevaba sin duda un mensaje secreto para su hermano, que hasta ahora no ha llegado a nosotros.

¿Dónde se recogería la augusta señora?, nos dice Méndez Silva, su biógrafo⁶:

«Acordándose, pues, de la Real Casa, que la Princesa de Portugal Doña Juana su hermana avia fundado año 1559 en Madrid de Religiosas Descalzas Franciscas, con nombre de la Madre de Dios de la Consolación, en que estava sepultada desde el año 1573 que murió; le pareció esta digna de ser instrumento de sus glorias y depósito de sus Imperiales cenizas».

Su afán es vivir una vida recogida no monja, como tampoco fue monje su padre el Emperador en Yuste. Son reveladoras a este respecto las palabras que se continen en una carta del Cardenal Granvela a don Cristóbal de Salazar, secretario de la Embajada de

España en Venecia, fechada en Madrid el 19 de febrero de 1582⁹:

«La Sma Emperatriz era su camino luego a St. Lorenzo el real a hazer el Off^o que se deve a la sepultura de los passados Escrivem Don Ju^a de Borja (repite) Escrivem Don Ju^a de Borja quel viernes que vino llegara al pardo donde después de mañana deven ir el P^e N. S^{or} con su servicio y her^{nas} para recibirla...»

Más adelante continúa así¹⁰: «La Emperatriz en las Descalzas, muestra gran deseo de querer vivir vida reposada retirada y como dice para servir a Dios en un rincón no sé si el Rey se lo consentirá pues ternia menester emplearla en q'también se pueda servir Dios».

En efecto, Felipe II pensó en nombrarla Gobernadora del recién anexionado reino de Portugal. Sería repetir la historia de la Reina María de Hungría, Gobernadora de Flandes. La Emperatriz María se resistió, al fin tuvo que ceder Felipe II.

Cuando corrió la noticia de su viaje tuvo gran revuelo Alemania, de él se hace eco Méndez Silva¹¹:

«Pero divulgándose, con sentimiento en toda la Germania, llorava amargamente su ausencia, no solo los Católicos, pues era su único amparo, y singular refugio, sino los Hereges, viendo que les faltava su Augusta persona para las cosas de justicia, y equidad, y así todos los Estados hizieron gran insistencia a la Emperatriz, suplicándola con lágrimas. Que la apiadasse el intento, ofreciéndole sus haciendas, y personas, con tanto que los dexasse huerfanos sin madre: proponiéndole mas, que ellos querian fundar otro Convento en Alemania de la misma traza, y modelo que el de Madrid; y si convenia traer monjas de España, que lo conseguirian. Quien era tan compasiva, no hay duda quedaria lastimada mas considero con atención y prudencia ser lo determinado mas conveniente para gloria de Dios, y su salvación, que nunca son los indicios mayores para conocer una alma Santa, que aumentar el deseo, quando puede dilatarse la execucion y estar mas fervorosa la gracia, quando suele estar mas cobarde la naturaleza».

Más fuerte fue el dolor y la pena de Su Santidad el Papa Gregorio XIII, según nos dice el mismo cronista Méndez Silva¹²: «Luego que supo la forrada el Sumo Pontífice Gregorio Decimotercero, dixo: Cierto que temo venga algun gran castigo del cielo y lamentable ruina sobre Alemania, y Ungria, por ausentarse de aquellas tierras una persona tan Santa y tan Fuerte Columna de la Fe, como la Emperatriz MARIA».

En todo este viaje son piezas clave Felipe II y Rodolfo II, éste pone en juego todos los príncipes feudatarios del Imperio, aquél a don Sancho de Guevara y Padilla, Gobernador interino de Milán, y al Príncipe Don Juan Andrea Doria, que se encargará del periplo Génova-Colliure (en el Rosellón). Dirige toda la expedición como mayordomo mayor don Juan Borja, antiguo embajador del Imperio.

Partió la expedición de Praga el 1 de agosto de 1581. Desde la raya de Austria hasta Viena consideró como un itinerario probable: Gmund, Krems, St. Pölten. Salió de Viena más tarde de lo previsto, el 30 de agosto. El viaje desde Viena fue por Stiria y la entrada en Venecia por el Friuli.

Por una carta fechada en Venecia a 23 de septiembre de 1581¹³, sabemos que en Benzon vino a su encuentro Cristóbal de Salazar, en Sacil reposó el día de San Mateo, y llegó a Padua el 25. Aquí, según nos dice Papisogli, el Capitulo le ofreció una reliquia de San Antonio. Los Marqueses de Castiglione, padres de San Luis Gonzaga, y sus hijos, entre ellos San Luis Gonzaga, se unieron al cortejo imperial en Vecenza o incluso antes.

Cuando la Emperatriz llega al Milanesado se encuentra casi como en España: «Le ha dado un gran contentamiento —escribe Sancho de Guevara al Rey— verse en los Estados de V.M.».

Las fechas y el itinerario a través del Milanesado se puede reconstruir así: el 30 de septiembre estuvo en Verona, el 10 de octubre estaría en Brescia, el 3 en Soncin, el 4 en Lodi donde permanecería hasta el 6, ese día saldría para Pavía donde estaría el 7 y 8. El padre Fita nos dice que en Lodi se entrevistó con San Carlos Borromeo. A Pavía se acercó el Duque Octavio de Parma. Después fue la Emperatriz a Alessandria, pues no quiso pasar por Milán. Llegó a Novi el 12 de octubre y de ahí saldría hacia Génova para embarcarse para España¹⁴.

Si en todo el viaje por tierra la figura clave fue don Sancho de Guevara, Gobernador interino de Milán, por el Mediterráneo el protagonista es el conocido Almirante don Juan Andrea Doria, que intervino en la batalla de Lepanto.

Sobre el viaje por mar de la Emperatriz nos da el padre Fidel Fita los siguientes datos: *Génova*. Llega el 16 de octubre, y sale el 8 de noviembre con fuerte temporal de agua y viento, *Savona*. Se detiene 12 días. *Marsella*. Adora las reliquias de Santa María Magdalena, y visita la cueva y santuario de la Sainte Baume. *Colibre*. Desembarca el 12 de diciembre y prosigue el viaje por tierra¹⁵.



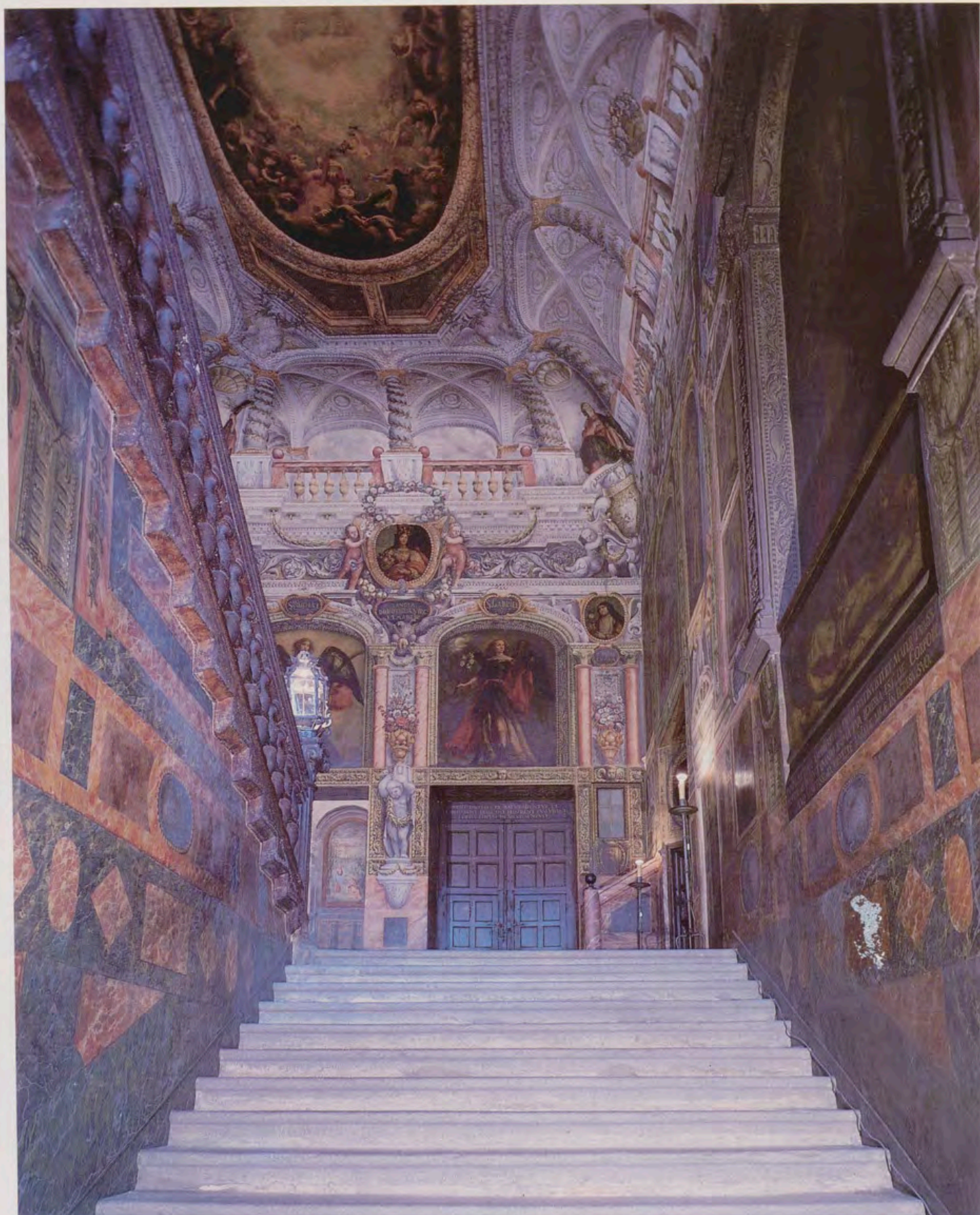
La Emperatriz María de Austria. Grabado de J. A. Boener. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

La Emperatriz fue recibida solemnemente por la Diputación de Barcelona el día de Reyes de 1582. En la comitiva hay muchas carrozas de nobles extranjeros. El 8 de enero hay una gran fiesta en honor de la Concepción para cumplir un voto por haber llegado con próspero salvamento. Visita Pedralbes, religiosas de Jerusalén, iglesia de Belén de los jesuitas, San Francisco. El 22 de enero sale de Barcelona, visita Montserrat y toma la vía de Lérida, pasando por Igualada. El 5 de febrero llegó a Zaragoza¹⁶:

«... Su Magestad y la Infanta (Margarita) venían en una litera solas, y venía abierta para que todos los pudiesen ver, tras su Magestad venía la Duquesa de Villahermosa en una hacenea muy bien aderezada, en un sillón de plata; y ella muy ricamente vestida».

El miércoles 7 fue la Emperatriz a oír Misa a Nuestra Señora del Pilar. El 20 de febrero llegó la Emperatriz a Guadalajara. El 22 llegó a Barajas. El 23 estaba en El Pardo, según nos refiere Khevenhuller¹⁷, allí fueron a saludarla el Príncipe Don Diego y las tres Infantas. El 26 marchó la Emperatriz a El Escorial. El 6 estaba otra vez en El Pardo. El 7 llegaba a las Descalzas Reales. Era el final de aquel histórico viaje.

Desde las Descalzas Reales, la Emperatriz hizo su testamento de piedra: era la fundación del Colegio Imperial, prueba de su amor y devoción a la Compañía de Jesús y a la Villa y Corte de Madrid que la vio nacer. Al fin podía decir: *In pace in idipsum dormian et requiescam*.



Escalera del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

NOTAS

- ¹ LUIS CABRERA DE CORDOBA, *Felipe II*, t. 2, Madrid, 1876, pág. 626.
² MELQUIADES ANDRÉS MARTÍN, *Los recogidos*, Madrid, 1976, pág. 794.
³ EUSEBIO GONZÁLEZ HERRERA, *Tordesillas en la historia*, Barcelona, 1968, pág. 98.
⁴ EUSEBIO GONZÁLEZ HERRERA, *op. cit.*, pág. 98.
⁵ M. MIGNET, *Charles Quint*, París, 1857, página XIII.
⁶ HAUS HOF UND STAATSARCHIV, *Spanien*, Hof-korresp. Karton Mappe 5, fol. 3.

- ⁷ LUIS FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ DE RETANA, «Felipe II», *Historia de España* de Menéndez Pidal, t. XIX, Madrid, 1966, pág. 278.
⁸ RODRIGO MENDEZ SILVA, *Admirable vida y heroicas virtudes de aquel glorioso blasón de España, fragante azucena de la Cesarea Casa de Austria, y supremo Tiembre de felicidades Augustas de las mas celebradas Matronas del Orbe, la Esclarecida Emperatriz María, hija del siempre invicto Emperador Carlos V*, Madrid, 1633, pág. 37.

- ⁹ Simancas, Estado, leg. 1.527, fol. 102.
¹⁰ Simancas, Estado, leg. 1.527, fol. 102.
¹¹ RODRIGO MENDEZ SILVA, *loc. cit.*, págs. 37 y 38.
¹² RODRIGO MENDEZ SILVA, *loc. cit.*, pág. 38.
¹³ Simancas, Estado, leg. 1.339, fol. 78.
¹⁴ FIDEL FITA, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XVII, págs. 249-264.
¹⁵ FIDEL FITA, *loc. cit.*
¹⁶ FIDEL FITA, *loc. cit.*
¹⁷ HANS KHEVENHULLER, *Geheimes Tagebuch, 1548-1605*, Graz, 1971, págs. 117 y 118.

Sepulcro de Don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia

Por ANGELA FRANCO MATA



Sepulcro de Don Juan de Aragón con sus santos protectores familiares: Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa; y sus santos patronos: Santa Tecla y San Fructuoso. Presbiterio de la catedral de Tarragona.

Una obra maestra de la escultura gótica española es el sepulcro del Infante Don Juan de Aragón, tercero de los cinco hijos habidos en el matrimonio del Rey Don Jaime II y Doña Blanca, hija de Carlos, Rey de Nápoles, y Doña María, hija de Esteban V, Rey de Hungría¹ (figura 1). «Habiendo su padre el Rey Don Jayme reconocido en la niñez la inclinación de este augusto príncipe a la virtud, le consagró al servicio de Dios, y quiso fuese Eclesiástico y le presentó al Papa Clemente Quinto; y su Santidad le ordenó de corona a los tres de junio del año de 1311 no teniendo el Infante sino nueve años de edad; y hallándose por aquel tiempo vaco un Canonato de Toledo, se le dió». «Fue

mucho lo que el Papa quiso a este Serenísimo Príncipe, y es constante, que a no haber muerto tan apriesa le hubiera decorado con un Capelo»². En efecto, comienzan a caer sobre él multitud de prebendas ya desde niño³. Tras haberle concedido contemporáneamente arcedianatos, canonicatos y hasta algún deanato en los puntos más dispares de la geografía hispana, el Papa le confiere otras mercedes como beneficios a clérigos que se hallasen sin residencia, dispensa para él de la minoría de edad, así como la prohibición de ser excolmulgado durante siete años.

El sucesor de este Pontífice, Juan XXII, también se muestra generoso con nuestro Príncipe; en 1317, el 28 de marzo, le confiere *in commendam*

la abadía de Montearagón con reserva de todos los canonicatos y dignidades que poseía. Al año siguiente, cuando contaba sólo 17 años de edad, es elegido para ocupar la silla arzobispal de Toledo, siendo consagrado en Lérida en 1320 cuando su padre celebraba Cortes en esa ciudad. Queriendo usar del derecho de primacía, a los pocos meses se le prohíbe por los arzobispos del Reino de Aragón, quienes proceden contra él con un proceso, pero el Rey lleva la causa al Pontífice que absuelve al Infante⁴.

Aparte de este suceso, cuentan de él que gobernó durante los nueve años que estuvo en la silla toledana con «mucha rectitud y gran celo» a pesar de las dificultades con que tropezó,

especialmente desde el punto de vista político a causa de las diferencias surgidas entre el Rey de Castilla y el de Aragón, al verse involucrado, desconfiando de su lealtad el Monarca castellano. El Infante, que «huía de las vanidades del mundo, por no verse en otras ni tener ocasión de dar nuevas sospechas al Rey, renunció al arzobispado de Toledo y se pasó a Aragón»⁵, pero el Pontífice le premia con el Patriarcado de Alejandría. Sale de Castilla en 1324⁶, pero no comienza a gobernar la iglesia de Tarragona hasta tres años más tarde, por lo que puede inferirse, en opinión de Zurita y Mariana, aunque no esté documentado⁷, que esos tres años los pasó como religioso cartujo en Escala Dei⁸, junto al monte santo vecino a las montañas de Prades, cercano a Poblet⁹, al que profesó una gran benevolencia, y le hizo diversas y pingües mercedes en las que participa a veces su hermano Don Ramón, que insta al Pontífice en favor de Don Juan para que vaya a Tarragona a gobernar la diócesis, cargo que, en efecto, comienza a desempeñar en aquel año, distinguiéndose por su celo y dedicación como escriben sus biógrafos¹⁰; reforma la clerecía, establece normas inteligentes para el gobierno de la iglesia, favorece a los pobres, y celebra tres concilios provinciales en 1329, 1331 y 1334, respectivamente.

Camino de Castilla para asistir a una reunión entre el Rey castellano y su hermano Don Alonso, sintiéndose enfermo en Pobo, en la diócesis de Zaragoza, muere el 19 de agosto de 1334 a los 33 años. «Mandó llevar su cuerpo a la iglesia de Tarragona —él la había consagrado en 1331¹¹— y le enterraron el día de San Agustín de aquel año en el Presbiterio en una sepultura de mármol, muy decente, que viviendo el mismo se había mandado labrar»¹², según J. Valls. No me cabe duda que el Infante se hiciera encargar su tumba en vida, cosa muy corriente entonces, pero sí dudo que estuviera terminada cuando murió, pues un documento del Libro de Obra de la catedral de «6 setiembre 1337» dice: «Item tres homes que tiraren les pedres qui exiren de la on facien le monument del Senyor Patriarca e les portaren de prop la porta de les fonts, XII diners»¹³. Considero probable que lo que hizo el Infante fue elegir la ubicación, estructura, material de la obra, tipo de su imagen yacente, retrato¹⁴ —repetido en dos ocasiones; también responde al interés retratístico la figura protectora del finado, San Luis, Rey de Francia, de ancho mentón, típico de la familia de Anjou, como hace observar Bertaux en el citado Monarca y en Roberto el Sabio de Nápoles¹⁵—. Asimismo, opino que eligió al artista deseado para llevar a cabo la obra, del que hoy se ignora el nombre, pero cuya comparación estilística con el se-

pulcro de Jaime Sarroca en el monasterio de Poblet, a cuyo autor, Guillermo de Tournai¹⁶, adscribo el yacente y traza del sepulcro de Berenguer de Puigvert; me lleva a formular la presente hipótesis.

SEPULCRO DE DON JUAN

Bien es cierto que la ejecución del sepulcro de Don Juan nos coloca ante una obra de madurez realizada en la plenitud de un artista, pero hay que considerar al respecto que han transcurrido más de treinta años desde la realización del sepulcro del obispo Sarroca, obra importante, y es lógico argüir que en el intermedio, aparte del sepulcro de Berenguer de Puigvert, hubiera esculpido otras obras en tierras catalanas, desconocidas hasta el momento. Me da pie a hacer esta conjetura el hecho de aparecer documentado como habitante de Espluga de Francolí por los años 1324 y 1325¹⁷, disfrutar de una cierta holgura económica, pues hasta puede prestar dinero, adquirir una casa con pórtico, y poseer una propiedad; aparece casado con una María¹⁸. Todos estos detalles son índice de que el artista triunfa en su arte, y considero posible el encargo del monumento funerario del Infante Don Juan, más suntuoso que los anteriores y dentro de la corriente artística italiana iniciada por Arnolfo di Cambio, y llevada a una extraordinaria perfección por Tino di Camaino y Nino Pisano, entre otros.

El sepulcro de Juan de Aragón, situado en el Presbiterio, al lado de la Epístola de la catedral de Tarragona, ha sido descrito siempre con merecidas frases de elogio por multitud de estudiosos¹⁹. La estructura es sencilla, una armoniosa conjunción arquitectónico-escultórica, donde se han aprovechado sabiamente elementos sustantivos del edificio, como es la ventana ojival que, abierta en la parte superior, viene a conformar activamente el monumento al trasdosarla con airoso gablete, sobre el que campean tres elegantes figurillas, la central más grande. La parte inferior es, pudiéramos decir, la parte noble del sepulcro, y se compone de un gran arcosolio en profundidad dentro del muro, perfilado exteriormente por medio de un arco de medio punto rebajado y con varias molduras, de las que la exterior remata en sendas cabecitas femeninas amables y sonrientes, que emerge de capitel corrido, remate superior de columnillas adosadas, dispuestas a su vez sobre basas molduradas a base de toros, escocias y cuerpos prismáticos similares a las basas de los dos cuerpos que se elevan a los lados, rematando superiormente en sendos pináculos, sobre los cuales estuvieron colocadas un tiempo dos

figurillas cobijadas por dosel adosado a la línea inferior del gablete a que antes aludía. Todo lo cual, unido a las tres figurillas superiores, confiere al monumento un hermoso efecto de airoso verticalidad, que se superpone a la horizontalidad que presta a la obra el arco del sepulcro y el alfiz trazado sobre él, claro sustituto del techo que suele aparecer en los sepulcros italianos, de los que se diferencia en que la obra tarraconense depende completamente de la estructura arquitectónica del edificio catedralicio, mientras los sepulcros del vecino país, incluso los adosados al muro, cobran vida propia desde el punto de vista arquitectónico (figura 2).

Dentro del arcosolio puede contemplarse al yacente vestido con los atributos propios de su cargo, apoyada su cabeza sobre almohadones, esculpido aquél sobre la misma pieza que hace de tapa del sarcófago, colocada sobre éste, y decorado sencillamente con una larga inscripción alusiva a la biografía del personaje, publicada varias veces y que reza así: «HIC REQUIESCIT CORPUS SANAET MEMORIAE DOMINI JOANNIS, FILII DOMINI JACOBI REGIS ARAGONUM, QUI 17 ANNO AETATIS SVAE FACTUS ARCHIEPISCOPUS TOLETANUS, SIC DONO SCIENTIAE INFUSAE DIVINITUS, ET GRATIAE PREDICATIONIS FLORUIT, QUOD NULUS EJUSDEM AETATIS IN HOC EI SIMILIS CREDERETUR: CARNEM SUAM JEJUNIS ET CILICIIS MACERANS, IN 28 ANNO AETATIS SVAE FACTUS PATRIARCHA ALEXANDRINUS, ET ADMINISTRATOS ECCLAE. TARRAC. ORDINATO PER EUM, INTER MULTA ALIA BONA OPERA NOVO MONASTERIO SCALA-DEI DIOCESIS TARRAC. UT PER IPSAN SCALAM AD COELUM ASCENDERET; REDDIDIT SPIRITUM CREATORI 14 KALENDIS SEPTEMBRIS ANNO DOMINI 1334 ANNO VERO AETATIS SVAE 33. PRO QUO DEUS TAM IN VITA, QUAM POST MORTEM EJUSDEM EST MULTA MIRACULA OPERATUS»²⁰. Está rodeada por una cenefa con bajorrelieves vegetales y escudos de tanto en tanto, anunciantes de la nobleza del finado, cuyo sueño final velan cinco intercesores suyos de reducido tamaño: uno en la cabecera, otro a los pies y los tres restantes en el fondo del arcosolio, que también acoge superiormente la escena de la ascensión del alma de Don Juan por dos ángeles ante el Padre Eterno que lo bendice sentado en su trono.

El sarcófago del Infante se sustenta sobre sendos leones, uno con un conejillo «strepitosa invenzione di natura morta», según G. L. Mellini refiriéndose al púlpito de Pistoia, tan rico en simbología; y constituye, junto con el león compañero que tiene entre sus

garras jocosamente un perrillo, el inicio del itinerario didáctico, según la tradición de la enciclopedia medieval²¹ (figura 3).

ARTE ITALIANO

Descrito someramente el monumento, es preciso efectuar un análisis comparativo con los sepulcros citados de Guillermo de Tournai, en los que también se aprecia relación con el arte italiano. Si se compara la figura yacente de Don Juan con la de Don Jaime Sarroca, puede observarse que la estructura de los pliegues es muy similar. A pesar de la mayor complicación en el primero, las curvas redondeadas que forman los pliegues, como la manera de aparecer plegadas por efecto de recogerse los brazos cruzados sobre el pecho, se presentan prácticamente idénticas, así como el modo de estar cuidadosamente trabajado el alabastro y la decoración de cenefas, bordados, piedras de las mitras y el báculo, fiel imitación del natural (en él existe todo género de detalles decorativos que responde al tipo usado en la moda del momento (fig. 4), es similar al del cetro episcopal de Sorrento)²². Coincide, asimismo, la manera de estar colocadas las manos sobre el pecho, ligeramente más rectos los dedos de Don Juan. Desgraciadamente, se ha perdido el rostro del obispo Sarroca, pero la estructura de la oreja visible es idéntica a la del Infante-arzobispo. Todavía pueden parangonarse las figuritas orantes de ambos prelados para llegar a iguales conclusiones en cuanto a la disposición paralela de los pliegues. El obispo Don Juan arrodillado ante el Padre Eterno recuerda a Sarroca en la misma actitud ante el Crucificado; actitudes similares ofrecen los apóstoles del frente del sepulcro de Poblet con respecto a los protectores de Don Juan, a pesar de la diferencia de conservación de unos y otros. Los elementos decorativos, verdadera labor de filigrana de extraordinaria perfección y calidad artística, coinciden en ambos sepulcros.

Trabajo minucioso también se aprecia en la estatua yacente del Emperador Arrigo VII, en el duomo de Pisa, obra de Tino di Camaino, documentada en 1315²³, quince años, por tanto, posterior al sepulcro del obispo Sarroca. Las particulares y significativas concomitancias con este sepulcro me han llevado a pensar que exista una relación. En ambas obras se repite la decoración heráldica a base de escudos en los vestidos: en el pobletano, en la franja central de la dalmática, cuello y manípulo; en el pisano, en el manto del Monarca. El frente de ambos sarcófagos se ocupa con figuras de apóstoles —once en el italiano²⁴, cinco en el catalán— bajo arquillos, con más

sentido del vacío en el sepulcro de Don Jaime, como preparó para la Italia trecentista el gran creador, Arnolfo dei Cambio, en el sepulcro del cardenal Braye, en San Domenico de Orvieto, y en el de San Giovanni Laterano.

El sepulcro del Emperador Arrigo tendrá honda trascendencia en las obras napolitanas de su autor Tino, las cuales a su vez se relacionan con el sepulcro del Infante Don Juan, unos años posterior a varias de aquéllas —el mausoleo de María de Hungría en Santa María Donna Regina se inicia en 1325 (figura 6), el de la Princesa Caterina de Austria en San Lorenzo Maggiore (fig. 5), dos años antes, y es obra en la que interviene con el arquitecto Gallardo Primario Tino di Camaino a partir de su llegada a Nápoles, las tumbas de Carlo di Calabria (1332-1333) y María de Valois (entre 1336 y 1339) en Santa Chiara, el monumento de María di Calabria, lo que queda del de Giovanni di Durazzo y Filippo di Taranto en San Lorenzo Maggiore—, y con algunos catalanes, como los panteones reales de Pedro el Grande y su hijo Jaime II y su esposa Doña Blanca en el monasterio de Santes Creus, que ejercerán un importante papel en la evolución de la escultura gótica trecentista, tanto desde el punto de vista propiamente escultórico como arquitectónico (fig. 10). En él se inspirará el anónimo, pero magnífico artista de la cuarta esposa de Jaime II, Doña Elisenda de Montcada en el monasterio de Pedralbes, el cual conocía sin duda la espléndida serie de sepulcros reales de los Angioinos.

El sepulcro de Jaime II y Doña Blanca ha podido iniciar la modalidad en cuanto a la disposición de protectores del difunto o difuntos a la cabecera de aquél —probablemente existieran los eurítmicos a los pies, pero este mausoleo sufrió tan horrorosa depredación en 1835 que no es de extrañar se perdieran—, como Tino di Camaino llevó a efecto en el sepulcro de Caterina de Austria, donde se figuran como protectores San Pablo, San Luis de Tolosa, Santa Isabel de Hungría y Santa Catalina. Sepulcro, varios años posterior al catalán²⁵, que se lleva a cabo entre 1310 y 1315 por varios artistas mandados por el propio Rey —en 1310 Bertrand de Riquer se encarga del proyecto, dos años más tarde Pere de Peñafreta labra el túmulo, Pere de Bonuyl el tabernáculo en 1314, y un año después está terminada la estatua yacente de Doña Blanca por Frances de Monflorit, que también labra la del Rey, muerto en 1327²⁶.

La disposición a la cabecera y a los pies de la yacente en el sepulcro de la Reina Caterina de Austria de las figuras protectoras, sufre un cierto cambio en el sepulcro de Juan de Aragón a consecuencia de la propia estructura del monumento dentro del muro, no



Sepulcro del Infante-arzobispo Don Juan de Aragón. Presbiterio de la catedral de Tarragona.

Báculo perteneciente a Pedro de Luna, Papa Benedicto XIII (1342-1422). Museo Arqueológico Nacional de Madrid.





Detalle del sepulcro de Don Juan de Aragón. Catedral de Tarragona.

Sepulcro de la Reina María de Hungría. Santa María Donna Regina (Nápoles).



exento, como el napolitano. En el sepulcro tarraconense los cinco santos protectores del difunto están colocados uno a la cabecera, otro a los pies, y los tres restantes al fondo, separados entre sí a cierta distancia, dando vida al sentido del vacío, espacio que en el mausoleo del Rey Roberto el Sabio, en Santa Chiara de Nápoles, se ocupa con las figuras alegóricas de las Siete Artes Liberales²⁷.

Aunque perfectamente individualizadas las figuras de los protectores del Infante-arzobispo de Tarragona, existen, sin embargo, problemas en cuanto a identificación de algunos de ellos. Dos de los figurados son efectivamente San Luis de Tolosa²⁸, tío del finado, y San Luis, Rey de Francia, tío segundo²⁹; dos santos, especialmente el primero, que alcanzaron extraordinaria preponderancia en el arte durante el reinado del Rey Roberto de Anjou y tras su muerte, incluso siendo representados juntos en multitud de ocasiones, como en el sepulcro del citado Monarca y en el de Carlos, Duque de Calabria († 1332). El mencionado Monarca napolitano era el tercero de los hijos de Carlos II —el primero fue Carlos Martel, muerto a los veintitrés años; el segundo San Luis, monje franciscano y obispo de Tolosa, muerto a los veinticuatro años— que recibe la corona de manos de San Luis, hecho immortalizado por Simone Martini. Entre la muerte del santo monje y su canonización en 1317, la Familia Real de Anjou se hace cada vez más «franciscana». Se dotan fundaciones piadosas con el tesoro real en nombre de la Reina Sancha, segunda esposa de Roberto, y surgen en Nápoles monasterios de la Orden de San Francisco. El Rey viste el hábito de franciscano en su lecho de muerte en el ostentoso mausoleo construido por Giovanni y Pacio de Florencia³⁰, y su esposa al enviudar toma el hábito de clarisa, muriendo en olor de santidad y transportado su cuerpo al monasterio de Santa Chiara.

El doble ideal de la Casa de Anjou tras la muerte del piadoso Rey Roberto, el nuevo Salomón, según Boccaccio, y no tan santo según otros, la santidad real y la santidad franciscana toma cuerpo en las figuras de los dos santos Luises, el Rey y el monje, adquiriendo un grado devocional inusitado que se refleja consecuentemente en el arte, como se ha indicado antes. Durante todo el reinado de Roberto, fueron cinceladas las imágenes de los dos santos por orfebres napolitanos. María de Hungría, viuda de Carlos II, lega a la comunidad de clarisas de Donna Regina una estatuita de oro del Rey San Luis —existía otra, citada en los inventarios del tesoro real del santo obispo—. San Luis, Rey de Francia (1226-1270) está emparentado estrechamente con Roberto II, pues es hermano de su padre Carlos II, Rey de Sicilia, y,

por tanto, tío carnal³¹; Monarca que representa el apogeo de la monarquía francesa en el Medioevo, y es un raro ejemplo de sabiduría que encarna en el dominio político.

La devoción profesada a estos dos santos angioinos era lógico se patentizara en el sepulcro de Don Juan, sobrino carnal de Roberto II —pues era hijo de su hermana Doña Blanca, casada, como se ha dicho, con Jaime II—. Como en el sepulcro de la Reina Caterina de Austria, el santo prelado de Tolosa, mitrado, con capa pluvial y cetro, bendice al finado; viste el hábito franciscano con el cordón. El santo Monarca francés aparece coronado, ataviado con túnica talar y manto que recoge sobre un brazo; porta con la derecha la bola del mando, y la izquierda se ha perdido; lleva la espada envainada. Es importante observar el interés por el retrato por parte del artista al darle larga nariz y mentón cuadrado, como Roberto el Sabio³² (fig. 7).

También se representa a los pies del sepulcro del Infante-arzobispo, tomado indudablemente del de Caterina de Austria, la santa Reina Isabel de Hungría³³, tía abuela del finado, hermana de Carlos II de Sicilia, mucho más bella en el sepulcro napolitano al figurarla joven y elegante, ataviada con túnica y manto rematado en flecos, según costumbre tinesca; peina ondulante cabellera, y se toca con corona real como en Tarragona. Pero aquí el artista nos presenta una dama escasamente agraciada, ya de edad, con corona real sobre largos cabellos, viste túnica rozagante y manto encima con sencilla cenefa en los bordes. Como atributos, porta un libro y una palma en Tarragona, y en Nápoles, la bola real y la palma, hoy casi desaparecida (figuras 6 y 8).

A estos santos protectores familiares se suman en ambos sepulcros otros devocionales. En primer lugar, las santas mártires Catalina de Alejandría y Tecla, aquélla en el napolitano como patrona de la Reina, ésta en el tarraconense como patrona de la iglesia de la ciudad³⁴; cual hermosas jóvenes, vestidas con túnica y manto, cubiertas con velo y portadoras de los atributos respectivos: corona y flores la santa de Alejandría, y libro Santa Tecla. A éstas se añaden dos santos intercesores varones: San Pablo en el sepulcro de Caterina y el obispo San Fructuoso, no San Agustín como se ha pretendido³⁵, en el de Don Juan. El primero es una figura imponente, grandiosa, de lengua barba ondulante y amplios ropajes, con libro y espada —hoy perdida—; aparece impersonal como todos los personajes bíblicos —independientemente de la iconografía tradicional con que se ha dotado a muchos—. Como impersonal se muestra el santo precedente, protector de los yacentes Don Jaime y Doña Blanca en Santes

Creus; barbado como él, aparece con la cabeza cubierta; ignoro si se trata de un monje piadoso que ora por los Monarcas fallecidos. El obispo protector de Don Juan aparece vestido de pontifical, bendiciendo y con un libro en la izquierda; es un hombre de mediana edad, de barba corta apenas insinuada, como en el resto de los personajes masculinos (fig. 2).

El difunto (fig. 9) aparece sobre sencillo sarcófago de estructura en cierto modo paralela a la de algunos napolitanos contemporáneos, como el ya mencionado de Caterina de Austria, si bien la disposición de la inscripción se invierte³⁶; de los bordes, como en el citado y en otros muchos —los Caracciolo, A. Favila y B. Cicinello, N. A. Origlia, Del Balzo, Barrese y tantos otros— se traslada al interior, ocupándose los extremos con una delicada decoración en bajorrelieve a base de hojas de vid muy estilizadas que emergen de tallos ondulantes, con frutos, casi siempre de tres uvas. En los ángulos y enjutas del alfiz que aparece sobre el arco, se contempla el escudo real del finado con las barras y lises de Aragón y Sicilia. Se repite otro con el emblema T nueve veces. Esta decoración vegetal se repite exhaustivamente en el monumento, prestándole una extraordinaria belleza, en capiteles, trasdós del arco, remates de los arquillos del intradós, gabletes; y constituye un hermoso cogollo en la clave del gran arco sobre la figurilla de medio cuerpo del ángel Gabriel portador de una filacteria. Precedente directo de este tipo de decoración de hojas de vid lo tenemos en los sepulcros de Santes Creus, esculpidas con una gracia y soltura admirables y también en el sepulcro de María de Hungría en Nápoles.

Se ha eludido en el sarcófago catalán todo elemento figurativo, y en esto difiere de los napolitanos, cuyos frentes se ocupan frecuentemente con relieves de los hijos del finado —monumento de María de Hungría, Roberto el Sabio— u otros personajes —sepulcro de Giovanni de Durazzo, donde aparece el Príncipe sentado con los albaneses.

En el fondo del arcosolio se figura la escena del Infante-arzobispo orante vestido de pontifical, siendo subido en sudario por dos angelitos hasta el trono de Cristo que le bendice —en el sepulcro del cardenal Fr. Marco Viterbese († 1369), en San Francesco de Viterbo, es subida el alma del difunto en figura de religioso por un ángel, sepulcro ejecutado probablemente según modelos perdidos de Arnolfo di Cambio—. Es evidentemente una interpretación libre del relieve de la parte interna del tímpano del sepulcro de Caterina de Austria en que se ve al Redentor bendiciendo, sentado, dentro de la mandorla mística, adorado por dos ángeles que le confían a la Prin-

cesa arrodillada³⁷. El artista catalán, conociendo la obra napolitana, dispone el personaje arrodillado —como se ve también en el frente del sarcófago del obispo Sarroca, casi un cuarto de siglo anterior a la tumba de San Lorenzo Maggione—, no en forma de niño, muy típico del Medioevo, pero toma de esta modalidad el ser ascendido ante el Padre Eterno en el clásico sudario. El prelado, con rasgos faciales idénticos al yacente, lo que indica interés por el retrato, dirige la mirada hacia Cristo en humilde actitud; los angelitos sonrientes, cual triunfadores como portadores que son de un alma salvada al paraíso, doblan alegremente una rodilla en tierra.

El tema del difunto orante no es nuevo en el arte. Ya antes de 1290, Arnolfo di Cambio³⁸ muestra arrodillada la figura del cardenal De Braye presentado ante la Virgen con el Niño por el apóstol San Pedro en un plano superior al del yacente, y ante María con su Hijo es presentada por un ángel la figura de la Reina María de Hungría, mientras otro le muestra su obra, la construcción de la iglesia por ella fundada; arriba bendice el Padre Eterno. El mismo escultor, Tino di Camaino, representa la figura del difunto arrodillado ante la Virgen y el Niño presentado por los santos franciscanos, San Francisco y Santa Clara, en el sepulcro de Carlo di Calabria. En Italia, orantes presentados por santos protectores a la Virgen con el Niño se repiten frecuentemente durante el siglo XIV³⁹.

Tampoco es tema nuevo el de los leones sosteniendo el sepulcro. La arquitectura románica italiana está plagada de infinidad de ejemplos a lo largo de toda la geografía que sería ocioso enumerar⁴⁰, y de ella se transmite a la arquitectura gótica. Aparecen profusamente sosteniendo las columnas de portadas de iglesias y catedrales. Sin embargo, yo creo que los precedentes directos, para el arte del que me vengo ocupando, se encuentran en los pulpitos prenicolianos, los de Nicola y su hijo Giovanni en Italia⁴¹, y en el área catalana en los sepulcros de Santes Creus. Probablemente nuestro artista se inspirara además en los leones sustentantes de las columnas del mausoleo de Caterina de Austria. La ejecución de las figuras animalísticas del sepulcro tarraconense es admirable, de una perfección técnica y gracia exquisitas; son animales pacíficos y agradables, del todo acordes con el espíritu bondadoso de las figuras humanas, especialmente del yacente, que presenta una sonrisa beatífica. Los napolitanos son, en cambio, feroces y terribles que se vuelven rugientes y amenazadores con las presas entre sus garras.

Faltan las dos figurillas sobre los pináculos laterales que aparecían cobijadas bajo sendos doseles, lo que im-



Santa Isabel de Hungría. Figura a los pies del sepulcro de Don Juan de Aragón. Catedral de Tarragona.

Sepulcros de Pedro III el Grande, y de Jaime II y su esposa Doña Blanca. Iglesia del Monasterio de Santes Creus.



primía a la obra un aire más arquitectónico al cerrarse la línea mural. Superiormente, el remate de las tres figuras confiere al conjunto una esbeltez particular paralela a la que el arcángel San Miguel brinda a la tumba napolitana de la Reina María de Hungría.

Mucho se ha escrito sobre el estilo de este sepulcro. Aunque excepcionalmente se opine que tiene influencia francesa⁴² o que es una síntesis de arte francés e italiano⁴³, la mayoría de los

*San Luis de Tolosa.
Detalle del sepulcro de D. Juan de Aragón.
Catedral de Tarragona.*



investigadores coincide en afirmar que se trata de una pieza italiana⁴⁴ o derivación; quién la adscribe a escuela toscana o más concretamente pisana o florentina, quién la relaciona con el arte napolitano. Se han barajado nombres, y es Tino di Camaino aquel cuya personalidad prospera sobre los demás⁴⁵, aunque también se ha asimilado la obra al taller florentino, en Nápoles, de Giovanni y Pacio de Florencia, discípulos, como Tino, de Giovanni Pisano⁴⁶, a los cuales Bertaux pone extrañamente en relación con la escuela de Andrea Pisano. Al comparar el sepulcro de Juan de Aragón con la obra tinesca, he de confesar mi disenso con los investigadores que encuentran relaciones entre ambos. El arte de Tino tiende primero hacia finuras exteriores, luego hacia virtuosismos superficiales en las figuras. Vadea entre lo plástico y lineal, y confiere a sus obras un carácter armónico con un ligero claroscuro de modos góticamente sieneses que recuerdan en pintura a Ambrogio Lorenzetti. Los rostros presentan una profunda expresión de ensimismamiento y melancolía acentuada por los ojos rasgados, y los pliegues de las telas son fuertes y duros en sus primeras obras para tornarse anchos y redondeados en la madurez de su arte. Se puede admitir una cierta coincidencia entre los pliegues de los vestidos del arzobispo yacente y los personajes componentes del sepulcro y las alegorías de la Fe y la Esperanza del sepulcro tinesco de María de Valois, pero esta coincidencia más que propiamente tinesca, es trecentista; más aún, se presentan como excepcionales en cuanto a acabado de factura en el arte de Tino las mencionadas alegorías; el artista, en general, no pule sus figuras hasta la suprema delicadeza que se aprecia en el sepulcro catalán. Los rostros no tienen absolutamente nada que ver. A la expresión soñadora y melancólica de Tino, un tanto afectada en ocasiones —relieves de la tumba del cardenal Petroni—, se opone la atemperada paz y calma naturales de las figuras del sepulcro de Don Juan. Las concomitancias existentes entre nuestro sepulcro y la obra tinesca son más de carácter tipológico e iconográfico, no estilísticas.

En cambio, encuentro palpable relación estilística con la obra de Andrea y especialmente de su hijo Nino Pisano, aquél operante entre 1330 y 1348 y Nino entre 1349 y 1368⁴⁷. Estas fechas son sumamente importantes para asignar por medio de ellas un importante papel al escultor del sepulcro tarraconense —Guillém de Tournai?— en lo referente a influencias sobre el vecino país o al menos interrelaciones entre ambos. Es decir, Andrea Pisano esculpe la puerta del Baptisterio de Florencia en cera en poco más de un año en 1330, puerta que no es fundida,

colocada en su lugar hasta seis años más tarde. Si el sepulcro de Don Juan comienza a esculpirse antes de su muerte, en 1334, y todavía no se había finalizado en 1337, resulta ser prácticamente contemporáneo a la puerta florentina. Desde luego, ambas obras presentan ciertas similitudes de factura en los pliegues de las telas y sonrisas en los rostros, que resultan mucho más naturales en el sepulcro catalán que en la Virgen de la Visitación, de Andrea Pisano. La relación entre ambas obras es de considerar, sin embargo, es más cercana e intensa la existente entre el estilo del sepulcro de Don Juan y la escultura de Nino, posterior éste varios años. Respecto a esto, se ha afirmado con demasiada ligereza la dependencia estilística del monumento hispano con respecto al artista italiano. Mi opinión es que sucede lo inverso.

Pienso como bastante probable un viaje del artista «catalán» a Italia, y de ser cierto, conoció indudablemente los sepulcros angioinos napolitanos —recuérdese que el Infante-arzobispo era familiar y estaba en buenas relaciones con el Rey Roberto, bajo cuyo reinado, mientras estuvo casado con Sancha, hija del Rey de Mallorca, los monumentos erigidos en Nápoles llevaban el mismo escudo⁴⁸—, como se aprecia perfectamente en la obra tarraconense. Si por entonces, en Toscana, el escultor más afamado era Andrea, y lo era extraordinariamente, iría a conocer su obra, con la cual coincide estilísticamente nuestro artista no sólo en el ya mencionado sepulcro, sino ya en los anteriores de Jaime Sarroca y Berenguer de Puigvert, de factura mucho más sencilla y con un sentido mucho más sereno en los personajes que con el sentimiento soñador y melancólico que Tino presta a los suyos. Por entonces, Nino era aún muy joven, dado que nace hacia 1315. Si nuestro artista al regreso de Italia ejecuta su obra maestra en la catedral de Tarragona, se puede pensar que su fama traspasó las fronteras del país y llegaría a Italia, reflejándose su conocimiento en la escultura de Nino Pisano, cuyas Madonnas presentan una beatífica sonrisa que es una característica fundamental en el yacente Don Juan. Destacan entre aquéllas la Virgen sobre el frontón de la catedral de Pisa, interesante, pero de calidad inferior a la escultura de Tarragona⁴⁹, de rasgos naturales, larga nariz, rostro alargado y demacrado por la enfermedad que aquejara al Infante, la barba realista trazada a base de puntos, como en San Fructuoso. La Madonna de Santa María Novella deriva, a mi juicio, de la que hoy se conserva en el Museo dell'Opera del Duomo⁵⁰, ladeada y en dulce diálogo con el Niño al que ofrece un pajarito. También se halla dentro de esta órbita la Madonna de Santa Maria della Spina y la del sepulcro Cornaro en San Giovanni e

Paolo de Venecia, atribuida por Wolters a un discípulo del artista contra la opinión tradicional⁵¹. Cierta parecido con la sonrisa del yacente de Tarragona presenta el ángel anunciante del grupo de Santa Caterina de Pisa, del último período de Nino. Todas estas figuras portan amplios ropajes de pliegues redondeados que siguen la suave línea descendente del cuerpo, y se recogen normalmente bajo el brazo izquierdo, cayendo en hermosas estructuras zigzagueantes.

El artista catalán, uno de los escultores más destacados del siglo XIV, debió de ejecutar también la figura de un santo, de mármol, que se conserva hoy en el Museo de Arte de Cataluña de la Ciudad Condal. Forma escuela que se manifiesta en diferentes obras: decoración escultórica de la capilla de los Sastres⁵², Anunciación del baptisterio, la primera, decorada con parejas de santos en piedra y una galería calada; las dos figuras de la Anunciación, María y el ángel, sonrien afablemente; en la ménsula sustentante de Gabriel un angelito repite fielmente la técnica del grupo superior del fondo del arcosolio del sepulcro de Don Juan. También se relacionan con este estilo la clave de la capilla del baptisterio, la Reina de la Sala Capitular de la catedral y la puerta de la capilla del palacio episcopal de Tortosa, si bien aquí la ejecución es muy académica⁵³.

NOTAS

¹ VALLES, Joseph de: *Primer Instituto de Sagrada Religión de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, mártires de Inglaterra y generales de toda la Orden*, 1.^a ed. Madrid, Pablo de Vall, 1663, 2.^a ed. Barcelona, Barceló, 1792, pág. 114; ARCO, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, C.S.I.C., 1945, página 233.

² VALLES, J. de: *op. cit.*, 2.^a ed., pág. 115.

³ El mismo año en que se le otorgó el canonicato de Toledo, le proveyó en las iglesias siguientes: en el arcedianato de Carrión; con un canonicato en la catedral de Palencia; un canonicato en Cuenca; otro con la dignidad de deán en la santa iglesia de Burgos; otro con el arcedianato de Salves, en Santiago de Galicia; otro con un arcedianato en Lisboa; otro con el arcedianato de Coto, en Braga; otro con el arcedianato de Seya, en León, y otros cinco más en Jerez, Salamanca, Lérida, Valencia y Guadalajara. Todas estas prebendas están juntas en un libro muy antiguo, que era del mismo Infante y se guardan en el Archivo de Tarragona bajo este título: *De Bullis reconditis in Archivio Ecclesiae Tarracon. Nam de unaquaque gratia facta Infanti extat Bulla*, *ibidem*, pág. 115.

⁴ De este hecho existe una bula cuyo original se guarda en el Archivo de Tarragona y la ha publicado Luis ICART en su libro de las *Grandezas de aquella ciudad*, cap. 5, fol. 26, cfr. VALLES, J. de: *op. cit.*, pág. 117.

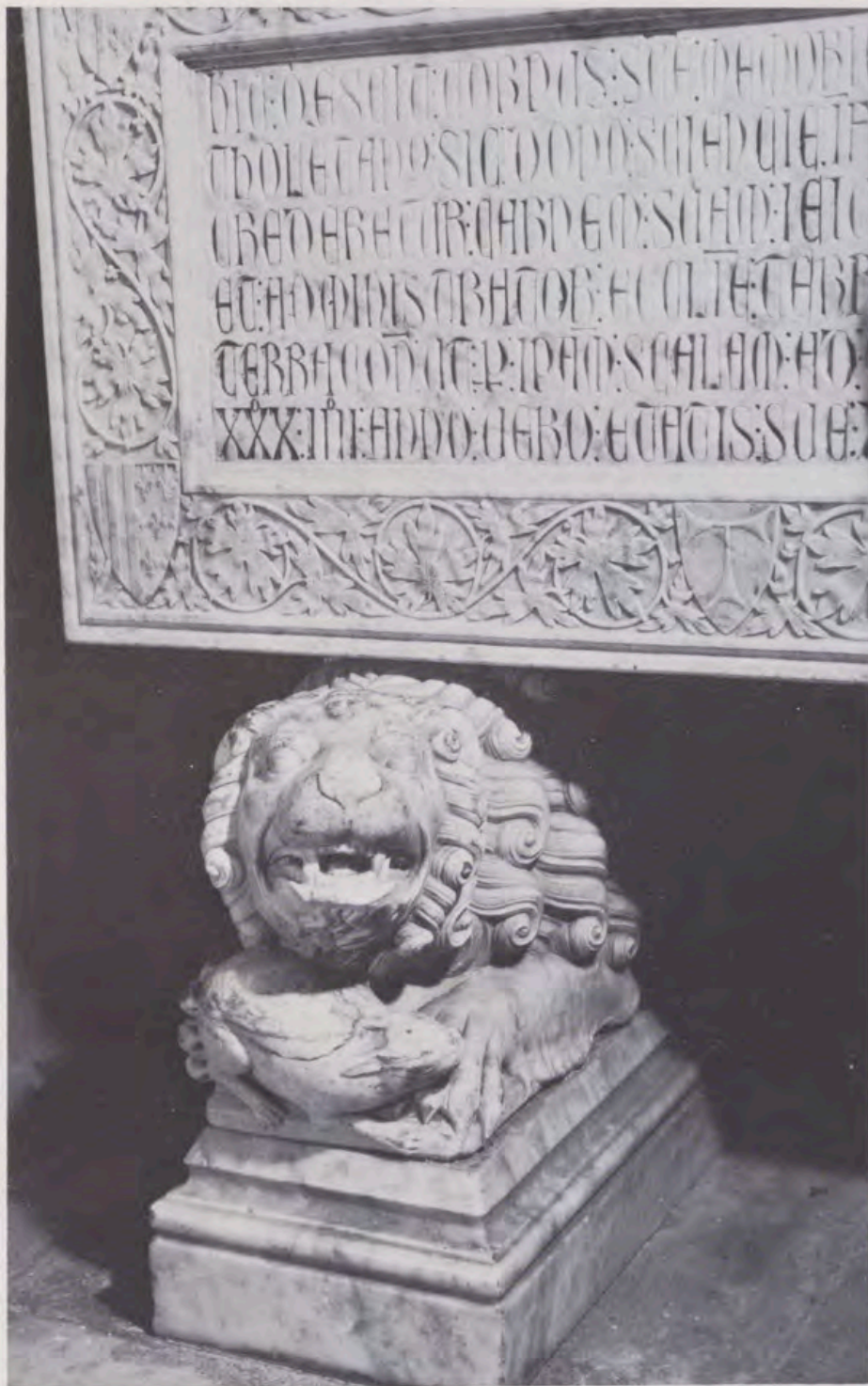
⁵ VALLES, J. de: *op. cit.*, pág. 118.

⁶ MARIANA, Juan de: libro 15, cap. 18; cfr. VALLES, *op. cit.*, pág. 118.

⁷ ZURITA, Jerónimo: libro 6, cap. 27, Y MARIANA, J. de: libro 15, cap. 18; cfr. VALLES, *op. cit.*, pág. 118.

⁸ VALLES, *op. cit.*, pág. 117.

⁹ ICART, Luis: *Libro de las grandezas de Tarragona*, cap. 5; cfr. VALLES, *op. cit.*, pág. 119.



León sustentante del sarcófago del sepulcro de Don Juan de Aragón. Catedral de Tarragona.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ CIRLOT: *Tarragona, Poblet. Santes Creus*, página 56.

¹² VALLES, J. de: *op. cit.*, pág. 120. De él toma la referencia SANÇ CAPDEVILA: *La Seu de Tarragona. Notes historiqués sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, 1935, pág. 33.

¹³ Publica este documento SANÇ CAPDEVILA, *op. cit.*, pág. 33, y de él lo toma A. de BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, edición italiana, Milán, Alfieri Laroix, 1968, pág. 351; BLANCH, Montserrat: *El arte gótico en España*, Barcelona, Polígrafa, 1972, pág. 238, afirma que la obra se acabó aquel año; puede haber sucedido así.

Aunque escasamente documentada la labor del Infante-arzobispo en la catedral de Tarragona, sí existe un documento que confirma su interés por las obras y trabajadores, pues da una ordenación para ellos en su visita de 14 de enero de 1331; cfr. CAPDEVILA S.: *op. cit.*, pág. 7.

¹⁴ GÓMEZ-MORENO, M.^a Elena: *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Dossart, 1951, pág. 55; también observa que el Infante aparece retratado en la figura yacente.

¹⁵ BERTAUX, Emile: «La sculpture du XIV^e siècle en Italie et en Espagne», en MICHEL, André: *Histoire de l'Art*, Paris, 1906, t. II, II, páginas 302-304.

¹⁶ ALTISENT, Agustí: *El autor de la tumba de Jaime Sarroca*, X Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, C.S.I.C. Dip. Prov. Zaragoza, páginas 281-285.

¹⁷ *Ibidem*, nota 6. A.H.N. Sección Clero, Pergaminos, carpeta 2.437, n.º 11, y carpeta 2.440, n.º 10.

¹⁸ *Ibidem*, n.º 11.

¹⁹ ARCO, Ricardo del: *op. cit.*, pág. 234; BOFARULL, Próspero: *Los Condes de Barcelona vindicados*, Barcelona, 1836, II, págs. 254-255; MORERA Y LLAURADO, E.: *Memoria o descripción histórico-artística de la santa iglesia catedral de*



Sepulcro de la Princesa Caterina de Austria.
San Lorenzo Maggiore (Nápoles).

Tarragona desde su fundación hasta nuestros días, Tarragona, 1904, pág. 41; GUDIOL, J.: *Guías artísticas de España. Tarragona y su provincia*, Barcelona, Aries, 1956, pág. 50; TORMO, Elías: «Resumen histórico de la escultura española», *B.R.A.H.*, 1962, págs. 151-170; BERTAUX, E.: *op. cit.*, págs. 652-654; CONTRERAS, Juan de: *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1934-1940, II, pág. 80; MAYER, Augusto: *El estilo gótico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960 (traducción española del original alemán), página 118; GÓMEZ-MORENO, M.^a E.: *op. cit.*, página 55; *id.*, *Mil joyas de arte español*, Barcelona, 1940, I, pág. 198; CIRLOT, *op. cit.*, pág. 66, y otros.

²⁰ BOFARULL Y MASCARÓ, P.: *Los Condes de Barcelona vindicados y cronología y genealogía de los Reyes de España*, Barcelona, Oliveros y Monumany, 1836, II, págs. 254-255.

²¹ MELLINI, Gian Lorenzo: *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Venezia, Electa Editrice, 1969, pág. 27.

²² LIPINSKY: *Das Münster*, 1969, 6, 22, páginas 389-405, estudia la orfebrería del sur de Italia y la relaciona con Aragón, por lo cual no es de extrañar la coincidencia.

²³ El sepulcro del «Alto Arrigo» ha recibido bastantes estudios por parte de serios investigadores, no siendo nunca puesto en relación con el arte español. Documentos no existen, yo me atengo a valores iconográficos, no tanto de estilo. BERTAUX, E.: *Le mausolée de l'empereur Henri VII à Pise*, Mélanges Paul Fabre, Paris, Picard, 1902, págs. 365-379; VENTURI, Adolfo: *Storia dell'arte italiana. IV. La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano, Hoepli, 1906, página 255; BACCI: *Monumenti danteschi. Lo scultore Tino di Camaino e la tomba dell'«alto Arrigo» per il duomo di Pisa*, *Rassegna d'Arte antica e moderna*, marzo 1921, págs. 73-84; TOESCA, Pietro: *Il Trecento*, Torino, UTET, 1971, pág. 258; PANOFKY, Erwin: *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964, pág. 86.

²⁴ En la tumba del Conde Enrico de San Severino, en la catedral de Tegguano (Val de Diano), esculpida en 1336, se representa el Aposolado completo, vid. BERTAUX, E.: *op. cit.*, página 376.

²⁵ DE RINALDIS: «Primordi della scultura trecentesca in Napoli», *Bolletino del Comune di Napoli*, 1916, pág. 21; *id.*: «Una tomba napoletana del MCCXXIII», *Dédalo*, VIII, 1927-28, páginas 16-17; MORISANI, Ottavio: *Sculture trecentes-*

che in San Lorenzo Maggiore a Napoli, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1973, pág. 44; *id.*: «Monumenti trecenteschi degli Angioini a Napoli», *Colloquio Italo-Ungherese su Gli Angioini di Napoli e di Ungheria*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, págs. 159-173.

²⁶ VIVES I MIRET, Josep: «Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus», *Studia Monastica*, Abadía de Montserrat, VI, 1964, págs. 359-379; *ibidem*: *Guías artísticas de España. Tarragona*, pág. 146, adscribe toda la obra del sepulcro a Bonuyl, como opina CIRLOT en *Tarragona. Poble. Santes Creus*, pág. 144; RUBIÓ I LLUCH, Antoni: *Documents per l'Història de la Cultura Catalana Mitj-aval*, vol. II, XXX; BASSEGODA I NONELL, Joan: *Guía del monestir de Pedralbes*, Barcelona, Ed. de Nou Art Thor, considera la capilla real y la tumba de Jaime II obra de Bertrán de Riquer, pág. 30, y las estatuas de Guillermo de Montflorit, página 52; ARCO, R. del: *op. cit.*, pág. 37, no especifica la obra de cada uno de los artistas Pedro de Peñafreta, Pedro Bonuyl y Francisco de Montflorit; MARTINELL: *Les monestères cisterciens de Poblet et de Santes Creus*, Congrès Arch. de France, 1959, págs. 98-128, considera interviene Pedro de Peñafreta, el arquitecto del Palacio Real de Barcelona Bertrán de Riquer y más tarde el escultor Pedro de Bonuyl. La estatua yacente de Doña Blanca de Anjou fue esculpida por Francisco de Montflorit que la había acabado en 1315 y probablemente pintada por el mismo Torre que había iluminado la de Pedro el Grande. Se ocupan también de este monumento Giménez Soler, el Marqués de Lozoya, Finke, entre otros.

²⁷ Es encargado en 1343 por la nieta del Monarca, Juana II, heredera del trono de Nápoles, cfr. FRASCHETTI: *I sarcofagi dei Reali angioini in Santa Chiara di Napoli*, *L'Arte*, I, 1898, pág. 412.

²⁸ GUDIOL: *Tarragona y su provincia*, pág. 50; DE BOSQUE, A.: *op. cit.*, pág. 350; BERTAUX, E.: *op. cit.*, págs. 652-654; *id.*: «Les saints Louis dans l'art italien», *Etudes d'Histoire et l'Art*, Paris, Hachette et Cie., 1911, pág. 76; DURAN CAÑAMERAS en *La escultura mitj-aval* habla de seis figuras.

²⁹ BERTAUX, E.: *Le sculpture...*, págs. 652-654; *id.*: *Les saints...*, pág. 76; para el tema de los santos Luises vid. E. MÂLE: *La vie de Saint Louis dans l'art français au commencement du XIV^e siècle*, Mélanges Bertaux, 1924, págs. 193-204.

³⁰ FRASCHETTI: «I sarcofagi dei Reali Angioini in Santa Chiara di Napoli», *L'Arte*, I, 1898, página 412; BERTAUX, Emile: «Magistri Johannes et Pacius de Florentia marmorari fratres», *Napoli Nobilissima*, 1895, págs. 134-138; *id.*: «Santa Chiara de Naples. L'Eglise et le monastère des Religieuses», *Mélanges de l'Ecole de Rome*, 1898.

³¹ RUNCIMAN, Steven: *I Vespri Siciliani*, Milano, Rizzoli, 1976, cuadros I y II.

³² BERTAUX, E.: *Sculpture...*, págs. 652-654; *id.*: *Les saints...*, pág. 77.

³³ Opinán también que se trata de esta santa, GUDIOL: *Tarragona y su provincia*, página 50, y DEL BOSQUE, A.: *op. cit.*, pág. 350.

³⁴ VALLES, *op. cit.*, pág. 120, dice que «encima de ella [sepultura] está reservado el santo brazo de la protomártir Thecla, Patrona de aquella Iglesia», y en efecto, lo estuvo, pero al construirse una moderna capilla se trasladó, cfr. DEL ARCO, Luis: *Guía artística y monumental de Tarragona y su provincia*, Tarragona, Tip. Tarraconense, 1906, pág. 19; DEL BOSQUE, *op. cit.*, pág. 350.

³⁵ Que se trata de San Fructuoso es la opinión de GUDIOL: *op. cit.*, pág. 50. Existe en la catedral una capilla a él dedicada, cfr. CAPDEVILA, S.: *op. cit.*, pág. 40. No creo que se trate de San Agustín, pues el ser enterrado el Infante-arzobispo ese día creo que sea pura coincidencia.

³⁶ Vid. nota 20.

³⁷ DE RINALDIS: «Una tomba napoletana del MCCXXIII», *Dédalo*, VIII, 1927-28, pág. 202.

³⁸ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 99; PANOFKY, E.: *op. cit.*, págs. 76-77.

³⁹ Son importantes al respecto los orantes del tabernáculo del Camposanto de Pisa.

⁴⁰ Vid. TOESCA, P.: *Il Medioevo*, Torino, UTET, 1965.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 844, fig. 541, pág. 905, figura 593, págs. 907-928, figs. 595, 602; VENTURI, A.: *op. cit.*, págs. 1-10. En cuanto a Giovanni Pisano, tan estudiado, cito solamente algunas publicaciones monográficas: MELLINI, G. L.: *op. cit.*; *id.*: *Giovanni Pisano*, Venecia, Electa, página 65; CARLI, Enzo: *Giovanni Pisano*, Pisa, Pacini, 1977, pág. 73; SEIDEL, Max: *Giovanni Pisano: Il pulpito di Pistoia*, 1965; AYRTON-MOORE: *Giovanni Pisano sculptor*, London, Thames and Hudson, 1969, pág. 121; SUPINO, I. B.: «Il pergamino di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa», *Ach. St. Art.*, 1892; *id.*: «Il pulpito di Giovanni Pisano nel Museo Civico di Pisa», *Arte e Storia*, 1894.

⁴² Pierre Clesques en el Artois. GÓMEZ-MORENO, M.^a Elena: *Mil joyas de arte español*, I, página 198, n.^o 315; DIEULAFOY: *Espagne et Portugal*, Corbeil-Creté, pág. 172.

⁴³ BALLESTEROS, E.: *Escultura gótica*, 20 diap. 31.

⁴⁴ LAFOND, P.: *La sculpture espagnole*, Paris, 1908, pág. 34; DURAN AINAUD: «Escultura gótica», *Ars Hispanica*, VIII, Madrid, Plus Ultra, 1956, págs. 196-197; MARQUES DE LOZOYA, *op. cit.*, II, pág. 80, dice que las figuras están hechas en Italia.

⁴⁵ ARCO, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, C.S.I.C., 1945, páginas 233-234; MARQUES DE LOZOYA, *op. cit.*, II, pág. 198.

⁴⁶ BERTAUX, E.: *Sculpture...*, II, III, 2.^o; ARCO, R. del: *op. cit.*, pág. 234. En otra parte (*Les saints Louis dans l'art italien*, págs. 31-111) dice que el autor es un toscano enviado a Nápoles.

⁴⁷ POPE-HENNESSY, John: *La scultura italiana. Il gotico*, Milano, Feltrinelli, 1963, págs. 191-194; TOESCA, P.: *Il Trecento*, págs. 306-322; WEINBERGER, Martin: «Nino Pisano», *The Art Bull.*, XIX, 1937.

⁴⁸ BOSQUE, A. del: *op. cit.*, pág. 350.

⁴⁹ WEINBERGER, M.: *op. cit.*

⁵⁰ TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 322, fig. 287.

⁵¹ WOLTERS, Wolfgang: «La scultura veneziana gotica 1300/1460», *Alfieri*, vol. I, 1976, pág. 199. La opinión tradicional viene representada por Venturi, Pope-Hennessy, Toesca y Weinberger.

⁵² Así llamada por estar antiguamente a cargo de dicho gremio, cfr. GUDIOL: *Tarragona y su provincia*, pág. 61.

⁵³ DURAN Y AINAUD, *op. cit.*, pág. 194.

La iglesia de la Purísima Concepción del lugar de Trescasas, territorio de la Prelatura nullius de San Ildefonso

Por MERCEDES MORENO ALCALDE



«Nuestra Señora del Rosario», por Ramón Bayeu.
Iglesia de la Purísima Concepción de Trescasas (Segovia).



«San Carlos Borromeo», por Ramón Bayeu.
Iglesia de la Purísima Concepción de Trescasas (Segovia).

En las cercanías de Segovia se halla uno de los monumentos más interesantes de la provincia: la iglesia parroquial de Trescasas, localidad situada en la falda de la Sierra, junto a la vieja «cañada de la vera de la Sierra», equidistante de la capital y de San Ildefonso unos 8 Km. En la actualidad forma Ayuntamiento con Sonsoto, barrio situado a unos 400 metros.

Cuando a fines del siglo XVIII había prácticamente cesado toda actividad constructora en la provincia, se levanta en Trescasas un gran templo por deseo e impulso de Carlos III, quien, haciéndose eco de la iniciativa del cura y vecinos del lugar, prestó todo su apoyo personal y económico para su edificación.

Lo hicieron posible especiales circunstancias. Deseando el

Rey Felipe V dotar al Real Sitio de San Ildefonso de un régimen eclesial particular, obtuvo del Papa Benedicto XIII, en 1725, la creación del territorio de la *Prelatura nullius* de San Ildefonso por la Bula *Dum Infatigabilem*¹. El nuevo territorio jurisdiccional que se segregó de la Diócesis de Segovia para formar el propio de la Colegiata de la Santísima Trinidad y Abadía de San Ildefonso comprendía, entre otros, los lugares de *Sonsoto* y su anexo *Trescasas*. La pequeña Diócesis se mantuvo hasta el año 1873 en que fueron suprimidas todas las jurisdicciones exentas por la Bula *Quae Diversa*, del Papa Pío IX.

Cuando en 1773 fue necesario reparar la iglesia del lugar de Sonsoto, el cura y feligreses acudieron al Rey, a través del Abad de San Ildefonso, don Manuel Ferrer y Figueredo, en busca de ayuda y licencia².

El pueblo de Sonsoto contaba con 12 vecinos; Trescasas era entonces su anejo, con 19 vecinos³; ambos lugares tenían sus respectivos alcaldes con jurisdicción pedánea sujetos al Corregidor de Segovia y su propio templo, ninguno de los cuales hoy se conserva. El de Trescasas estaba dedicado a San Benito. En 1789, cuando ya se había edificado el actual, no se celebraba culto en él, aunque conservaba tres altares y servía de *camposanto*, con arreglo a lo mandado verbalmente por Su Majestad⁴. El Monasterio de Santa María del Paular tenía en Trescasas esquilero con su oratorio, que estaba con mucha decencia, y sólo se utilizaba en la temporada y, alguna vez, cuando iban los Padres al *contadero*⁵. La iglesia de Sonsoto, dedicada al Apóstol San Pedro en la Catedral de Antioquía, ya no existía en 1789, pues se debió de demoler en el transcurso de las obras de la nueva. Sabemos que estaba edificada en *paraje varrancoso, donde caen y se depositan las aguas del referido lugar y parte de su término*⁶ y que tenía cementerio y *soportal*. A ambos pueblos pertenecía una ermita, dedicada al Apóstol Santiago el Mayor. Había existido la Cofradía de San Benito Abad, fundada en 1594, y aún pervivían las del Cristo de las Llagas y de Nuestra Señora del Rosario.

El proceso de edificación de la nueva iglesia comenzó, como ya hemos visto, en 1773 con un memorial del cura de Sonsoto y Trescasas remitido al Rey a través del Abad de San Ildefonso, en el que se solicitaba una limosna para reparar la ruina de la iglesia de Sonsoto.

Enterado el Rey, quiso saber *quanto costará reparar esta Iglesia y que disposición ay en los vecinos y en los Dueños de Diezmos para contribuir a este gasto con el fin de que... pueda proporcionar la limosna que le dictare su devoción*⁷.

El Abad envió una información completa sobre el estado del edificio, a la que adjuntaba un certificado de Manuel Díaz, titulado Aparejador de los Infantes en el Real Sitio, y sobre la situación económica de los vecinos y distribución de los Diezmos del lugar.

En dicho certificado se llega a la conclusión de que sería menos costoso levantar un edificio de nueva planta en otro lugar, para el que se acompañaban trazas, aprovechando los materiales del existente, evaluándose su costo en unos 109.376 reales de vellón⁸.

El estado económico de los vecinos del lugar era de *miseria tan grande como notoria, que apenas pueden con infelicidad subsistir los mas... No se puede contar con esfuerzo alguno de ellos sino es que sea en hacer alguna pequeña equidad en sus mismos trabajos personales que siempre será cosa mui corta para la grande afliccion en que allan*. En cuanto a los Diezmos de la Cilla, además de las rentas reales de la Casa Mayor Diezmera, tenían parte en ellos la Abadía del Real Sitio, el Cabildo de Segovia, el Monasterio de Santa María del Paular y la iglesia y cura del lugar⁹.

Por todo lo expuesto, el Abad solicitó del Rey que todo el importe de los diezmos y de la casa escusada, se destinara para las obras que concluyeran enteramente.

Como consecuencia del citado informe, fue expedida Real Orden en 1774 para dar comienzo a las obras de una nueva iglesia que habría de servir de parroquia a ambos lugares

de Trescasas y Sonsoto, y en la que se unirían *perpetuamente* las dos existentes¹⁰.

El Monarca, asumiendo su personal mecenazgo sobre este templo, que no abandonaría hasta verlo concluido, decidió destinar de su Real Erario una limosna de cien doblones sencillos por una vez para abrir los cimientos¹¹ y durante doce años¹², el importe de la Casa Mayor Diezmera que tenía en el lugar de Sonsoto, cuyo producto anual se había regulado en 7.185 reales y 23 maravedís, que se habían de cobrar en la Tesorería de Rentas Provinciales de Segovia; ordenó también que los demás participes en los diezmos del lugar dejaran su respectiva cuota para el mismo fin. Dispuso, por recomendación del Abad, que se encargara de seguir la marcha de las obras el cura párroco don Antonio González Riaño, *pues sera este un medio mui eficaz para que los pobres vecinos ayuden a concurrir con sus trabajos y lo que puedan alcanzar sus cortas facultades al mismo fin*¹³.

El Rey eligió personalmente los planos entre varios que le fueron presentados, justificándose así, ya en su tiempo, la grandiosidad del edificio para unos lugares de tan poco relieve: *... No dejaran de estrañar... que para unos lugares tan pobres y de tan corto vecindario como estos, se amagase una obra de tantos gastos; pero segun lo que tengo entendido, ni el Ilmo. Sr. Abad que era entonces, ni mi antecesor en este Curato pudieron escusarlos, porque habiéndose presentado varios planes de menor coste a S. M. aprobo solamente el que demostraba la obra, como se halla executada*¹⁴.

Las trazas se deben a don José Díaz Gamones, aparejador del Real Sitio¹⁵, a cuyo cargo corrió también la dirección de las obras¹⁶. Los maestros de obras fueron Manuel Gamones y Agustín García, quienes recibieron como gratificación la expresión de *dos tareas de chocolate cada uno... dándoles gracias por el afecto con que miraron esta obra*¹⁷.

Las obras se desarrollaban con enorme lentitud, acompañadas a los ingresos de que para ellas se disponía. Diez años después, en 1784, estando aún en el curato don Antonio González Riaño, se había hecho lo siguiente: *... saco la obra de cimientos; lebanto las paredes a toda su altura de mamposteria, y esquinazos; hizo la mayor parte de la armadura y la cubrio de prestado o provisionalmente lebantando también, hasta cerca de la mitad de su altura las dos torres, que en principio se replantearon en dicha iglesia; y tambien lebanto a toda su altura de mamposteria y cubrio provisionalmente las dos sacristias, que igualmente habia replanteadas en el plan que segun dicen presento a S. M. su Aparejador Don Josef Gamones*. En los años de 1784-85 se concluyó *todo lo exterior de la obra, lebantando a toda su altura una sola torre de las dos que habia amagadas*¹⁸.

Se gastaron en estos diez años 157.546 reales de vellón y 8 maravedís, habiendo contribuido para ello el Rey con 77.856 reales, y 26 maravedís de sus limosnas y rentas en el lugar; el Príncipe de Asturias, con 6.000 reales; el Infante Don Gabriel, con 2.000 reales; el Infante Don Antonio, con 2.000 reales; el Prior del Paular, con 400 reales; el Abad de San Ildefonso, don Manuel Ferrer, con 1.200 reales; y los participes en la Cilla de Sonsoto, con 83.417 reales¹⁹.

En estos años había aumentado ligeramente la población, contando Sonsoto con 17 vecinos y Trescasas con 27.

En 1785, cuando expiraba el plazo para percibir las rentas que fueron concedidas por doce años, visitó la obra el confesor del Rey, padre Joaquín de Eleta, quien obtuvo del Monarca la concesión de las rentas hasta que finalizaran las obras, gracia que confirmó Carlos IV²⁰. Pero no siendo suficientes, hubo de acudir a otras fuentes de financiación, por lo que el cura don Fernando Antonio Díaz y los vecinos solicitaron y obtuvieron del Rey que *las Rentas detenidas del Beneficio Préstamo de Trescasas, cuyos valores ascendian a la cantidad de 1.000 reales anuales se agregasen con sus caidos a la misma obra*. Obtuvieron también licencia para hipotecar bienes de la iglesia por valor de 150.000 reales, y consiguieron préstamos del Seminario

Conciliar de San Frutos y San Ildefonso de Segovia por valor de 26.000 reales²¹.

Con dichas cantidades se hizo lo siguiente: *se costearon puertas rejas y cristales; se hizo la cajonería, se concluyó lo interior de la Iglesia; se adorno con cinco Altares, todos de estuco, a excepción del Altar mayor, cuyo tabernáculo y gradería, se hizo de varias piedras de pulimento; se pusieron confesionarios y vancos, todo nuevo; y se costearon las pinturas para los Altares; las que importaron la cantidad de quince mil reales de vellón, no obstante que el Rey regaló la de la Concepción de Nuestra Señora que es la titular por deboción del Rey*²².

En 1787 bendijo la iglesia el Abad de San Ildefonso don Francisco Castro Royo, trasladándose el Santísimo el día 18 de septiembre del mismo año, y siendo visitada poco después por el Rey y los Príncipes²³. Acontecimientos que se celebraron con dos *funciones*, en las que se gastaron 1.100 reales de vellón, de los cuales 100 fueron en pólvora y 400 en el primer sermón que corrió a cargo del predicador fray Manuel de Sonsoto, seguramente hijo del pueblo, que vino desde Toledo²⁴.

El edificio, situado en una explanada delimitada por muros de granito, es una gran fábrica de mampostería con basamento y cadena de sillar resaltado, de una sola nave articulada en dos tramos por hornacinas de medio punto, crucero y capilla mayor cuadrada, con dos estancias simétricas a cada lado. Se cubren con bóveda de cañón con lunetos la nave, brazos del crucero y capilla mayor; con cúpula sobre pechinas en el crucero y cielo raso en las dos sacristías. Tiene coro alto a los pies, y en su frente un gran escudo de Carlos III sostenido por dos ángeles, de yeso policromado. De las dos torres proyectadas, sólo se concluyó una, la del lado Sur; es de dos cuerpos, el superior con un hueco de campanas a cada lado. La única puerta de ingreso se abre en el centro de la fachada de Poniente, entre las dos torres; es adintelada, con resaltes de granito, al igual que la ventana sobre ella; remata esta calle central un frontón con óculo ciego en el tímpano, con la cruz, y con bolas en los laterales.

ORNATO INTERIOR

La intervención real fue también personal y directa en lo referente al ornato interior del templo. Consta de siete altares con sus retablos compuestos por un gran lienzo rectangular con remate semicircular enmarcado por molduras de madera o yesería doradas y policromadas. Su disposición es la siguiente: en el altar mayor, la Purísima Concepción; en el lado norte del crucero, el Cristo de las Cinco Llagas, y en el sur, Nuestra Señora del Rosario; en el lado norte de la nave, San Benito Abad y San Carlos Borromeo, y en el sur, San Pedro Apóstol en la Cátedra de Antioquía y San Antonio de Padua. Las mesas de altar son de madera pintada imitando jaspes; el expositor, gradas y tabernáculo del altar mayor fueron realizados en mármoles y jaspes, hoy desafortunadamente trastocados.

Todas las pinturas citadas tienen un especial significado no sólo en su aspecto iconográfico, sino incluso por su propia colocación en el templo. El lienzo de la Purísima que preside el altar mayor, *por ser la titular por deboción del Rey*, fue regalo personal del Monarca. El Cristo de las Cinco Llagas y la Virgen del Rosario eran, como hemos visto, devociones que tenían cofradías de tiempo antiguo. Los santos titulares de las iglesias anteriores, San Pedro Apóstol en la Cátedra de Antioquía y San Benito Abad, presidían sendos altares en la nave, *para que continuase la devoción entre los feligreses*, con la particularidad, además, de que cada lienzo está situado en el muro más cercano al respectivo pueblo del que era titular: así, San Benito está en el muro norte, hacia Trescasas, y San Pedro en el del sur, hacia Sonsoto²⁵. Los altares dedicados a San Carlos Borromeo y San Antonio de Padua fueron realizados por

expreso deseo del Monarca después de su visita al templo, cuando ya estaban colocados los otros cinco, y se habían dado por terminadas las obras de ornato interior, con la circunstancia de que antes de llevarlos habían de serle presentados²⁶. Para colocarlos se hicieron algunas modificaciones en la iglesia durante los años 1877 y 1878²⁷: *se arrancaron los confesionarios y tabicaron sus buques y se derribaron los dos escudos de armas de San Pedro y San Benito para sentar los dos altares últimos*.

PINTORES

El lienzo de la Purísima fue realizado por Mariano Salvador Maella, y los restantes por Ramón Bayeu, según deseo del Monarca, como ya quedó documentado²⁸.

DORADORES

Varios maestros doradores intervinieron en la decoración de los altares y del mobiliario de la iglesia.

En el Libro de Cuentas²⁹ figura una partida de 10.082 reales y 8 maravedís de vellón pagados a *don Antonio Cosío, Maestro Dorador y a su hijo Martín Cosío, vecinos del Sitio de San Ildefonso por el Dorado de los cinco altares primeramente colocados en esta iglesia con la pintura de puertas y ventanas*.

Los dos retablos de San Carlos Borromeo y San Antonio de Pauda, encargados por el Rey, fueron dorados, jaspeados y pintados por el maestro Juan Andrés de la Costa, vecino de San Ildefonso. Este trabajo fue realizado conforme a las instrucciones del Monarca, transmitidas verbalmente por el padre confesor, quien visitó la obra en varias ocasiones³⁰.

Los oficiales de Juan Andrés realizaron el dorado y pintura de los retablos del Cristo de las Llagas y de Nuestra Señora del Rosario, conforme al plan de condiciones que dio el maestro dorador de Segovia Francisco Aguilera, que evaluó el trabajo en 2.600 reales³¹. Actuaron como tasadores los maestros doradores de Segovia Andrés Aguilera y Francisco Casado.

El maestro dorador Juan Corredera, vecino de Segovia, realizó también algunos trabajos menores³².

TALLISTAS

Todo nuevo se hizo el mobiliario de la iglesia. Corrió a cargo de los maestros tallistas de San Ildefonso Félix Humarán y Fermín Huici³³.

Félix Humarán realizó la mesa del altar mayor y los bastidores y junquillos de los cinco cuadros, por 1.100 reales.

Fermín Huici realizó la cajonería por la cantidad de 3.500 reales; dos mesas credencia, tarimas y bancos por 1.235 reales, más los dos altares añadidos a los dos últimos lienzos por 3.000 reales.

Además se trajeron de Palacio una silla y dos siales.

OTROS MAESTROS³⁴

Trabajaron como carpinteros Juan Lucía y Jerónimo Sacristán, vecino de San Ildefonso, que hizo las puertas y ventanas de la iglesia por 5.670 reales.

Francisco Placentín, oficial de estuco, hizo el aguamanil, sentó las gradas y el tabernáculo del altar mayor y de los colaterales, y revocó la fachada de la iglesia por 1.799 reales.

Félix Sanz, pintor, realizó el revoco del friso interior de la iglesia por 199 reales.

Gregorio de Santiuste, pintor, y Juan Lucía, carpintero, realizaron el cancel, parte del cual se compró a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de San Ildefonso por 300 reales.



1.



4.



2.



3.



5.



6.



7.



8.

1. Detalle del aguamanil, de Francisco Placentín. Iglesia de Trescasas.
2. Mesa credencia, de Fermín Huici. Iglesia de Trescasas.
3. Cajonera de la sacristía, de Fermín Huici. Iglesia de Trescasas.
4. Aguamanil, de Francisco Placentín. Iglesia de Trescasas.
5. Lámpara de plata de Vicente Losáñez, con la inscripción: EL YLL^{MO} S^R OBISPO ABAD D^SN YLDEFONSO COLOCO ESTA LAMPARA EL DIA 19 DE MARZO DE 1789. Iglesia de Trescasas.
6. «Cristo de las Cinco Llagas», por Ramón Bayeu.
7. «San Benito Abad», por Ramón Bayeu.
8. «San Pedro Apóstol en la Cátedra de Antioquía», por Ramón Bayeu.
9. Sillón procedente del Palacio de San Ildefonso. Iglesia de Trescasas.
10. Cáliz de plata sobredorada, con la inscripción: CAROLUS IV.D.G. HISPANIARUM REX VIRTUTE. SIENDO LIMOSNERO DE S.M. EL EM^{MO} SR. DN ANTONIO SENMANAT PATRIARCA BLAS YNDIAS. AÑO D 1791. Iglesia de Trescasas.



9.



José Balvoa, latonero de San Ildefonso, hizo la puerta del Sagrario por 360 reales, y Francisco Thomé, pulidor, trajo las piezas ya pulidas para las jambas del mismo.

Manuel Ornillos, oficial de cerrajería, realizó la llave y su clavazón. Otros cerrajeros fueron Felipe Moreno, Angel Lorenzo, Dionisio de Lucas, Manuel de Iglesias y José Sánchez.

Maestros vidrieros fueron Nicolás Sánchez Carretero y Santiago Alonso, quien hizo el ventanal de poniente con 60 cristales con un bastidor grande con sus plomos por 425 reales.

Alejandro Ballesteros, campanero de Yanguas, hizo una campana nueva en 1804.

Antonio Espinosa, maestro pizarrero de San Ildefonso, sentó en la lima hoya del tejado de la iglesia 30 arrobas de plomo por 935 reales.

Maestros de albañilería fueron Jacinto Díez Niño, vecino de Sonsoto, Felipe de Andrés, que realizó en 1784 el avance exterior; y maestros canteros, Alberto Cervino, Antonio y Francisco Fernández y Francisco Ruiz, quien hizo las losas para las sepulturas y para las mesas de altar y gradas.

ORFEBRERIA

En el año 1789, el Abad don José Martínez Palomino López de Lerena regaló a la iglesia una lámpara de plata a toda ley, de cuatro cadenas y ocho mecheros en el cuerpo. Fue realizada por el maestro platero del Real Sitio Vicente Losáñez por la cantidad de 7.688 reales de vellón. Pesa 33 marcos o 264 onzas castellanas, según certificación del fiel marcador y contraste de la ciudad de Segovia Lorenzo Cantero. Como parte del pago, recibió el maestro Losáñez los siguientes objetos: un caliz con su patena, dos vinagreras, una corona y dos relicarios, todo de plata vieja, cuyo total peso de estas piezas fue de cincuenta y cuatro onzas, que a razón de diez y siete reales cada una según su ley hacen novecientos diez y ocho.

En el año 1857, siendo cura ecónomo de Trescasas don Bonifacio Arnáez, se perpetró un robo sacrilego, llevándose los ladrones la cajita de plata, en la que se llevaba el Viático a los enfermos, con el Santísimo, que allí estaba colocado por temor a que robasen el copón. Con este motivo se organizaron solemnes actos de desagravio, y, como medida de seguridad, los objetos y alhajas de plata de la iglesia fueron trasladados a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de San Ildefonso, realizándose previamente un inventario, en el que figuran los siguientes objetos:

Una Cruz parroquial de plata de una vara de Altura con algunas faltas.

Un caliz de plata sobredorado con su Patena y cucharita dado a esta Iglesia por D. Antonio Semanaz Limosnero Mayor de su Majestad Carlos Cuarto.

Otro Caliz de Plata con su Patena y cucharita con inscripción gótica.

Dos vinajeras con su platillo y campanilla, todo de plata.

Una Bandeja de plata cincelada con la figura de un canastillo en medio y dos Aguilas.

Un Acetre con su Ysopo de Plata.

Una custodia de Plata para poner a su Divina Majestad de manifiesto, de tres cuartas de alta.

Da Paz de Plata con la figura de un Ecce Homo.

Tres Sacras de madera guarnecidas con chapa de Plata cincelada con algunas faltas.

Una Lampara de Plata con cuatro cadenas bastante grande con algunas faltas.

Una corona de Plata de N. Sra. del Rosario muy abollada y rota.

Otra Corona de Plata de San Antonio en forma de Estrella.

Una Corona rica de Plata de N. Sra. de la Concepción en forma de media luna.

Una Cruz de Plata con su peana faltandola el intermedio de la Cruz y peana.

Dos Medallas de Plata chicas puestas en unos canutillos de Oja de Lata con las Ymajenes de N. Sra. y de San Antonio que sirven de Cetros para las procesiones.

Unos pedacitos de plata todo como una onza³⁵.

OBRAS POSTERIORES

En el año 1821, el cura párroco don Antolín Luengo solicita ayuda al Abad de San Ildefonso para hacer obras de reparación en la iglesia. Motiva su petición en la escasez de medios por no aver podido cobrar los devitos que tienen varios vecinos a favor de la referida iglesia por la escasez de cosecha del año pasado, ni menos al presente se les podrá exigir como no sea alguna parte de materiales por la indigencia a que les ha reducido el granizo. Acompaña informe de los maestros de obra de San Ildefonso Antonio Gómez y Patricio Gómez³⁶.

En 1842, el cura y los Individuos que componen los Ayuntamientos de Sonsoto y Trescasas, solicitaron del Gobernador Eclesiástico autorización para vender parte de una casa que tenía la iglesia y cualquier cosa que no fuese necesaria en la misma para nuevas obras, pues según el estado actual de penuria y decadencia en que se hencuentran la mayor parte de sus feligreses, sera como ymposible puedan pagar la parte que proporcionalmente les corresponda para atender a dicha obra. Según el pliego de condiciones firmadas por los Ayuntamientos de Sonsoto y Trescasas, debia demolerse y construirse nuevamente el crucero o media naranja, precisando que dicha obra se ejecutara con arreglo al Arte de Arquitectura³⁷.

En 1858, el cura párroco don Bonifacio Arnáez, solicita del Gobernador Eclesiástico de la Real Abadía, don Tomás Baeza González, licencia para reparar los tejados de la iglesia, *vastante derruidos a causa de los uracanes* —en marzo de 1806, un huracán había destruido la vidriera de la fachada de Poniente— y al mismo tiempo para embaldosar los pavimentos de la capilla mayor y pieza del Batisterio, con otros reparos en la escalera y tablado de la torre. Se sacó la obra a subasta, fijándose edictos en Palazuelos y Trescasas, y acudieron tres maestros alarifes: Juan Antonio Morales, Vicente Ubidanes y José Trigo, a quien se adjudicó la obra por la mejora que hizo de 495 reales en un presupuesto de 1.678. La iglesia contaba con 3.000 reales en metálico, más 1.081 reales de deudas que son incobrables³⁸.

CASA DEL CURATO

En un paréntesis en las sucesivas obras de restauración de la iglesia, se adquirió y reparó para vivienda del cura una casa propiedad del vecino Pablo Sastre. Los planos y obras fueron realizados por el maestro Ramón Pérez Núñez, vecino de Segovia —quizá no en su totalidad, pues consta que cayó enfermo—, que cobró por su trabajo 4.361 reales de vellón. De esta entidad, 2.261 reales fueron prestados por la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de San Ildefonso, a petición del cura de Trescasas, Apolinar Muñoz, quien justificó debidamente la penuria de su iglesia.

En el año 1829, el Provisor y Visitador General del Real Sitio y Abadía, don Santos Martín Sedeño, la declaró *finca propia* de la iglesia, con obligación por parte del cura y sus sucesores que la habitaran, de contribuir cada año con *doscientos reales a favor de ella por via de canon, alquiler o arrendamiento sin excusa ni omisión alguna*.

Ascendió el costo de *permuta y reparación* a la cantidad de 12.636 reales de vellón³⁹.

¹ Bula de erección de la Real Iglesia de San Ildefonso. Raro impreso, s.i.l. ni a.

² San Ildefonso, iglesia colegiata de la Santísima Trinidad: Archivo de la Abadía de San Ildefonso (AASI), leg. 26, Trescasas y Sonsoto.

³ AASI, leg. 26, n.º 6.

⁴ Autos de la Santa personal Visita echa por el Ilmo. Sr. D. Joseph Martínez Palomino Lopez de Lerena, Obispo Abad de el Real Sitio de Sn. Ildefonso, en los Lugares de Sonsoto y Trescasas, 1789. AASI, leg. 26, n.º 15.

⁵ AASI, leg. 26, n.º 13.

⁶ Certificado de D. Manuel Diaz Aparejador de las Reales Obras de los Señores Infantes en este Real Sitio de San Ildefonso. Enero, 26, 1774: «... esta sumamente humeda; de forma que para evitar tan considerable daño era indispensable desmontar enteramente toda su armadura y levantar dos varas en alto las paredes de su fabrica, las cuales ademas de no tener el cuerpo y fortaleza necesaria para ello, estan desplomadas y aviertas por varias partes; en fuerza de lo qual y atendiendo a lo desmejorada que se halla dicha Iglesia y los crecidos gastos que se ocasionarian en reformarla Soy de sentir, sera poco menos costoso y mucho mas util y seguro fabricarla en distinta y mas firme terreno con los mismos materiales de que se compone la antigua su Cementerio y soportal y con los de la Hermita del Glorioso Santiago que tambien se alla indecente executandose con arreglo a la traza que he formado y acompaña a esta Certificación junto con la más individual del coste que podra tener que es la Cantidad de ciento nueve mil trescientos setenta y seis reales de vellón a toda costa...». AASI, leg. 26, n.º 8, 4.

⁷ AASI, leg. 26, n.º 8, 2.

⁸ Véase nota 6.

⁹ «... Y para que S. M. quede perfectamente informado del anual importe de los Diezmos y porcion respectiva de cada interesado se a formado por el Libro de Tazmias la Razon adjunta de los dos Quinquenios ultimos que importan el primero nueve mil ciento ochenta y quatro reales y diez y ocho maravedis de vellon y el segundo trece mil seiscientos ochenta y un reales y quatro maravedis en cuiá distrivucion han benido a tocar anualmente a la Abadía ciento cinquenta y tres reales y dos maravedis, a los Canonicos de Segovia novecientos diez y ocho con doze, al Monasterio del Paular tres cientos seis y quatro, al cura tres cientos seis y quatro y a la Iglesia ciento cinquenta y tres con dos en el Primer Quinquenio, y en el segundo a la Abadía dos cientos veinte y ocho reales vellon, a los Canonicos de Segovia mil trescientos sesenta y ocho, al Paular quatrocientos cinquenta y seis, al cura quatrocientos cinquenta y seis y a la Iglesia doscientos veinte y ocho.

Y por el mismo Libro segun los dos ultimos Quinquenios antecedentes a la separacion de la casa escusada resulta corresponder a esta quarenta y cinco mil trescientos y quince reales vellon en el primero y en el segundo quarenta y seis mil novecientos cinquenta y siete». AASI, leg. 26, n.º 8, 5.

¹⁰ AASI, leg. 26, n.º 8, 32.

¹¹ AASI, leg. 26, n.º 8, 5, y n.º 29.

¹² «... Como era necesario, para gobierno de la Tesorería Mayor, precisar el plazo de tiempo durante el que se concedería la asignación del producto de las Casas Diezmeras para las obras de Iglesia, fue solicitado informe del Aparejador del Real Sitio, don José Gamones, sobre cuánto pudieran durar las obras. Según el mismo pudiera concluirse... en 2 años a corta diferencia siendo su coste de cien mil reales y algo mas si se trabajara seguidamente y sin interrupción... Mas no pudiendose ejecutar así respecto a que los únicos fondos... que se cuenta son el ingreso de los Diezmos que enteramente dejan los Participes y el importe de la Casa Diezmera que la piedad del Rey ha servido consignar... durara mas de 12 años la obra de esta suerte y se aumentara su costo porque aviendose de fabricar en cada uno solamente hasta donde alcanza el valor de lo referido, sobre el deterioro de la obra y materiales se añaden los gastos de cubrirla y descubrirla otras tantas veces cuantos sean los años que duraren». AASI, leg. 26, n.º 8, 18.

¹³ AASI, leg. 26, n.º 8, 6.

¹⁴ AASI, leg. 26, n.º 8, 29.

¹⁵ AASI, leg. 26, n.º 8, 29.

¹⁶ AASI, leg. 26, n.º 8.

¹⁷ «... y como conste no haberse satisfecho dinero alguno a los Maestros de esta Obra, Don Manuel Gamones y Don Agustín García por la dirección de ella; manda S.S. Y. al cura les haga la expresión de dos tareas de chocolate a cada uno luego que se verifique tener dinero este ramo, dandoles gracias por el afecto con que miraron esta obra y haciendoles presente que no puede S.S. Y. estenderse a mas, atendiendo a los empeños de esta Iglesia».

El importe de estas dos tareas o moliendas de chocolate, ascendió a 920 reales de vellón. (AASI, leg. 26, n.º 15, y Archivo de la iglesia de Trescasas: Libro de Cuentas de la Nueva Fabrica de Sonsoto y Trescasas. Año de 1783. Bajo este rólulo que figura en su cubierta comprende las cuentas de ingresos y gastos parroquiales en los años 1774 a 1799 inclusive).

¹⁸ AASI, leg. 26, n.º 8, 29.

¹⁹ AASI, leg. 26, n.º 8, 26, y n.º 13.

²⁰ En el año 1785, en el que el Ilmo. Sr. Confesor de S.M. vio esta obra desde cerca, y se informo de los pocos medios que habia para concluir la por haber espirado la gracia y contribucion de S.M. me mando poner un memorial en nombre del Cura y vecinos de estos Pueblos solicitando que S.M. continuase con la limosna de los siete mil y tantos reales anuales, asta que se concluyese la obra, pero habiendo yo concurrido en el dia proximo siguiente a presentar el dicho memorial, ya estaba

puesto el Decreto del Rey concediendo la gracia que se pedia en otro, que segun me informo de palabra el Ilmo. Sr. Abad mando el Rey que hiciese y formase el mismo Ilmo. Sr. Royo, en aquella noche o mañana siguiente, sin esperar el memorial del Cura y vecinos. AASI, leg. 26, n.º 8, 29.

²¹ AASI, leg. 26, n.º 15.

²² AASI, leg. 26, n.º 8, 29.

²³ AASI, leg. 26, n.º 8, 29.

²⁴ Libro de Cuentas... de Sonsoto y Trescasas, fol. 23v.

²⁵ AASI, leg. 26, n.º 15. Según he oido decir en Trescasas, el templo está idealmente dividido en dos mitades por su eje longitudinal, correspondiendo la mitad norte a Trescasas y la mitad sur a Sonsoto.

²⁶ AASI, leg. 26, n.º 8, 29.

²⁷ Libro de Cuentas... de Sonsoto y Trescasas, fol. 23v.

²⁸ MERCEDES MORENO ALCALDE, La Real Pinacoteca de Trescasas, Segovia, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977.

²⁹ Libro de Cuentas... de Sonsoto y Trescasas, fol. 23v.

³⁰ El Abad de San Ildefonso, a instancias del Conde de Floridablanca, que, desde San Lorenzo, en 25 de noviembre de 1789, le solicita información sobre el estado de la obra de Juan Andrés de la Costa informó: «Que hallandose el referido Don Juan Andres, en virtud de la mejora que hizo al plan de condiciones presentado por un maestro de Segovia, colocando y adornado en los colaterales de dicha Iglesia las 2 pinturas o quadros mandados executar de orden del Rey (que en paz descansen) se presento en varias ocasiones el Padre Confesor difunto, quien mando abandonar el proyecto del primer plan, y que se executase el dorado y adornos segun hoy se hallan, por ser esta la idea que le habia comunicado S.M.».

Además del adorno de los dos retablos citados, la mejora de Juan Andrés de la Costa al plan de condiciones referido, incluyó lo siguiente: «Primera-mente de aver dorado las ojas y alguna otra moldura de los colaterales, seiscientos y diez reales.

Mas de dos gradas para dichos colaterales, setenta y cinco reales.

Mas dos mesas creznias quatrocientos reales.

Mas dos rrepisas ciento y cinquenta reales.

Mas de dar de color verde a el fronton de el rretablo mayor, sesenta reales.

Mas de dar de color de nogal quatro bancos ochenta reales (Eran los bancos de las Justicias).

Mas de una manpara de la puerta prinzipal de la Iglesia, darla de color como su cancel, treinta reales.

Mas de rretocar quatro tableros de dos mesas, beinte reales.

Mas de dar de verde las cavezas de las canpanas ochenta reales.

Que todo inporta quinientos y cinco reales».

AASI, leg. 26, n.º 14.

³¹ Condiciones que se han de obserbar en la conposición de dos retablos que se hallan en la Iglesia Parroquial del Lugar de trescasas son como siguen:

Primera condizion. Es condizion que bien limpios dichos retablos se les aya de ir dando sus manos correspondientes hasi de yeso negro como de yeso mate y echo esto se recorran todos sus lisos bien de treangulo para su tersura, como tambien se repasaran toda su talla a el estilo de oy como tambien se dara de yeso mate bien recorrido sus lisos a el arco que guarneze dicha obra y despues de albayalde fino para que quede un Blanco ermoso que es como se ha de quedar.

2. Es condizion que echo todo esto se dorara en el marco de la Pintura todo lo que sea conbeniente para su ermosura y lo restante dado de Alabastro y esto se bruñira todo para que desde luego quede una ymitazion natural, como tambien se dorara en todo lo restante como en la mesa de Altar la talla y molduras que se hallen por conbenientes y lo restante de lisos y baziados dados de diferentes xaspes ymitados lo mas que se pueda al natural, y estos vien Barnizados con Barniz de pulimento asta que queden que se pueda ver la cara en el transparente de dicho Barniz, para lo cual presento las muestras de como a de quedar lo Barnizado. Asimismo se doraran por la parte de dentro los dos Sagrarios que se hallan en dichos retablos y por fuera lo que corresponda y lo de mas de diferentes xaspes.

Bajo de estas Condiciones, Digo yo Francisco Aguilera vecino de la Ciudad de Segovia y Maestro Dorador como me obligo a executar dicha obra en la cantidad de dos mil y seiscientos reales vellon vajo la condicion que concluida la obra aya de ser revisada por Maestro o Maestros ydonios que fueren del agrado del Señor Cura y su costo sera a cuenta de la dicha Iglesia, y si dicho Señor Cura se hallase contento con dicha obra, y no quisiese llamar Maestro que lo reconociese quedara a su arbitrio, para lo cual el Maestro que quede con dicha obra sera su fianza el no cojer ningun dinero de dicha cantidad asta que este finalizada la obra rebisada y dada por buena y por verdad lo firmo, Segovia y Junio 25 de 1788. Francisco Aguilera.

AASI, leg. 26, n.º 14.

El deseo del Rey de que se colocaran dos retablos más, cuando ya estaba finalizada la obra, y, sobre todo, no habian sido planeados, debió de dar lugar a cambios sobre la marcha. Así se explicará que los retablos del Cristo de las Llagas y de la Virgen del Rosario se doren dos veces, una por los Cossio y otra por los oficiales de Costa; quizás al ser cambiados de lugar.

³² Libro de Cuentas... de Sonsoto y Trescasas, fol. 27v.

Pintó el lacenón grande que se colocó en la sacristía y raspó y doró las mesas de altar de San Benito.

³³ Libro de Cuentas... de Sonsoto y Trescasas, fol. 19 y ss.

³⁴ Libro de Cuentas... de Sonsoto y Trescasas, fol. 19 y ss.

³⁵ AASI, leg. 26, n.º 8, 30, y leg. 26, n.º 49.

³⁶ Calculo que nosotros maestros de obra, aprobados que abajo firmamos y vecinos de este Sitio, hacemos del costo que tendra la obra que de pri-



«San Antonio de Padua», por Ramón Bayeu.
Iglesia de la Purísima Concepción de Trescasas (Segovia).



«Purísima Concepción», por Mariano Salvador Maella.
Iglesia de la Purísima Concepción de Trescasas (Segovia).

mera necesidad deve de hacerse en el Campanario y escalera de la torre de la Yglesia nueva del Lugar de Sonsoto y Trescasas, a saver:

Debe de demolerse el piso del campanario y hecharle nuebos tirantes y tablonos de pino y recibirlos con yeso; asi como poner veinte peldaños nuebos con sus puentes y zancas nuebas, demoler los tempanos de ladrillos para colocar los peldaños y maderas forrando estos huecos, de tabla en lugar de ladrillo, por ser mas ligero, recibiendo las puentes con yeso; igualmente hay que hacer un tempano abajo y reparar algunos desollones en la escalera con yeso y ladrillo, y empalmar cuatro almas de dicha escalera de 16 o 18 pies, que estan podridos; cuya obra referida, bien rematada, costara un mil ciento veinte reales poco mas o menos. San Ildefonso, 31 de Julio de 1821. Patricio Antonio Gomez.

AASI, leg. 26, n.º 23.

³⁷ Pliego de Condiciones que forman los Ayuntamientos de los Pueblos de Sonsoto y Trescasas bajo las cuales se a de ejecutar la obra de la Iglesia Parroquial de dichos Pueblos:

1.ª Primera se demolera y construira nuebamente el cruzero, o media naranja de dicha Ilgesia (entendiendo solo la armadura del dicho tejado) colocando nuevo el arbol las quatro limas tiesas y pendolas que fuesen necesarias, construyendo la voardilla en regla, y dando mas peralte a la armadura en terminos que quede la Linterna a media bara de distancia del extremo inferior del arbol, como también la recomposición de todos, todos sus tejados, o sea quitar las goteras varrer las canales recibir con yeso, o cal los caballetes y bocas tejas con ymclusion de la parte de pizarria, soldando y dejando corrientes los canelones de las limas hoyas, tapando ademas las aberturas, o crietas echas en los arcos internos de dicha media naranja y bovedas del resto de la Yglesia. Todo conforme con la razon, o presupuesto dado por Don Jose Maria Perez Vecino de Segovia.

2.ª, el rematante o persona con quien se ajuste corra de su cuenta, tanto la parte de arvañileria, carpinteria, y pizarria, necesaria a el chapitel de dicha media naranja y las limas hoyas de dichos tejados.

3.ª, dicha obra se ejejutara con arreglo a el arte de Arquitectura, quedando sujeto a el reconocimiento, si lo tubieren por combiniente el Sr. cura parroco y Ayuntamiento.

4.ª No habra Lugar por parte del Rematante o persona con quien se ajuste a reconocimiento alguno para nueva Tasación de Valor, mas o menos de las manos de dicha obra, y evitar por este medio de contestaciones y el que la aya de ejejutar podra enterarse de antemano, si lo tubiere por combiniente.

5.ª y ultima. El pago se Verificara en dos plazos a saber el primero en la semana que empiece dicha obra, y el segundo a la conclusión de ella; y para que conste se firma en Trescasas y Agosto 22 de 1842.

Bernardo Navacerrada. Antonio Marinas.

Eujinio Gomez. Jose Sastre.

Se pagaron los siguientes recibos: a Antonio Marcos, 336 reales de madera. A Isidoro Martin, vecino de Trescasas, 66 reales por portes de cal y arena. A Luis Sanz, vecino de Trescasas, 10 reales por conducir dos cargas de pizarra desde San Ildefonso a Trescasas. A Gregorio Rodriguez, 84 reales por 225 pizarras de marca de Rey, a 32 reales el ciento y 400 clavos de pizarra a 3 reales. A Isidoro Pérez, 978 reales por tejas y baldosas. A Ramón Cardona, vecino de Riofrio, maestro de albañileria, 1.050 reales por jornales de obra. A Juan Antonio Morales, 20 reales por tasar la casa.

AASI, leg. 26, n.º 36.

³⁸ AASI, leg. 26, n.º 50.

³⁹ AASI, leg. 26.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Actos oficiales en los Sitios Reales

Visita de los Reyes de Suecia

Sus Majestades los Reyes ofrecieron, en el Palacio Real de Madrid, una cena de gala en honor de los Reyes de Suecia Carlos Gustavo y Silvia, durante su primera visita oficial a nuestro país, en respuesta a la realizada por los Monarcas españoles en octubre de 1979. A la cena asistieron las altas representaciones de los distintos estamentos nacionales.

El Rey de España pronunció un discurso a los postres de la cena, en el que, entre otras cosas, afirmó que «España espera de Suecia una actuación solidaria y cooperadora en la represión del terrorismo, verdadero azote y elemento desestabilizador en numerosos Estados europeos». El Monarca añadió que «la identidad de nuestros regímenes políticos se acompaña, además, de toda la admiración que la España democrática experimenta por el modelo de sociedad que vuestro país representa. Suecia —afirmó— ofrece para nosotros el ejemplo de una sociedad industrial que ha sabido conquistar una de las mayores cotas de riqueza y de igualdad en su distribución en el mundo actual. Sostiene, al mismo tiempo, el más estricto cumplimiento de los valores liberales que distinguen a nuestra tradición occidental y no renuncia a una decidida actitud solidaria respecto de las naciones más débiles y menos favorecidas».



Sus Majestades los Reyes de España en compañía de los Reyes de Suecia Carlos Gustavo y Silvia.

El Rey de España durante el discurso en la cena en honor de los Reyes de Suecia.





7.



2.



3.



4.

En cuanto al equilibrio internacional Don Juan Carlos señaló que «por encima de los programas específicos de vuestros partidos políticos, Suecia ha alcanzado una incontestada continuidad en su política exterior, basada en una neutralidad de hondas raíces históricas, que sabe combinar el mayor grado de autonomía —sobre la base de todos los esfuerzos defensivos necesarios— con la preocupación más atenta por el equilibrio nórdico, europeo y global».

«España —añadió—, desde la dimensión occidental que es característica definitoria de su identidad como nación y dentro de esa órbita en la que está firmemente andada, se propone, a su vez, mantener un margen de autonomía suficiente para defender sus intereses nacionales. Y, desde esa autonomía, poder contribuir eficazmente a la causa de la paz y de la libertad en la esfera internacional. Todo ello dentro del respeto de los equilibrios regionales o globales que son un hecho de nuestra historia contemporánea».

Por su parte, el Rey Carlos Gustavo de Suecia manifestó que lo acontecido estos últimos años en España «se ha hecho merecedor de un profundo respeto y admiración por parte de las naciones que profesan los principios de la democracia y del Estado de Derecho. Somos también muy conscientes del papel central que Vuestra Majestad ha desempeñado personalmente en esta pacífica transformación de España».

También se refirió el Monarca sueco al «activo papel que vuestro país puede desempeñar por motivos históricos como puente entre países y continentes y como constructivo emprendedor de iniciativas que hacen de España un interlocutor imprescindible en el conflictivo mundo en que vivimos».

CONCIERTO EN HONOR DE LOS REYES DE SUECIA

Después de la cena, Sus Majestades los Reyes ofrecieron un concierto en honor de los Reyes de Suecia, que corrió a cargo de Hermes Kriales y M. Carmen Montes, violines; Pablo

1. Carlos Gustavo de Suecia en la alocución a los postres de la cena, en el Palacio Real de Madrid.

2. El Presidente del Gobierno español saluda a los Monarcas de ambos países.

3. Los Reyes de España y Suecia momentos antes del concierto celebrado en el Salón de Columnas del Palacio Real, en honor de los Soberanos suecos.

4. Los Monarcas escucharon la interpretación de sus respectivos himnos nacionales en el Palacio Real de El Pardo.

Ceballos, viola; y Enrique Correa, violoncello, componentes del Quinteto Español, que interpretaron Pastoral, Andantino y Menuetto, del Cuarteto n.º 3, de Juan Crisóstomo Arriaga, y Allegro, Finale, Allegro, del Cuarteto n.º 1, de Yohan Wikmanson.

Antes de abandonar Madrid, los Reyes suecos recibieron en el Palacio de El Pardo, residencia para Jefes de Estado que inauguraron con su visita oficial a España, a la Prensa que cubrió la información de su viaje, ante la que se mostraron muy agradecidos por el recibimiento dado por el pueblo español.



Los Reyes de España y de Suecia revistando las tropas que rindieron honores a su llegada al Palacio de El Pardo.

El Palacio Real de El Pardo, nueva residencia para Jefes de Estado extranjeros en visita oficial a España

Las obras de acondicionamiento, restauración y mobiliario, con un coste de 570 millones, han durado dos años

Su Majestad la Reina Doña Sofía inauguró con su visita, el mes de marzo, en compañía del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, el Palacio Real de El Pardo, nueva residencia para Jefes de Estado extranjeros en visita oficial a España. Asimismo, saludó al personal de la Casa que trabajó en las obras de restauración del edificio.

Dos días después, durante la presentación a la Prensa de las obras de reforma realizadas en el Palacio de El Pardo para su acondicionamiento como residencia de Jefes de Estado extranjeros, don Ramón Andrada Pfeiffer, Consejero Gerente del Patrimonio Nacional, declaró que se ha logrado que el Palacio sea una de las mejores residencias de Europa.

Don Ramón Andrada explicó que tras la decisión del Presidente del Gobierno de trasladar su residencia a la Moncloa, los visitantes que venían a España tenían que hospedarse en Aranjuez, y su séquito tenía que hacerlo en hoteles, ya que el Palacio resultaba pequeño para albergar todo el personal que acompaña a los Jefes de Estado.

Asimismo, el Gerente del Patrimonio, señaló que «el programa de necesidades fue hecho conjuntamente por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Casa Real, y el presupuesto ha sido sufragado por el Ministerio de Hacienda. Las obras dieron comienzo en enero de 1981. Vuelve así este Palacio a incorporarse a la actividad española. Fue Carlos I el Monarca que dio origen a este edificio.



Su Majestad la Reina Doña Sofía visitó, en compañía del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, el Palacio Real de El Pardo, nueva residencia para Jefes de Estado extranjeros.





Su Majestad la Reina Doña Sofía, en compañía del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, en el Patio de los Borbones del Palacio Real de El Pardo.



Don Ramón Andrada —arriba— y don Manuel del Río y don Juan Hernández —abajo— durante la presentación a la Prensa de las obras de reforma en el Palacio de El Pardo.



Aquí murió Alfonso XII, el Presidente de la República fue un gran amante de él, más tarde Franco lo utilizó como residencia y al final se abrió como Museo. Ahora se inicia una nueva etapa como residencia de los Jefes de Estado extranjeros en visita oficial a nuestro país, condición que se une a la de Museo, que ya tenía desde 1976 y que seguirá teniendo».

Los trabajos de acondicionamiento y restauración han corrido a cargo de los arquitectos don Manuel del Río y don Juan Hernández, Secretario de Bellas Artes y Jefe del Servicio de Arquitectura del Patrimonio Nacional, respectivamente, que manifestaron que cuando se hicieron cargo de las obras se plantearon el adecuar un Palacio, de unas características muy concretas, a residencia de Jefes de Estado que tienen diferentes concepciones según el país de que provienen. Por lo cual, han respetado el ambiente del Palacio y evitado, en lo posible, que se produzcan disfunciones importantes entre las habitaciones anteriores y las construidas.

Al acto de presentación acudieron numerosos representantes de los medios de comunicación que, tras la explicación por parte del Gerente y arquitectos del Patrimonio Nacional, recorrieron las diversas dependencias de la nueva residencia.

PATIO DE LOS BORBONES

Cuatrocientos millones de pesetas se han invertido en las obras de acondicionamiento del Palacio de El Pardo. El proyecto más singular, según opinión de los propios arquitectos, ha sido el cierre del patio de los Borbones con una gran cúpula de cristal, que puede ser desmontable en una semana. Ha sido realizado con el fin de destinar este patio como sala para recepciones que reúnan a gran número de personas, ya que en todo el edificio no había una habitación que pudiera dar cabida a unos 200 ó 300 invitados.

El Palacio consta de cuatro plantas: en la principal se hallan los salones más importantes, así como las 17 *suites* y el área real. Esta posee dos dormitorios (uno con dos camas y otro con una cama de matrimonio), dos baños, dos vestidores, un salón y varias salitas. En esta misma planta se halla el teatro de Carlos IV, los despachos principales, los comedores y el salón de consejos. En la planta baja se han situado los salones de llegada y estancia, las ocho habitaciones de séquito, la zona administrativa y la central de comunicaciones. En la planta sótano están los almacenes, las nuevas cocinas, que dan un servicio de 400 comidas, y las instalaciones electromecánicas. Se ha instalado un nuevo centro de trans-

formación y un grupo electrógeno de emergencia. En la planta de buhardillas se hallan otras habitaciones de séquito y acompañamiento.

En cuanto a la decoración, se han restaurado muebles de época, combinados con otros de nueva factura. Igualmente, se han recuperado lienzos y tapices antiguos y frescos que se hallaban deteriorados o que han salido a la luz con motivo de las obras.

Los veinticinco mil metros cuadrados del Palacio siguen conservando la misma fisonomía que ha tenido desde el último tercio del siglo XVIII, pero adaptado a las necesidades del siglo XX.



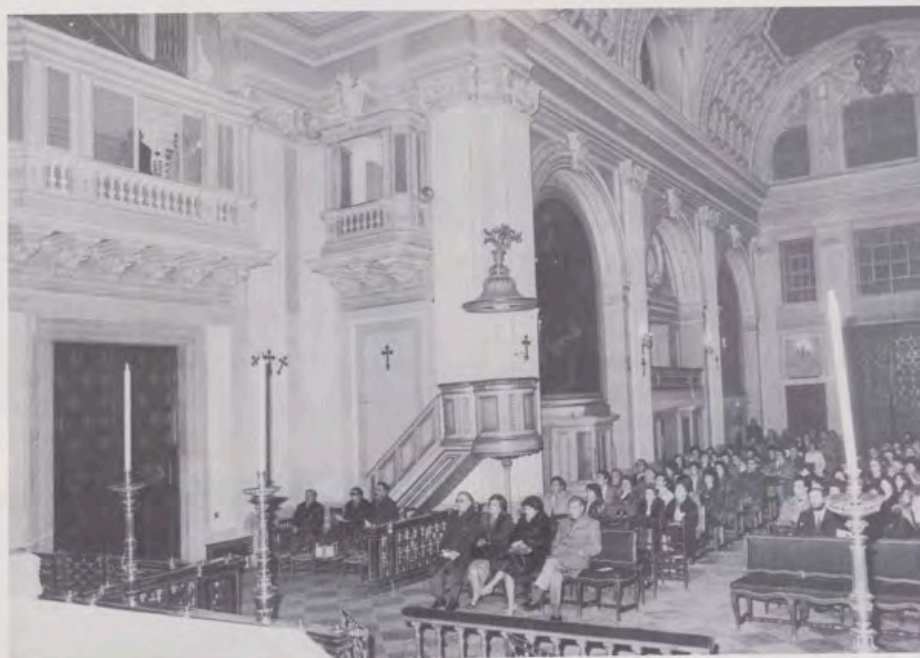
Un momento de la rueda de Prensa, en el Palacio de El Pardo, con motivo de la nueva residencia de Jefes de Estado extranjeros.

Conciertos en los Sitios Reales

El organista Marcos Vega en la Encarnación

Dentro del Ciclo «Música desde los Reales Sitios», se celebró, el mes de enero, en la iglesia del Monasterio de la Encarnación de Madrid, un concierto organizado por el Patrimonio Nacional a cargo del organista Marcos Vega, que interpretó Pastoral, de Juan Sebastián Bach; Noel, de Louis-Claude D'Aquin; Pasacalle con variaciones, de Georg Friedrich Haendel; Versos para «Te Deum», del Padre Antonio Soler; Variaciones sobre la Gallarda milanesa, de Antonio Cabezón; Tercer registro bajo el primer tono, de Sebastián Aguilera de Heredia; Tiento partido de mano derecha a tres, de Francisco Andreu; Preludio e intento, de Juan de Sesse, y Juego por clarines, de Antonio Mestres.

Marcos Vega, compositor, director de coro, musicólogo, profesor del Conservatorio de Madrid y organista de la iglesia de la Ciudad Universitaria, fue muy aplaudido por el numeroso público asistente que le obligó a interpretar otra pieza al término del concierto.



Concierto de órgano en la iglesia del Monasterio de la Encarnación, por el organista Marcos Vega.

El Cuarteto Smetana en el Palacio Real

Bajo la Presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, y con asistencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía, acompañada de las Infantas Doña Pilar y Doña Margarita, el Cuarteto Smetana de Praga ofreció,

en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, un concierto con los Stradivarius de la colección palatina, organizado por el Patrimonio Nacional y el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

El concierto inició el II Ciclo de Música de Cámara, y fue precedido por unas palabras del catedrático de Música de la Universidad Autónoma, don José Peris. Tras ellas, el Cuarteto Smetana de Praga —integrado por Jiri Novak y Lubomir Kosticky, violines; Milan Skampa, viola, y Antonín

Kohout, violoncello— interpretó el Cuarto en Mi bemol Mayor, Op. 125 n.º 1, de Franz Schubert; el Cuarteto en Re Menor n.º 2, de Bedrich Smetana, y el Cuarteto en La bemol Mayor Op. 105, de Antonín Dvorak. Al finalizar el concierto, el Cuarteto checo regaló un excelente «minuetto» de Mozart, para complacer al numeroso público que asistió al Salón de Columnas de Palacio.

El Cuarteto Smetana de Praga fue fundado en 1943, y basó su labor artística en las tradiciones musicales de su país, siendo capaz, al mismo tiempo, de entender el desarrollo actual y el período musical en el cual estaba viviendo. Las obras de siete compositores forman el núcleo de su repertorio: Smetana, Janack y Dvorak, por un lado, y Beethoven, Haydn, Mozart y Schubert, por el otro. Su interpretación ha logrado alcanzar una calidad única de sonido y una técnica elaborada hasta el mínimo detalle.



1.

El Endres de Munich en el Ciclo de Beethoven

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, y bajo la Presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, con asistencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía, se celebró, el mes de febrero, con los Stradivarius de la colección palatina, el concierto inaugural del Ciclo de Beethoven, organizado por el Patrimonio Nacional con la colaboración de la Universidad Autónoma de Madrid.

El Cuarteto Endres de Munich —integrado por Heinz Endres y Josef Rottenfusser, violines; Rudolf Schmidt-Keyser, viola, y Adolf Schmidt, violoncello— interpretó tres cuartetos de Beethoven: Op. 18, n.º 5, en La Mayor; Op. 95 en Fa Menor, y Op. 59, n.º 3, en Do Mayor.

Antes de iniciar el concierto, y tras la entrada de Su Majestad la Reina, acompañada por la Infanta Doña Margarita y su esposo don Carlos Zurita, el Endres de Munich interpretó el himno nacional ante los cuatrocientos invitados que se reunieron en el mencionado Salón de Columnas de Palacio.



2.



3.

1. El Cuarteto Smetana de Praga, con los Stradivarius, en el Salón de Columnas del Palacio Real.

2. Su Majestad la Reina presidió el concierto ofrecido por el Cuarteto Smetana, en el Salón de Columnas.

3. El Cuarteto Endres de Munich durante el concierto que se celebró en el Salón de Columnas de Palacio.



El Ciclo, de seis días de duración, se desarrolló en el Teatro Real de Madrid de acuerdo con el siguiente programa: día 16 de febrero: Op. 18, n.º 3, en Re Mayor; Op. 135 en Fa Mayor; y Op. 59, n.º 2, en Mi Menor. Día 17 de febrero: Op. 18, n.º 2, en Sol Mayor; Op. 132 en La Menor; y Op. 59, n.º 1, en Fa Mayor. Día 23 de febrero: Op. 18 en Fa Mayor; Gran Fuga, Op. 133 en Si bemol Mayor; y Op. 130 en Si bemol Mayor. Día 24 de febrero: Op. 14, n.º 1, en Fa Mayor; Op. 131 en Do sostenido Menor; y Op. 18, n.º 6, en Si bemol Mayor. Día 2 de marzo: Op. 95 en Fa Menor; Op. 127 en Mi bemol Mayor; y Op. 18, n.º 5, en La Mayor. Día 3 de marzo: Op. 74 en Mi bemol Mayor; Op. 18, n.º 4, en Do Menor; y Op. 59, n.º 3, en Do Mayor.

Los componentes del Cuarteto son profesores de la Escuela Superior de Música muniquesa y de la Orquesta de Baviera, y a través de los años han logrado para su grupo un notable prestigio, tanto en Europa como en América, Asia y Suráfrica.



Ernesto Bitetti en la Casita del Labrador

La Casita del Labrador del Real Sitio de Aranjuez fue el escenario, el mes de marzo, del recital de guitarra ofrecido por el artista Ernesto Bitetti, dentro del Ciclo «Música desde los Reales Sitios», bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, y organizado por el Patrimonio Nacional y la Segunda Cadena de Televisión Española.

El guitarrista desarrolló un programa integrado por: Suite Española, de Gaspar Sanz; Siciliana y Fuga, de Juan Sebastián Bach; Variaciones sobre un tema de Mozart, de Fernando Sors; Mallorca, de Isaac Albéniz; Danza n.º 5, de Enrique Granados; Homenaje a Debussy, de Manuel de Falla; Choros n.º 1 y Estudio n.º 11, de Héctor Villalobos; Vals y Tango, de Astor Piazzolla, y Sakura, de Jukihiro Jocoh.

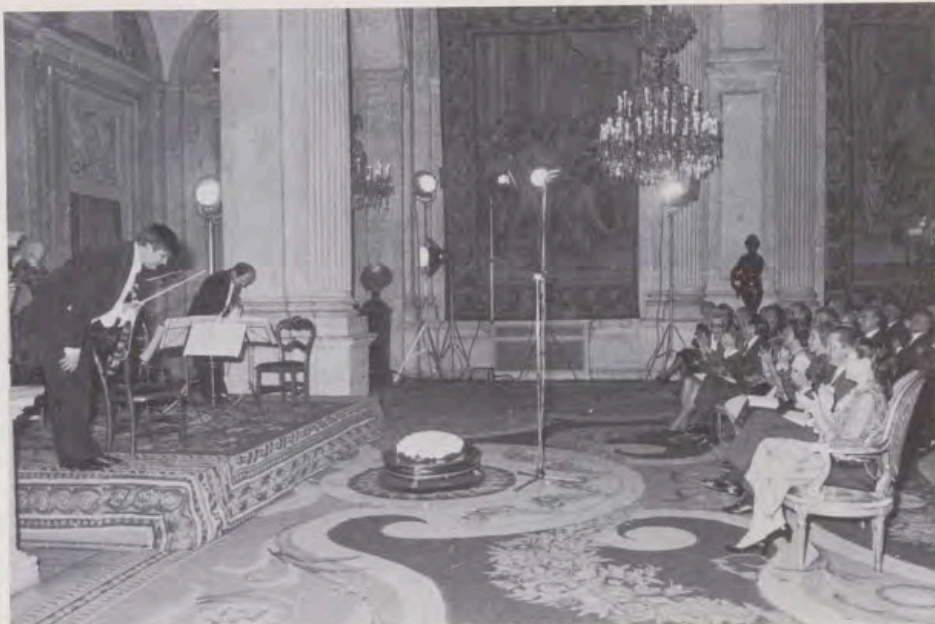
El argentino Ernesto Bitetti reside en Madrid desde 1968, y es considerado en el mundo entero como un



4. Su Majestad la Reina presidió el concierto ofrecido por el Cuarteto Endres de Munich.

5. Ernesto Bitetti durante el concierto que se celebró en la Casita del Labrador de Aranjuez.

6. Numeroso público asistió al concierto, organizado por el Patrimonio, en la Casita del Labrador.



El Cuarteto de Varsovia durante el concierto que se celebró con los Stradivarius del Patrimonio, en el Salón de Columnas del Palacio Real.

Su Majestad la Reina Doña Sofía saludó al término del concierto a los intérpretes del Cuarteto de Varsovia.



artista de primerísima fila, como lo demuestran sus constantes actuaciones en distintos lugares de los cinco continentes.

El Cuarteto de Varsovia en el Palacio de Madrid

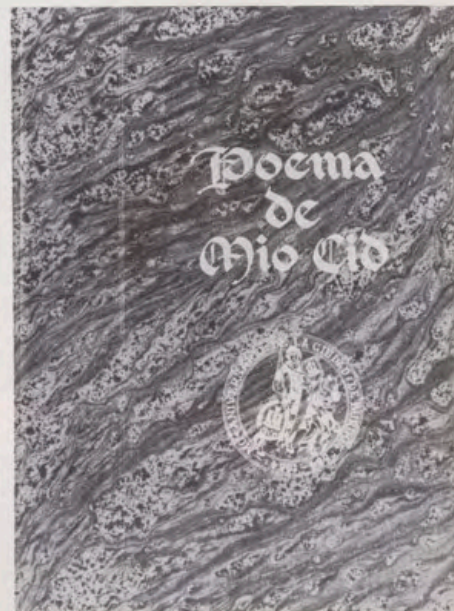
Su Majestad la Reina Doña Sofía, acompañada de la Infanta Doña Margarita, presidió, el mes de marzo, el concierto que se celebró en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, dentro del II Ciclo de Música de Cámara organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la Presi-

dencia de honor de Sus Majestades los Reyes de España.

El concierto corrió a cargo del Cuarteto de Varsovia —integrado por Bogustaw y Krzysztof Bruczowski, violines; Artur Paciorkiewicz, viola; y Wojciech Walasek, violoncello—, que, con los Stradivarius pertenecientes al Patrimonio Nacional, interpretó el Cuarteto KV en Re Mayor, de W. A. Mozart; «5 Noveletten» Op. 15, de A. C. Glazunow; y Cuarteto en Fa Mayor, Op. 96 «Americano», de Antonín Dvorak. Ante los aplausos del público presente en el Palacio Real, ejecutó, fuera de programa, un «Presto Finale» de Cuarteto de Haydn y el «Allegretto» del «Octavo cuarteto» —«Opus 59, 2»— de Beethoven, con sus características variaciones sobre el tema ruso.

El Cuarteto de Varsovia es uno de los grupos de cámara de mayor fama en el mundo y actualmente se encuentra en gira por España.

«Poema de Mio Cid»



Edición facsímil del «Poema de Mio Cid».

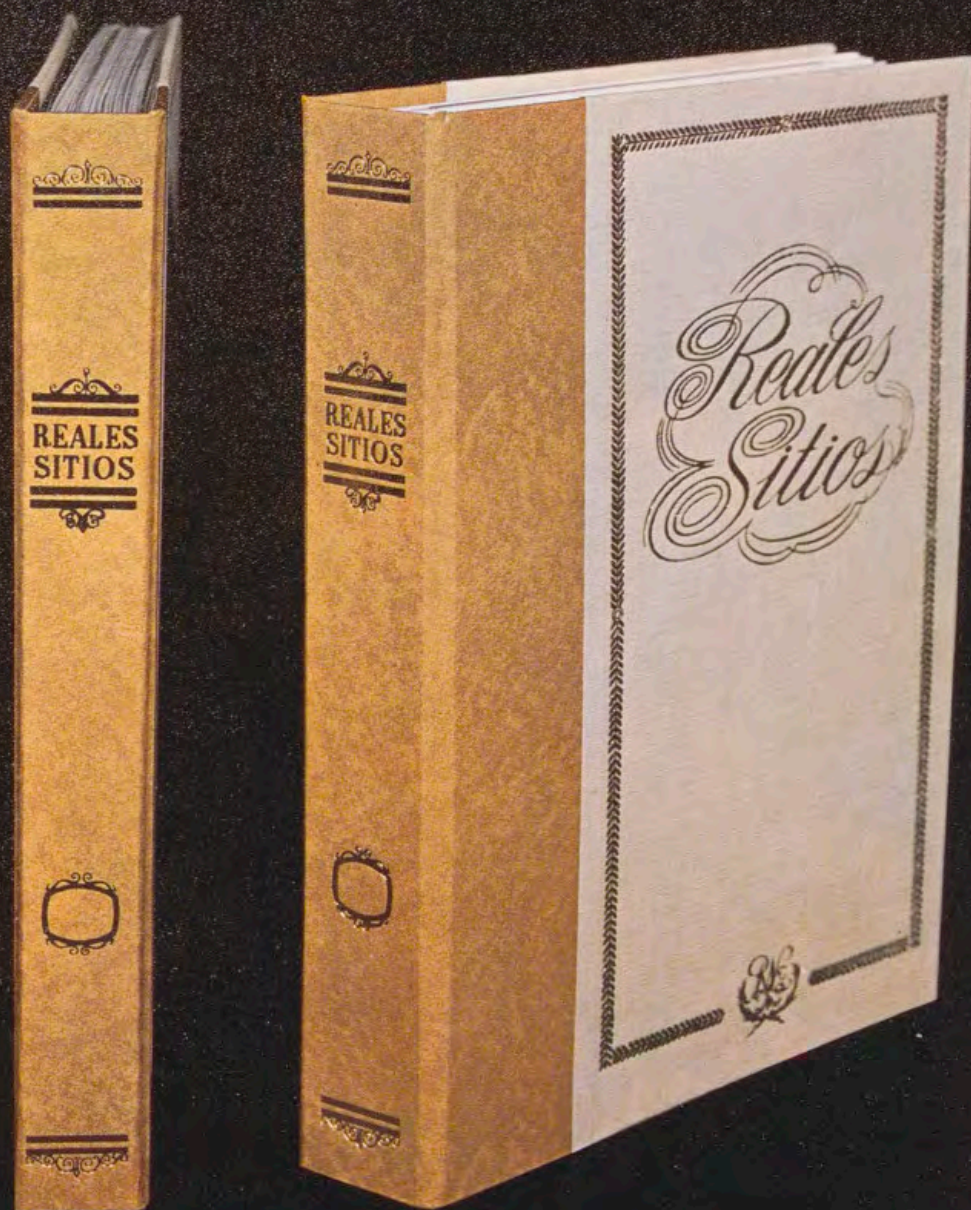


El Ayuntamiento de Burgos ha publicado una edición facsímil, la tercera hasta ahora, del *Poema de Mio Cid*, para conmemorar los mil cien años (884-1984) de la fundación de la ciudad de Burgos.

Esta nueva edición ha sido realizada en dos volúmenes, uno que contiene el facsímil propiamente dicho y otro con los trabajos correspondientes a otros autores.

Técnicamente es perfecta. Está tomada del único códice existente —la copia firmada por Pet Abbat en el siglo XIII—, y es considerada como la primera joya bibliográfica del romance castellano.

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



ESTAN a la venta las cubiertas o tapas que sirven para encuadernar la Revista REALES SITIOS y que, según muestra la ilustración que acompaña a estas líneas, armoniza la sobriedad y el buen gusto. En cada una de estas cubiertas se pueden encuadernar cuatro números de la Revista, para formar volúmenes con años completos. Como excepción se ha preparado una cubierta para los seis primeros números, ya que la Revista comenzó en el tercer trimestre de 1964.

Con estas cubiertas, esperamos satisfacer cumplidamente el deseo —manifestado en numerosas ocasiones— de nuestros suscriptores, anunciantes y lectores en general. Se pueden adquirir en la Librería de la «Editorial Patrimonio Nacional», en la plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléf. 241.80.37, Madrid-13. También en la Revista REALES SITIOS, Palacio Real, teléfono 248.74.04, Madrid-13.

EL RELOJ MAS ENIGMATICO DE LOS AÑOS OCHENTA



Ligero de peso, sedoso al tacto, pero duro como el acero. Está hecho con titanio, metal raro resistente a la corrosión y tan probado en experimentos espaciales que se puede pasear tranquilamente por la Luna. Incrustado en la caja, lleva oro macizo de 18 quilates. Corona de rosca impermeabilizante y cristal zafiro antirreflectante. Resistente a ácidos y sumergible hasta 120 metros.

Versiones de señora y caballero.

Ω
OMEGA

Omega Seamaster Titane. El reloj que viene de otro mundo.