

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXI. NUMERO 82. CUARTO TRIMESTRE 1984. PRECIO: 300 PESETAS





La amistad no puede comprarse,  
pero hay detalles que la hacen crecer.



«Les Grecques» de Patek Philippe.



Venta y Servicio técnico

**SOTOLARGO**  
Joyeros

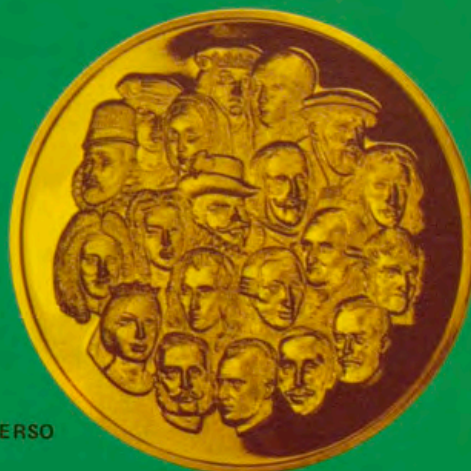
Gran Vía, 70 - 28013 Madrid



ANVERSO

REVERSO

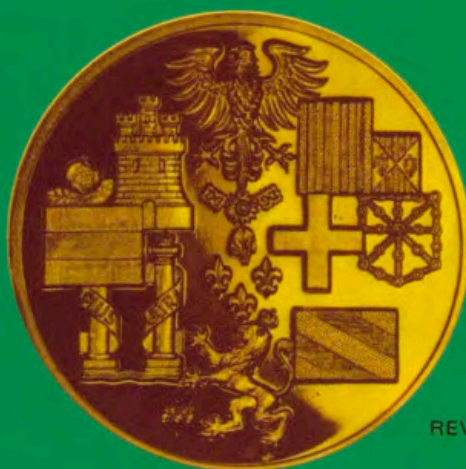
## HOMENAJE A LOS REYES DE ESPAÑA



ANVERSO

## LA MONARQUIA ESPAÑOLA

DESDE  
LOS REYES CATOLICOS  
HASTA  
JUAN CARLOS I



REVERSO

### EMISION EN ORO 22 QUILATES-917/1000

DIAMETRO	PESO
20 mm	4 grs
24 mm	7 grs
30 mm	17 grs
40 mm	34 grs
60 mm	104 grs

### EMISION EN PLATA PURA 1000/1000

30 mm	14 grs
40 mm	28 grs
60 mm	80 grs

### EMISION COBRE OXIDADO

60 mm	100 grs
-------	---------

### LIMITADISIMA EMISION EN ORO PURO 24 QUILATES

50 MEDALLAS NUMERADAS EN 104 GRs Y DIAMETRO 60 MM  
100 MEDALLAS NUMERADAS EN 70 GRs Y DIAMETRO 50 MM

### EMISION EN ORO 22 QUILATES 917/1000

DIAMETRO	PESO
24 mm	7 grs
30 mm	17 grs
40 mm	34 grs
50 mm	70 grs
60 mm	104 grs

### EMISION EN PLATA PURA 1000/1000

30 mm	14 grs
40 mm	28 grs
50 mm	52 grs
60 mm	80 grs

CADA MEDALLA SE ENTREGA CON SU  
CERTIFICADO DE GARANTIA DE PESO Y LEY  
EN ESTUCHE PARA REGALO

PEDIDOS E INFORMACION:



## NUMISMATICA IBERICA

CARRERA DE SAN JERONIMO, 18, 3º  
TELEFONOS 232 81 72 - 232 81 80  
28014 - MADRID

# TECNO ENERGIA

Aplicar la tecnología más avanzada al  
proceso del refino, es nuestro fuerte.  
Tratar mediante los sistemas más modernos  
6 millones de toneladas de crudo al año,  
es nuestra capacidad de trabajo.  
Colaborar con todas las empresas petroleras  
al abastecimiento energético de España, es nuestro fin.

**PETROMED ES ENERGIA.**  
**Petróleos del Mediterráneo, S. A.**



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:** 32.586.970.750,00 Ptas.  
**RESERVAS:** 93.925.370.472,00 »

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)



# Balthasar

C/. Juan Ramón Jiménez, 8  
Telf.: 457 91 91 - 28036 Madrid



**Tradición y buen gusto  
que renovamos cada día**

# Un Banco para todos, que es de muchos.

*Vd. puede ser accionista de un gran banco.*

*Un Banco como el Banco Central, que es expresión de firmeza  
y rentabilidad.*

*Un Banco que cuenta actualmente con más de 250.000 accionistas.  
Una propiedad altamente repartida al servicio de una comunidad a la que  
todos pertenecemos.*

*Un Banco que extiende su gestión por todo el mundo desde 21 países  
y cuyas acciones se cotizan a nivel internacional.*

*Un Banco con mucha base... y mucha altura que, siendo  
ya de muchos, también puede ser de Vd.*



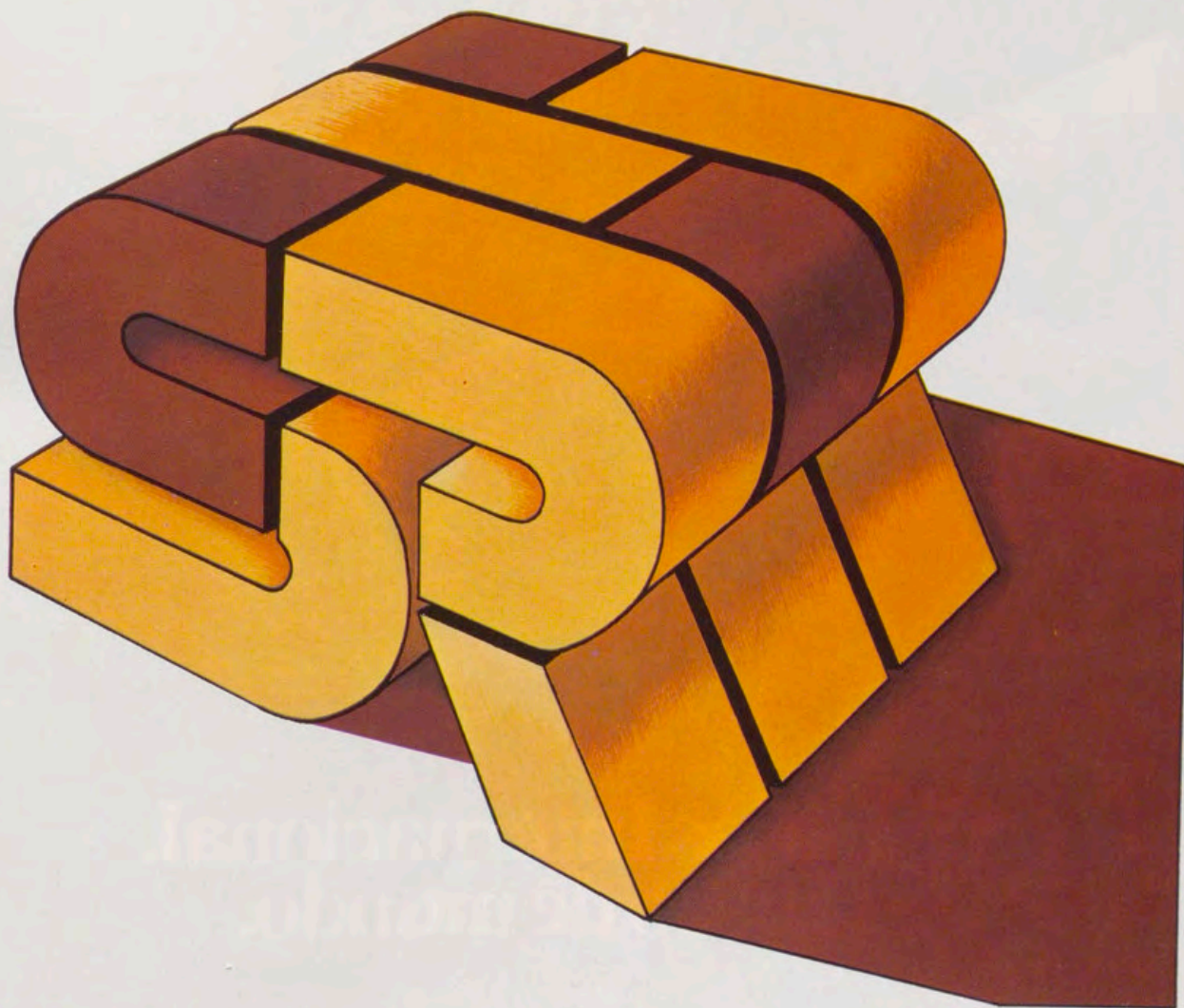
**BANCO CENTRAL**  
Su Banco amigo.



# CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

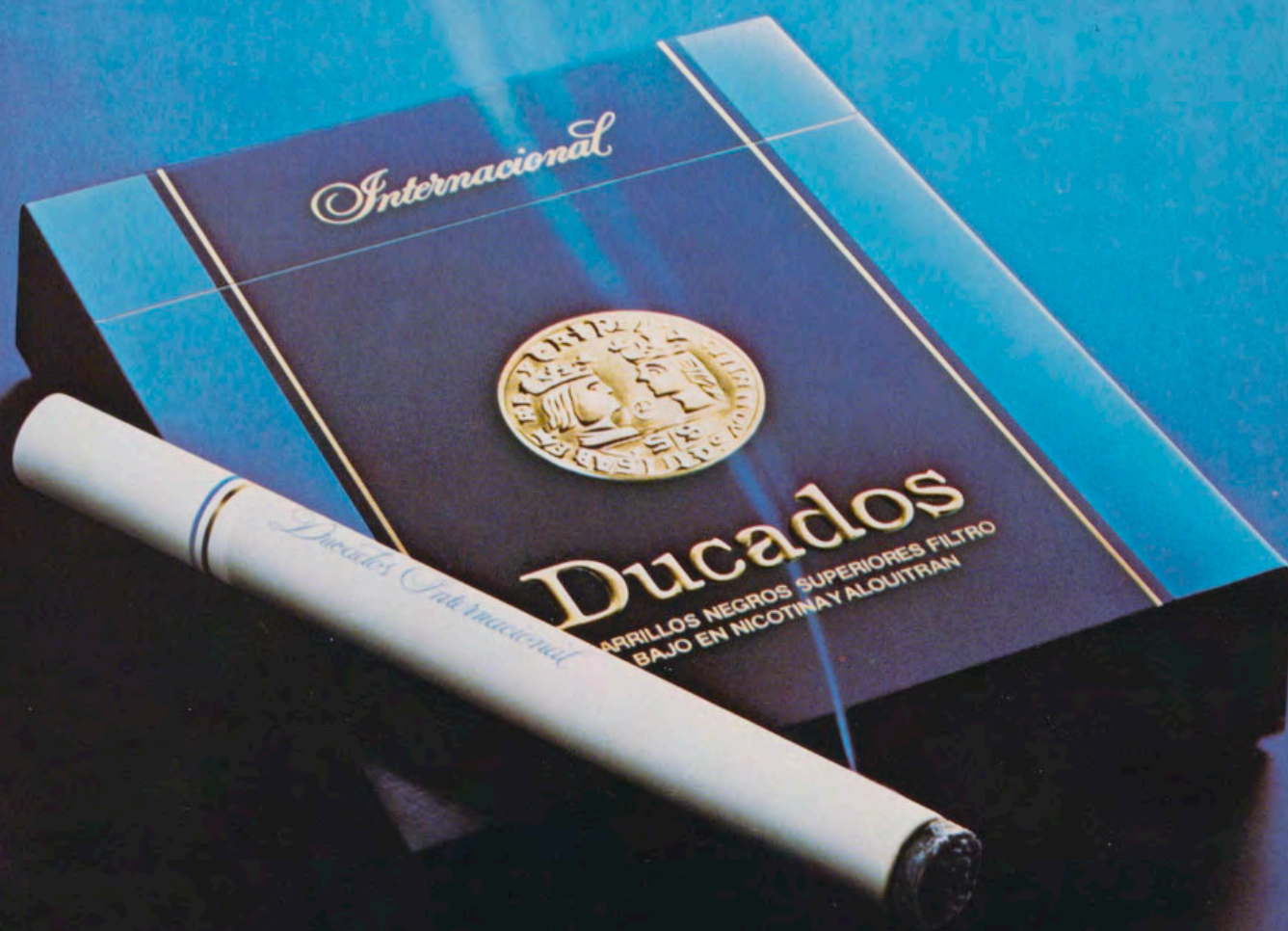
Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

**Ingresa en el mundo  
de Ducados Internacional.**



**Ducados Internacional.  
Tabaco de mundo.**



PORTADA

Portapaz de plata sobredorada donado por Felipe II en 1571, obra de Luis del Castillo.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO XXI. NUM. 82. CUARTO TRIMESTRE 1984. 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 y M.<sup>a</sup> Teresa Ruiz Alcón.

REDACCION Y COLABORACION:  
Jesús Infante, José R. Colón de Carvajal, José Tarín Iglesias, Juan Losada, Fernando A. Martín, José Luis Melendreras Gimeno, Fernando Fernández-Miranda, Angela Franco Mata, M.<sup>a</sup> del Carmen Lacarra Ducay y Ana Domínguez Rodríguez.

ADMINISTRADOR:  
Angel Acerete

FOTOGRAFÍAS EN COLOR:  
Laboratorio Fotográfico del P. N., Francisco Rodríguez, Francisco Díaz y Cátedra Gaudí.

FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:  
Laboratorio Fotográfico del P. N., Biblioteca Nacional, Museo del Prado, Mas, A. Marcos y Rheinisches Bildarchiv.

EDITA:  
Patrimonio Nacional,  
Palacio Real de Madrid.  
Tel. 248.74.04. 28013 Madrid  
IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores.  
Matilde Hernández, 27.  
Tel. 471.91.00. 28019 Madrid  
DEPÓSITO LEGAL: M. 11.160.-64

40103

# Sumario

- 10** CARTA A LOS LECTORES, por Ramón Andrada Pfeiffer.
- 11** RESTAURACION DE UNA LAMPARA-RELOJ DEL PALACIO DE LA MONCLOA, por José R. Colón de Carvajal.  
Descripción de la lámpara-reloj que se encuentra en el Palacio de la Moncloa, después de la restauración realizada por el autor del artículo.
- 15** En el Palacio de Pedralbes. LOS REYES ALFONSO XII Y ALFONSO XIII CON EL HABITO DEL TOISON DE ORO, por José Tarín Iglesias.  
Artículo sobre los retratos de Alfonso XII y Alfonso XIII vistiendo el hábito de la Orden del Toisón de Oro, expuestos últimamente en el Palacio Real de Pedralbes.
- 17** LOS SITIOS REALES COMO PALACIOS DE JORNADA, por Juan Losada.  
Esplendor y ocaso del Palacio Real de Madrid, La Granja de San Ildefonso, Riofrio, El Pardo, Aranjuez y El Escorial, como palacios de jornada.
- 25** DESPLEGABLES: «Relieve italiano donado a Felipe II en 1581 por la Duquesa de Toscana, Blanca Capello». «Altar portátil de Carlos V donado al Monasterio de El Escorial por Felipe II en 1567».
- 29** RELICARIOS Y PIEZAS DE ALTAR EN LA BASILICA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL, por Fernando A. Martín.  
Análisis de las reliquias y piezas de altar que se encuentran en el Real Monasterio, la mayor parte de ellas de época de Felipe II.
- 37** Pedro Buso y Pascual Cortés, en el Real Sitio de Aranjuez. ESCULTORES DE CAMARA HONORARIOS DE CARLOS IV, por José Luis Melendreras Gimeno.  
Estudio de algunos escultores de Cámara honorarios de Carlos IV, destacando sus obras más significativas.
- 45** DESPLEGABLES: «Vista del pasaje de la cordillera de los Alpes» y «Vista del puente de Martorelle». Vajilla llamada de «Paises», del siglo XIX (Palacio Real de Madrid).
- 49** LOS OFICIOS DE LA REAL CASA: PIEZAS DEL RAMILLETE, por Fernando Fernández-Miranda.  
Artículo sobre las funciones de gobierno y administración en los reales oficios, y, dentro de éstos, en el Ramillete.
- 57** EL CRUCIFIJO GOTICO DE PUENTE LA REINA (NAVARRA), por Angela Franco Mata.  
Trabajo sobre el crucifijo de Puente la Reina, uno de los más bellos de España, sin apenas repercusión, y con ningún precedente estilístico.
- 65** Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV. LOS MURALES DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA, por M.<sup>a</sup> del Carmen Lacarra Ducay.  
Artículo sobre la pintura mural de Navarra durante el siglo XIV, especialmente la del monumento sepulcral del obispo don Miguel Sánchez de Asiain.
- 73** EL TESTAMENTO DE ALFONSO X Y LA CATEDRAL DE TOLEDO, por Ana Domínguez Rodríguez.  
Estudio de las relaciones de Alfonso X y la Catedral de Toledo a través de las Cantigas de Santa María, entre otros manuscritos.
- 76** CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL.



## Carta a los lectores

# Resumen cultural del año 1984

Los dos fines del Patrimonio Nacional, repetidos en numerosas ocasiones —el servicio a la Corona para el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las leyes le atribuyen, y el servicio al pueblo a través de la cultura, la ciencia, la docencia, la conservación de monumentos, restauración de obras artísticas y acondicionamientos de museos—, han estado siempre presentes a la hora de desarrollar las numerosas actividades patrimoniales durante el año 1984.

En primer lugar, es importante señalar que, entre otros servicios a la Corona, se han celebrado en los Palacios Reales 139 actos oficiales —cartas credenciales, audiencias civiles y militares, Consejos de Ministros, cenas de gala y recepciones— que han supuesto un total de 285 días.

Por otra parte, y por lo que se refiere al servicio a la cultura, la docencia y la investigación, es decir, al servicio del pueblo español, tras recibir en sus Palacios y Monasterios a 1.684.000 visitantes, el Patrimonio Nacional ha iniciado la conservación y restauración programada de sus riquísimas colecciones, de sus edificios monumentales y de sus jardines históricos, contando con recursos del plan de inversiones públicas asignados por el Gobierno para este fin. Asimismo, ha atendido en el Palacio Real de Madrid, a más de 150 investigadores en la Biblioteca, y cerca de 300 en el Archivo.

Concretamente, en la faceta editorial, y con motivo de la celebración de la colocación de la última piedra del Monasterio de El Escorial, se editan 5 obras en facsímil y otros 3 libros de investigación. Las primeras son: «Historia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial» y «Descripción de la Gran Basílica de El Escorial», de Antonio Rotondo; «Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», de Andrés Ximénez; «Historia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», de José de Quevedo, y «Memorias de Fray Juan de San Gerónimo», de Miguel Salva y Pedro Sainz de Baranda. Y los de investigación: «Los Priors de la construcción del Monasterio de El Escorial», de Miguel Modino de Lucas; «El Escorial en las letras españolas», de Saturnino Álvarez Turienzo, y «El Monasterio de El Escorial desde su fundación hasta la excomunión Jerónima», de Gregorio Sánchez Meco.

Además, y dentro de este ámbito de publicaciones, el Patrimonio Nacional ha coeditado con Luna Wennberg el libro denominado «Monasterios Reales», continuación del ya conocido «Palacios Reales». Estos dos volúmenes muestran lo más significativo de la riqueza monumental y artística del Patrimonio.

Dentro de la actividad musical, este año ha sido muy prolijo en conciertos celebrados en los Sitios Reales con el patrocinio o colaboración del Patrimonio Nacional. Por un lado, han continuado los ciclos de música de cámara bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y con la colaboración de la Cátedra de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, en los que han participado conjuntos muy prestigiosos, como el Cuarteto Crafoord y los Tríos D'Archi de Roma, de Cuerdas de París y el de Madrid, el cual interpretó «Cuadrivio para tres Stradivarius», de Xavier Montsalvatge, estreno mundial de la obra, escrita por encargo del Patrimonio Nacional en homenaje a los Monarcas. Por otra parte, y con el habitual espíritu de colaboración del Patrimonio, abierto a todos sin limitaciones, se celebraron otros conciertos, a cargo de diversos grupos, en el Palacio Real de Aranjuez, Monasterio de La Encarnación, Monasterio de El Escorial, Palacio Real de La Granja y en la Iglesia del Real Patronato del Buen Suceso.

Todo esto se ha podido realizar por el esfuerzo y dedicación de los 1.500 empleados que forman la plantilla actual del Patrimonio Nacional quienes, con su entusiasmo y especialización, garantizan el éxito en las acciones emprendidas.

Con afectuosos saludos.

RAMON ANDRADA



Lámpara-reloj  
de estilo neoclásico,  
obra de F. L. Godón  
(Palacio  
de la Moncloa).

## Restauración de una lámpara-reloj del Palacio de la Moncloa

Por JOSE R. COLON DE CARVAJAL

Las olas de «cronometromanía» o «relojadicción», si se nos permiten estos barbarismos, coinciden generalmente con los grandes avances técnicos en el campo primordial de la medida del tiempo.

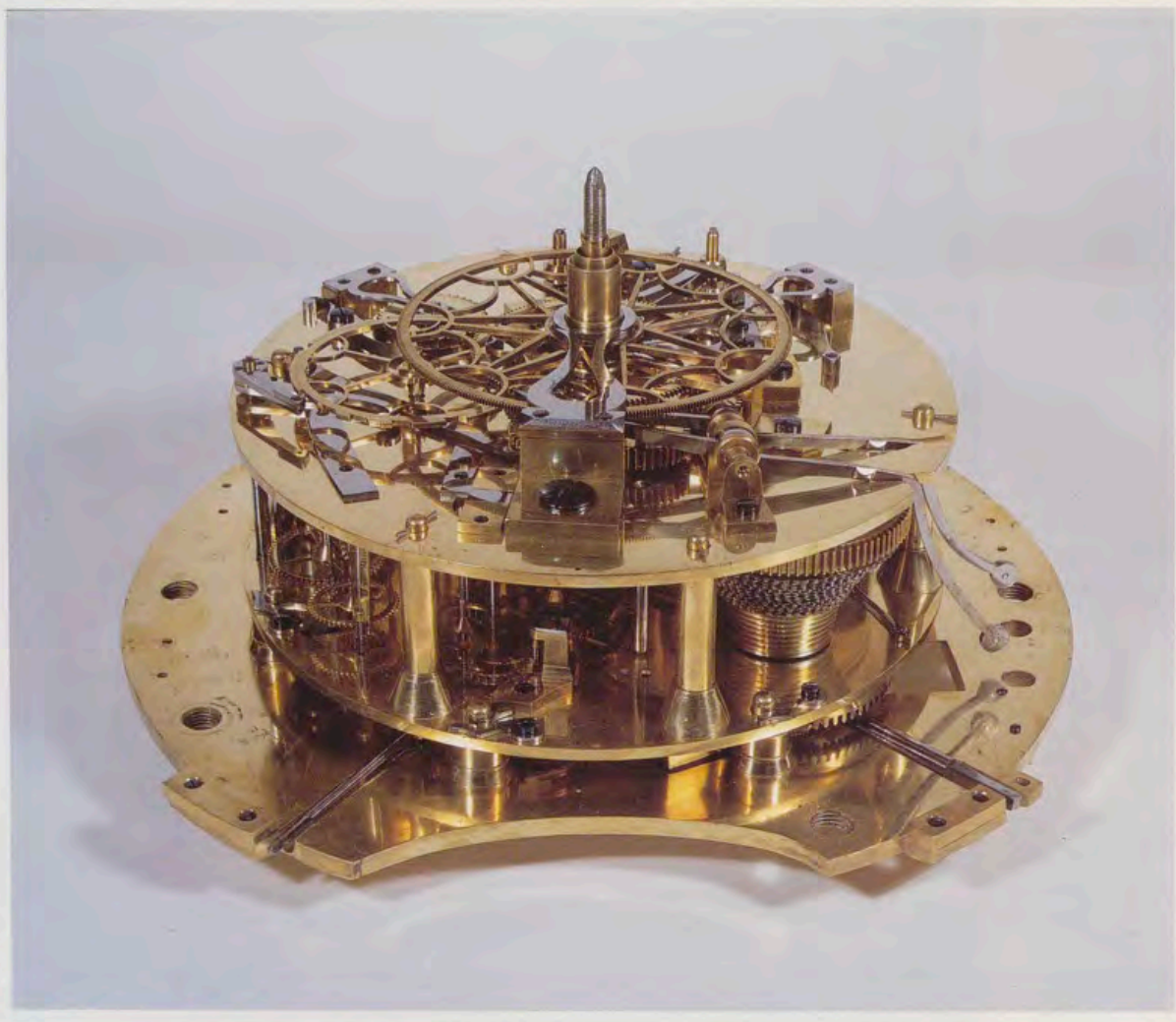
Así, en el siglo XVI y principios del XVII, con las enormes posibilidades del resorte motor y la miniaturización creciente, se acoplan relojes a los útiles más insospechados: dagas, espadas, joyas e incluso objetos de culto. Otra ola se alza en el XVIII al ritmo del péndulo y resorte espiral, con gran pro-

fusión de bagatelas animadas, ingenuos e ingeniosos balbuceos cibernéticos. Pero es al calor de los grandes avances en cronometría, de los nuevos escapes, del triunfo sobre los rozamientos y la sumisión del esquivo y fugaz segundo, cuando se desborda en todos los ámbitos de la vida cotidiana el culto de la máquina horaria.

Es, por otra parte, un momento crucial. El siglo XVIII agota sus días, y el XIX acecha con sus transformaciones absolutas y radicales. De la mano de los grandes artífices, los Tompion,

Graham, Lepaute, Ellicott, alcanzamos los Harrison, Arnold, Berthoud y el inconmensurable Breguet. Se puede afirmar que todo está dicho hasta el cristal de cuarzo y la electrónica.

Y de ahí la invasión, profusión y desbordamiento de la máquina horaria, como máximo exponente y testimonio del ingenio humano. Los relojes se instalan y reducen en cajas y pastilleros (recordamos un frasquito de «cordial» que ostenta, además del consabido reloj, la inscripción: «Viva Carlos IV. Viva mi Rey. Año 1788»), en joyas,



*Platina anterior  
correspondiente  
a la máquina  
horaria  
de la lámpara-reloj.*

abanicos y anteojos, en bastones, armas y curiosidades. Pero es, sobre todo, en muebles y demás ajuar suntuoso donde halla natural acomodo, la mayoría de las veces acompañado de música y animación. Lo útil, con lo agradable. Y desde los frontones de los magníficos escritorios y altivos armarios, alcanza en su desenfrenada ascensión las cimas de las luminarias palaciegas.

Estas lámparas-relojes son muy características del neoclasicismo finisecular, y constituyen un alarde de ingeniosidad mecánica y buen hacer. No son demasiados los ejemplares que han alcanzado nuestros días, lo que añade a este soberbio ejemplar de F. L. Godón un elevado valor patrimonial. Por otra parte, la idea de un reloj complementado con música y autómatas, incluido en una lámpara, no es tan barroca como puede parecer. Bien pensado, es una combinación feliz de lectura fácil, amenidad mecánica y difusión de luz y sonido en un receptáculo de gran belleza.

Es esta una lámpara de 16 luces, de estilo neoclásico y época Carlos IV, en bronce dorado y cincelado, imitando los Lucernarios clásicos griegos y romanos de colgar. La parte superior forma un trípode de reminiscencias griegas, rematado por dos delfines entre-

cruzados, gran borlón y corona de flores. La parte inferior está constituida por un reloj con dos órganos de flautas que ocupan la cazoleta, pintada de azul; la esfera presenta indicación de las veinticuatro horas del día y los minutos; otra zona la forman los signos del Zodíaco, pintados en verde; y, finalmente, se expresan los días de cada mes y los meses del año. Lleva la firma del autor en oro y esmalte azul sobre la piña del remate inferior, las manecillas arrancan también de éste. La decoración comprende: guirnalda de flores y frutas, roleos vegetales, palmetas, hojas de acanto, rosetas, capullos, cuernos de la abundancia, ramas de hiedra y sartas de perlas; en el eje central aparecen tres pajarillos exóticos con movimiento, que trinan al sonar las horas.

En el inventario de Fernando VII, realizado por los Oficios de la Real Casa, se describe así: «Una araña de bronce dorado de 16 mecheros, que contiene en su interior un gran reloj de horas y medias, muestra esférica azulada, con dos flauteados y tres pájaros, que cantan uno a las medias y dos a las horas, vestidos todos de pluma». Se tasó en 160.000 reales.

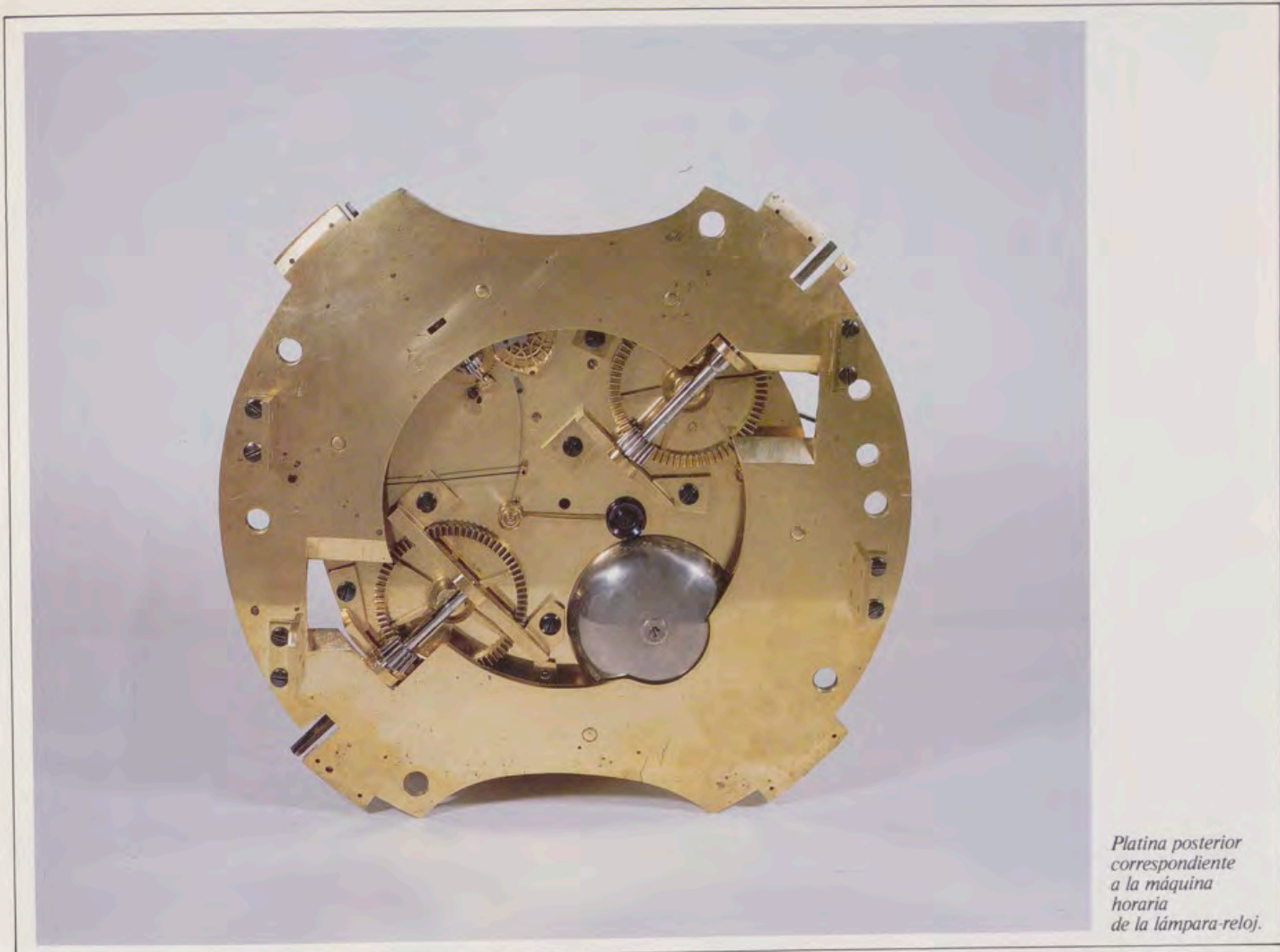
Es artífice de este ingenio François Louis Godón. Relojero francés, constructor de obras de gran valor, mérito

extraordinario y belleza. Fue nombrado, el 9 de mayo de 1786, Relojero de Cámara de S. M., «en atención a su particular habilidad, demostrada en los encargos y trabajos realizados por orden del Príncipe», a cuyo servicio quedaba destinado. Se realizó este nombramiento estando el Rey Carlos III de Jornada en el Palacio de Aranjuez, prestando juramento, en manos del Marqués de Valdecarzana, sumiller de Corps, satisfaciendo 11.112 maravedís, correspondientes al derecho de la «media annata».

Fue Relojero del Rey de Francia, y colaboró con Furet, también Relojero de aquella Corte, y de gran prestigio.

Pasemos a describir la parte técnica. Está compuesto de una máquina de reloj que dispara a las horas y medias dos órganos de flautas, que a su vez hacen actuar a tres pájaros autómatas.

La máquina horaria es de tipo francés, de gran formato, con gruesas platinas redondas. Motor a resortes de ocho días cuerda, con tracción por caracol y cadena para el movimiento. Escape de cilindro y sonería de horas y medias sobre campana, por sistema de rueda contadera. Procedimiento de carga horizontal por piñón-corona y registro de atraso-adelanto, también por transmisión horizontal. Puentes inde-



*Platina posterior correspondiente a la máquina horaria de la lámpara-reloj.*

pendientes en acero calado y algunas ruedas con precioso dibujo geométrico de tipo «esqueleto». Dispone de dos palancas de disparo de los órganos, que pueden funcionar a voluntad. Se hace constar la gran calidad técnica de esta obra, su robustez, y, sobre todo, la seguridad de su escape.

Los órganos son también de tipo francés, con rodillo de púas que actúa sobre un sistema de válvulas que dan sonido a 16 flautas de zinc. Motor a resorte con tracción por caracol y cadena, venterol regulable y estrella de cambio de sonatas. Sistema de frenado por contadera, y ñeta de bloqueo que actúa sobre el venterol. Fuelle de badana y registro de madera.

Entre los dos órganos se sitúa una columna con base circular, sobre la que giran unos balancines, que, conectados a los cilindros de púas, dan movimiento, a las horas y medias, a tres pájaros autómatas, por medio de un ingenioso sistema de cables y poleas.

Los pajarillos, perfectamente trabajados en plumas auténticas, patas y demás detalles, se han construido sobre un cuerpo de madera que aloja una serie de palancas de giro, que permiten el movimiento de izquierda a derecha, el de la cola y alas, así como el del pico. Todo ello de gran mérito y vistosidad.

## RESTAURACION

### Cuerpo de la lámpara

Sus bronces se limpiaron dejando una ligera pátina de época. Las partes de hierro se han protegido contra la oxidación, y algunas se han dorado con pan de oro e irregularmente, a fin de que no destaquen de las demás. Se han conservado los arreglos anteriores que estaban fuertes, y, en otros casos, se han rehecho con objeto de que no desmerezcan el magnífico aspecto de la pieza. Se ha asegurado la totalidad de barras y casquillos, y roscado de nuevo algunas roscas pasadas.

Se han desmontado por completo, procediéndose a su reposición, todas las partes con conexiones eléctricas. El conjunto queda en magnífico estado de conservación.

### Máquina horaria

Se ha desmontado en su totalidad, procediéndose a una profunda limpieza de sus componentes y a una revisión exhaustiva de sus mecanismos. Se ha procedido a la extracción de los resortes de los barriletes, de gran tamaño y dureza, suprimiendo las partes

oxidadas, rectificando sus ejes, y asegurando las tapas.

La cadena de transmisión se repasa fijando los pasadores de giro. Se han cambiado centros que tenían holgura y pulido a torno sus respectivos pivotes. El caracol se ha ajustado en todas sus partes: eje, caracol, trinquete y enanches.

Referente al volante, se ha rectificado el eje, puliendo su interior y centrándolo, así como la rueda de escape.

En la platina anterior se sueldan y ajustan en distancia tres puentes partidos, dándoles un revenido adecuado. Los ejes de transmisión de carga se han ajustado, suprimiendo holguras que los hubieran desgastado.

Finalmente, se han repasado muelles de palancas y demás partes de menos importancia, engrasando el conjunto, y logrando un estado final de conservación excelente, con una marcha segura y firme.

### Esfera y órganos

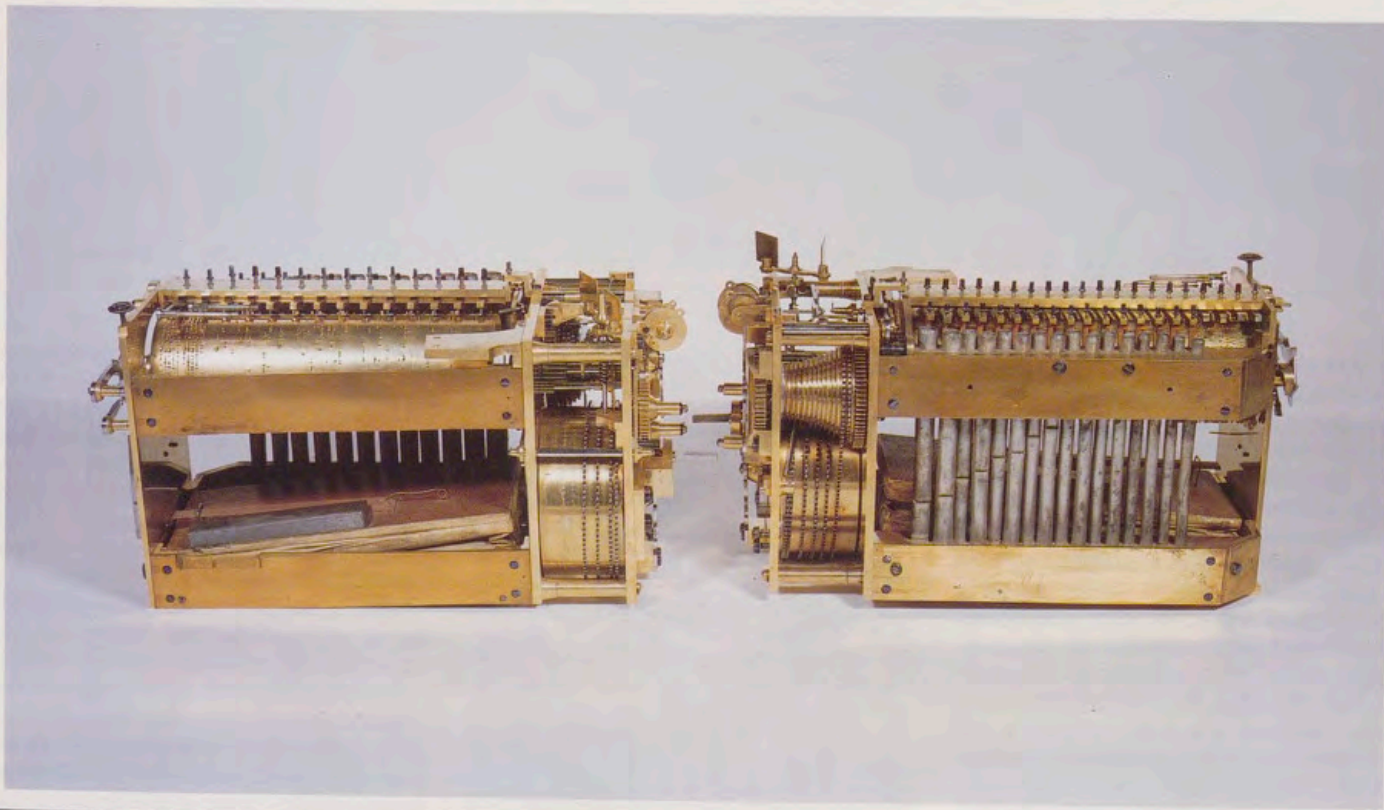
Los desperfectos en la pintura de la esfera se han repasado e igualado con un barniz de protección, quedando en buenas condiciones.

Los órganos se han desmontado en su totalidad, y, como en la máquina

*Pajarillo  
automata  
de la lámpara-reloj.*



*Organos  
de flautas  
de la lámpara-reloj.*



horaria, se han seguido los mismos pasos: cambiado centros con holgura del venterol y rueda inmediata. Se ha construido una nueva rueda de carga, ya que sus dientes estaban inutilizados. Los cubos se han rectificando en eje y tapa, haciendo enganches de banda nuevos. Se arreglan las palancas de tope, frenado y disparo, centrando los rodillos de púas después de revisar las puntas de toque a los balancines. Se han repasado las válvulas del registro y las propias flautas. Finalmente, se engrasa el conjunto lográndose un funcionamiento correcto.

#### **Pájaros autómatas**

Por estar en pésimas condiciones, se han desmontado y restaurado sus mecanismos interiores. El cuerpo se protege con una funda, y, a continuación, se repone el plumaje asegurándolo con laca. Por último, se repasa el sistema de poleas, logrando el movimiento adecuado en todas sus fases.

#### **Montaje final**

Se realiza con gran esmero y cuidado, debido a la delicadeza de sus com-

ponentes. Especialmente, al hacer la conexión de pájaros-órganos y la de la máquina horaria-órganos. Las velas de cristal y bombillas se montan una vez colocada la lámpara en su lugar.

*La restauración de la máquina horaria, esfera y pájaros autómatas, ha sido realizada por el propio conservador de Relojes del Patrimonio Nacional, autor de este artículo; los órganos de flautas, por los oficiales relojeros de Palacio, señores Calvo y Santolaya; la lámpara, por el señor Chamorro; y las partes eléctricas, por personal vario del taller de electricidad, que intervino también en el traslado.*



Alfonso XII, Canciller de la Orden del Toisón de Oro, por Sans Cabot (Museo del Palacio de Pedralbes).



Alfonso XIII, Canciller del Toisón de Oro, en el Coro de la Catedral de Barcelona. Oleo sobre tela de Ramón Casas Carbó (Museo del Palacio de Pedralbes).

## En el Palacio de Pedralbes

# Los Reyes Alfonso XII y Alfonso XIII con el hábito del Toisón de Oro

Por JOSE TARIN IGLESIAS

Posiblemente, la catedral barcelonesa sea el único lugar del mundo donde figuren todos los escudos de quienes, en tiempos pasados, pertenecieron a la Orden Caballeresca del Toisón de Oro, nacida en Brujas en el primer tercio del siglo XV, fundada por el Duque de Borgoña e incorporada a la Corona de España al pasar dicho título a la Casa de Austria en tiempos de Carlos I, elegido Emperador de los Romanos en 1519, cuando se encontraba en Barcelona.

Fue, precisamente, en la Ciudad Condal, donde tuvo lugar el único capítulo general de la citada Orden celebrado en España, en los días del reinado del Emperador de Occidente, que se encontraba en ella preparando, nada menos, que la famosa expedición de Túnez, la última gran empresa de signo

imperial, salida del puerto barcelonés. Para ello, se llevaron a cabo importantes obras en el templo catedralicio, sobre todo en lo que se refiere a la imponente sillería de madera de estilo gótico, labrada en el siglo XIV, la cual se completó con una colección de finos y calados doseletes, obra de Lochner; así como también, en los respaldos de las sillas, Juan de Borgoña pintó los escudos de los reyes y caballeros que debían asistir, y que, felizmente, han llegado a nuestros días.

La celebración del Capítulo del Toisón de Oro cubrió las calles barcelonesas de una gran coloración cortesana. Brillo de oro y vivos colores de los amplios mantos de los caballeros, se enlazaban con las vistosas cabalgatas y alegres músicas. Tres días duró la reunión. A ella iban los caballeros con

lucido séquito y con la indumentaria que les correspondía, como si la suntuosidad, al decir de un cronista, fuese consustancial con los actos. Barcelona no sólo estaba absorbida por aquellas insignes actividades, sino que constituía, de momento, la capitalidad de un imperio universal y el centro de la nueva comunidad hispánica.

Así pues, no es de extrañar que en la iconografía real que se guarda en Barcelona, figuren algunos retratos de monarcas ataviados con el hábito de Gran Maestre del Toisón de Oro, dada su vinculación barcelonesa. Posiblemente, el más antiguo es el de Fernando VII, que se conserva en el Salón de Actos de la Real Academia Catalana de San Jorge, obra de José Arrau Barba, en el que el Monarca viste la capa escarlata y el collar de la Orden,

Angulo del Coro  
de la Catedral de Barcelona,  
en el lado del Evangelio,  
lugar del retrato de Alfonso XIII.



mezclándose los estilos imperio con otros neogóticos.

### Retratos de Alfonso XII y Alfonso XIII

En estos últimos meses, acaban de ser expuestos, en el Palacio Real de Pedralbes, otros dos magníficos retratos reales, en los que los soberanos también visten los hábitos de la Orden del Toisón de Oro. El primero corresponde a Don Alfonso XII, de grandes proporciones, pintado por Francisco Sans Cabot en 1881, y que, al parecer, fue su última obra, ya que falleció este mismo año.

Sans Cabot perteneció a la Real Academia de San Fernando, y desempeñó la dirección del Museo del Prado. Esta obra la pintó con destino a la Universidad Literaria, y estuvo en la llamada Sala de Oposiciones, contigua a la Sala Doctoral o de reuniones del claustro. Este mismo artista pintó asimismo los retratos de Isabel II y de Alfonso XII, que se encuentran en el Paraninfo.

En los primeros días del régimen republicano, y para que no pudiera ser destruido, don Joaquín Folch y Torres, que entonces dirigía los museos municipales, retiró este cuadro que ha permanecido hasta ahora en el Museo de Arte Moderno. Pero quizás el más espectacular sea el de Ramón Casas, en el que aparece Don Alfonso XIII, todavía muy joven, vistiendo también el hábito rojo del Toisón de Oro y luciendo el collar de Gran Maestre, teniendo como fondo el coro de la catedral barcelonesa, de manera que, a su espalda, pueden distinguirse perfectamente los escudos reales de Francisco I de Francia y de Luis II de Hungría y Bohemia.

Este cuadro que mide cuatro metros por tres, y es casi desconocido hasta este momento, lo pintó Ramón Casas entre 1903 y 1904, y, al parecer, no le gustó mucho a Don Alfonso. De esta misma época corresponden otros retratos del Monarca, uno de ellos equestre, que se encuentra en el Palacio de Riofrío; y otro, de pequeñas dimensiones, al parecer inacabado, que se halla en el Palacete Albéniz de Barcelona. El cuadro tiene un gran valor histórico y documental, y fue pintado por el gran artista con motivo del IV Centenario del XIX Capítulo de la Orden del Toisón de Oro, celebrado en Barcelona, bajo la presidencia del Emperador Carlos I, en marzo de 1519, que constituyó uno de los más importantes acontecimientos de la Europa del Renacimiento, desplazándose a la Ciudad Condal varios monarcas e infinidad de nobles, de cuya presencia quedó constancia en los sitiales del coro catedralicio.

# Los Sitios Reales como Palacios de jornada

Por JUAN LOSADA



*El Real Sitio de San Ildefonso, nevado, visto desde el polvorín, por Brambilla.  
Litografía de Pic de Leopol.*

En octubre de 1984 se cumplió el bicentenario del nacimiento de Fernando VII en el Real Sitio de El Escorial, donde transcurrió parte de su infancia debido a las frecuentes jornadas, en el mismo lugar, de sus padres, los Reyes Carlos IV y María Luisa. Sin embargo, es precisamente a partir de Fernando VII, que contrae matrimonio por última vez con María Cristina de Nápoles en Aranjuez, y fallece pocos años después, en 1833, en otro Real Sitio, La Granja de San Ildefonso, cuando El Escorial empieza a perder la influencia real y política que había conservado en los siglos precedentes, desde la época de su creador, Felipe II, los soberanos que le sucedieron de la dinastía de los Austrias y hasta Carlos III y Carlos IV; puesto que el primer Borbón, Felipe V, prefería ocupar el Palacio madrileño del Buen Retiro mejor que el Palacio Real, destruido por un incendio, ordenando construir el edificio que conocemos en la actualidad, si bien la gran obra no estuvo terminada hasta 27 años más tarde, inaugurada por Car-

los III. Por esta razón, Felipe V presta preferente atención a otros Reales Sitios.

Pero este Rey escurialense, que elevó la villa de El Escorial a la condición de real y la dignificó por su heroísmo contra las tropas invasoras de Napoleón, solamente se recuerda de su paso por El Escorial porque siendo Príncipe nació allí, en 1804, su primera hija, la Princesa María Antonieta, fallecida en Aranjuez por la conspiración que urdió contra Godoy y probablemente sus padres; y porque en 1820, en plena efervescencia los tumultos callejeros en Madrid, como antes en Aranjuez, que venían a representar un anticipo de la inestabilidad política y los sucesivos pronunciamientos, tan impregnados en la historia española del siglo XIX, decidió retirarse al Palacio donde había nacido para acaso meditar sobre su discutida conducta como hombre y monarca, lejos de los consejeros constituidos en «camarilla».

En el siglo XVIII los Reales Sitios, hasta entonces situados en El Escorial, El Pardo y Aranjuez, son sometidos

a profundas recreaciones durante el imaginativo y poderoso reinado de Carlos III, quedando ya así para la posteridad, incluso con la incorporación anterior de los de Riofrío y La Granja, proyectados por Felipe V y su esposa la Reina Isabel de Farnesio. En tres de ellos se abren gozosamente teatros de corte —El Escorial, La Granja y Aranjuez—, permaneciendo en activo el de San Lorenzo después de la restauración realizada por iniciativa privada en 1979, y cedido en alquiler a los Teatros Nacionales del Ministerio de Cultura, organismo que ha desarrollado en los últimos años una labor de representaciones teatrales y musicales de indudable mérito. Si bien el paraje denominado la Zarzuela, en El Pardo, disponía de gran tradición respecto al teatro lírico madrileño.

Palacios y monasterios donde transcurre la historia de España y en los que, con el Palacio Real de Madrid, nacen, viven y mueren los Reyes, Príncipes e Infantes; Reales Sitios en los que abundaba la caza y eran aptos para la montería, uno de los motivos

Retrato de Felipe II,  
por Tiziano.



originales de su elección y hoy emporio de historia, arte y cultura, según consta en los excelentes libros-guías de divulgación histórica-artística publicados por el Patrimonio Nacional'. Los Reales Sitios y sus personajes, la vida cortesana y política en cuatro siglos, han merecido una colosal bibliografía, tanto en España como en el extranjero: Altamira, Ballesteros, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, por citar solamente a los historiadores cuyos textos permanecen vivos; las historias íntimas relatadas por el Marqués de Villaurrutia, los episodios novelísticos de Pérez Galdós; las memorias de los protagonistas —Godoy, Alcalá Galiano, Mesonero Romanos, nobles, secretarios y gobernantes—; los documentos examinados en los archivos relevantes, como trabaja Carmen Llorca para escribir la biografía de Isabel II y tantos otros investigadores de las principales Universidades del mundo.

Estos volúmenes acercan a los lectores contemporáneos a las raíces del esplendor y ocaso de los Reales Sitios, dentro de un asombroso calidoscopio o espejo de sensibilidades y temperamentos humanos como Juan de Austria, Conde-Duque de Olivares, Floridablanca, Istúriz, Mendizábal, Olózaga, Martínez de la Rosa, Bravo Murillo, Miraflores, Osuna, Espoz y Mina, Tamames, Teba, Bedman, Espartero, Narváez, Serrano, Prim, O'Donnell, Padre Claret, Cánovas del Castillo, sor Patrocinio, la famosa y tantas veces teatralizada monja de las llagas... En fin, la mayor parte de las personalidades que gobernaron con los Reyes o tuvieron influencia sobre ellos.

Felipe II se hallaba en El Escorial cuando recibió la noticia de la victoria de Lepanto sobre la escuadra turca, el hecho bélico de mayor importancia en mucho tiempo, entregándole el estandarte arrebatado a los otomanos. A continuación se entrevistó con el vencedor, Juan de Austria, quien, por cierto, organizó en la villa un corrida de toros, no obstante haber prohibido el Papa Pío V tal tipo de espectáculos, estigma papal abolida seguidamente. Este Rey permaneció en el austero Palacio durante catorce años, mientras prodigó las jornadas de temporada. En El Escorial despachó los difíciles asuntos de Flandes, y destituyó al Duque de Alba, Grande de España, como gobernador de aquellos territorios; allí conoció la muerte del Rey Don Sebastián, tan estimado por él, y de su hermano Juan de Austria en el mismo año de 1578, aún no terminado el monumento escurialense, como tampoco cuando se produjo la batalla de Lepanto (1571). Rodeado de frailes jerónimos, de soldados y consejeros, sin olvidar nunca las oraciones religiosas, administró justicia, fomentó la cultura y mantuvo el lamentable absolutismo, propio de su tiempo y lugar en un sitio en el que

reside la biografía de su reinado, la conquista de Filipinas y de América, el desastre de la Invencible, los oscuros episodios de Antonio Pérez y Juan de Lanuza, con el colofón de reprimir los fueros aragoneses. Murió en 1598, depositada la mirada mortecina en el altar de la Basílica.

### Un Rey que creaba riqueza

En una de las múltiples guías escorialenses publicadas en el siglo XIX, se escribe que al morir el fundador languideció El Escorial en su condición de residencia real, salvo en las ocasiones de grandes festejos, como la recepción de Felipe III a su esposa Margarita de Austria entre deslumbrantes iluminaciones, las conversaciones de Felipe IV y su colérico y enérgico valido el Conde-Duque de Olivares, las fiestas reales del Corpus, las visitas de príncipes extranjeros y los impresionantes cortejos en los entierros regios. Pero a pesar de las largas temporadas transcurridas en El Escorial por Carlos III y Carlos IV, «declinó hacia el ocaso el destino de la octava maravilla, que pasó de ser eje de la política hispana a simple panteón y plácida morada veraniega».

Sin embargo, ningún historiador pone en tela de juicio la capacidad creadora de Carlos III, el Rey estadista, alcalde, «uno de los más grandes reyes que ha conocido España, seguido por Alfonso XII, a pesar de lo efímero de su reinado, puesto que éste murió pronto en El Pardo» (1885), escribe el ensayista franco-español Michel del Castillo en su investigación novelística *Las lobas de El Escorial*. Carlos III, añade, después de recrearse en los viajes del soberano por los Reales Sitios, ha despertado al reino, le ha puesto de nuevo a trabajar. Por todas partes, bajo su impulso y del competente equipo de ministros, ha creado pueblos como San Lorenzo de El Escorial, El Pardo y La Carolina; se han abierto carreteras, canales, puertos, academias, museos, monumentos; ha alumbrado las calles; ha sembrado jardines; la cultura alcanza cimas jamás alcanzadas hasta entonces. Los astilleros han sido sacados de su largo letargo y la Marina ha vuelto a convertirse, gracias a él, en una de las más poderosas de su época, hace doscientos años; el barco «Santísima Trinidad» es el asombro de Europa. Las naves españolas cruzan el Atlántico cargadas de especias y metales preciosos, sin que los piratas ingleses puedan impedirlo. Crece la economía, la ciencia y las artes, lo que supone una relativa prosperidad de la sociedad española. Al extinguirse su vida en el Palacio Real de Madrid en 1788 (había reinado primero en Nápoles), España y los Reales Sitios adquieren el esplen-

Retrato de Fernando VI.  
Por Van Loo



Fachada del Palacio de Riofrio.





El Palacio Real de Madrid por el lado de la calle nueva, obra de Brambilla. Litografía de Asselineau.

dor que su hijo Carlos IV pretende fortalecer. Aranjuez, El Pardo, La Granja y El Escorial se incorporan a la vida cotidiana de los reyes y su corte, sucediéndose en ellos las jornadas reales.

El acceso al sistema montañoso de Guadarrama y la apertura de carreteras que comunicaban Madrid con el norte del país fue una empresa desarrollada por Fernando VI y Carlos III, lo cual beneficiaba también a los Reales Sitios de El Pardo, El Escorial, La Granja y Riofrío. Una de las de mayor tránsito de automóviles de España y la única de la provincia de Madrid con un túnel de peaje de cuatro kilómetros, la carretera de La Coruña o N-VI, fue iniciada en 1749 con una longitud en principio de quince kilómetros, de acuerdo con los detalles descritos por el profesor y geógrafo Valenzuela Rubio en su volumen *Urbanización y crisis rural de la Sierra de Madrid*, publicado en 1976. Sostiene el ilustre profesor que la implantación de un sistema moderno de carreteras es obra de los monarcas ilustrados, y que la primera gran mejora de los accesos a Madrid fue la construcción del camino del Guadarrama, que facilitaba grandemente el cruce de la Sierra por Los Molinos, Guadarrama y Collado-Mediano. El resto del «camino de ruedas» hacia Madrid seguía por

Galapagar a Las Rozas; de él arrancaba el que por Los Molinos y el puerto de Fuenfría llegaba al Real Sitio de La Granja y a Segovia, así como el de herradura para Castilla, que arrancaba del anterior en Las Rozas, y llegaba a Guadarrama por Torrelodones. «Un importante acondicionamiento del camino de ruedas para Castilla fue el realizado por Carlos III para facilitar sus frecuentes visitas al bosque de El Escorial. Aunque Ponz (*Viaje de España*, Madrid, 1788) habla de un camino nuevo de siete leguas desde El Escorial a Madrid y de la construcción de varios puentes, entre ellos el del Tercio (suprimido en la década de 1960, cuando se construye un nuevo tendido sobre el pantano de Valmayor), al menos entre Galapagar y Madrid se trataría de un ensanche y de la construcción de tres casas de postas para comodidad de los que van al Real Sitio cuando S. M. reside en él (pues en tiempos de Felipe II el Rey hacía el viaje por las sendas abiertas por Galapagar y Valdemorillo desde el puente de Segovia madrileño, descansando en ambos pueblos); en cambio, sería reciente el tramo entre Galapagar y el Sitio... Entroncaban ya así en el siglo XVIII, en una ruta de carácter nacional, dos tipos de tráfico de muy distinta naturaleza, y los motivos locales influyen en la

red suprarregional de forma decisiva».

La construcción en 1788 del camino de Navacerrada, desde la Puerta de Segovia del Real Sitio de La Granja hasta la fonda de la Trinidad, donde empalmaba con el camino de herradura para Castilla, corrió a cargo del arquitecto real Juan de Villanueva, con la financiación del Banco de San Carlos<sup>2</sup>. En este sentido, se dice que por aquellos lugares se tramaron las relaciones amorosas de la Reina viuda María Cristina y el oficial de su guardia de Corps Francisco Muñoz, que terminaría en matrimonio secreto. Por ese camino pasó la corte cuando se casaron en La Granja Carlos IV y María Luisa, años antes. Como más tarde Francisco de Asís lo transitaba camino de sus soledades en Riofrío (o en Aranjuez), mientras la Reina Isabel II celebraba monterías en el Real Sitio de San Ildefonso y demostraba su excelente capacidad como amazona. Esta popular Reina, de tan inmenso corazón (Pérez Galdós), envuelta en la vorágine de los conflictos políticos, era asidua frecuentadora, con su corte, de los Reales Sitios durante buena parte de su reinado en el siglo XIX, especialmente en La Granja, lugar en que se gestó la sublevación del mismo nombre que restablecía la Constitución de Cádiz de 1812 con los liberales en el



San Lorenzo de El Escorial desde la cercanía del Campo Santo, obra de Brambilla. Litografía de Asselineau.

poder; donde España firmó un tratado de alianza con Francia, y donde la Infanta Luisa Carlota<sup>3</sup> abofeteó al ministro Calomarde, ofendido y educado político que respondió con la célebre frase transcrita al refranero popular:

*Manos blancas no ofenden, señora.*

#### En el tiempo de los hidalgos

Pasados los años, las guerras civiles, los pronunciamientos que se continúan en la primera república, Amadeo de Saboya, la disolución de las Cortes por el general Pavía, la restauración de la Monarquía por el general Martínez Campos en Sagunto y la proclamación de su hijo Alfonso XII como Rey; Isabel II regresa del exilio francés el 22 de septiembre de 1876, y permanece unas semanas en el Sitio de El Escorial, Palacio en el que se entrevista con Cánovas del Castillo, en su calidad de primer ministro y de jefe de uno de los dos grandes partidos de la alternativa política. Recibe otras importantes visitas, y asiste a los actos religiosos dentro de una conducta discreta y retirada. El 13 de octubre viaja a Madrid camino de Los Alcázares de Sevilla. Y es precisamente entonces cuando se acentúa el proceso deca-

dente de los Reales Sitios como centros de la actividad cortesana y política, a pesar de algunas excursiones de Alfonso XII y Alfonso XIII. Cuando Su Majestad la Reina Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena, viuda y regente, elige San Sebastián para pasar la temporada estival con sus hijos, y construye el Palacio de Miramar (1894), ello supone el final del esplendor de los Reales Sitios.

La fotografía del Conde de Romanones en la estación del ferrocarril de El Escorial, en 1931, representa el símbolo de una imagen que se desvanecía en la historia. El Escorial no sería ya el entronque vivo de la hidalguía, de aquellos hidalgos —*hijos de algo*— que se acercaban a los Reales Sitios para ofrecer su espada al Rey en las guerras y conquistas. Porque hidalgo era aquel que procedía de noble linaje, y había intervenido directamente, o por conducto de sus antecesores, en las grandes aventuras de la Historia a partir de la Reconquista, y que participaron en la construcción del Monasterio escurialense con Felipe II.

Hace doscientos años, cuando desaparece el culto, reformista y creador soberano Carlos III, se contaba un censo de medio millón de hidalgos, la mayor parte de los cuales tenía casi siempre el estómago vacío, pero también

la misma dignidad de los héroes del pasado. Sin fortuna y con las haciendas destartadas, debido a que la Ley les prohibía los trabajos manuales, el préstamo y la usura, incluidos dentro de la ley restrictiva del Mayorazgo, habían sido retirados de las áreas de influencia y poder para terminar recluidos en los confines de la tradición provinciana, paseando por calles y plazas como fantasmas del pretérito. Eran, con Carlos III, que puso el país a trabajar con la inteligencia y las manos de todos los españoles, a lo sumo alcaldes y funcionarios menores de pueblos y villas; blasonados, pero sin un real de vellón en los bolsillos, como los majos, matadores, mendigos, ciegos de los romances, campesinos y artesanos: la otra España. Estaban allí, con la frente alta y soñando en quimeras, en el honor y la gloria guerrera en cualquier lugar del mundo conocido y conquistado, sin comprender que las reformas de Carlos III implicaban trabajo, cultura y desarrollo de las manifestaciones ciudadanas.

Españoles de pura sangre, sin mezcla mora o judía, intransigentes en su visión de grandeza y de conquistas, debían marginarse porque nada tenían que hacer una vez concluida la acción emprendedora. En tanto que los linajudos ingleses de los condados marítimos

Retrato de Carlos III  
con traje de caza  
(Palacio de Riofrío).



se alistaban en los barcos de la piratería oficializada por Su Majestad, puesto que ya no eran rentables las guerras interiores en Gran Bretaña, los hidalgos hispanos se encerraron en la ensoñación y las tierras de pan llevar que no cultivaban. Habían cumplido una misión altamente ejemplarizadora en su época, pero a finales del siglo XVIII eran personajes de otras calendas. Don Quijote, el hidalgo manchego que trasciende a la literatura universal, expone la sensibilidad y el comportamiento de unos hombres generosos entregados al bien común y a poner ilusión y justicia en la vida de los demás, pero desde soportes imposibles en la modernidad instalada por el Rey ilustrado<sup>4</sup>.

Los hidalgos del primitivo El Escorial no son los mismos cortesanos y ministros de Aranjuez y La Granja, de los teólogos y humanistas del siglo XVI. España se ha puesto a trabajar. En los Reales Sitios se adoptan decisiones de largo alcance, de intrigas, de pactos, de vida plácida y cinegética, de antepasados y fiestas reales. El último Rey que muere en un Real Sitio es Alfonso XII, en El Pardo. En la actualidad, los Reales Sitios son historia, cultura y arte de España al servicio de la Corona y a su través de todos los españoles. En tres de ellos —El Pardo, Aranjuez y La Granja— se han reservado espacios destinados a reyes o presidentes extranjeros en visita oficial en nuestro país y para reuniones internacionales de trabajo de ministros. En El Escorial se halla el Panteón de los Reyes, admirado por millones de turistas culturales, última morada de los protagonistas de la historia hispana. Sin embargo, piensa particularmente el cronista que en el entorno levantado por Carlos III podrían habilitarse históricos edificios para cumplir análogos menesteres de resonancia, especialmente relacionados con la Arabidad, Hispanoamérica y el hispanismo en general.

#### Escenas en la imaginación

Sin embargo, al hilo de estas reflexiones nos viene a la mente una serie de estampas que pudieron representarse en diferentes épocas en los Reales Sitios, si se permite la licencia imaginativa. Son las siguientes:

Isabel II (1830-1904), después de su amistad con el General Serrano, después de las veladas musicales y teatrales en el Palacio Real de Madrid, en las que intervenía como protagonista, a renglón seguido de la agitación política general, ambiente en que ella parecía sobrepasada, pues la desbordaba el sentimiento popular que arrancaba del pueblo (Pérez Galdós), Isabel II se había reunido en La Granja

con la flor y nata de la nobleza, Duques de Alba, Veragua, Medinaceli, Marqueses de Santa Cruz, de Alcañices, Santa Coloma... Aquel día de septiembre de 1860 paseaban por los preciosos jardines y fuentes del Real Sitio. La Reina no podía vivir sola, necesitaba el concurso de sus amistades, con los que celebraba una montería entre los pinos de la montaña. El caballo que monta la Reina es brioso y bello, que galopa, salta los arroyos y atraviesa los barrancos sin que haya desprendido a la amazona de la montura.

—¡Cuidado, Majestad! —exclama un montero—. Hay una hondonada peligrosa en las Siete Revueltas.

—Descuida, el peligro en Madrid es mil veces superior. Aquí domino perfectamente al animal que me lleva, todo lo contrario que en los salones y despachos, donde los políticos me aturden y me llevan a ningún sitio —pudo responder la Reina.

No había pasado nada. Tampoco ha ocurrido nada sobresaliente cuando los monteros, que conducen una piara de jabalíes hacia el puesto que ocupa Carlos III en el monte de El Pardo, una fría mañana de febrero de 1772. El Rey es un excelente cazador, muy seguro de sí mismo, para quien la moral católica y la honestidad son fundamentos de su vida. Erguido entre los matorrales, dispara sin temblarle el pulso; la pieza ha caído a sus pies, vencedor, como en la vida pública misma.

Fernando VI (1712-1759), por el contrario, ha dejado dormir las preocupaciones del reino por unas horas. Se halla en los fascinantes jardines del Príncipe y el embarcadero real del río Tajo, en el Real Sitio de Aranjuez. Le acompaña la Reina Bárbara de Braganza, nobles y pueblo, almirantes, marineros, soldados, carpinteros de ribera. Se celebra una fiesta náutica y la fantástica escuadra del Tajo, constituida por pequeños navíos y falúas, navega por el cauce fluvial, entre el estruendo de los cañoncitos, las luces que centellean en la noche de aquella primavera de 1750. Fernando VI, en un momento determinado, toma en sus manos un remo y lo hunde en el agua, pero tropieza con otro remo por no haber sabido medir las distancias.

—Lo siento, no estaba conmigo el Marqués de la Ensenada (hombre público de gran talla política).

Y más atrás en el espacio cronológico, Felipe II se halla recapitulando los anales de su imperio en la austera habitación del Palacio de El Escorial, dos años antes de su muerte en aquella estancia oscura, mientras corría un atardecer de 1596. Pensaba en Flandes, en el Tribunal de la Sangre, activo en los Países Bajos, en la violenta represión impuesta por el Gobernador Duque de Alba contra los rebeldes, como la anterior Gobernadora, su hermana

*Isabel II  
con traje de amazona.  
Litografía de Bernardo López.*



*El Palacio de El Pardo, obra de Miguel Angel Houasse.*



El Real Sitio de Aranjuez,  
la cascada grande y el Palacio,  
visto desde la parte de levante, obra de Brambilla.  
Litografía de Pic de Leopold.



Margarita de Parma, las victorias militares de los Gobernadores posteriores, Juan de Austria y Alejandro Farnesio, si bien no solucionaron el asunto ni condujeron a una paz duradera impuesta. Recordó al Gobernador que hubo a continuación del Duque de Alba, Luis de Zúñiga y Requesens, recomendado por el asesor real y sabio humanista excepcional, Benito Arias Montano, neoerasmista presente en la Biblioteca del Real Monasterio, que defendía el diálogo, el compromiso liberal en la teología, el pensamiento y la política, firmar la paz con concesiones y libertad religiosa para aquellos rebeldes de un país dominado por la fuerza. En este sentido, la intransigencia del Rey llevó al fracaso, aunque no lo reconociese.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Los Reales Sitios constituyen, efectivamente, una parte notable de la historia de España. El Palacio Real de Madrid y su zona de jardines, los Reales Sitios de El Pardo y Aranjuez fueron utilizados en épocas remotas por los Reyes de Castilla, los Reyes Católicos, Carlos V, Felipe II y los siguientes soberanos. El Emperador y el creador del Sitio de El Escorial transforma-

ron el antiguo castillo como Palacio Real, el primero en 1537 y el segundo en 1561, cuando fijó la Corte en Madrid. Destruído el edificio por el incendio de 1734, Felipe V proyectó un nuevo Palacio que superase en grandiosidad a los demás de Europa, obra de los arquitectos Felipe Juvara y Juan Bautista Sachetti, al estilo francés, como los Reales Sitios de Riofrio (1751) y La Granja (1723), con su estructura y jardines versallescos, obra ésta de Teodoro Ardemans.

El Real Sitio de El Pardo también experimentó grandes reformas y reconstrucciones por orden de Carlos V, Felipe II y los siguientes Reyes, hasta Carlos III y Carlos IV, incluido el entorno de bosques y edificios.

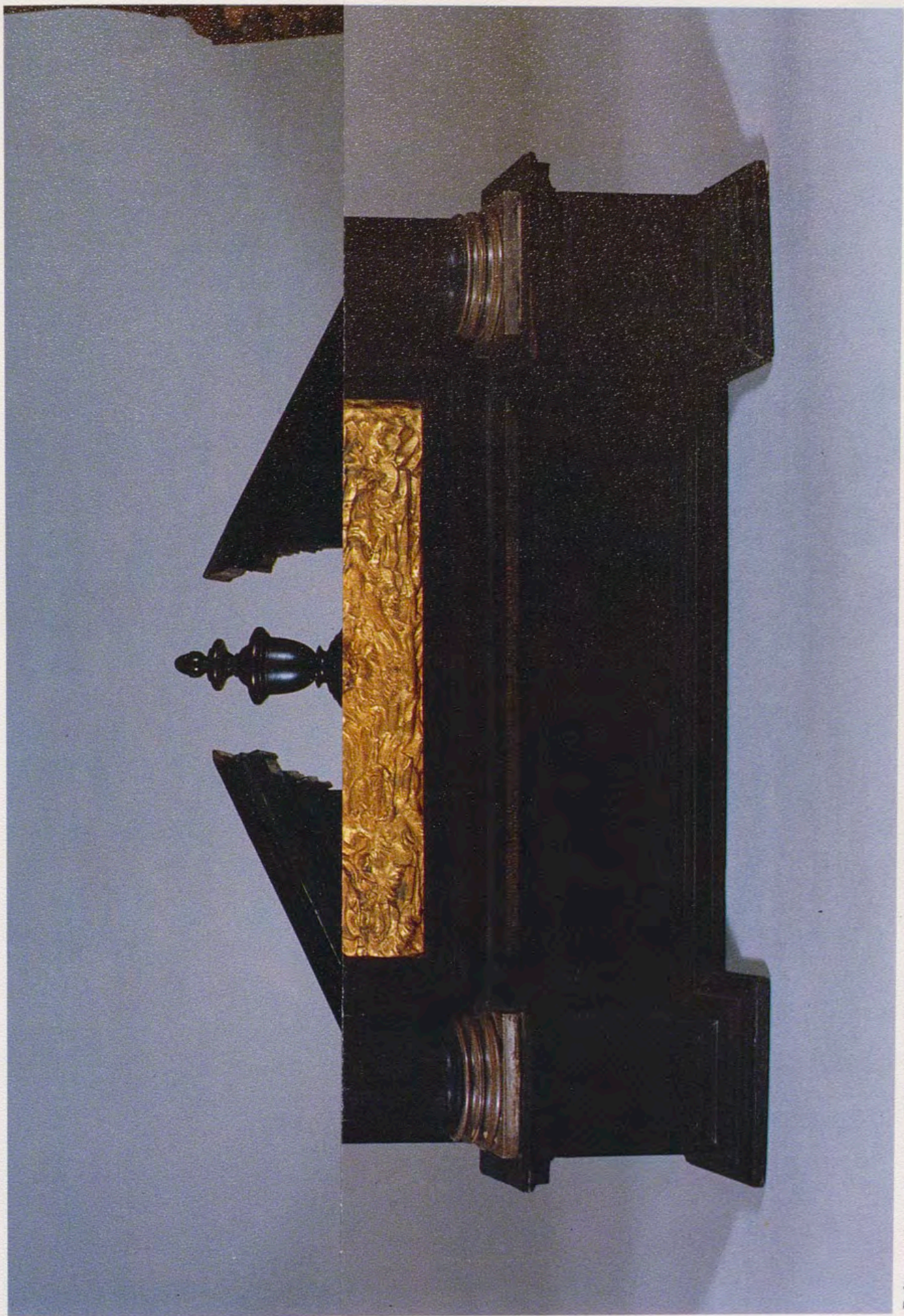
El Real Sitio de Aranjuez, después de las jornadas que pasaron en él los Reyes Católicos, también mereció el aprecio de Carlos V y Felipe II con los mismos arquitectos de El Escorial, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Allí nació su hija Isabel, por lo que organizó múltiples festejos. Felipe V, después de incendios destructores, construyó el nuevo Palacio, incendiado también en 1727, por lo que Fernando VI procuró nuevas obras, como Carlos III con Juan de Villanueva. En Aranjuez nacieron o murieron varios Reyes e Infantes. En 1885 Alfonso XII atendió personalmente a los enfermos atacados por una epidemia, mientras la última jornada regia en Aranjuez se produjo en 1890.

<sup>2</sup> Respecto a carreteras y transportes, no debe olvidarse que Fernando VI «mandó construir en 1753 una magnífica puerta con tres entradas y hermosas verjas que constituían el acceso principal a la finca, la actual Puerta de Hierro, a donde se llegaba por el camino de El Pardo, proyectado por el arquitecto Ventura Rodríguez,

que lo comenzó en el Puente de Segovia». Carlos III, que amplió considerablemente la finca de El Pardo con terrenos que compró a la Villa de Madrid (1764), Real Sitio que habitó cada año del 7 de enero hasta el sábado de Ramos, así como el Rey Don Juan Carlos I ocupa permanentemente el Palacete de la Zarzuela, dentro de la misma finca, y que fue reconstruido por Carlos IV. Pues bien, en 1902 tiene lugar la inauguración de la línea de tranvías movidas por vapor desde la ermita de la Florida hasta El Pardo, por Puerta de Hierro, siendo la primera vez que los madrileños disponían de un medio de comunicación mecánico para el esparcimiento en el bosque. Tenía once kilómetros de recorrido y había sido financiado por la Casa Real y diferentes nobles. El terreno para la estación y cocheras fue cedido por el Real Patrimonio. Aunque en 1917 fue suspendida por falta de carbón, luego continuó desde el paseo de la Florida o Bombilla y otra desde la plaza de la Moncloa hasta cerca de la Playa por conducción eléctrica. Fernando de Asís muere también en 1902, en Francia, e Isabel II en 1904 en París. Reinaba en España su nieto Alfonso XIII, nacido en el Palacio Real de Madrid en 1886.

<sup>3</sup> Sobre la bofetada de la Infanta Luisa Carlota al Ministro Calomarde en 1832 en La Granja, se ha escrito mucho, pero no se ha comprobado todo. Era hermana de la Reina María Cristina y estaba casada con Francisco de Paula, padres de Francisco de Asís.

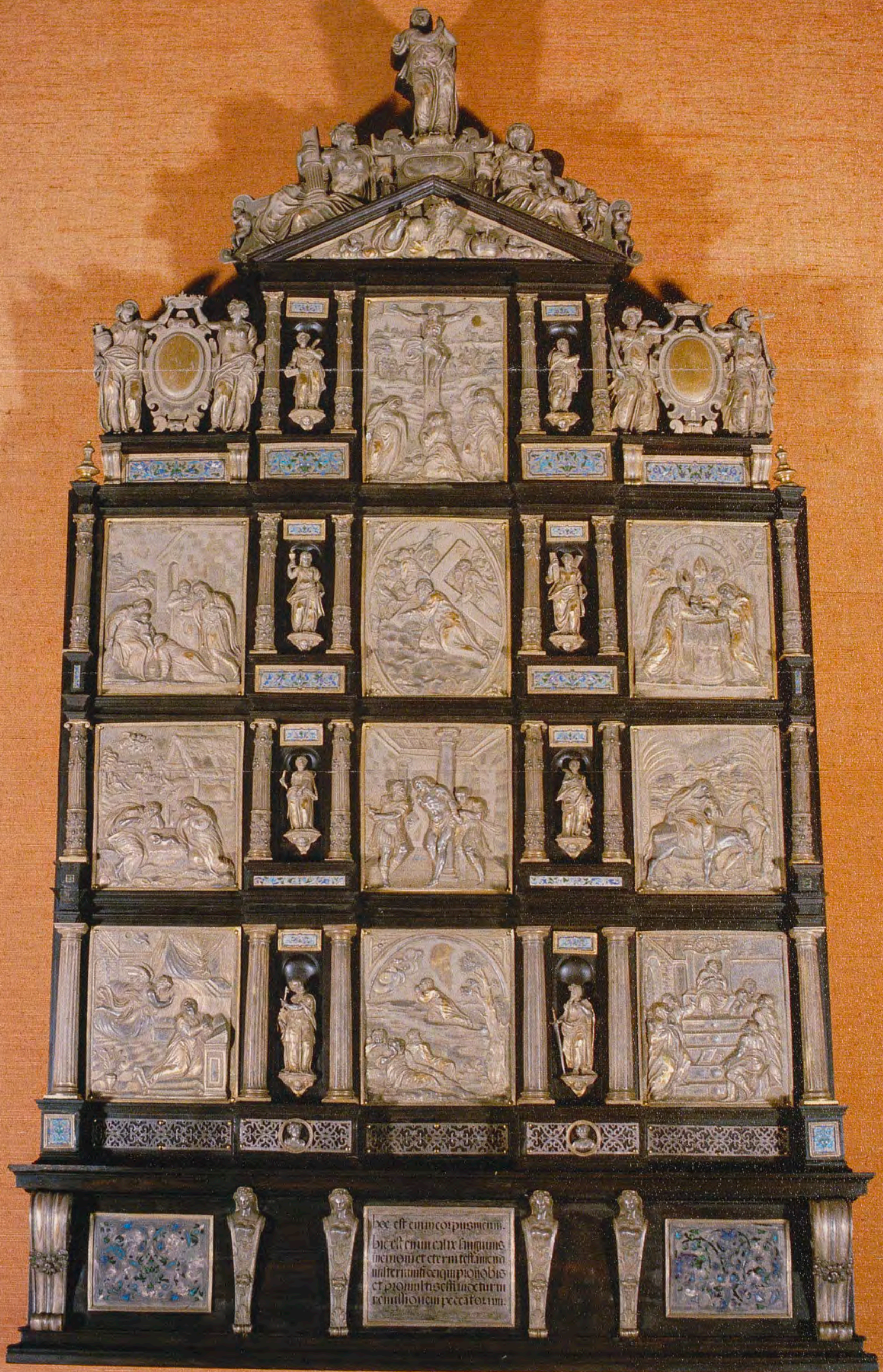
<sup>4</sup> Acerca de los hidalgos en tiempos de Felipe II y Carlos III, ver los artículos de este escritor publicados en el diario madrileño *Pueblo* en 1982-83, referidos también a los Reales Sitios, y la historia de Madrid.



*Relieve italiano donado a Felipe II en 1581 por la Duquesa de Toscana, Blanca Capello  
(Monasterio de El Escorial).*



*Relieve italiano donado a Felipe II en 1581 por la Duquesa de Toscana, Blanca Capello (Monasterio de El Escorial).*



Altar portátil de Carlos V, donado al Monasterio de El Escorial por Felipe II en 1567.



Altar portátil de Carlos V, donado al Monasterio de El Escorial por Felipe II en 1567.

# Relicarios y piezas de altar en la Basílica del Monasterio de El Escorial

Por FERNANDO A. MARTIN



*Cáliz de la época de fundación, restaurado en 1735.*



*Juego de candeleros y cruz de altar del reinado de Felipe II.*

**L**a fundación de este magno edificio supuso para Felipe II no sólo la contribución y el adorno de todo él, sino también la dotación de las necesidades para el servicio y funciones religiosas que allí debían realizarse. La grandiosidad de la Basílica, que llegó a contar en tiempos de su fundación con cincuenta y dos altares, debió suponer para la platería del momento uno de los periodos de producción de mayor alza, y que jamás se volvería a repetir.

Desde el año 1569, cuando entran las primeras reliquias en el Monasterio, hasta 1599, en que se dan por terminados los bustos relicarios de Juan de Arfe, el total de piezas de las que se hacen entrega, todas ellas de tipo religioso, salvo algunas excepciones de tipo civil, llegan a alcanzar el número de 831, lo cual supone uno de los mayores encargos de la historia, aunque bien es verdad que éstas se fueron realizando paulatinamente, y la mayoría de ellas, por lo menos las que hoy se conservan, están realizadas en bronce dorado. Por otro lado, algunas de ellas no están hechas para este lugar, y, por deseo

expreso de sus dueños, pasan al Monasterio. Este es el caso de la arqueta de Isabel Clara Eugenia, trabajo italiano de la segunda mitad del siglo XVI, y que le fue regalada por el Duque de Milán, hoy en el relicario del Palacio Real de Madrid; el magnífico altar de Carlos V, en madera de ébano y plata sobredorada, donado por Felipe II; y la reproducción del duomo de Milán o retablitto italiano de plata sobredorada que representa un calvario, y que fue regalo de la Duquesa de Toscana, Clara Capello, a Felipe II en 1581. Al margen de esto, son por ahora casi desconocidos los artifices plateros que trabajan en estas piezas, sólo está documentado, por ahora, el trabajo de Juan de Arfe, hijo de Bergamasco.

Además de esto, hoy podemos anotar también el nombre de Francisco Reinalte, que realizó, bajo el patrimonio de la Infanta, un relicario de oro grande avovado, que pesó 56 castellanos y 6 tomines, pero que por su peso se deshizo para componer otro de semejante diseño, pero de menos peso, 41 castellanos, que costó 658 reales y 70 ducados por la hechura, y fue llevado por



*Altar portátil  
de Carlos V,  
donado por Felipe II  
al Monasterio  
en 1567.*

el mismo platero al Monasterio el 22 de septiembre de 1591. Por ello, no dudamos en pensar que todos los artífices que estaban al servicio de la Real Casa y de las personas reales hicieron alguna pieza para dicha fundación. Nombres tan famosos como: Antonio de Buitrago, Andrés Delecanda, Luis de Morales, Juan Rodríguez de Babia, etc. Así pues, veremos de las piezas de este momento dos tipos: unas, las de altar; y otras, los relicarios.

#### PIEZAS DE ALTAR

Según la relación del libro de entregas, se donan al Monasterio un total de 422 piezas de culto, de las que hoy sólo se cuenta con los juegos de candeleros y cruz, y algún que otro cáliz, que habla el Padre Zarco. De éstos, el Padre Sigüenza cuenta que unos 30 ó 40 eran de los que ofrecía S. M. el día de la Epifanía.

Hoy en día, sólo nos han llegado dos cálices que fueron restaurados según la fecha de la inscripción que presentan en el año 1737, por lo que el diseño del pie y parte del astil responden más claramente a los modelos de este momento que a los de la segunda mitad del siglo XVI. La copa, ligeramente acampanada, y la subcopa, decorada con gallones, son muy características de

este momento; así también el astil y nudo en forma de jarrón sobre un gollete cilíndrico, pero en este caso la decoración de molduras y arandelas es excesiva para corresponder con los modelos característicos, es más probable que fueran algo más sobrias. El pie, por otro lado, es típicamente dieciochesco, a pesar de seguir en la línea de las del siglo XVII; pero, en conjunto general, esto nos da una idea de lo que fueron las piezas reinas de los 52 altares de la Basilica.

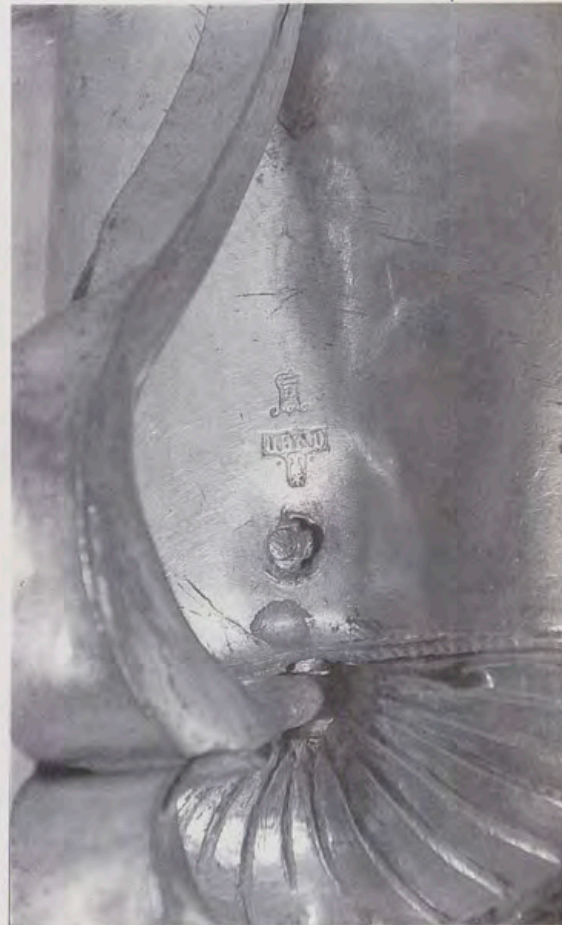
Muy característico y singular, por el contrario, son los juegos de bronce dorado de candeleros y cruces de altar. El Padre Sigüenza, en su relato, nos dice que hubo dos tipos, uno ordinario, de plata en su color; y otro, en bronce dorado, que era de mayor prestancia y majestad. Estos sólo se colocaban en la festividad del santo del altar correspondiente, eran de dos piezas, y nada sabemos hoy, pero de las segundas se puede decir que se conservan en gran número.

Estos juegos se enmarcan correctamente dentro del manierismo purista que, en parte, va a manar del propio marco al que iban destinadas en efecto. La ausencia de elementos decorativos sobre las superficies, aparte de la estructura del diseño que se presente de forma clara, pero bastando cierto dinamismo con los juegos de entrantes



*Portapaz  
de plata sobredorada,  
obra de Luis del Castillo,  
donado por Felipe II  
en 1571.*

*Marca  
de la ciudad de Cuenca  
y la personal del platero  
Luis del Castillo,  
en el reverso del portapaz.*



y salientes en los perfiles producidos por los modelos de distinto tipo, es, a todas luces, una de las características fundamentales de esta tendencia. Incluso, la concatenación de los volúmenes de los distintos cuerpos que forman ambas piezas —candelero y cruz— con variedad de diseño, esto dentro de esta línea, buscando contrastes efectistas que no permitan detener la mirada en un punto fijo. En este caso, fijémonos en la plenitud de los haces de la cruz y el gollete, casi cilíndrico y muy moldeado, en que se apoya. Mucho más claro es todo el diseño de los candeleros que, para contrarrestar su sentido ascensional, se ven cortados horizontalmente por la arandela en forma de cazoleta y los entrantes tan acentuados del astil.

Son piezas muy singulares, y su diseño responde más a una concepción global de un conjunto armónico que a la de una simple pieza para decorar el altar. Por ello, su tipología es única, y no conocemos ejemplares parecidos a éstos fuera de los muros de este Monasterio.

De este mismo material —bronce— se conservan varios ejemplares de acetres, de diseño muy geométrico y con el emblema de la parrilla en su frente. Su realización y acabado es mucho más tosco debido en parte a estar considerados como piezas secundarias.

Por último, y dentro de este conjunto, debemos mencionar el espléndido portapaz de plata sobredorada, que representa la Ascensión del Señor en presencia de los Apóstoles. Lleva la marca de Cuenca, y la personal del platero Luis del Castillo. Fue donado al Monasterio en el año 1591, por lo que hay que situarle cercano a esta fecha. Desde el catálogo de la Exposición Histórico Europea, en que se atribuyó a Cristóbal Becerril, se ha venido atribuyendo a esta familia de plateros por los diferentes autores que de él han hablado, pero las marcas son claras, y la atribución que hemos hecho no ofrece ninguna duda, siendo ésta la primera vez que se publican.

Es ésta una pieza de extraordinaria calidad, que sigue muy de cerca el estilo becerrileco. Esto se puede comprender por el hecho de que Luis del Castillo trabajó junto con Francisco Becerril, ayudándole en numerosas piezas, e, incluso, formó parte de su familia, pues se casó con una de sus hijas. A pesar de su estado de conservación, se aprecia en él una gran maestría técnica y estilística por la composición tan acertada, errando dificultades a la hora de disponer los personajes en actitudes tan acordes con el tema que se representa. Desde el punto de vista tipológico, a pesar de seguir prácticamente



1.



2.



3.

4.



5.



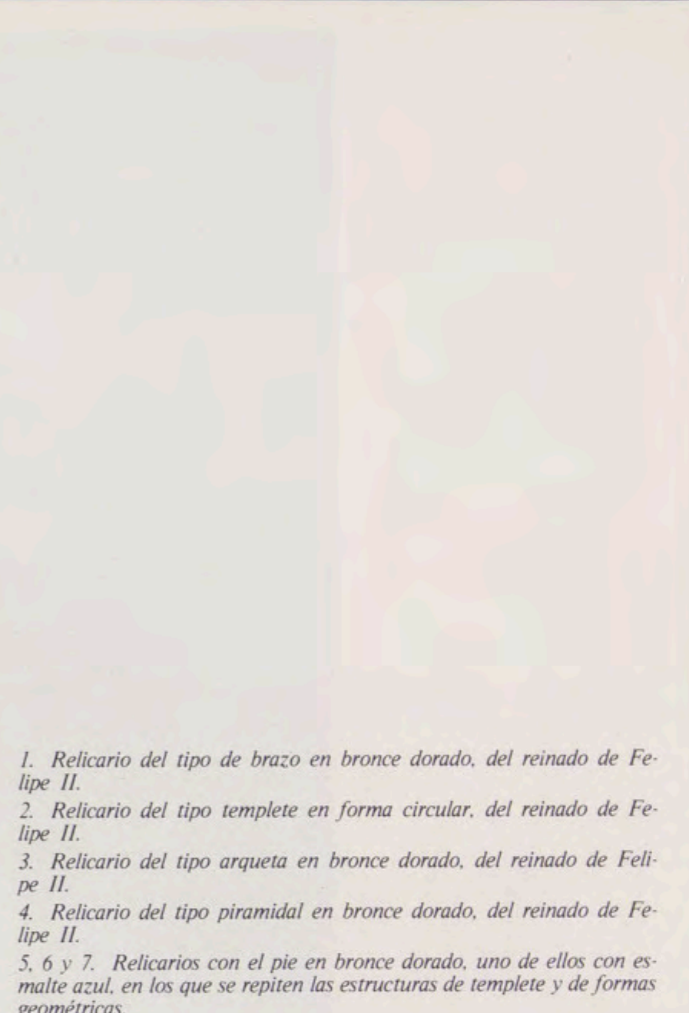
6.

7.



5.

6.



7.

1. Relicario del tipo de brazo en bronce dorado, del reinado de Felipe II.  
 2. Relicario del tipo templete en forma circular, del reinado de Felipe II.  
 3. Relicario del tipo arqueta en bronce dorado, del reinado de Felipe II.  
 4. Relicario del tipo piramidal en bronce dorado, del reinado de Felipe II.  
 5, 6 y 7. Relicarios con el pie en bronce dorado, uno de ellos con esmalte azul, en los que se repiten las estructuras de templete y de formas geométricas.



*Busto-relicario  
de un santo mártir  
de la serie de 1582.*

el modelo utilizado por Francisco Becerril en los portapaces de la catedral de Cuenca, perdidos en la guerra civil, rompe con el tradicional frontón para hacer del remate algo independiente al resto, y que, en este caso, se hace a base del medallón circular franqueado por figuras de cuerpo entero, lo que le da un mayor sentido ascensional.

### RELICARIOS

Es el grupo más numeroso de piezas que se conservan de la época de la fundación, sólo durante el período de Felipe II se entregan en el Monasterio un total de cuatrocientos nueve relicarios, acrecentándose su número en los reinados posteriores.

El afán de este Monarca por dar a su fundación un realce equiparable a Roma, le llevó a tener una fama de coleccionista de reliquias que llegó al sarcasmo y a la ironía. Según el Padre Sigüenza, las primeras reliquias que llegaron al Monasterio procedían de Huesca y de Alcalá de Henares en el año 1568. Para albergar esta extensa colección se construyeron dos altares en la Ba-

sílica, el de San Jerónimo y el de la Anunciación, a ambos lados del Altar Mayor, y por encima de ellos dos almarios de diseño herreriano que sirven para albergar el resto de las reliquias que fueron aumentando.

Los relicarios que se construyeron en bronce dorado, responden tipológicamente a varios modelos, pero, estilísticamente, se encuadran dentro de la tendencia cubista que domina toda la construcción, con un predominio de formas geométricas y racionales sobre los diseños característicos que responden a una copia palpable de cualquier parte del cuerpo humano. En esta línea encontramos los bustos relicarios de santos y santas, a los que nos referiremos al final, y los del tipo de brazo, que son el modelo más antiguo, y sirven para albergar en su interior cúbicos y radios visibles por el frente, respondiendo a una interpretación naturalista de lo que es un brazo humano, asentado sobre un pedestal formado por tres cuerpos y rematado por una crestería.

El segundo grupo lo constituyen los de tipo arquitectónico, que por su diseño se agrupan en: templetas, arquetas y pirámides, algunos de ellos con pie, pero todos ellos responden a una misma línea de estilo —escurialense—, pues, de los elementos decorativos del edificio, están



*Busto-relicario  
de un santo mártir  
de la serie de 1582.*

sacados la mayoría de los diseños de éstos, lo que les hace ser ejemplares únicos dentro de su tipología, salvo en el caso de los que tienen astil y pie, que los veremos repetidos, adaptándose a las modas decorativas de cada momento.

Sin lugar a duda, el grupo más famoso de todos es el que denominamos bustos-relicarios, de los que algún investigador ha dudado recientemente de su existencia, pero sólo tenía que haberse acercado al Monasterio el día de San Lorenzo, que es cuando las puertas de estos altares se abren para que los fieles puedan adorar estas reliquias.

Tradicionalmente, todas estas piezas se han atribuido al famoso platero Juan de Arfe, del cual se sabe que contrató 64 de ellas en el año 1597, y que, en carta fechada un año después, dice que está trabajando en ochenta bustos-relicarios del Monasterio de El Escorial, los cuales los dará acabados en marzo del año 1599.

En la actualidad, se conservan los ochenta que Arfe menciona en su carta, pero, después de ver uno por uno estos relicarios, podemos manifestar que existen diferencias notables entre unos y otros, por lo que dudamos de la atribución generalizada a Juan de Arfe.

La marca o firma de Juan de Arfe solamente la hemos localizado en los bustos de San Mauricio, Santa Marta y Santa Caridad. Aquí reproducimos la de San Mauricio. Por comparación de estilo y diseño, semejantes a estas tres, existen sesenta y cuatro bustos, pero dentro de este grupo hay otros que llevan la marca de un árbol, que más corresponde a un latonero que a un platero, aunque no se descarta esta posibilidad. ¿Sería un colaborador? o ¿se trataría de otro platero como Arfe encargado de hacer estas piezas?

Sabemos que el pintor Fabricio Castelo fue encargado de pintar las cuarenta y cuatro cabezas que Juan de Arfe realizó para El Escorial, por lo que se le pagan ciento sesenta y ocho ducados, y según el Libro de Entregas, Juan de Arfe realizó cuarenta y cuatro cabezas de cobre, veintiséis de santos y dieciocho de santas, que se colocaron en los relicarios bajos. En el mismo documento del pintor Castelo se menciona que se le paga como se pagó al pintor Juan Gómez, que realizó la misma operación en otros bustos de igual tamaño. Esto nos lleva a suponer que si Castelo pintó las de Arfe, las que pintó Gómez debieron ser las cuarenta restantes, o por lo menos el resto que completa las sesenta y cuatro.

1. Busto-relicario de uno de los santos mártires, compañero de San Mauricio.

2. Placa del reverso del busto anterior, con la firma de Juan de Arfe en la zona inferior.

3. Busto-relicario de un obispo de la serie de la marca del árbol.



2.

3.



1.



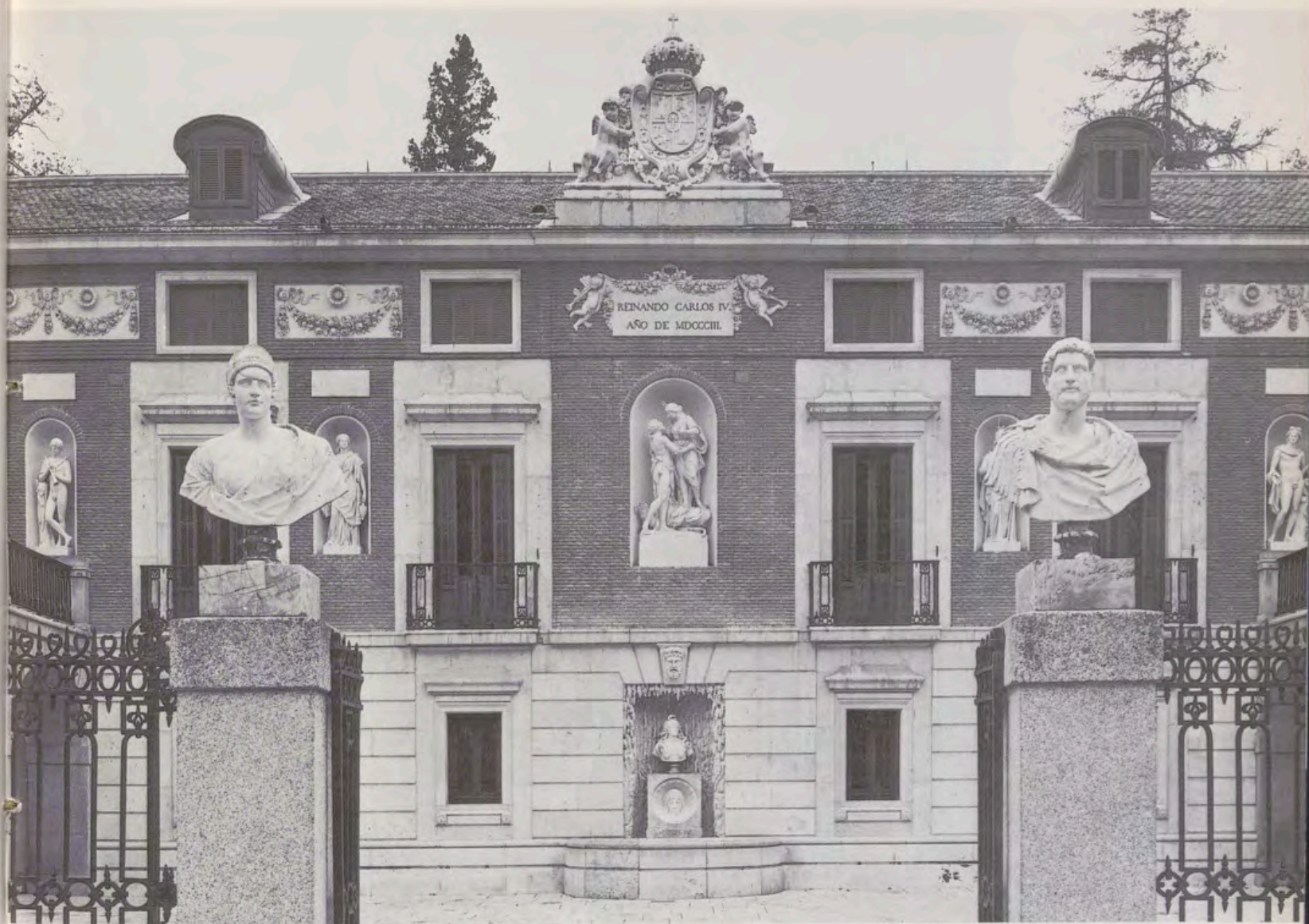
Al margen de esto, todavía queda otro grupo de dieciséis cabezas que no responden estilística y proporcionalmente al grupo anterior. En varias de éstas hemos podido localizar una marca de platero que apenas se puede leer debido a la espesa capa de pintura que llevan encima, pero sí es visible en algunas de ellas la fecha de 1582, que va incisa en la bisagra del cierre, por lo que no hay duda de que fueron realizadas mucho antes de las de Arfe y por un platero distinto.

Así pues, se puede resumir diciendo que de los ochenta bustos-relicarios conservados en el Monasterio de El Escorial, sesenta y cuatro fueron realizados por Juan de Arfe o bajo su dirección entre 1597 y 1599, el resto fue realizado en 1582 por otro platero. El hecho de que en 1598 Juan de Arfe manifieste estar trabajando en los ochenta bustos-relicarios, debe entenderse como unificación de todo el conjunto, pues en la mayoría de ellos

aparece por detrás la chapa que aquí reproducimos con la inscripción correspondiente, y cuya escritura es muy similar en todos ellos, pero, como hemos dicho, su marca o firma sólo aparece en un número muy limitado de ellas.

#### BIBLIOGRAFIA

- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Juan de Arfe y Villafañe», número extraordinario de la revista *Iberjoya*, Madrid, 1983.
- MARTIN, F. A., «Cálices limosneros», Revista *REALES SITIOS*, número 62, Madrid, 1979.
- SIGUENZA, J. D., «La fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real: fábrica del Rey D. Felipe II. Imprenta real», Madrid, 1615.
- ZARCO CUEVAS, J., «Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial», Imprenta Helénica, Madrid, 1917.
- Archivo General de Palacio. Expediente personal del pintor Fabricio Castelo, C. 219/24.



*Fachada de la Casa del Labrador, del Real Sitio de Aranjuez.*

Pedro Buso y Pascual Cortés, en el Real Sitio de Aranjuez

## Escultores de Cámara honorarios de Carlos IV

Por JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

Los escultores de Cámara honorarios fueron aquellos artistas «que no gozaban de los derechos ni ventajas de los efectivos»<sup>1</sup>. En realidad, estos escultores se sentían ligados a palacio sólo en condición honorífica mediante juramento, y no percibían ni cobraban ningún sueldo en efectivo. Mientras que los escultores de Cámara oficiales podían ser de pri-

mera o segunda clase, y su trabajo sí estaba remunerado.

Todo esto tiene su punto de partida en el siglo XVIII, en el que había un escultor de Cámara primero, es el caso de Fremin, Juan Domingo Olivieri, Felipe de Castro y Roberto Michel. A partir del siglo XIX había dos escultores, uno en calidad de primero como Juan Adán, José Ginés, Alvarez Cube-

ro, Ramón Barba, etc., con quince mil reales de sueldo; y otro, en calidad de segundo, como José Tomás y Francisco Pérez Valle, con once mil quinientos reales.

Los escultores de Cámara honorarios eran la mayoría artistas de provincias, que solicitaban del Rey la condición de ser escultores. Le enviaban memoriales de sus obras más importantes



*Detalles de la figura del «Pastor tocando el pífano».*



para ser admitidos como tales y ganarse el favor real, así como algunos trabajos importantes con destino al patrimonio real.

Intentaremos hacer un breve estudio de algunos escultores de Cámara honorarios de Carlos IV que son impor-

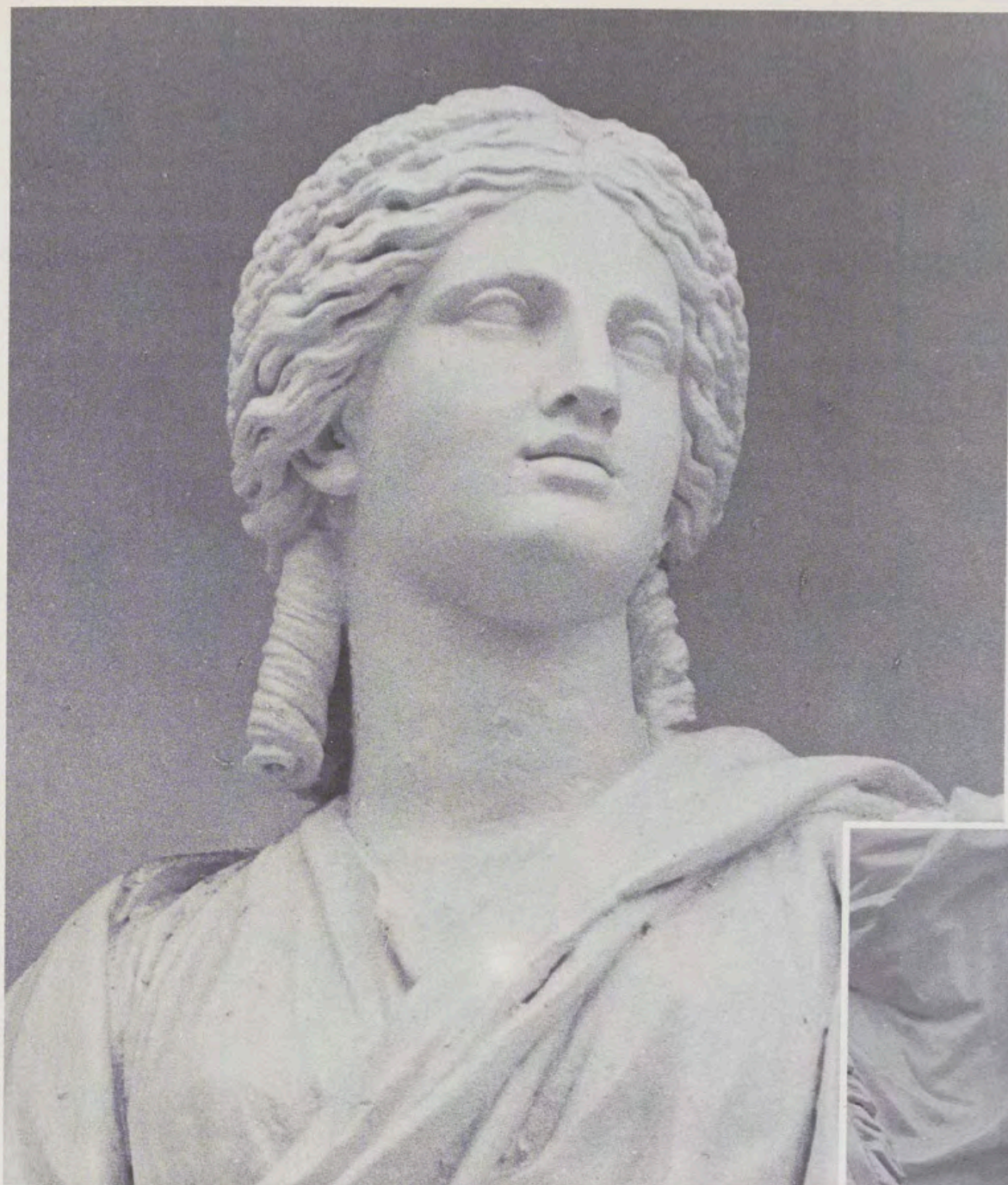
tantes, aunque poco conocidos, destacando de ellos sus obras más significativas.

**Manuel Tolsa.**—Excelente escultor, es autor de la monumental estatua ecuestre de Carlos IV en bronce, en la plaza Mayor de Méjico, que, en opinión expresada por el propio artista en carta fechada el 25 de agosto de 1803 en la citada ciudad, es: «la obra más grandiosa en su línea que acaso existe hoy en el mundo, la primera y única ejecutada hasta nuestros días por el artífice español; el testimonio más magnífico de afecto y lealtad del ilustre vasallo, que fue capaz de tamaña empresa, la Real estatua, en fin, colosal, equestre del mayor y más amado de

los Monarcas, fundida en bronce, de una pieza y lograda al primer golpe, que va a ser colocada en la plaza Mayor de esta capital»<sup>2</sup>.

Esta estatua fue levantada, en el año 1796, por iniciativa del Virrey Marqués de Branciforte, está inspirada en la estatua ecuestre de Luis XIV, obra de Girardon<sup>3</sup>; y en el monumento ecuestre del Gran Elector Federico Guillermo, en Berlín, obra del escultor alemán Andrea Schlüter.

Tolsa nos muestra a Carlos IV a caballo, en actitud serena, con dotes de mando, portando en su diestra un bastón, y con la otra sujeta las riendas del caballo. El Rey va vestido a la romana, como un emperador, dentro de un estilo neoclásico.



Detalles de la figura  
de «Flora Farnesina».



Juró su cargo como escultor de Cámara el 7 de julio de 1803 <sup>4</sup>.

**Luis Franchesqui.**—Escultor del gabinete de cirugía del Real Colegio de San Carlos de Madrid, constructor también de piezas anatómicas de cera en el mencionado colegio, y disecador de cadáveres, realizó una estatua de mujer para Carlos IV. Solicitó, mediante instancia a la Universidad de Alcalá de Henares, la realización de una estatua que representase las partes del cuerpo humano. Finalmente desempeñó, en dicha Universidad, una cátedra de Medicina <sup>5</sup>.

**Pedro Buso.**—Escultor del Real Sitio de Aranjuez, realizó cuatro estatuas

para la parte exterior de la Casa de Campo del Labrador. Hizo también para la nueva puerta de la citada casa, que da a la calle de la Reina, dos canastillos de flores con los trofeos o atributos de la agricultura, en piedra de Colmenar.

Para las reales embarcaciones de este Sitio, talla cuatro figuras alegóricas que representan a Júpiter, Neptuno, Mercurio y Minerva, y otros ornatos para dichos buques. También realizó una figura de Diana en marfil, colocada en el modelo de la fragata de este nombre; dos Cupidos en piedra de cinabrio de las reales minas de Almadén, el uno echado y dormido, y el otro sobre un delfín <sup>6</sup>.

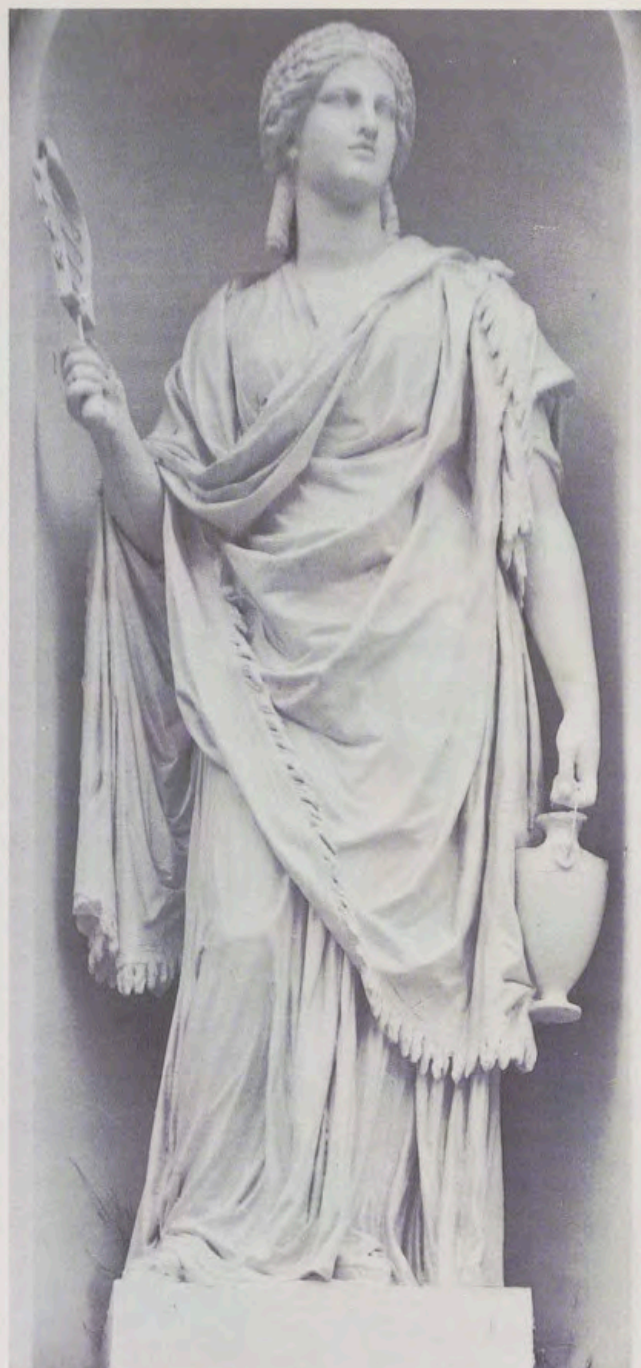
Solicitó la plaza de escultor de Cá-

mara en el año 1805. A su muerte, acaecida en 1806, su viuda e hijos, Martín y Cándido, reclaman una pensión de 300 ducados al Monarca <sup>7</sup>.

**Pascual Cortés.**—Escultor aragonés, que, después de diecisiete años de estar



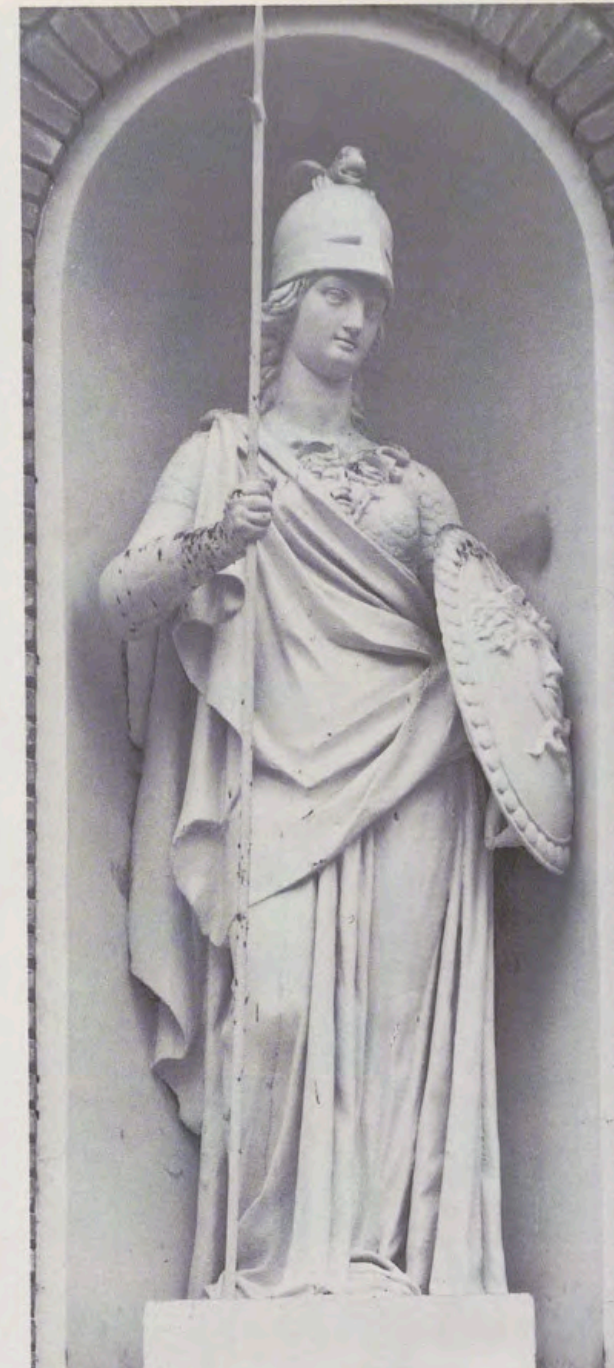
Pastor tocando el pifano. Casa del Labrador.



Flora Farnesina, Casa del Labrador.



Grupo Mitológico, Casa del Labrador.



Minerva, Casa del Labrador.



Apolo, Casa del Labrador.

pensionado en Roma, regresa a España en 1798, donde trabaja en el mosaico del gabinete de la Casa del Labrador.

Realizó las estatuas de Minerva y el Pastor en la fachada de dicha Casa; también esculpió una estatua de la Flora Farnesina, copia en mármol de la que hizo en Roma.

Solicitó la plaza de escultor de Cámara en abril de 1805<sup>8</sup>.

**Julián de San Martín.**—Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1782, consigue primer premio de segunda y primera clase de escultura en 1785. Realizó una serie de medallones para el gabinete real y un modelo para la estatua ecuestre de Felipe V. A él se debe la decoración de la fachada de la catedral de Pamplona.

A finales del siglo XVIII solicita la plaza de escultor de Cámara<sup>9</sup>.

**Domingo Palmerani.**—Nace en Bolonia en 1750. Segundo director de la galería de escultura y académico de dicha ciudad, a partir del año 1785 hace varios encargos de figuras y adornos para la Casa de Campo de El Escorial, realizando la mayor parte de los modelos en bajorrelieve, que se ejecutaron en porcelana para la Fábrica del Buen Retiro, como maestro escultor de segunda clase.

En el año 1807, y por orden del arquitecto Sabatini, le encarga que acabe los dibujos y modelos para las piezas que componen el ramillete de piedras duras en colaboración con Luis Poggetti. También realizó un modelo de caballo, que

se conserva en la Academia de San Fernando<sup>10</sup>.

Entre sus obras más importantes, hay que mencionar las que ejecutó para Andalucía y otras provincias. Así tenemos, para la iglesia de Arjona (Jaén), una estatua en madera de San Pedro de Alcalá.

En Córdoba realiza las obras siguientes: para la casa del caballero Morales esculpe un bajorrelieve titulado «La Sepultura de Patroclo»; para la casa del Marqués de Cabrillana, una escalera con bajorrelieves de Apolo, Minerva y Diana, una estatua de niño en mármol, un medallón de San Bernardo y cuatro medallones con las virtudes cardinales; para la casa Vasabru, cuatro bajorrelieves, que representan las cua-

tro partes del mundo; en la catedral realiza un altar con ángeles, un medallón con la Santísima Trinidad, una estatua de San José y otra de San Juan de Dios; para la iglesia de San Rafael, ejecuta tres angelotes en madera, y un modelo de la Aparición de San Rafael; para la iglesia de Villanueva del Duque, un retablo de altar mayor, altares laterales y las imágenes en madera de San Pedro, San Pablo y San Andrés; en el colegio de San Pelayo, dos retablos en yeso; y para la iglesia de Santa Marina, un tabernáculo corintio.

Para Madrid, talla unos ángeles para el altar mayor de la iglesia de Valdemoro; y, finalmente, cuatro medallones sobre los milagros de San Antonio, para la iglesia de los Agustinos Recoletos<sup>11</sup>.

**Cosme Velázquez.**—Nacido en Logroño en 1755, trabajó la mayor parte de su vida en la ciudad de Cádiz, siendo desde 1789 director de escultura en la Escuela de Bellas Artes de dicha capital, donde realizó numerosísimas imágenes para la catedral y para varias iglesias. Su figura es quizás la más representativa de Cádiz<sup>12</sup>, en el último tercio del siglo XVIII y primer tercio del XIX.

Inició sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el año 1774, donde ganó cinco premios mensuales, tres en la sección de dibujo y dos en el modelado de yeso. En el año 1778 obtuvo el segundo premio de segunda clase, y pasó al natural. Dos años más tarde, en 1780, consiguió dos premios mensuales, y por úl-

timo, en 1781, alcanzó el premio general de primera clase. Los últimos cuatro premios los obtuvo trabajando en obras reales, bajo la dirección de los escultores de Cámara Roberto y Pedro Michel<sup>13</sup>.

En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan dos bajorrelieves ganados en sus ya mencionados concursos juveniles, que nos representan a San Fernando y el Rey moro en el cerco de Jaén, y una alegoría del nacimiento del Príncipe.

Posteriormente, ejecutó varias obras para la corte y fuera de ella, hasta que el obispo de Cádiz don José Escalzo y Miguel, lo mandó llamar para que realizara esculturas y retablos para la nueva iglesia parroquial de San José, situada en los extramuros de la ciudad.



*Detalle del «Grupo Mitológico».*

En el año 1789 se levanta una nueva escuela de Bellas Artes en Cádiz, donde se le nombra director de escultura, efectuando en ella una gran labor. Pasa más tarde a la Academia de San Fernando que le recibe como numerario en sus clases de escultura en

el año 1792. En el año 1807, la Sociedad de Sanlúcar de Barrameda le concede el título de socio de mérito, y en 1810 la Academia de San Carlos de Méjico le designa académico.

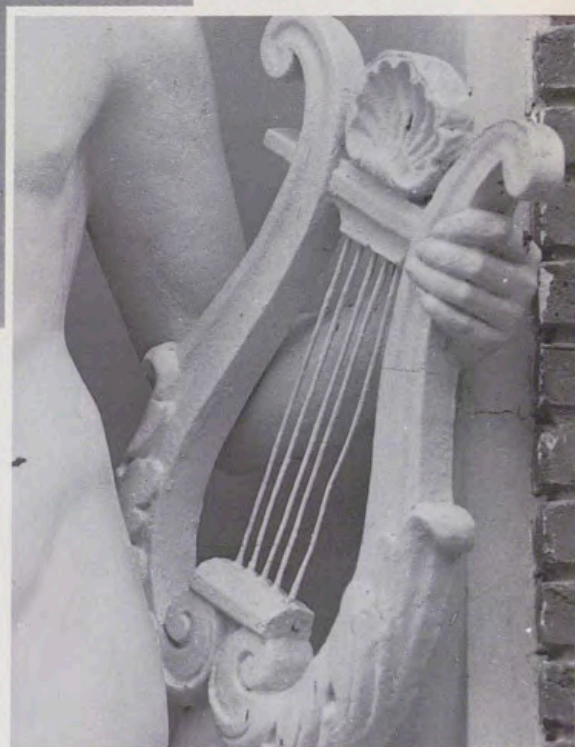
A continuación, pasaremos a señalar sus obras más importantes.

Para la ciudad de La Habana, realiza una estatua de Carlos III en mármol.

Más tarde, la fábrica de la catedral de Cádiz, a propuesta de su director, le encarga la ejecución en mármol de uno de los santos patronos, siendo apro-



*Detalle  
de la figura de «Apolo».*



bado el modelo por la Academia de San Fernando. También, para la cárcel de la citada ciudad, esculpe una estatua colosal en piedra, que representa la Justicia.

Con motivo de la visita de los Monarcas Carlos IV y María Luisa en 1806, ejecuta cinco estatuas para decorar el muelle y los cuatro retratos en bajorrelieve de los Infantes e Infantas que se colocaron en la plaza de San Antonio, y presenta al mismo tiempo a la Reina el busto de su esposo en la citada plaza. Finalmente, el Ayuntamiento le encargó un modelo de estatua ecuestre de Carlos IV para colocarla en la ya mencionada plaza de San Antonio<sup>14</sup>.

En noviembre de 1816 solicitó la

plaza de escultor de Cámara honorario. La Academia de San Fernando, el 4 de marzo de 1817, emitió su informe favorable, y, el 30 de abril del mismo año, el Rey le concede la plaza de escultor de Cámara honorario. Finalmente, en Cádiz, Cosme Velázquez, el día 15 de mayo, hace su juramento como escultor de Cámara<sup>15</sup>.

Hemos de manifestar que Cosme Velázquez es un artista que, como muchos de su época, se mueve entre dos tendencias estilísticas: el barroco, ya muy degenerado, y el neoclasicismo propio de su tiempo, reflejándose más esta última tendencia en sus obras de carácter civil, y manifestando lo barroco en su obra religiosa. También diremos que en él recayó una tarea difícil,

que fue la de mantener, en una ciudad como Cádiz, una tradición barroca con una nueva tendencia neoclásica, siendo uno de los pocos escultores que quedaron en esta ciudad en el último tercio del siglo XVIII y primer tercio del XIX.

Vista de la Puerta del Jardín del Príncipe, de Brambilla, en la que se aprecian dos canastillos de flores con los atributos de la agricultura, obra de Pedro Buso.



Detalle de «Minerva».



Finalmente, diremos que estos artistas pertenecen a una corriente estilística, la neoclásica, muy importante en el reinado de Carlos IV, siendo el propio Monarca un mecenas para ellos, debiéndose gran parte de la producción escultórica neoclásica a su persona.

#### NOTAS

<sup>1</sup> PARDO CANALIS, ENRIQUE: *Escultores del siglo XIX*, Madrid, Instituto Diego de Velázquez. C.S.I.C., 1951, pág. 3

<sup>2</sup> A.G.P. Archivo General del Patrimonio. Legajo n.º 15. Reinado de Carlos IV. Sección Cámara. Escultores.

<sup>3</sup> PARDO CANALIS, ENRIQUE: *Escultura Neoclásica Española*, Madrid, Instituto Diego de Velázquez. C.S.I.C., 1958, págs. 15 y 37; IDEM: «A propósito de Manuel Tolsa», *Revista de Indias*, Madrid, 1951.

<sup>4</sup> A.G.P. Expedientes personales. Manuel Tolsa. Caja 1.300/14.

<sup>5</sup> «Franchesqui es un artista muy apreciable en su ramo, hace 26 años que está sirviendo al Rey Nuestro Señor el expresado destino con nueva utilidad de la instrucción pública. El ramo de la escultura anatómica en cera, es tan delicado e importante que no debe proponerse a los demás de este noble arte, pues facilita el estudio de la estructura del hombre como indispensable para poder socorrer con acierto a la humanidad doliente; las piezas anatómicas trabajadas por Franchesqui son admiradas por los inteligentes como obras perfectamente acabadas y que en nada ceden a las de los Gabinetes de esta clase de las naciones extranjeras señaladamente del celebrado de Florencia.

Además Franchesqui está encargado, en virtud de Reales Ordenes, de enseñar este ramo a dos jóvenes españoles, para que no haya necesidad de mendigar de los extranjeros la instrucción en él, y lo cumple a satisfacción de esta Real Junta, la cual se considera de consiguiente muy acreedor». A.G.P. Expedientes personales. Luis Franchesqui. Caja 374/11. Carta fechada en Madrid, el 16 de septiembre de 1816.

<sup>6</sup> A.G.P. Legajo n.º 15. Reinado de Carlos IV. Sección Cámara. Escultores.

<sup>7</sup> A.G.P. Expedientes personales. Pedro Buso. Caja 148/19.

<sup>8</sup> A.G.P. Legajo n.º 15. Reinado de Carlos IV. Sección Cámara. Escultores.

<sup>9</sup> A.G.P. Legajo n.º 15. Reinado de Carlos IV. Sección Cámara. Escultores.

<sup>10</sup> A.G.P. Legajo n.º 15. Reinado de Carlos IV. Sección Cámara. Escultores.

<sup>11</sup> *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977, págs. 191 y 192.

<sup>12</sup> GAYA NUNO, JUAN ANTONIO: *Arte del Siglo XIX*, vol. XIX. Colección *Ars Hispaniae*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1966, pág. 101.

<sup>13</sup> PARDO CANALIS, ENRIQUE: *Escultores del siglo XIX...*, o. c., págs. 10-16; IDEM: *Escultura Neoclásica Española...*, o. c., pág. 11.

<sup>14</sup> Memorial del escultor Cosme Velázquez al Rey, pidiendo la plaza de escultor de Cámara honorario. Cádiz, 21-XI-1816. A.G.P. Expedientes personales. Escultor don Cosme Velázquez. Caja 1.083/12.

<sup>15</sup> A.G.P. Legajo n.º 15. Reinado de Carlos IV. Sección Cámara. Escultores.



*Vista del pasaje de la «cordillera de la»  
(Palacio Real de Madrid).*



Vista del pasaje de la «cordillera de los Alpes». Vajilla llamada de «Paises», del siglo XIX (Palacio Real de Madrid).



*Vista del puente de Martorelle. Vajilla llamada de «Paises», del siglo XIX  
(Palacio Real de Madrid).*



Vista de  
(Palacio)

# Los oficios de la Real Casa: piezas del Ramillete

Reinados de Fernando VII e Isabel II

Por FERNANDO FERNANDEZ-MIRANDA



*Desert del Príncipe Carlos (Carlos IV). Palacio Real de Madrid.*

La Real Casa se organizaba dividiendo las funciones de los diferentes departamentos que le daban servicio en dos grandes secciones: Etiqueta, y Gobierno y Administración<sup>1</sup>.

El servicio de Etiqueta tenía como misión la dirección del ceremonial de los usos y costumbres que la Real Casa debía observar y guardar en la Corte y en los actos públicos solemnes.

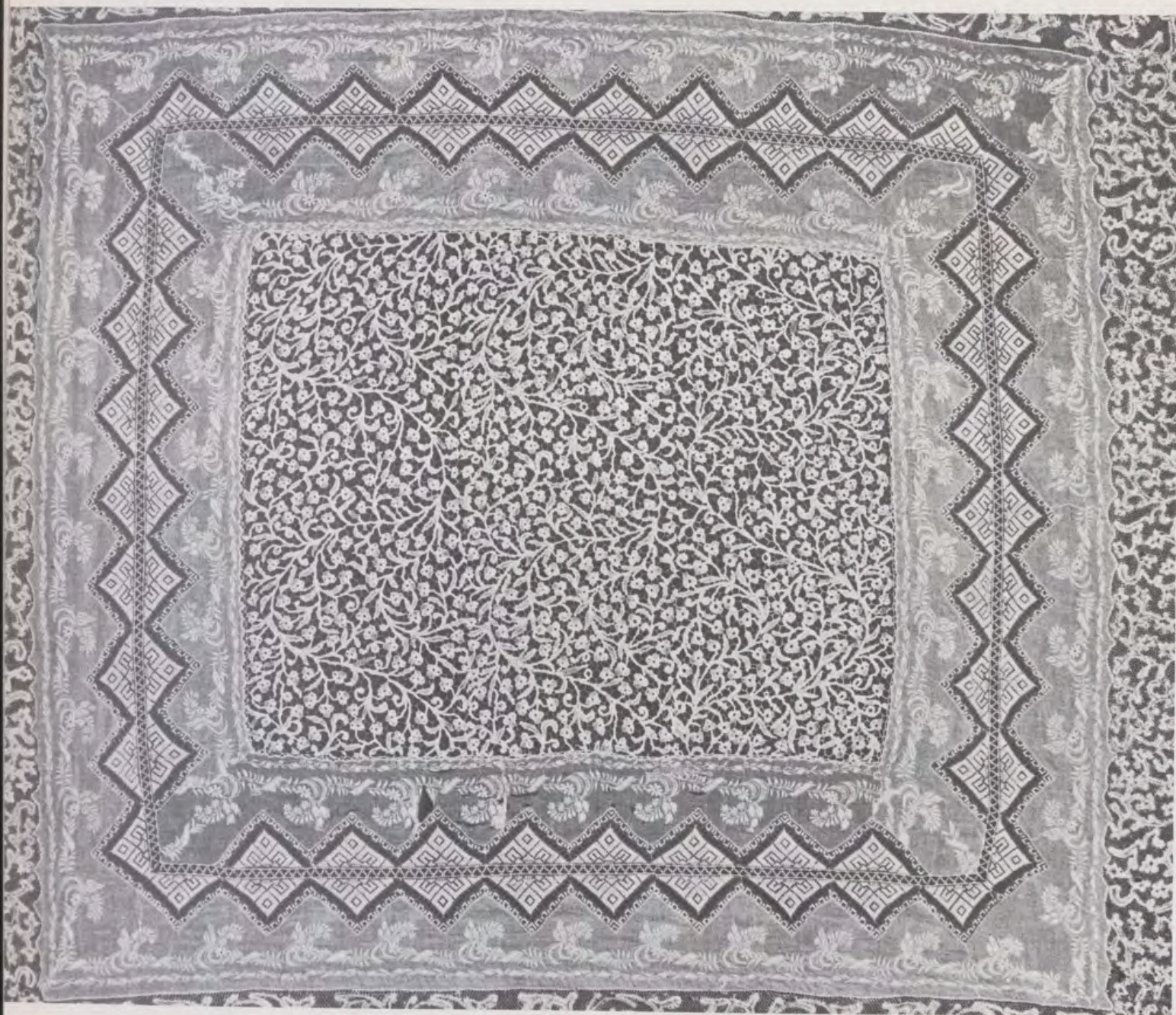
Este artículo se centra en las funciones de gobierno y administración, concretamente en los reales oficios, y dentro de éstos en el Ramillete. Estos oficios dependían de la Veeduría (que

pasará a llamarse Alcaldía con la Reina Gobernadora, nombre que mantendrá con Isabel II), y fueron tradicionalmente un total de quince, a saber: Panetería, Cava, Salsería, Frutería, Confitería, Cerería, Guardamangier, Busería y Potagería, Estado de Damas, Cocina de Boca, Cocina de Estado, Ramillete, Guardajoyas, Tapicería y Furriera. Este elevado número de oficios fue disminuyendo con el transcurso de los años, hasta llegar al reinado de Fernando VII reducidos a siete: Guardamuebles (antigua Furriera), Tapicería, Guardajoyas, Ramillete (que absorbió los antiguos oficios de Panetería, Cava,

Frutería, Confitería y Cerería), Cocina de Boca (que asumió las funciones de la Cocina de Estado, Salsería, Guardamangier, Busería y Potagería, y Estado de Damas), Conserjería y Relojería, incluidos estos dos últimos bajo el citado Monarca entre los reales oficios. Durante el reinado de Isabel II se creó un nuevo oficio, el Real Guardarropa, suprimiendo en el año 1847 el oficio en el que se centra este artículo: el Ramillete.

El real oficio del Ramillete formaba junto con la cocina, y posteriormente ésta con la Botillería y la Repostería, los llamados oficios de boca. Fue esta-

Mantel bordado  
sobre tul de batista a realce  
y con encaje de bolillo.  
Palacio Real de Madrid.



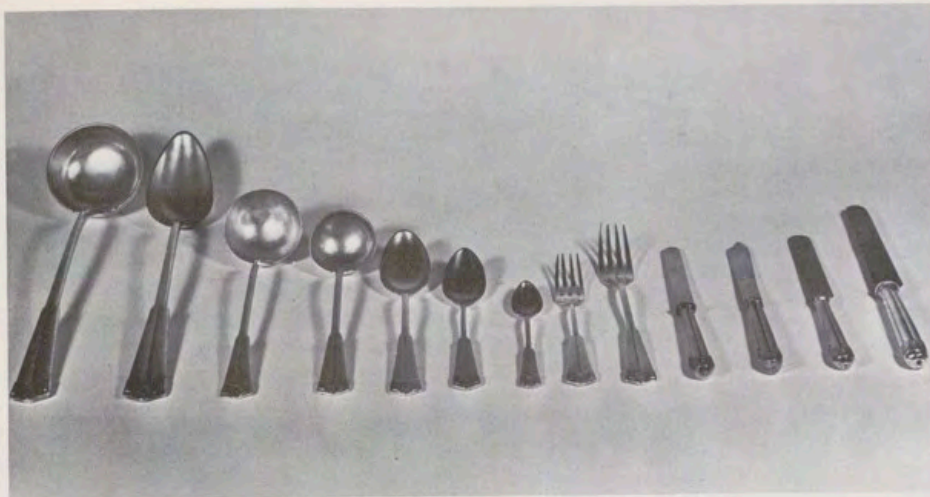
blecido por el Rey Felipe V a su llegada a España, y era su misión, según puede leerse en la «Relación individual de las obligaciones de los Oficios de Voca», dada en el año 1700 por el Rey, lo siguiente: «Por este Oficio se sirven los Ramilletes de dulces (de donde toma el nombre el oficio), compotas, vizcochos de regalo, y las frutas que de los Reales Sitios se embían a Su Magestad, ensaladas y otros géneros que bienen de regalo a Su Magestad, los caramelos, té, café, refrescos y helados, cuando lo piden las Reales Personas». A esta misión inicial, que durará mientras exista el oficio, Fer-

nando VII añadió diversos cometidos, destacando entre ellos «poner todos los días las mesas de SS.MM. con la mayor limpieza y elegancia», para lo que estaban bajo su dependencia todos los adornos de mesa de Palacio, así como vajillas, cristalerías, objetos de plata y bronce, mantelerías, etc., de los que se recogen fotografiados en este artículo los más interesantes.

#### Centros de mesa

El centro de mesa de piedras duras y bronce, realizado en Florencia, es co-

nocido como el «Desert del Príncipe Carlos». Fue comprado en París por el Embajador de España, Fernández de Vrexgel, al Embajador de Malta, Bailli de Arentenil, para el uso del Príncipe Carlos (Carlos IV), y restaurado en España en el Taller de Piedras Duras del Buen Retiro bajo la dirección de Juan Bautista Ferroni. Posteriormente, en el siglo XIX, fue restaurado sin el debido cuidado, lo que hoy se está corrigiendo en los talleres de restauración del Patrimonio Nacional, reintegrándose algunos camafeos y pies perdidos con el respeto necesario a la obra original.



1.

1. Cubertería del Rey Fernando VII de la Fábrica de Martínez. 1828.  
2. Chocolatera de plata de la Fábrica de Martínez. 1820.  
3. Candelero de la Fábrica de Martínez. 1825.



2.



3.

Está formado este «desert» por un total de 13 piezas (dos trilobuladas en los extremos, cinco cuadradas, y seis rectangulares) de mosaicos de piedras duras apoyados sobre leones de bronce dorado a fuego, y adornado con borduras y guirnaldas también en bronce, camafeos y esmaltes. Su anchura máxima es de 60 cm.; su longitud total, de 6,50 m.; y altura, de 15 cm.

Otro centro de mesa realizado en bronce, piedras duras y mármol, es conocido como «Desert de Fernando VII», ya que fue este Rey quien encargó su realización. Probablemente las piedras

hayan sido realizadas en Italia, y los bronceos hayan sido dorados y fundidos en Francia. Está constituido por un cuerpo central (0,90 × 1,00 × 2,00 m.) y dos laterales (0,90 × 0,85 × 2,00 m.).

Por último, el «desert» fabricado en Nápoles en estuco de diferentes colores en época de Carlos IV, y usado por el Ramillete durante todo el siglo XIX, está formado por trece piezas (dos rematadas en semicírculo, una cuadrada central y diez rectangulares). Los bordes están adornados con guirnaldas y cabezas de carnero en bronce dorado. Tiene una longitud total de 9,50 m., ancho de 1,40 m. y una altura de 15 cm.

#### Piezas de porcelana

Entre las piezas de porcelana pertenecientes al Ramillete del Palacio Real de Madrid destacamos la vajilla de porcelana de París, conocida como «Vajilla de países». Sus piezas fueron realizadas durante los reinados de Fernando VII e Isabel II, y usada por ambos Monarcas en los almuerzos y cenas de Estado. El nombre de «países» viene dado por su decoración, ya que cada pieza recoge un paisaje diferente de Italia, Francia y España, siendo unas piezas de gran originalidad.

1. Pie de frutero de bronce dorado a fuego, y cincelado por Thomire.
2. Cristalería del Rey Fernando VII.
3. Juego de Café de la Reina Gobernadora.
4. Cristalería de la Reina Isabel II realizada en Baccarat.
5. Cristalería del Rey Francisco de Asís realizada en la Fábrica de cristal de La Granja.



2.



3.



4.



5.



1.

El juego de café, porcelana de París, usado por el Rey Fernando VII, está compuesto por jarra, cafetera, tetera, azucarero, galletero, seis tazas y seis platos, decorada cada pieza con escenas diferentes sobre dorado.

Las piezas de la vajilla, conocida como de «Castillos y Leones», por los motivos que la decoran, fue fabricada en época de Isabel II en Sèvres.

#### Piezas de cristal

Entre las cristalerías destacamos la que usó el Rey Fernando VII, fabri-

cada en Francia en cristal doblado en amarillo y tallado a la rueda; el juego de café que perteneció a la Reina Gobernadora, realizado en cristal tallado, adornado con el escudo de España y las iniciales M.C. entrelazadas, fabricado en Francia; la cristalería usada por la Reina Isabel II, fabricada en Baccarat y decorada con su anagrama grabado sobre reserva de cristal rojo; y la que usó el Rey Francisco de Asís, realizada en la Fábrica de cristales de La Granja, con adornos tallados y grabadas dos finas grecas y los escudos de España y Borbón, enmarcados por palmas y el collar de la Orden del Toisón de Oro

bajo Corona Real, y las iniciales F.A. en la parte inferior.

#### Objetos de plata

De los objetos de plata que custodiaba el Ramillete, destacamos la cubertería de Fernando VII, realizada en la Fábrica de Martínez en el año 1828; un dulcero que tiene como soporte tres leones, de la misma Fábrica, realizado en la primera mitad del siglo XIX; una chocolatera, también de la Fábrica de Martínez, del año 1820; y un candelero, realizado hacia 1825 por la misma Fábrica de las piezas anteriores.



6. Juego de Café de Fernando VII. Porcelana de París.

7. Vajilla, llamada de «Castillos y Leones», realizada en época de Isabel II en Sèvres.

8. Pies de diversos tipos realizados en bronce dorado a fuego, y cincelados por Thomire.

9. Pie de frutero de bronce dorado a fuego, y cincelado por Thomire.



### Objetos de bronce

De las piezas de bronce adscritas al Ramillete, se publican dos pies para fruteros y otros pequeños de diversos tipos, todos dorados a fuego, y cincelados por el bronceista francés Thomire, así como siete pequeñas figuras usadas como adornos de mesa, que puede ser sean obras de Ferroni, realizadas en los talleres del Retiro.

### Objetos de cobre o estaño

Usaba también el Ramillete para la realización de comptas, dulces, helados, etc., diversos objetos de cobre:

chocolateras de diferentes dimensiones (la más pequeña tiene 10 cm. de diámetro máximo y 15 cm. de alto, y la mayor 55 cm. de alto y 39 cm. de diámetro mayor), teteras, calentadores, etc. Entre las de estaño, destacamos varios moldes de diversas formas para dulces. Se publica también un objeto de madera; se trata de unos moldes, tallados en una sola pieza de madera de nogal por las dos caras, para mantequilla, de dimensiones: 41 x 17 x 15 x 4 cm. Custodiaba también el Ramillete diversas mantelerías para el servicio de mesa, de las que publicamos un mantel bor-

dato a mano, en algodón sobre tul y batista y con encaje de bolillos, de dimensiones: 2,80 x 2,90 m.

Además de las funciones anteriormente expuestas, que eran competencia de este oficio, pasaron a depender del Ramillete los antiguos oficios de Panetería, Cava, Frutería, Confitería y Cerería, de los que dependían las siguientes misiones: de la Panetería, «servir el cubierto de SS.MM., que es el recado de mesa, que se compone de mantelería y servilleta, finas alhajas de oro y plata, como son salserillos, cucharas, thenedores, cuchillos, sal, palillos,

*Chocolateras de cobre de diversos tamaños usadas por el Ramillete del Palacio Real de Madrid.*



*Teteras de cobre usadas por el Ramillete del Palacio Real de Madrid.*



pimienta, pan, así español como francés, trinchándolo y colocándolo en el cubierto. Así mismo se sirven por este oficio anises y azúcar, el aceite que S.M. gasta en la mesa para las reales viandas. Mas sirve los limones y las naranjas agrias..., las aceitunas que el día de Jueves Santo se distribuyen a los Jefes de los Oficios y de la Real Casa, por el almuerzo que se les considera por la celebridad de aquel día»; de la Cava, «la servidumbre de la copa de SS.MM. como todo género de garrafillas, basos, calderillos de plata con la agua de la Fuente del Berro, y la nieve, y el vino en la mesa, de la caba francesa y el de Valdepeñas, que son

tinto y blanco. También tiene este oficio todos los vinos de regalo que se ofrecen así para las personas reales como para Funciones... y cuidar de las arcas del agua de la Fuente del Berro para su aseo y limpieza»; de la Frutería, «servir todas las que el tiempo fuese dando, para cuiio fin tiene la plata. Así mismo sirve las frutas secas que son necesarias como almendras, nueces, abellanas, castañas, piñones, pasas y higos»; de la Confitería, «tiene la obligación de servir los bizcochos que se gastan..., el jabón para el servicio de las Personas Reales, y entregar a la Panetería los anises, azúcar, y pimienta blanca para el servicio a SS.MM.»; y

de la Cerería, «servir las luces a SS.MM., para cuiio fin tiene a su cargo los candeleros, palmatorias, y espabiladores necesarios, todo de plata, y sirve los géneros de cera fina de Venecia y ordinaria. También es de este oficio cuidar de las velas de sebo que se distribuyen entre los criados. No es del cuidado de este oficio servir más que los candelabros, porque las cornucopias y arañas es del cargo de la Furriera».

A la extinción de este oficio, sus funciones se dividieron entre la Cocina, la Repostería y la Botillería. Esta última se ocupó de todo lo referente a vinos y licores, y al suministro del agua de la fuente del Berro, agua de la que

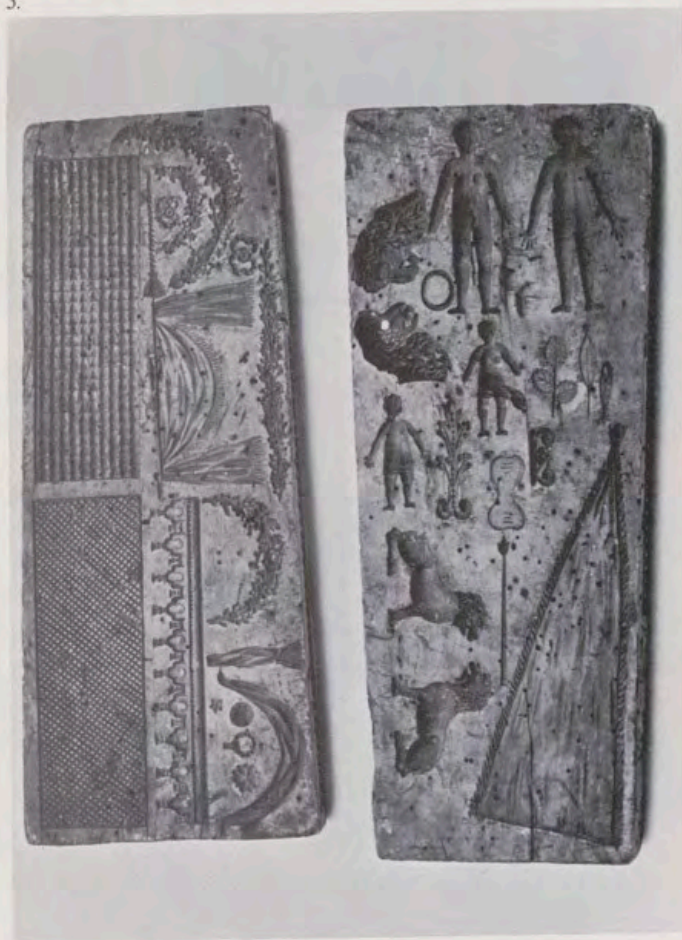
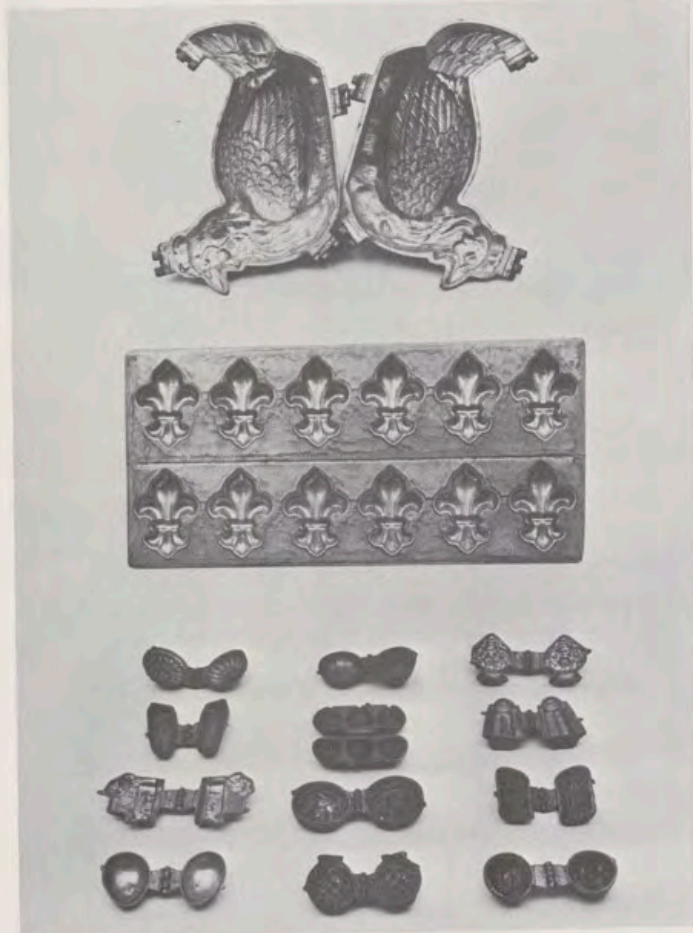


1. Dulcero de época de Fernando VII. Fábrica de Martínez.  
2. Moldes de estaño para chocolate.  
3. Molde de madera, tallada por las dos caras, usado para figuras de mantequilla por el Ramillete del Palacio Real de Madrid.

1.

2.

3.



bebían los Reyes de España, cuando se encontraban en Madrid, desde Felipe V —no se ha consultado documentación anterior— hasta Alfonso XIII. A la Repostería pasó lo concerniente a pasteles, helados, etc., quedando las restantes funciones adscritas a la Cocina. Todo lo concerniente a la decoración de las mesas reales pasó, a partir del año 1840, a depender del nuevo empleo de Director de las Mesas Reales, cargo que duró hasta 1847, pasando entonces tal misión a depender de la Repostería.

Durante el siglo XIX fueron jefes del Ramillete un total de siete personas:

Hasta el 29 de septiembre de 1818 fue Antonio Díaz, que había sido mozo de oficio con Carlos IV, a quien acompañó a Bayona en 1808, siendo nombrado en el Palacio de Valençay Jefe del Real Oficio del Ramillete. Regresó a España con Fernando VII, conservando el empleo hasta su jubilación.

De 1818 hasta 1824 fue jefe Francisco Buelta, continuando como tal hasta su muerte, que tuvo lugar el 16 de diciembre de 1824. Durante su jefatura desaparecieron numerosos objetos de plata, bronce, cobre, mantelerías, etcétera, cuya relación y tasación puede verse en su expediente personal con-

servado en el Archivo General de Palacio (Caja 145/2).

De 1824 a 1828 fue Isidro Amago. De 1828 a 1830, Antonio Cabañas. De 1830 a 1837, Francisco Uria. De 1837 a 1845, Juan Castillo, que será a partir del 10 de julio de 1840 también Jefe de Cocina, ya que en esta fecha se unifican ésta y el Ramillete. Es nombrado también para el nuevo cargo de Director de Mesas Reales, y desde 1845 hasta 1847 sucede al anterior jefe, Carlos Baubé, desempeñando también las funciones de Director de Mesas Reales y la jefatura de Cocina y Ramillete, hasta el 2 de mayo del 47, en que desaparecen tales empleos, de-

1. Desert de Fernando VII en restauración.
2. Desert de estucos napolitanos.
3. Esculturas de bronce dorado y cincelado usadas como adornos de mesa. Obra probable de Ferroni.



1.



2.

3.



jando de existir el Ramillete y pasando la decoración de las mesas al oficio de Repostería. El citado Baubé continuó como jefe del oficio de Cocina.

El Real Oficio del Ramillete ocupaba para desempeñar su trabajo en el Palacio Real cinco piezas del edificio, situadas en el primer sótano, y distribuidas del siguiente modo: la primera pieza, de entrada, con una división donde dormía un Ayuda o un Mozo; la segunda, grande y con buena luz, con chimeneas, hornillos, hornos, estufas, fregadero para limpiar la plata y herramientas de cobre, con fuente y sumidero; la tercera, donde estaban situadas las alacenas, vasares, repisas y

seis mesas de diversos tamaños; la cuarta, de mayor tamaño que la anterior, también con alacenas, vasares y mesas, que era donde se armaban las corbellas, ramilletes de dulces, centros y fruteros para la Real Mesa; y la quinta, que se utilizaba para poner las provisiones de azúcar, frutas, almibares, café, chocolate, etc.

#### DOCUMENTACION Y BIBLIOGRAFIA<sup>2</sup>

ARCHIVO GENERAL DE PALACIO:  
Reinado de Felipe V. Leg. 275.  
Carlos IV. Príncipe. Leg. 47.  
Reinado de Fernando VII. Leg. 389 y 390.  
Reinado de Isabel II. leg. 209.  
Real Casa. Inspección. Leg. 449.  
Alcaidía. Leg. 529 y 848.

Expedientes Personales. Caja 107/8; 145/2; 152/2 y 15; 222/42; 297/31; 1.337/28.

Libros registro, núms. 569 y 749.  
*Reglamento de la Real Cámara*, Madrid, Imprenta de Fermin Villalpando, 1825.

*Guía Palaciana*, tomo III, por Pedro Soler y Mora.

#### NOTAS

\* Extracto de los capítulos 3.º y 4.º de la Memoria de Licenciatura «Los Oficios de la Real Casa: El Ramillete», realizada por el autor del artículo.

<sup>1</sup> «Los Oficios de la Real Casa», *Revista Internacional de Sociología* (en imprenta). Extracto de los capítulos 1.º y 2.º de la citada Memoria de Licenciatura.

<sup>2</sup> La documentación y la bibliografía se complementan con la relacionada en el artículo citado en la nota 1.



Crucifijo gótico doloroso de Puento la Reina (1315-1320) y detalle del mismo.

## El crucifijo gótico de Puento la Reina (Navarra)

Por ANGELA FRANCO MATA

Uno de los crucifijos góticos dolorosos más bellos en España es, sin duda, el de Puento la Reina (Navarra), sin precedente estilístico alguno y sin apenas repercusión, que hasta época reciente ha sido catalogado como obra más moderna<sup>1</sup> de lo que es en realidad, por presentar caracteres estilísticos evidentemente más avanzados. El feliz hallazgo por parte de A. Díez y Díaz<sup>2</sup> del testamento de Sancha Périz de Bertelín ha venido a proporcionar preciosos datos en torno a una cronología más precisa de la escultura. Formalizado el 24 de junio de 1328, la otorgante deja una manda «a la obra del Crucifijo de Santa María del Ortz», o sea, Santa María de los Huertos, cuyo nombre lo adquirió por el barrio que la rodeaba, por el que comúnmente se la llama, aunque ya a comienzos del siglo XIV se le designa como del crucifijo<sup>3</sup>.

Esto requiere una explicación: la nave que corresponde propiamente a Santa María de los Huertos, con sus arcos fajones ligeramente apuntados, es anterior a la nave del crucifijo; puede aquélla corresponder al siglo XII avanzado, como opina Goñi<sup>4</sup>, y la del crucifijo posterior, a mi juicio más de lo que opina el citado investigador, si se considera que fue hecha precisamente para cobijar el crucifijo, porque el estilo de éste en modo alguno es incluíble en el siglo XIII, por cuanto es derivación, como luego ampliaré, de la corriente trágica renana de comienzos del siglo XIV, unida a la italiana por entonces imperante. El que la nave añadida a la iglesia original presente un estilo arcaizante, pienso que puede deberse a que el constructor quiso guardar una armonía con aquélla. No me parece un argumento convincente el de Goñi en cuanto a que como «am-

bas tienen unos pilares comunes, tuvo que construirse antes que la iglesia fuera cubierta»<sup>5</sup>. Pudo construirse la primera iglesia completa, y ampliar más tarde la nave del crucifijo derruyendo el muro, pero dejando los pilares. Yo creo que fue esto lo que sucedió.

### Autor del crucifijo

Tradicionalmente, se afirma que procede de Alemania, y la motivación de hallarse aquí se debe a la devoción de un peregrino de Santiago que, agradecido por las atenciones recibidas en el hospital, donó la imagen que envió a su regreso a su país. También se dice que fue traído en una peregrinación masiva a Santiago y a la vuelta sus componentes dejaron la imagen en la iglesia en agradecimiento a la hospita-

lidad recibida<sup>6</sup>. Puede haber, en efecto, un fondo de verdad, pues como afirman Uranga e Iñiguez<sup>7</sup>: «en la parte de la pintura mural quedó recogida la mención de la casi borrada y en la misma capilla que parece representar la venida de la imagen a hombros de peregrinos». En base a ello puede argüirse un escultor renano, región europea particularmente representativa en cuanto a este tipo de crucificados<sup>8</sup>, cuyo exacerbado dolor, que alcanza las más altas cimas en el siglo XIV, ya venía gestándose con anterioridad<sup>9</sup>. A comienzos de la centuria se esculpen ejemplares terriblemente dramáticos, como el del Monasterio de monjas de Salzburgo (h. 1300)<sup>10</sup>; poco antes de 1304 se talla el de Santa María in Kapitol de Colonia, inicio de una larga serie que llenará prácticamente el siglo XIV en la comarca renana.

No es probable que se deba a la mano de un monje templario destinado en Puente la Reina, por cuanto esta Orden, que permaneció en Navarra unos doscientos años, fue suprimida en 1312 tras dramáticos interrogatorios algunos años antes y los últimos años de existencia en la región, marcados por la animadversión, no creo fueran los más a propósito para llevar a cabo obras ni arquitectónicas<sup>11</sup>, ni escultóricas. El crucifijo es datable a mi juicio con fecha *ante quam* de 1328, y precisando más, entre 1315 y 1320.

Respecto a la mención de un hospital en las piadosas tradiciones citadas sobre el origen del crucifijo, cabe decir, con el P. Goñi, que el documento que menciona por vez primera el hospital del crucifijo data del 16 de febrero de 1448, y, por tanto, no con la Orden Templaria, sino con sus sucesores, los religiosos de la Orden de San Juan de Jerusalén<sup>12</sup>, existiendo de un siglo antes, 1350, mención documental del hospital adjunto a la iglesia de Santa María; la tradición atribuye el hospital contiguo a la iglesia del crucifijo a los templarios, pero no existe prueba. No es probable que levantasen el hospital, dice Goñi<sup>13</sup>, porque la hospitalidad no entraba dentro de sus actividades normales<sup>14</sup>. Así pues, puede aceptarse que el hospital de que habla la tradición fuera el de Santa María, y que la iglesia del crucifijo fuera construida a raíz de la donación de la imagen, foránea al arte español.

En el crucifijo de Puente la Reina convergen dos vigorosos movimientos estilísticos europeos, uno germano y el otro italiano, tan perfectamente asimilados que por encima de una síntesis escultórica se impone la mano de un extraordinario artista realizador de esta obra madura de genio.

Por lo que respecta a la mencionada corriente artística italiana, se per-

sonaliza en el dramático y genial escultor, hijo de Nicola, Giovanni Pisano. Creo importante dedicar unas líneas a su trabajo como escultor de crucificados para poder comprender su influencia en el crucifijo de Puente la Reina. Giovanni Pisano esculpió varios crucifijos, trazó otros, y es continuada su labor por discípulos más o menos aventajados, carentes, ciertamente, de la trágica y nerviosa sensibilidad del maestro. Aparte de los relieves de las crucifixiones de los púlpitos de Sant'Andrea de Pistoia (1297-1301)<sup>15</sup> y de la catedral de Pisa (1302-1310)<sup>16</sup>, son obra de su mano varios crucificados: el primero de los cuales puede ser considerado el del Victoria and Albert Museum de Londres, de relativa suavidad de formas y expresión más elegiaca que patética<sup>17</sup>; el de Sant'Andrea de Pistoia<sup>18</sup>, de un dramatismo facial pocas veces igualado, con la boca entreabierta, dejando asomar los dientes y los ojos hundidos, es una viva imagen de dolor físico y moral, pero a pesar de aparecer con profundas ojeras y rostro demacrado, no ha perdido sin embargo su belleza, es de madera en tanto que el primero es ebúrneo.

El pequeño crucifijo del Museo de la Obra del Duomo de Siena puede ser considerado como una de las obras más perfectas salidas de la mano del genial escultor. Datado de manera diversa por los diferentes investigadores<sup>19</sup>, aunque con escasas oscilaciones de diez a quince años, puede colocarse en los finales del siglo XIII. Según la tipología de crucificados dada por Max Seidel para los de Giovanni Pisano, éste pertenece al segundo grupo, en que el tórax se vuelve hacia la derecha del Salvador, mientras las piernas giran hacia el lado contrario, como sucede en el crucificado del Victoria and Albert Museum —en el primer grupo, constituido por el mencionado de Sant'Andrea de Pistoia, el fragmentado del Kaiser-Friederich Museum de Berlín y un crucifijo en el Duomo de Prato, del que luego hablaré en cuanto a su paternidad, se dispone el Salvador sobre la cruz completamente a la inversa—. El crucificado de Siena no es corpulento; une a la nobleza de líneas faciales con hermosa cabeza ornada de larga y apenas ondulante cabellera, sin corona de espinas, un cuerpo grácil y fino, vuelto hacia la derecha desde el abdomen, en violento movimiento producido por el intenso dolor, cruzándose los pies en rotación externa. Aparece sobre cruz en ípsilon de ramas naturales, lo que acentúa el verismo de los ya tensos miembros.

Obra magnífica de Giovanni, a pesar del fragmentario estado en que se encuentra, es el crucificado del Kaiser-Friederich Museum, de hacia 1302 y 1313<sup>20</sup>, sin corona, como el anterior, el cual, además de las lógicas similitu-

des en cuanto a los rasgos faciales y corpóreos con otras figuras del propio artista, presenta una significativa relación con el crucifijo de Santa María in Kapitol en lo que concierne a ciertos aspectos somáticos: dura conformación ósea, ojos, por así decirlo, apagados con los párpados cerrados, narices dilatadas y sobre todo los arracimados pelos de bigotes y barbas, éstas partidas en dos. El paralelismo de ambas obras, sin excluir la personalidad de cada uno de los artifices, ya notado por Géza de Francovich<sup>21</sup>, se repite en otras obras. El perizoma del citado Cristo de Colonia es equiparable en el plegado a los de los relieves del púlpito de la catedral de Siena, obra de Nicola y Giovanni. El mismo crucifijo de Andernach, obra de 1310 y 1320, primera derivación del cologneño en tierra renana, ofrece un plegado similar al de uno de los profetas del púlpito de Giovanni Pisano en Sant'Andrea de Pistoia, relaciones que están por encima de la propia fuente común francesa<sup>22</sup>.

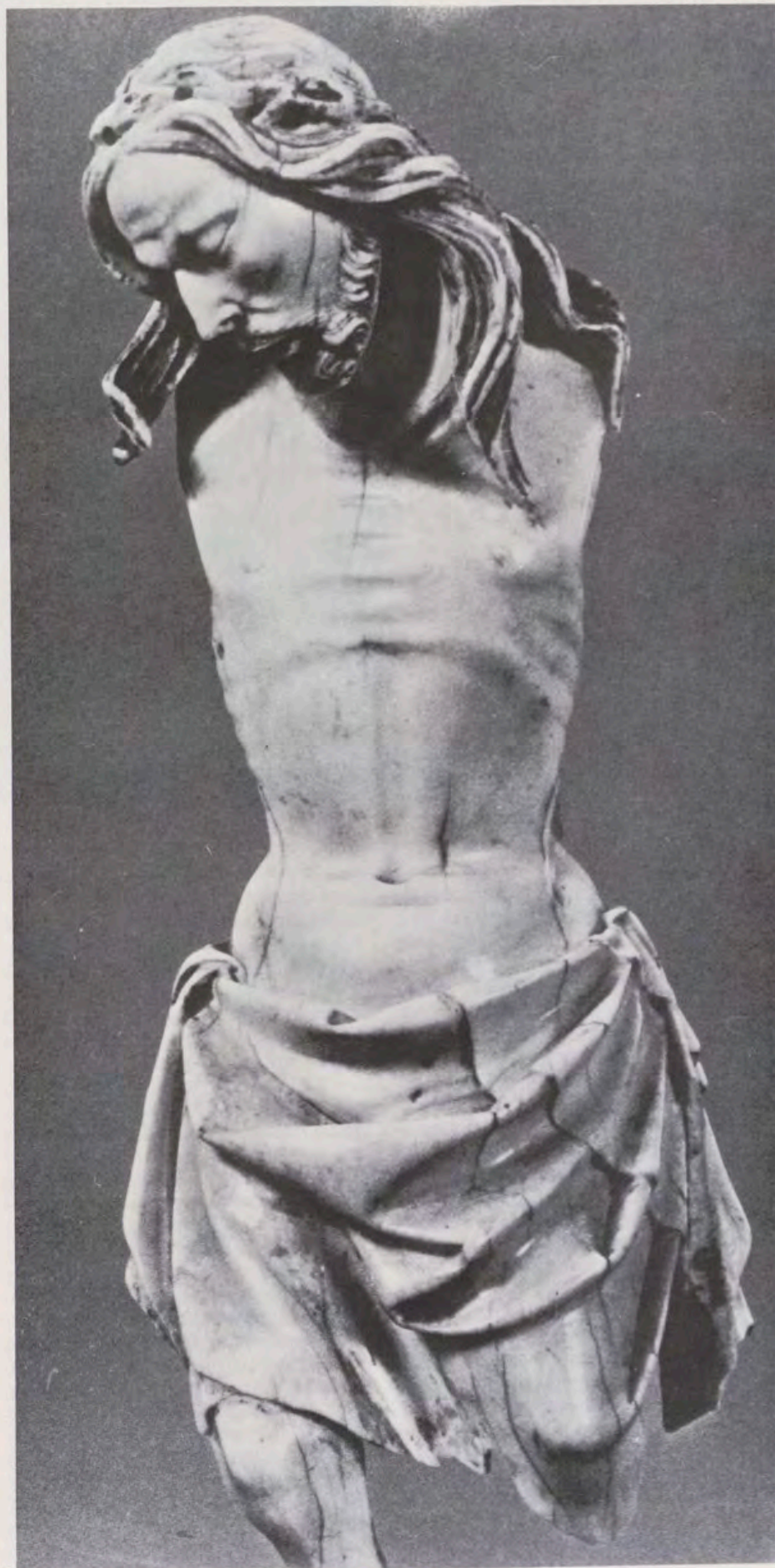
Crucifijo también de mano de Giovanni, considerado por Mario Salmi como obra juvenil<sup>23</sup>, es el de la iglesia de los Capuchinos de Pisa, datable hacia 1275-80<sup>24</sup>, cuya boca entreabierta refleja un *pathos*, referible sólo al arte del dramático y temperamental maestro pisano. En él aparecen potenciados los caracteres que personalizan el arte de Giovanni: el intenso dramatismo facial con pómulos salientes, barba rizada de fona nerviosa y ojos alargados, como en los citados crucificados de Siena, Pistoia, Berlín y Londres; el costado aparece definido por una enérgica estructura ósea; el perizoma, por fuertes plegados; y la forma de cruz los pies completamente similar al crucifijo de Siena. Obra de discípulo es el crucificado del baptisterio de Pistoia<sup>25</sup>, e intervención del artista E. Carli en el del Duomo de Prato<sup>26</sup>, en tanto M. Seidel lo cree obra completa suya, y lo data hacia 1301<sup>27</sup>, considerando en cambio de taller el crucifijo de Ripalta<sup>28</sup>. En Pisa existe otro publicado por Papini, fechable entre 1270 y 1280<sup>29</sup>, y todavía el maestro esculpió otro, hoy en colección privada, publicado por G. L. Mellini, quien lo considera de sus primeras obras de este tipo; de extraordinaria intensidad expresiva, parece precedente del crucificado ligneo de Pistoia<sup>30</sup>.

Ya en contacto con la escultura cristológica de Giovanni Pisano, volvamos al crucifijo de Puente la Reina para efectuar un análisis comparativo que demuestre las relaciones estilísticas entre nuestro crucificado y los de Giovanni Pisano. Clavado sobre cruz en forma de ípsilon, cuyos vástagos laterales nacen aproximadamente hacia la mitad del central que se prolonga superiormente hasta la altura de aqué-

llos, imita, aunque no de modo tan ostensible como la cruz del Cristo del Museo de la Obra del Duomo de Siena, un árbol sin descortezar que conserva la estructura del tronco una vez despojado de las ramas. Ligeramente más bajo el nacimiento de los vástagos que en el italiano, coinciden en los extremos con los brazos de Cristo, muy largos, como las piernas en el hispano, recibidos con sendos clavos bastante en alto, formando prácticamente un ángulo recto, en tanto los vástagos afectan la forma de uno agudo. Este tipo de cruz se repite frecuentemente en Italia y Alemania, con variantes que nos brindan unas casuísticas determinadas de cara a una ubicación, aunque la regla no carezca naturalmente de excepciones. Por una parte, la cruz natural en Y formada por un vástago central y los laterales curvos saliendo desde abajo, o cuando más desde la altura del abdomen de Cristo, se repite insistentemente, precedidos por la miniatura del convento de Zwettl, de hacia 1220, en crucifijos renanos y derivados de ellos: Santa María in Capitol, en Colonia, de hacia 1300-1304; Andernach, ya citado; Kendenich (Pfarrkirche), entre 1350 y 1360; y Paderborn (Gaukirche), de 1365-75, entre los primeros. De influencia renana a este respecto es el crucifijo de Brünn (Museo), de hacia 1350-75. Algunos existen en Italia hacia el centro más o menos (Spalato, catedral; Orvieto, Santo Domingo), de caracteres germanos, como se ha indicado.

Saliendo los vástagos laterales también curvos, pero a mayor altura, existen bastantes en Alemania y países adyacentes (Colonia, Schnütgen-Museum, de hacia 1380-90; Gehrden, de hacia 1280-1300; Friesach, iglesia de las Dominicas, de hacia 1300-20; Viena, San Esteban, de hacia 1350-75; y Leutschan, de hacia 1375-1400), y menos en Italia (Chioggia, San Domenico, de hacia 1350-60, incluíble, como los de Gehrden y Friesach, en el grupo germano-estraburgués; y el del baptisterio de Pistoia, de discípulo de Giovanni Pisano). Los vástagos saliendo rectos a mayor o menor altura se repiten insistentemente en toda Europa, con la excepción de Inglaterra, donde debía de estar prohibido este tipo de cruz, como lo fundamenta algún documento<sup>31</sup>. Aunque en Alemania existen ejemplos de cruz con vástago a bastante altura (Haltern, de hacia 1290-1300; Darfeld, ya en la primera mitad del siglo XIV; San Severino de Colonia, de hacia 1340-50; y Schmuttgen-Museum, proveniente de Borkum, de hacia 1360-1370), parece una característica más típicamente italiana, y debemos el primer ejemplo de cruz natural con gajos en forma de *ípsilon* a Nicola Pisano, en el púlpito del baptisterio de Pisa, que sigue su hijo con el de Sant'An-

*Crucifijo ebúrneo,  
obra de Giovanni Pisano.  
Victoria and Albert Museum.*





Crucifijo gótico  
doloroso  
de Breslau.  
Museo Diocesano.

drea de Pistoia y en el crucificado del Museo de la Obra del Duomo de Siena. Saliendo los vástagos laterales a menos altura tenemos el crucifijo de Coesfeld, de hacia 1290-1300; Montedinove (Marcas), de comienzos del siglo XIV; y se busca que coincida la línea de vástagos laterales con los brazos en Lage, de hacia 1280-1290; y los ya mencionados de Haltern, Darfeld, San Severino de Colonia, el del Schmittgen-Museum, proveniente de Borkum, y el del Museo de la Obra del Duomo de Siena de Giovanni Pisano.

El crucifijo de Puente la Reina es, pues, más incluíble en cuanto a la estructura de la cruz dentro del tipo germano.

La cruz de gajos de estructura natural, que arranca de bastantes siglos antes, al ser considerada como árbol de la vida, está embellecida por una hermosa tradición legendaria recogida en la Edad Media por Jacques de Vorágine en el texto que se refiere a la Invención de la Santa Cruz<sup>32</sup>, que establecía una relación directa entre la cruz del Salvador y el árbol de la vida del Paraíso, cuyas tradiciones lite-

rarias medievales encierran una enorme belleza, como en el *Post peccatum Ade* y *La vida popular de Jesucrist*<sup>33</sup>, tema que seguirá interesando a lo largo de la historia, hallándose ejemplares artísticos muy notables en el siglo XVII<sup>34</sup>.

La mencionada leyenda de Vorágine refiere que cuando Adán se sintió viejo y enfermo, cansado de labrar la tierra, su hijo Set fue a la puerta del Paraíso donde recibió del Arcángel Miguel una rama de árbol de la vida con la bella promesa de que, cuando fructificara, su padre recobraría la salud; pero llegó tarde, y a su regreso encontró ya a su padre muerto, plantando entonces la rama sobre su tumba. De ella brota un gran árbol que aún vivía en tiempo de Salomón, quien quiso aprovecharlo para la construcción del templo de Jerusalén, pero no resultando para la obra, fue puesto como pasarela en un lago. La Reina de Saba en su visita a aquél, al pasar sobre el madero vio en espíritu que el Salvador del mundo sería clavado en él, y fue enterrado en el lugar que más tarde ocuparía la piscina probática, curativa de enfermedades. Y en efecto,

fue destinado a la cruz de Cristo, sacado de la piscina por los judíos que lo vieron flotando.

Esta leyenda, con muchas variantes, llega a la Edad Media, y desde luego ya aparece asimilada al árbol de la vida por Venancio Fortunato en el siglo VI, en su himno *Pange lingua*, y más tarde en el siglo XIII, con el gran movimiento místico franciscano que llega a la exaltación del patetismo religioso, que repercute en el ideal estético de esa centuria y la siguiente en simbiosis con la literatura religiosa, manifestada, entre otros, en San Buenaventura, Santa Brígida, Santa Gertrudis, Suso, Tauler y Olivier Maillard<sup>35</sup>. Este tipo de cruz toma también vida en la liturgia, así reza el Prefacio de la Misa: «Señor, que vinculaste la salvación del humano linaje al Arbol de la Cruz, para que de donde se había originado la muerte, de allí renaciera la vida; y el que en un árbol venció, en otro árbol fuese vencido»; y el Viernes Santo se canta: «Oh cruz fiel, el más noble de todos los árboles, ningún bosque produjo jamás otro igual en hojas, flores y frutos».



*Crucifijo gótico  
doloroso  
de la iglesia de San Jorge  
(Colonia).*

Cuando vi el crucifijo de Puente la Reina, ya no existía la paloma con alas desplegadas sobre el vástago central de la que habla Vázquez de Parga<sup>36</sup>. Yo pienso que tendría un sentido simbólico, alusivo a la paloma del arca de Noé como transportadora del renacer de la vida en una rama, en paralelismo con la salvación traída por Cristo por medio de su muerte. No le veo aquí un valor trinitario simbolizando al Espíritu Santo, pues entre otras cosas le falta el Padre. Por otra parte, la Edad Media está preñada de leyendas del más diverso carácter; sirvan de ejemplo a este respecto los relieves del Antiguo Testamento del trascoro de la Catedral de Toledo<sup>37</sup>.

Extrañamente, no se ve a los pies de la cruz la calavera de Adán, que aparece sin embargo en el crucifijo de Giovanni Pisano en el Museo de la Obra del Duomo de la Catedral de Siena, en el púlpito de Sant'Andrea de Pistoia, y anteriormente en el de la Catedral de Siena y baptisterio de Pisa, obra de Nicola, en 1260, que completa la leyenda de la cruz de modo iconográfico, si bien de forma reduci-

da, pues como es sabido existe otro modo de representar la figura de Adán con el esqueleto completo, como en la Crucifixión del tímpano de la portada central de la Catedral de Estrasburgo<sup>38</sup>. La cruz de Puente la Reina monta sobre una estructura a modo de montículo, pero no se observa la existencia de un cráneo.

De tres clavos, el Salvador cruza el pie derecho sobre el izquierdo en rotación externa, traspasados ambos por un fuerte clavo cuyo desgarrón de la herida se presenta muy voluminoso. La disposición de los pies en el crucificado sienés de Giovanni Pisano y en el español es idéntica, lo que indica ascendencia italiana en el hispánico. La única diferencia reside en la distinta colocación del clavo, más cercano a los dedos en el sienés.

Cristo aparece muerto ya, y caele colgando la cabeza hacia adelante, sobre el pecho, un poco ladeada hacia la derecha, menos que en el crucifijo de Siena. Peina larga y exuberante cabellera, partida en dos como el italiano por raya al medio, y a diferencia de éste tiene corona de espinas sogueada.

Los rasgos faciales son finos y hermosos, apreciándose en ellos el recuerdo de los cristos no sólo de Siena, sino también de Sant'Andrea de Pistoia y del Kaiser-Friederich Museum de Berlín. Todos aparecen con la boca entreabierta; los ojos semicerrados en los italianos, aunque no en el crucifijo de los Capuchinos de Pisa, se tornan cerrados en el navarro, además de caídos; el óvalo facial demacrado, aunque menos anguloso que los cristos de Giovanni, se orla con corta barba partida en dos, característico como se ha podido ver en la tipología de los cristos del escultor pisano. El tórax saliente y el vientre hundido repiten fielmente los caracteres anatómicos que el hijo de Nicola imprime en sus obras, pero el crucificado hispano se presenta más redondeado en perfiles y contornos, más «mórbido» en la factura. Y lo mismo acontece en el suave plegado del perizoma, en el que, como en otros rasgos de la figura, se aprecia otra tendencia artística a la que luego me referiré.

Como el Cristo de Siena, dirige la mitad inferior del cuerpo hacia su iz-

quiera, y la cabeza hacia el lado contrario. Pero el crucificado de Puente la Reina une a esta tendencia artística italiana otra de ascendencia germana, manifestada en primer lugar en la figura que, vista de perfil, aparece con las rodillas bastante dobladas y el tórax ostensiblemente abultado; clara derivación de la corriente renana iniciada con el crucifijo colañés de Santa María in Kapitol, y seguida por su escuela, pero precedida ya por la larga serie de cristos italo-vesfálicos inmediatamente anteriores al de Colonia, de ancha caja torácica, entre otras características.

En nuestro crucifijo las líneas y contornos anatómicos han perdido la dureza, y no se ve descarnado como el de Santa María in Kapitol y prácticamente todos los crucifijos renanos de la primera mitad del siglo. Por el contrario, el artista ha buscado y conseguido una espléndida belleza física en un crucificado doloroso. En definitiva, lo que en él vemos son formas anatómicas directamente derivadas, junto a la exaltación dramática giovannesca, de las tendencias dolorosas germanas, pero apaciguadas por las duras contorsiones del cuerpo y la propia estructura de sus miembros. Queda sin embargo latente de aquella corriente la gran profusión de heridas por todo el cuerpo, especialmente las de los clavos y del costado, de las que brotan raudales de sangre coagulada; la propia herida de los pies es un enorme desgarrón, «mucho mayor de lo que hubiera exigido la perforación del clavo»<sup>39</sup>, sin olvidar las arterias y venas, ostensiblemente señaladas no con pintura, sino esculpidas como en los más dramáticos cristos alemanes ya citados y en el extremadamente doloroso de Breslau, del Museo Diocesano, expuesto en Colonia en el Die Parler en 1978<sup>40</sup>.

La corona de espinas se atiene a modelo alemán, del que existen también diversos ejemplares en Italia. Responde al tipo de gruesa cuerda acordonada como ya, a finales del siglo XIII, se ven en Vestfalia en el crucificado de Gehrden, y cuarenta años más tarde en Breslau (Polonia), en el hermoso Cristo de la iglesia de Santa Bárbara, repitiéndolo el enorme crucificado de Chioggia (Italia), de mediados del siglo XIV<sup>41</sup>. El rostro, además del recuerdo pisano, tiene presente muy de cerca al dramático crucificado de Dominikanerinne-Kloster de Colmar, hoy en la Colección Mangold de dicha ciudad, fechado por Géza entre 1390-1400<sup>42</sup>, aunque yo opino que es anterior por lo menos treinta años, pues es menos evolucionado que el de San Jorge de Colonia, de hacia 1370-80. Los dos, el de Puente la Reina y el de Colmar, presentan el mismo corte facial, los rasgos son bastante similares: ojos cerrados, boca entreabierta, recta

nariz, la barba partida en dos; los largos cabellos ensangrentados más largos por delante en el de Colmar, cuyos borbotones de sangre coagulada sólo son comparables al ya mencionado del Museo Diocesano de Breslau. Los dos tienen el mismo tipo de corona, atravesada por gruesos clavos de madera.

En cuanto al perizoma, ambos dejan al descubierto la rodilla derecha, y caen los pliegues más largos por aquel lado, en tanto se recogen superiormente en el contrario. Pero el Cristo español tiene las formas más redondeadas y sinuosas, menos geometrizarantes (aunque se aprecian ostensiblemente restauraciones posteriores), acercándose en la modulación de las mismas al crucifijo de Breslau, aunque aquí más complicadas. Es sintomático que este crucificado aparezca en un hospital. Indudablemente, se debe, como en el caso del francés del hospital de Brioule, a un motivo religioso de aceptación cristiana de la enfermedad física, como Jesucristo aceptó sobre sí los pecados de los hombres que le llevaron a una muerte tan atroz y vergonzosa como la de la cruz. Desde el punto de vista social, es preciso recordar los terribles azotes que supusieron las pestes del siglo XIV en Europa, particularmente la de 1348, que diezmó la población<sup>43</sup>. Precisamente, algunas imágenes de estos crucificados se denominan Crucificados de la Peste<sup>44</sup>.

Tras el crucificado de Puente la Reina, en el muro existen unas pinturas, hoy cubiertas por el paño que le sirve de fondo, bastante maltrechas y deterioradas. Estudiadas por diversos investigadores<sup>45</sup>, es muy poco lo que hoy se puede decir, pero los temas, alusivos a la Pasión, están en consonancia y completan el sentido devocional de la escultura del crucifijo. Además de la escena en que se alude a la posible representación de la venida de la imagen a hombros de peregrinos, lo que nos pondría en contacto con la historia de la obra<sup>46</sup>, la doctora Lacarra Ducay alude a «lo que parecen ser fragmentos de una enorme cruz, ligera, de color castaño, sin desbastar»; opina que podría formar parte de un *Via Crucis*, donde aparecería la Verónica, y menciona asimismo motivos decorativos geométricos enmarcantes de la escena que emparenta con la pintura de la torre de San Pedro de Olite<sup>47</sup>. Diez y Díaz también hace referencia a la cruz, similar a la escultórica, con María y San Juan a los lados, diversas escenas de la Pasión todavía reconocibles en su momento, Encuentro, Crucifixión, Lanzada, Entierro y Jesús apareciéndose a las mujeres. En la parte superior del ábside había un Pantocrátor. Al efectuarse la restauración de la iglesia, continúa diciendo, uno de los murales fue trasladado al Museo de Navarra.

En cuanto al estilo, parece razonable emparentarlo con el de Johan Oliver, personalidad determinante de la pintura navarra de la primera mitad del siglo XIV<sup>48</sup>. El padre Belda ha comprobado el parecido existente entre el sepulcro de Jesús y aquel que llevó a cabo Juan Oliver en su gran composición dedicada a la Pascua de Cristo, en el testero del refectorio de la Catedral de Pamplona, pintado en 1330, hoy en el Museo de Navarra.

Obra exótica en nuestro país<sup>49</sup>, apenas ha tenido derivaciones, pues el Cristo navarro de Santa Fe del Escániz, hoy en el Museo de Pamplona, copia de esta magistral obra ciertos detalles, como la disposición de piernas y pies, aquéllas más cortas en la copia, derivación de Giovanni Pisano; los brazos también aparecen bastante en alto y son largos. El cuerpo es más descarnado, y recuerda asimismo al gran artista italiano, pero con menos emoción dramática. El rostro es patético, la boca entreabierta deja asomar los dientes en un gesto de dolor que se acentúa en la frente surcada de arrugas. El tipo de cabello y corona responde a la corriente artística del de Puente la Reina. El perizoma, de pliegues sinuosos, se presenta con ligeras variantes. Aunque de líneas más arcaizantes, es fechable por los mismos años que el modelo.

#### NOTAS

\* Agradezco muy sinceramente a mi buena amiga, la doctora M.<sup>a</sup> del Carmen Lacarra Ducay, las interesantes observaciones respecto al presente trabajo, así como una de las reproducciones fotográficas. También deseo dejar constancia de mi agradecimiento a mi buena amiga la doctora Linda Martz por su labor fotográfica.

<sup>1</sup> VAZQUEZ DE PARGA, LUIS: «El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina». *Príncipe de Viana*, n.º 4, 1943, págs. 308-313; INIGUEZ ALMECH, FRANCISCO, y URANGA GALDIANO, JOSÉ ESTEBAN: *Arte medieval navarro*, Pamplona, Aranzadi, 1973, vol. 5, págs. 243-245, lo colocan como del siglo XIV poco avanzado; LACARRA, J. M.<sup>a</sup>, y otros: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, C.S.I.C., 1949, volumen II, pág. 127, lo datan hacia 1400.

<sup>2</sup> DIEZ Y DÍAZ, ALEJANDRO: *Puente la Reina. Arte e Historia*. Temas de Cultura Popular, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1975, número 247, págs. 7-15. El citado testamento es propiedad de los señores Martija, de Puente la Reina. También ha sido utilizado por el P. GONÍ GAZTAMBIDE: *La iglesia del Crucifijo de Puente la Reina*, Homenaje a D. José M.<sup>a</sup> Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado, Zaragoza, 1977, pág. 104.

<sup>3</sup> DIEZ Y DÍAZ, A.: *Puente la Reina*, II, Navarra. Temas de Cultura Popular, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1976, n.º 248, pág. 14.

<sup>4</sup> GONÍ GAZTAMBIDE, JOSÉ: *op. cit.*, pág. 108; DIEZ, A.: *Puente la Reina. Arte e Historia*, página 8, piensa que puede ser del siglo XI.

<sup>5</sup> GONÍ, J.: *op. cit.*, pág. 108; URANGA-INIGUEZ: *op. cit.*, II, pág. 18, consideran excepcionales las iglesias de dos naves, una la de Rada y otra la de Puente la Reina, añadida aquí para el culto del crucifijo; DIEZ, A.: *Puente la Reina. Arte e Historia*, pág. 8, opina que pudieran levantar la nave los Templarios antes de ser suprimidos.

<sup>6</sup> DIEZ, A.: *op. cit.*, pág. 10.

<sup>7</sup> URANGA-INIGUEZ: *op. cit.*, vol. V, págs. 243-245.

<sup>8</sup> Sobre este tema vid. ALEMANN-SCHWARTZ, M. VON: *Crucifixus dolorosus Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn, 1976, págs. 403 y ss.

<sup>9</sup> GEZA DE FRANCOVICH: *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II, Band 1938, Leipzig, Verlag Heinrich, págs. 147-157.

<sup>10</sup> URANGA-ÍÑIGUEZ: *op. cit.*, vol. V, págs. 243-245.

<sup>11</sup> Vid. nota 5; DIEZ: *op. cit.*, pág. 8.

<sup>12</sup> GONI, J.: *op. cit.*, pág. 107.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 103.

<sup>14</sup> FOREY, A. J.: *The Templars in the Corona de Aragón*, Londres, 1973, pág. 292.

<sup>15</sup> GEZA DE FRANCOVICH: *op. cit.*, pág. 229. Estas fechas están más o menos aceptadas por los investigadores que se han ocupado del tema, oscilando la primera entre 1297-1298, siguiendo a Vasari que dice lo hace en cuatro años y siendo finalizado en 1301; SEIDEL, MAX: *Giovanni Pisano: Il Pulpito de Pistoia*, Firenze, 1965; CARLI, ENZO: *Giovanni Pisano*, Pisa, Pacini Editore, 1977, pág. 79; SERRA RASPI, JOSELITA: *I Pisano e il gotico*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1963, pág. 9; MELLINI, GIAN LORENZO: *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Venezia, Electa Editrice, 1969, pág. 23; Id.: *Giovanni Pisano*, Venezia, Electa Editrice, 1970, pág. 65; AYRTON, MICHEL, y MOORE, HENRY: *Giovanni Pisano sculptor*, London, Thames and Hudson, 1969, pág. 121; GNUDI, CESARE: «Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia», en el volumen *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Torino, Einaudi, Editore, 1982, págs. 9-20; VENTURI, ADOLFO: «La scultura del Trecento e le sue origini», en *Storia dell'Arte Italiana*, IV, reimpr. Nendeln, Liechtenstein, Kraus Repre, 1967, pág. 192; TOESCA, PIETRO: *Il Trecento*, Torino, Utet, 1971, página 240; POPE-HENNESSY, JOHN: *La scultura italiana. Il gotico*, Milano, Feltrinelli, 1963, página 10.

<sup>16</sup> Datado entre 1302 y 1310 por Carli en la citada monografía sobre el artista, pág. 93; vid. también nota 15 referente a Giovanni Pisano.

<sup>17</sup> CARLI, E.: *op. cit.*, pág. 67; figs. 73-74 siguiendo a Pope-Hennessy; AYRTON-MOORE, *op. cit.*, pág. 114. Como sucede con otras obras del escultor, existen diferentes opiniones en torno a su atribución; yo comparto la opinión de los anteriores investigadores con los que no están de acuerdo ni Mellini, ni Lisner; M. Seidel no se pronuncia.

<sup>18</sup> GEZA: *op. cit.*, pág. 229, considera obra de Giovanni Pisano sólo la cabeza; yo opino, con CARLI: *op. cit.*, pág. 70; MELLINI, G. L., *op. cit.*, pág. 62; AYRTON-MOORE: *op. cit.*, pág. 114; M. SEIDEL lo ve de Giovanni, *op. cit.*, pág. 9, obra de 1301.

<sup>19</sup> M. SEIDEL piensa que es de 1270-80, *op. cit.*, pág. 18; AYRTON-MOORE: *op. cit.*, página 114, no da fecha, y tampoco CARLI, E.: *op. cit.*, pág. 68; Id.: *La scultura lignea italiana*, Milano, 1961, pág. 41, lo ve anterior al de Pistoia. Géza, que opina es obra realizada sobre diseño del artista, la coloca entre 1290 y 1295; THOBY, PAUL: *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959, página 154, lo data a finales del siglo XIII.

<sup>20</sup> GEZA: *op. cit.*, pág. 231; SEIDEL, M.: *op. cit.*, propone 1301 y 1320 con interrogante; MELLINI, G. L.: *Giovanni Pisano*, págs. 57-58, es partidario de colocarlo en el decenio sienés del artista, comprendido entre 1285 y 1295; CARLI, E.: *Giovanni Pisano*, pág. 70, no da fecha precisa, si bien lo coloca entre los últimos cronológicamente hablando. El autor alemán arriba citado, M. SEIDEL, en su más reciente estudio en torno al crucifijo de Prato: *Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos*, Gesta: International Center of Medieval Art, XVII/1, 1977, págs. 3-12, adelanta algo la fecha del crucifijo de Berlin, hacia 1300. Para el crucifijo del Kaiser-Friederich Museum, vid. también VOLBACH, W. F.: *Katalog des Kaiser-Friederich Museums, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig, 1930, páginas 104-105.

<sup>21</sup> GEZA: *op. cit.*, pág. 237.

Crucifijo ligneo,  
obra de Giovanni Pisano,  
de la iglesia de Sant'Andrea de Pistoia.





La Crucifixión, detalle del púlpito de la iglesia de Sant'Andrea de Pistoia, obra de Giovanni Pisano (1297-1301).

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 238.

<sup>23</sup> SALMI, MARIO: «Un Crocifisso di Giovanni Pisano», *Rivista d'Arte*, 1931, XIII, págs. 215-221.

<sup>24</sup> GEZA: *op. cit.*, pág. 233.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 232.

<sup>26</sup> CARLI: *op. cit.*, pág. 68.

<sup>27</sup> SEIDEL, M.: *Giovanni Pisano: il Pulpito di Pistoia*, pág. 16; en su estudio más reciente, arriba citado, *Das Prateser Kruzifix...*, tras la restauración llevada a cabo entre 1969-70, opina que se trata de una obra de discípulo.

<sup>28</sup> SEIDEL, M.: *Giovanni Pisano...*, pág. 17; SEIDEL, M.: *Das Prateser Kruzifix...*, págs. 3-12, como el de la Catedral de Massa Marittima.

<sup>29</sup> Cfr. SEIDEL, M.: *Giovanni Pisano...*, pág. 19, gina 19.

<sup>30</sup> MELLINI, G. L.: *op. cit.*, pág. 63.

<sup>31</sup> Cfr. GEZA: *op. cit.*, págs. 242-243.

<sup>32</sup> VORAGINE, JACQUES: *La Légende Dorée*, I, París, Flammarion, 1967, pág. 341.

<sup>33</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, LUIS: «El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina», *Príncipe de Viana*, IV, 1943, págs. 307-313 (pág. 308, nota 5, pág. 309). Sobre el Arbol de la Vida vid. VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «La leyenda de la muerte de Adán en la catedral de Toledo», *A.E.A.*, XXX, 1957, págs. 21-28; SEBASTIAN, SANTIAGO: «La leyenda de la muerte de Adán confiere carácter excepcional a una pieza del tesoro artístico de Albarracín», *Boletín de la Diputación de Teruel*, n.º 11, Teruel, 1968; ESTELLA, MARGARITA: «El Cristo de las Dominicas de Albarracín», *Teruel*, n.º 38; SEBASTIAN, SANTIAGO: «Una representación del Arbol de la Vida en Albarracín», *Traza y Baza*, 6, 1976, págs. 117-119; DURÁN Y SANPERE, AGUSTIN: *La llegend*

*de l'arbre de la Creu a la catedral de Barcelona*, Miscel·lania Puig i Cadafalch, Barcelona, I, 1947-51.

<sup>34</sup> Ejemplar de gran interés es el crucifijo del Convento de la RR. Dominicas de Albarracín; vid. nota 33.

<sup>35</sup> SUREDA PONS, JOAN: *Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana*, Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», II-III, 1981, págs. 5-31; FRANCO MATA, M.ª ANGELA: *El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes*, Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños, T. I, Historia del Arte, Inst. Cult. «El Brocense», Cáceres, Inst. Cult. «Pedro de Valencia», Badajoz, 1981, págs. 43-50.

<sup>36</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina», *Príncipe de Viana*, IV, 1943, págs. 307-313.

<sup>37</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, L., en nota 33.

<sup>38</sup> REAU, LOUIS: *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires, 1955-58, II, II, página 484, cita otros ejemplos en el arte francés, en el italiano y alemán: una miniatura del *Hor-tus Deliciarum*, pinturas anónimas en el Museo de Cluny, París; en el Museo de Beaune; en San Petronio de Bolonia; en la Pinacoteca de Ferrara; en el timpano esculpido de San Martín de Landshut (1432); un fresco en Braneck, en el Tirolo; una tabla de Hans Fries en Friburgo, en Suiza; un fresco ruso del siglo XVII en la iglesia de San Juan Bautista de Iaroslav, junto al Volga.

<sup>39</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *El Crucifijo gótico doloroso...*

<sup>40</sup> PANKIEWICZ, ANNA: *Kruzifix, Schlesien, um 1370-1380*, Die Parler un der Schöne Stil 1350-

1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 2 Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnitgen-Museums in der Kunsthalle Köln, herausgegeben von Anton Legner, Köln, 1978, páginas 496-497; resumen en volumen del mismo título, Köln, 1980, láms. 154 y 156.

<sup>41</sup> Agradezco a Mme. Gauthier la sugerencia sobre su posible origen francés, sobre cuyo argumento, estudiado por ella, no me pronuncio; sin embargo, el modelo de la obra hispana, a mi juicio, es alemán.

<sup>42</sup> GEZA: *op. cit.*, pág. 193; THOBY, P.: *op. cit.*, página 180, lám. CXLVI, n.º 311, 313, lo coloca vagamente en el siglo XIV.

<sup>43</sup> FRANCO MATA, A.: *op. cit.*, pág. 44; HAY, DENIS: «Europa en los siglos XIV y XV», *Historia General de Europa. Cultura e Historia*, Madrid, Aguilar, edición española, 1980, original en inglés, 1966, págs. 33-36.

<sup>44</sup> Así de denomina el crucificado de la iglesia de Santa María in Kapitol, de Colonia.

<sup>45</sup> LACARRA DUCAY, M.ª DEL CARMEN: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Dip. Foral, 1974, pág. 292; DIEZ Y DIAZ, A.: *Puente la Reina. Arte e Historia*, pág. 10; GONI, J.: *op. cit.*, págs. 93-109; POST: *A history of Spanish Painting*, vol. II, 1930, cap. XVI, pág. 112; CONTRERAS, JUAN DE (Marqués de Lozoya): *Historia del Arte Hispánico*, vol. II, 1934, 1.ª ed., Barcelona, pág. 278.

<sup>46</sup> INIGUEZ-URANGA: *op. cit.*

<sup>47</sup> LACARRA DUCAY, M.ª DEL C.: *op. cit.*, página 292.

<sup>48</sup> Cfr. DIEZ Y DIAZ: *Puente la Reina. Arte e Historia*, pág. 10.

<sup>49</sup> CLAVERIA, J., y VALENCIA, A.: *Crucifijos en Navarra*, Pamplona, 1962, pág. 38.



Figura de Dios Padre, juez en el Juicio Universal (Museo de Navarra).

## Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV

# Los murales de la Catedral de Pamplona

Por M.<sup>a</sup> DEL CARMEN LACARRA DUCAY

Entre los numerosos y ricos ejemplos de pintura mural que se conservan, realizados en Navarra durante el siglo XIV, posee especial interés aquel con que se decoró el monumento sepulcral del obispo de Pamplona, don *Miguel Sánchiz de Asiain* (1357-1364), por ser un modelo destacado de la temprana llegada de influencias italianas al Reino de Navarra, recibidas, muy posiblemente, por intermedio de la corte pontificia de Aviñón.

Aviñón, durante la primera mitad del siglo XIV, se había convertido en un centro cosmopolita de cultura. El mecenazgo, tan activamente mantenido por los pontífices y cardenales, motivó la llegada a la ciudad del Ródano de un gran número de artistas procedentes de los más importantes centros del mundo cristiano. Una política financiera hábilmente mantenida por parte del papado permitió contar con abundantes recursos económicos, que favorecieron todo tipo de manifestaciones culturales desarrolladas muy brillantemente.

Los viajeros que acudían a la cor-

te aviñonesa, fueran cuales fueran las motivaciones del viaje, no podían menos de sentirse deslumbrados ante el rico panorama que ante sus ojos se ofrecía: arquitectos, escultores, pintores, orfebres, músicos y escritores rivalizando entre sí, movidos por el único afán de enaltecer al pontificado<sup>1</sup>.

En el arte de la pintura, el destacado papel representado por los pintores italianos, al ser encargados de dirigir los programas decorativos en las residencias pontificias, se justifica por haberse preferido el procedimiento meridional del fresco frente al septentrional de la tapicería como sistema idóneo para llenar las grandes superficies murales de los edificios. Y en la técnica del fresco, los italianos eran en aquel entonces los mejores maestros.

La presencia en Aviñón de Simone Martini (c. 1336 ó 1340-1344) y de otros miembros de su equipo —como su hermano Donato y sus cuñados Lippo y Federico Memmi—, junto a la de otros muchos pintores, cuyos nombres ha guardado la documentación —Riccone y Giovanni de Arezzo,

Pietro de Viterbo, Francesco y Niccoló de Florencia, Giovanni di Luca, de Siena, Pietro y Paolo de Siena, entre los que ocupa un muy destacado lugar el padre Matteo Giovannetti, de Viterbo, al habersele encomendado durante largo tiempo (1343-1367) la dirección de los talleres pontificios—, hicieron de la ciudad del Ródano un centro de difusión de influencias italianas, singularmente toscanas. A ellos, se añadieron los artistas de otras nacionalidades, franceses —especialmente meridionales—, españoles, ingleses, bohemios y neerlandeses, a los que no debía resultar indiferente el magisterio ejercido por los italianos<sup>2</sup>.

Los contactos establecidos desde fecha temprana entre las cortes aviñonesa y navarra no podían dejar de tener consecuencias en el terreno del arte. Y un claro ejemplo de lo que decimos lo proporciona el monumento sepulcral de don *Miguel Sánchiz de Asiain*, edificado en la catedral de Santa María de Pamplona<sup>3</sup>.

La tumba se encuentra adosada al muro meridional del claustro, cobijada

por un arco de forma apuntada, decorado con fina labor de tracería calada en piedra. Ella se halla enriquecida con elementos escultóricos y pictóricos que constituyen una unidad formal e iconográfica de rara belleza; no cabe duda de que se trata de un programa cuidadosamente planeado y realizado por artistas de singular valía.

La decoración pictórica comprendía originariamente el fondo del nicho, el intradós del arco y los lados exteriores del muro en la galería claustral, hasta alcanzar el arranque de su bóveda por la parte superior. En la actualidad, las pinturas mejor conservadas, aquellas que ocupaban el interior del nicho, han sido trasladadas al Museo de Navarra, en Pamplona, e instaladas en una réplica del monumento funerario, hecha en yeso, para salvaguardarlas de una posible destrucción<sup>4</sup>.

### Descripción

La repartición del área decorativa en el fondo del nicho se llevó a cabo con ayuda de los elementos escultóricos en tres zonas claramente diferenciadas. En la parte inferior, la figura del difunto prelado, tallada en piedra y en actitud yacente, se muestra con ricos atavíos episcopales. La acompaña un séquito de plorantes con hábitos monacales (hoy decapitados), que primitivamente recortaban sus siluetas sobre el fondo del nicho, en el que fue pintada una reproducción de la galería claustral de la catedral.

En la parte media del nicho, un gran escudo de piedra con las armas del difunto prelado<sup>5</sup>, al que corona una imagen de la Virgen con el Niño en el mismo material que se apoya en una ménsula decorada con la escena de la Tentación en el Paraíso Terrenal, viene a distribuir el espacio verticalmente en dos zonas iguales. En cada una de ellas se representa un pasaje de la vida de la Virgen María: a la izquierda del observador, su Natividad; y a la derecha, su Presentación en el templo, acompañada de sus padres, Joaquín y Ana.

En la parte alta del nicho hay una única composición, hábilmente acomodada a la forma apuntada del arco, que enlaza con las anteriores por medio de la citada imagen de la Virgen y del esbeltísimo dosel de tracería calada que la protege. La escena que allí se representa viene a completar, temáticamente, el mensaje de la decoración situada en la parte media del nicho: el papel desempeñado por María, como Scala Salutis o Escalera de Salvación, en el Juicio Final Universal al interceder en favor de todos los hombres. Ella, como Madre, muestra al Hijo los pechos que le alimentaron; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas, mientras dos ángeles que le acompañan enseñan las insignias de su Pasión Redentora: la lanza, los clavos, la esponja y el martillo, sin olvidar el sa-

grado madero, cuya silueta se recorta detrás de la figura de Cristo<sup>6</sup>. A derecha e izquierda, en un plano inferior, se identifica a toda la humanidad, simbólicamente representada en dos grupos de hombres y de mujeres cuyos gestos evidencian elocuentemente el veredicto obtenido en el Juicio: aquellos que han sido perdonados se arrodillan ante Nuestra Señora en actitud de orar, los que han sido condenados por sus pecados se retuercen entre las llamas, poseídos por la desesperación. La figura del Padre Eterno ocupa el lugar más alto para que pueda ser visto por todos. Se muestra frontal y sedente sobre el arco-iris e inscrito en una mandorla de perfil ondulado sostenida por ángeles mancebos. Su gesto es severo y majestuoso al bendecir con la mano derecha, mientras ostenta un haz de rayos en la mano izquierda, símbolo de la suprema potencia creadora.

A todo ello se añade una pareja de orantes, arrodillados uno a cada lado de la Virgen María. Aquel que ocupa el lado izquierdo, con atavíos episcopales, debe ser identificado con el propio don Miguel, y su compañero, en el lado contrario, vestido como caballero, con su hermano, el rico-hombre don Ferrant Gil de Asaiñ, fallecido algunos años después<sup>7</sup>.

El intradós del arco que cobija el sepulcro contuvo, originariamente, las imágenes enfrentadas de María y el arcángel San Gabriel, apoyadas en ménsulas y protegidas con sendos doseletes calados. De este modo la escena de la Anunciación quedaba incorporada a las sucesivas representaciones de la Vida de la Virgen, situadas en el fondo del nicho. Su decoración pictórica la constituyen medallones con medias figuras de profetas portadores de filacterias identificadoras, situados entre tallos con hojas y flores enroscados caprichosamente, enmarcado todo ello con una decoración de tipo geométrico.

### Estilo y cronología

Hasta el momento actual se desconocen el nombre del pintor, la fecha exacta de su realización y cualquier otra circunstancia referente a la construcción de la tumba de don Miguel Sánchez de Asaiñ. Sólo a través de la propia obra y de las noticias indirectas que proporcionan los documentos conocidos es como se puede llegar a una aproximación en su catalogación artística.

La tesis propuesta por don Emile Bertaux, hace ya algún tiempo, de que fuera su autor un francés que «tradujo» el arte italiano de Aviñón<sup>8</sup>, no parece desafortunada si se tienen en cuenta las circunstancias de carácter estilístico e histórico que la favorecen.

Entre las primeras se encuentra el marcado aspecto italianizante que refleja su decoración pintada, de base toscana trecentista, tanto en lo refe-

rente a los motivos iconográficos como a la disposición y tratamiento de los elementos que integran cada una de las composiciones, para constituir una unidad narrativa de profundo simbolismo y rara belleza. Así, por ejemplo, en la escena de la Natividad de María, el motivo del Baño de la Niña que ocupa el primer término, y el de las mujeres portadoras de ofrendas a la madre que reposa en el lecho, son algo habitual entre los pintores trecentistas toscanos, claramente tributarios en sus composiciones de la iconografía bizantina que había recibido y adaptado los temas iconográficos de la Antigüedad<sup>9</sup>.

Dentro de los talleres sieneses, el tema de la Natividad de María adquirió un considerable éxito, alcanzando sus más entrañables representaciones en manos de los pintores del siglo XIV. Así, por ejemplo, entre las obras que se conservan, se recuerda el tríptico de la Natividad de María pintado por Pietro Lorenzetti en el año 1342 para la capilla de San Savino en la catedral de Siena (Museo dell'Opera del Duomo), que serviría de modelo para la versión de Paolo di Giovanni Fei (c. 1381) «Natividad de la Virgen y Santos», hoy en la Pinacoteca Nazionale de Siena, o la composición mural de Bartolo di Fredi en la iglesia de San Agostino, en San Gimignano (c. 1366-1367), basada también en creaciones murales lorenzettescas<sup>10</sup>.

En el caso del ejemplo que aquí se analiza, al igual que sucede en las obras sienesas mencionadas, la escena familiar tiene lugar en un interior al que se accede a través de una triple arquería de medio punto que conduce a un breve recinto abovedado al que iluminan tres ventanas con parte-luz central. El modelo arquitectónico repite soluciones ya vistas entre los maestros sieneses, así se encuentra en la «Presentación en el Templo» de Bartolo di Fredi (doc. 1353-1410), hoy en el Museo del Louvre, inspirada en la versión que llevó a cabo Ambrogio Lorenzetti en 1342 para la capilla de San Crescenzo en la catedral de Siena, que guarda el Museo de los Uffizi de Florencia<sup>11</sup>.

Un mayor desarrollo presenta el paisaje urbano que aparece en la escena de «La Presentación de María en el templo», en donde la fragilidad de la juvenil protagonista se acentúa merced a la monumentalidad de los edificios que la circundan formando una decoración ininterrumpida e inmediata como la de un escenario<sup>12</sup>.

De nuevo ahora hay que mencionar a los grandes creadores de vistas panorámicas de la escuela sienesa, tales como Ambrogio Lorenzetti en su gran composición mural de «Los efectos del buen gobierno en la ciudad», que decora la Sala Nueva del Palacio Público de Siena (c. 1337-1339), sin olvidar al maestro Simone Martini quien ya, en

«Los funerales de San Martín de Tours», perteneciente al ciclo de la vida del Santo con que decoró su capilla situada en la iglesia inferior de Assis (c. 1312-1317 ó 1324-1326), reproduce la delicada arquitectura de una capilla gótica, tan similar en sus detalles constructivos al modelo de templo que figura en la escena de «La Presentación de María»<sup>13</sup>.

Los rasgos de cierta modernidad, presentes en las escenas que se acaban de comentar dedicadas a la Infancia de la Virgen María, contrastan con el acusado conservadurismo de la gran composición del Juicio Universal situado en la parte superior del nicho, en donde se mantienen algunos caracteres —como la inserción de la figura del Padre Eterno en una mandorla rodeada por ángeles o la rigurosa simetría en la disposición de los grupos de bienaventurados y condenados ante el tribunal— heredados de la tradición estilística del período anterior—. Los ejemplos más antiguos —siglo XIII— de representación del tema iconográfico de la «doble intercesión» (manuscrito de los *Milagros de Nuestra Señora*, Soissons, códice de la catedral de Toledo), acusan un origen francés de carácter miniaturístico, para alcanzar su máxima popularidad en el terreno de la pintura durante el siglo XV merced a la labor difusora de los grabadores alemanes<sup>14</sup>.

El tema elegido para decorar pictóricamente el intradós del arco en el nicho sepulcral, medias figuras de profetas con sus filacterias insertadas en medallones, puede decirse que obedece a una moda internacional, predominante en la Europa meridional durante el siglo XIV. Si en algunos ejemplos los ocupantes de los medallones en el intradós de los arcos o en las márgenes de las grandes composiciones son ángeles (Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, capilla de Inocencio VI, c. 1355) o santos (Assis, iglesia inferior, capilla de San Martín de Tours, c. 1312-1317 ó 1324-1326), no cabe duda de que la figura del profeta portador de su filacteria ocupó un lugar de privilegio dentro de la iconografía cristiana del período gótico. Así los encontramos con frecuencia en la escuela de Siena desde fecha temprana: predella de la «Maestá» de Duccio para la catedral (1208-1211), en la escuela de Navarra: murales que decoraron el claustro (Himno de la Cruz de San Fortunato, c. 1300-1315) y refectorio (retablo de la Crucifixión, c. 1330) de la catedral de Pamplona, hoy en el Museo de Navarra, y en distintos lugares de la Francia meridional: Cahors (Lot), catedral, cúpula occidental, c. 1316-1334; Toulouse (Haute-Garonne), Notre Dame du Taur, muro meridional en el primer tramo de la nave, c. 1330, y Aviñón (Vaucluse), Palacio Pontificio, Sala de la Gran Audiencia, c. 1352-1353, e iglesia de Saint Didier, muro oriental de



Profetas  
del Antiguo  
Testamento  
(Museo  
de Navarra).



Sepulchro de don Miguel Sánchez de Asaiain. Lado meridional del claustro de la catedral de Pamplona.

la primera capilla (c. 1360), en el lado norte<sup>15</sup>.

A la hora de dar una cronología para la realización de las pinturas, hay que suponer, verosimilmente, que la decoración sepulcral fue comenzada con posterioridad al año 1357, fecha del nombramiento episcopal de don Miguel Sánchez de Asaiain. Si bien es cierto que ya con anterioridad a su elección había gozado de una indiscutida autoridad entre los restantes miembros del cabildo al haber desempeñado con notable éxito su carrera eclesiástica<sup>16</sup>, sólo después de su acceso a la sede de Pamplona pudo gozar del privilegio de ser enterrado en el claustro de la catedral, próximo a uno de los más ilustres predecesores, don Arnalt de Barbazán (1318-1355), y al lado de la puerta de ingreso a la nueva sala capitular, la llamada «puerta preciosa», recientemente construida<sup>17</sup>.

Los documentos conservados no dicen que don Miguel contribuyera personalmente a la realización de su sepultura, pero tampoco lo desmienten<sup>18</sup>.

Es fácil creer que dispusiera en vida el lugar donde deseaba ser enterrado, y que el proyecto del sepulchro sea anterior al mes de enero de 1364, fecha de su fallecimiento<sup>19</sup>.

A través de las investigaciones de Goñi Gaztambide se sabe que en su último testamento —cuyo texto no se ha conservado— «mandó instituir ciertas capellanías y aniversarios perpetuos en la catedral de Pamplona, y a este fin dejó al cabildo un palacio y otros bienes en Acella (Navarra)»<sup>20</sup>.

Pertenecía don Miguel a una noble familia de Asaiain (Navarra), de buena posición económica, cuyos miembros más destacados fueron sus hermanos Remiro Sánchez de Asaiain, uno de los principales barones del Reino, y Ferrant Gil de Asaiain, ricohombre y alcalde de la corte en 1345<sup>21</sup>. Durante su mandato episcopal (1357-1364) mantuvo relaciones bastante cordiales con la iglesia y con el pontificado (Inocencio VI, 1352-1362, y Urbano V, 1362-1370), y muy amistosas con la monarquía navarra, en las personas del

Rey Carlos I (1349-1387) y de su hermano el Infante Don Luis, a quienes prestó ayuda económica y consejo político siempre que hizo falta<sup>22</sup>.

La serie de conflictos surgidos inmediatamente después de su fallecimiento en torno a su espolio, refleja la importancia de sus bienes. El Rey Carlos II de Navarra, en contra de los deseos expresados por el pontífice Urbano V, se incautó de sus bienes muebles «y dispuso de ellos como si fuesen propios», siendo inútiles las disposiciones en contrario de los miembros de la curia aviñonesa<sup>23</sup>. A todo ello se vino a sumar la ambiciosa actuación del noble don Ferrant Gil de Asaiain, hermano del obispo difunto, al pretender apoderarse de los bienes que éste tenía en Acella (Navarra), legados al cabildo de Pamplona en su último testamento. A los dos años de la muerte de don Miguel (en febrero de 1366), se llegó a un arbitraje entre las dos partes contendientes, sometiéndose de antemano al fallo del nuevo obispo de Pamplona, don Bernat de Folcault (1364-1377),

*Cristo-Piedad,  
intercesor en el Juicio Universal  
(Museo de Navarra).*



quien determinó que don Ferrant debía de restituir al cabildo los bienes que habían sido de don Miguel, menos un caballo y un rocín que le debía su hermano de los bienes de Acella<sup>24</sup>.

Un sobrino de ambos hermanos, Ferrando Gil de Asiaín, que murió más tarde, siendo arcediano de Eginarte en la catedral de Pamplona, instituyó en esta iglesia «una capellanía por su propia alma, por la de sus tíos Miguel Sánchez de Asiaín, obispo, y Ferrant Gil de Asiaín, ricohombre, difuntos, y por todas las almas encomendadas al fundador»<sup>25</sup>. Se sabe, merced a Goñi Gaztambide, que el día «11 de febrero del año 1376, el cabildo compró en subasta pública para esta capellanía, por 400 libras, unas casas con su huerto en la rúa Mayor de la Navarrería, que fueron del noble Ferrant Gil de Asiaín, ricohombre, hermano del mencionado obispo»<sup>26</sup>.

Si se tienen en consideración todos estos acontecimientos, es posible suponer como una fecha probable para la realización del monumento sepulcral

aquella comprendida entre los años de 1360 y 1375, es decir, entre la última etapa del episcopado de su titular y la definitiva resolución de los pleitos motivados por su testamento, entre su hermano y el cabildo de Pamplona. Apoya esta última fecha el hecho de que sea don Ferrant Gil de Asiaín, posiblemente, el caballero orante a los pies de la imagen de Nuestra Señora con el Niño en el frente del nicho sepulcral de don Miguel, su hermano<sup>27</sup>.

Por otro lado, fue durante el episcopado de don Bernart de Folcaut (1364-1377), su inmediato sucesor en la sede de Pamplona, cuando las relaciones entre la iglesia navarra y la corte pontificia de Aviñón se intensificaron extraordinariamente, lo que justificaría la llegada de artistas de la ciudad del Ródano a la capital del reino de Navarra. Así, se sabe cómo el nuevo prelado, que ya con anterioridad a su nombramiento había desempeñado una notable actividad política (en 1356 fue enviado, junto con otros caballeros navarros entre quienes estaba don Fe-

rrant Gil de Asiaín, a las cortes de París y de Aviñón para negociar la liberación de Carlos II, entonces prisionero del Rey de Francia), recibió la noticia de su acceso al pontificado cuando se hallaba en Aviñón ejerciendo el cargo de auditor apostólico<sup>28</sup>.

Durante su mandato al frente de la diócesis, sus actuaciones, unas veces a favor y otras en contra del Rey de Navarra, le obligaron finalmente a buscar refugio en Aviñón (1377) al haber provocado la enemistad de Carlos II. Este forzoso alejamiento, cuenta Goñi Gaztambide, «no implicó ni una renuncia ni una deposición. Desde su destierro continuó gobernando la diócesis por medio de sus hombres de confianza, que mantenían continuo contacto con él»<sup>29</sup>. El pontífice Gregorio XI, que le acogió generosamente, fracasó en su intento de reconciliarle con su Soberano, y don Bernat quedó adscrito a su servicio en calidad de auditor y embajador personal, prueba elocuente de la alta estima en que se le tenía. Y allí permaneció hasta que por fide-



Maria  
intercesora de la Humanidad  
en el Juicio Universal  
(Museo de Navarra).

lidad hacia el Papa no dudó en acompañarle en su viaje de Aviñón a Roma (enero de 1377), y estando a su servicio falleció siete meses más tarde en Anagni (Lazio), donde entonces residía Gregorio XI, siendo trasladado su cuerpo a Pamplona para ser enterrado en la catedral<sup>30</sup>.

### Conclusión

Como resultado de esta investigación, cabe decir que la decoración pictórica del sepulcro del obispo don Miguel Sánchez de Asaián (1357-1364), uno de los más notables conjuntos murales del siglo XIV en Navarra, pudo ser realizada por un pintor formado en el taller de la corte pontificia de Aviñón y conocedor de las creaciones de los maestros toscanos del «trecento», como respuesta a la invitación realizada por el mismo don Miguel o por alguien próximo a su persona (se piensa en su hermano Ferrant que estuvo en Aviñón y supuestamente retratado

en la obra), entre los años de 1360 y 1375.

### NOTAS

<sup>1</sup> De la abundante nómina de publicaciones dedicadas a la etapa aviñonesa del Pontificado, seleccionamos aquellas que tratan específicamente de la actividad cultural y artística: M. LACLOTTE: *L'Ecole d'Avignon. La peinture en Provence aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, París, Ed. D'Art Gonthier-Seghers, 1960. Nueva edición, con aportaciones recientes, M. LACLOTTE y D. THIEBAUT: *L'Ecole d'Avignon*, París, Flammarion, 1983. M. ROQUES: *Les peintures murales du sud-est de la France, XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles*, París, A. et J. Picard, 1961. E. CASTELNUOVO: *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1962. S. GAGNIERE: *Le palais des Papes d'Avignon*, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1965. Y. RENOARD: *La papauté a Avignon*, París, P.U.F., 1969 (troisième édition mise au jour). C. DE BENEDICTIS: *La pittura senese 1330-1370*, Firenze, Salimbeni, 1979. C. VOLPE: «La première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle», en *L'art gothique siennois, enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, Avignon, musée du Petit Palais, 26 juin-2 octobre 1983 (Centro Di, Florence, 1983), páginas 92-97. M. LACLOTTE: «Les peintres siennois à Avignon», en *L'art gothique siennois* (páginas 98-101).

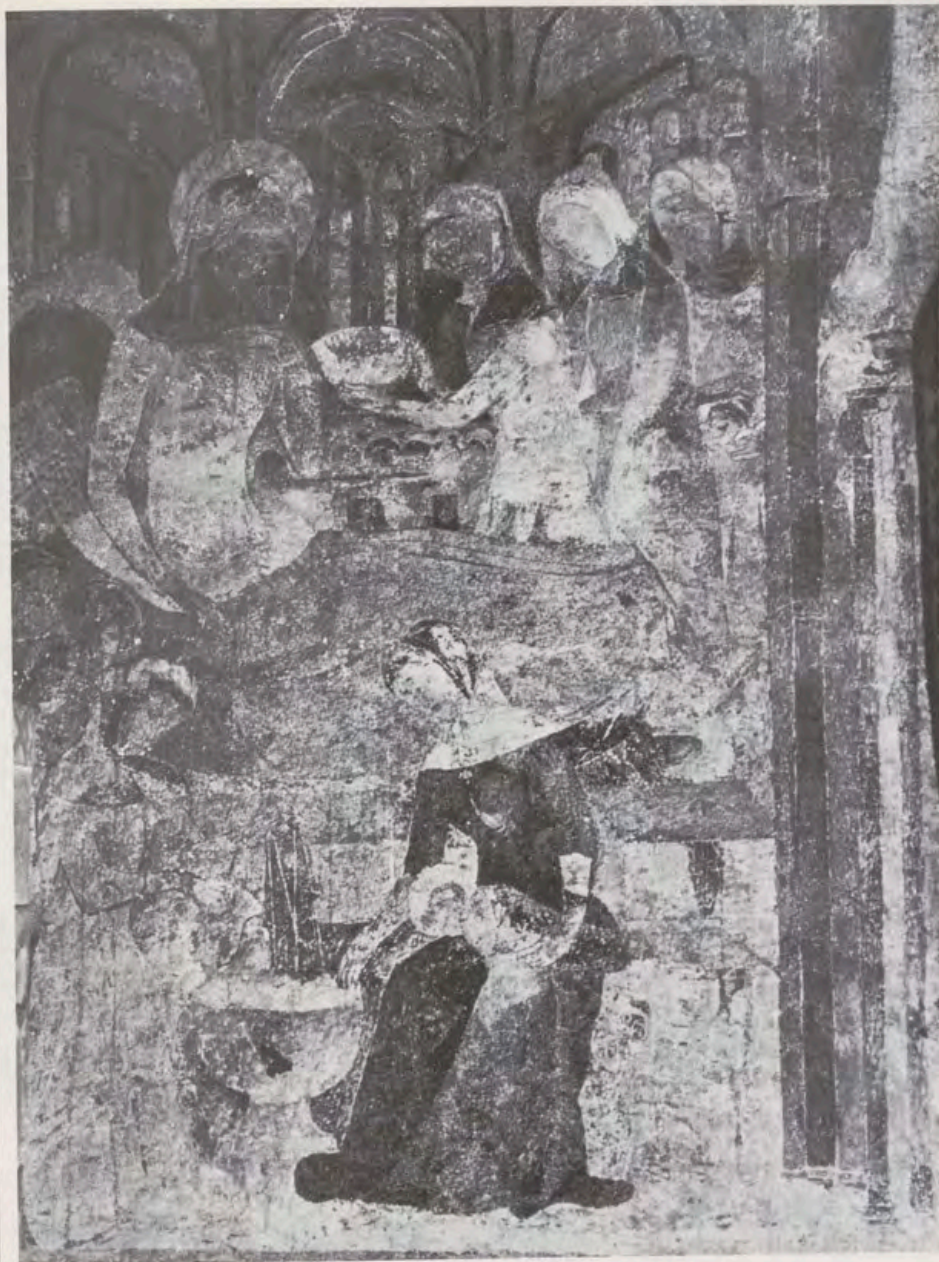
<sup>2</sup> De la bibliografía de la nota anterior, especialmente: M. ROQUES: *Les peintures murales du sud-est de la France, XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (París, A. et J. Picard, 1961). E. CASTELNUOVO: *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV* (Torino, Einaudi, 1962). C. DE BENEDICTIS: *La pittura senese, 1330-1370* (Firenze, Salimbeni, 1979). M. LACLOTTE y D. THIEBAUT: *L'Ecole d'Avignon* (París, Flammarion, 1983).

<sup>3</sup> Para la arquitectura de la catedral de Pamplona, pueden consultarse las obras siguientes: L. TORRES BALBAS: «Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona», *Rev. Principe de Viana*, año VII (XXIV), Pamplona, 1946, págs. 471-508; «Etapas de la construcción de la Catedral de Pamplona», *Rev. Principe de Viana*, año VIII (XXVI), Pamplona, 1947, págs. 9-11. J. GOÑI GAZTAMBIDE: «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *Rev. Principe de Viana*, año XIV (LII y LIII), Pamplona, 1953, páginas 311-327.

E. LAMBERT: «La Cathedral de Pampelune», *Etude Medievales*, II, Ed. Privat, París, 1956, páginas 255-282.

Para la escultura del sepulcro de don Miguel Sánchez de Asaián: R. S. JANKE: *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, I.P.V., 1977.

Para la pintura mural gótica en Navarra, y un primer estudio de la decoración del sepulcro de don Miguel Sánchez de Asaián: M. C. LACARRA DUCAY: *Aportación al estudio de la pintura mu-*



Natividad y baño  
de la Virgen María  
(Museo de Navarra).

ral gótica en Navarra. Pamplona, I.P.V., 1974.

<sup>4</sup> Se encuentra en la sala XXIV, de la planta segunda. A. MEZQUIRIZ: *Museo de Navarra, Guía*, Pamplona, 1978 (4.ª edición). Las pinturas fueron arrancadas del muro primitivo y trasladadas a su moderno soporte por iniciativa de la Institución «Príncipe de Viana», de la Diputación Foral de Navarra, en 1946; a ellas se añadieron otros conjuntos procedentes de Pamplona y de diversas localidades de Navarra. Antes de ser instaladas unas y otras, con carácter definitivo, en la planta segunda del Museo de Navarra, en Pamplona, fueron expuestas durante algunos días (enero de 1947) en Barcelona y en Madrid. I. ELIZALDE: «Una técnica curiosa y una interesante Exposición de pinturas murales en Barcelona y Madrid», *Razón y Fe, Revista hispano-americana de cultura*, año 47, Número 591, Madrid, 1947, págs. 323-334.

<sup>5</sup> Estas son: de oro y dos lobos de sable, bordura de gules y sotueres de oro en profusión. I. BALEZTENA: «Heráldica Episcopal Iruñense», en *Diario de Navarra*, 14 de diciembre de 1961. Se reproduce el escudo, a todo color, en la última edición del famoso *Libro de Armería del Reino de Navarra*, o «libro viejo» (1572-1575), que se guarda en el Archivo General de Navarra, en Pamplona. Para la edición ver: *Libro de Armería del Reino de Navarra*. Introducción, estudio y notas de J. J. Martinena Ruiz, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1982, «Casa de Asiaín», 4.3.

<sup>6</sup> El tema de la *doble intercesión* en el Juicio Final es mencionada con frecuencia en los escri-

tos teológicos de los siglos XIII al XV. El origen literario parece proceder de un amigo de San Bernardo, Arnaud (Ernaldus) de Chartres, abad de Bonneval (c. 1144-1156), autor de un libro de alabanzas a la Virgen María: *Libellus de Laudibus B. Mariae Virginis*: «Securum accesum jam habet homo ad Deum, ubi mediatorem causae suae Filium habet ante Patrem, et ante Filium matrem. Christus, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera; Maria Christo pectus et ubera; nec potest ullo modo esse repulsa, ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec clementiae monumenta et charitatis insignia. Dividunt coram Patre inter se mater et Filius pietatis officia...» (MIGNE: *P. L.*, París, 1890, CLXXXIX, 1.726-7).

Más tarde, bajo la influencia del *Speculum humanae Salvationis* (1324), *Cap. XXXIX*, el tema alcanza una gran popularidad, y se hace frecuente en el arte cristiano de Occidente. Así, inspirándose en el texto de Arnaud, se dice: «Et si peccavimus in Filium, hoc est in Jesum Christum Habemus advocatam fidelem, quae intercedit pro nobis apud ipsum; Christus ostendit Patri cicatrices vulnerum, quae toleravit, Maria ostendit Filio ubera, quibus eum lactavit» (versos 67-70).

En España hay que recordar al gran poeta y Monarca castellano, *Alfonso X el Sabio* (1221-1284), quien ya trató el mismo tema en su famosa obra *Las Cantigas de Santa María*, escrita después de 1255.

No debe de resultar extraño, por ello, la representación gráfica tan temprana del tema en Es-

paña, en donde ya aparece en un códice del siglo XIII, miniado, que se guarda en la catedral de Toledo.

Para la bibliografía, véase: M. TRENS: *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus-Ultra, 1947 (págs. 366-377). L. REAU: *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, II, París, P.U.F., 1957 (págs. 122-123). D. KOEPLIN: «Interzession», en *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, S.J.T., vol. II (Rom, Freiburg, Basel, Wien, Herder, 1970, págs. 346-352). G. SCHILLER: *Iconography of Christian Art*, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*, London, Lund Humphries Pub., 1972 (German edition, 1968), páginas 224-226. B. G. LANE: «The "Symbolic Crucifixion" in the Hours of Catherine of Cleves», *Oud Holland*, vol. 87, 1973 (págs. 9-19).

<sup>7</sup> Sobre don Ferrant Gil de Asiaín, véase: J. GOÑI GAZTAMBIDE: *Historia de los obispos de Pamplona, II, Siglos XIV-XV*, Pamplona, EUNSA, 1979, págs. 227-228.

<sup>8</sup> «... a coté d'un arbre de Jessé dont les figures ont la svelte soplesse du dessin français, une suite de scenes de la vie de la Vierge qui decore le tombeau d'un eveque mort en 1364, montre les architectures legerés et les couleurs gaies des fresques siennoises: c'est l'art italien d'Avignon, traduit par des mains françaises, qui passe les Pyrenées» (*La peinture en Espagne au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècles*, cap. XI, livre VIII, pág. 744, tome III, seconde partie: *Histoire de l'art*, de A. Michel, París, Lib. A. Colin, 1908).



La Virgen María con el Niño,  
recibiendo las oraciones  
de don Miguel Sánchez de Asaián  
y don Ferrant Gil de Asaián  
(Museo de Navarra).

<sup>9</sup> Tanto el tema de la Natividad de María como el de su Presentación en el Templo, se basan en el *Evangelio del Pseudo-Mateo* (cap. IV), de mediados del siglo VI, cuyo influjo durante la Edad Media fue muy grande. Para el estudio de su iconografía en la Baja Edad Media occidental, véase: J. LAFONTAINE-DOSOGNE: *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, tome II (L'Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'art occidental), Bruxelles, 1965, págs. 84-105 y 112-128).

<sup>10</sup> E. CARLI: *Il Duomo di Siena e il Museo dell'Opera*, Ed. Scala, Firenze, 1976 (págs. 89-91). m. TORRITI: *La pinacoteca nazionale di Siena*, Sagep editrice, Génova, 1982 (págs. 29-30, figura 20). R. VANTAGGI: *San Gimignano, Città delle belle Torri*, Plurigraf, Narni-Terni, página 102. M. MEISS: *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton University Press, 1951), Princeton Paperbak, 1978, páginas 20-21, fig. 20.

<sup>11</sup> Véase, M. MEISS: *ob. cit.*, págs. 19-20, figs. 14 y 15.

<sup>12</sup> Véase, P. LAVEDAN: *Représentation des villes dans l'art du Moyen Age*, Paris, Vanoest, 1954 páginas 19-24 y 35-47.

<sup>13</sup> Sobre la capilla de San Martín de Tours en la iglesia baja de Assis y la distinta cronología propuesta por los investigadores, véase, F. BOLOGNA: *Simone Martini. Affreschi di Assisi*, Fratelli Fabra, Ed. Milano, 1968. G. CONTINI y M. C. GOZZOLI: *L'opera completa di Simone Martini*, Rizzoli ed., Milano, 1970. E. CARLI:

*La pittura senese del trecento*, Venezia, Electa editrice, 1981.

<sup>14</sup> L. REAU: *Iconographie de l'art Chrétien*, t. II, II, Paris, P.U.F., 1957, págs. 122-123. M. TRENS: *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, págs. 366-367.

<sup>15</sup> G. GAETANO y E. BACCHESCHI: *L'opera completa di Duccio*, Rizzoli Editori, Milano, 1972, láminas XXII-XXIV, figs. 68, 70, 72, 74, 76 y 78, pág. 92. M. C. LACARRA DUCAY: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, I.P.V., 1974, págs. 127-206. Y. BONESFOY: *Peintures murales de la France Gothique*, Paris, P. Hartman ed., 1954. R. MESURET: *Les peintures murales de Toulouse et du Comminges*, Toulouse, E. Privat, 1958, páginas 41-42, lám. V. E. CASTELNUOVO: *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1962. P. DESCHAMPS et M. THIBOUT: *La peinture murale en France au debut de l'époque gothique (1180-1380)*, Paris, C.N.R.S., 1963, págs. 198-200, lám. CXXVI.

<sup>16</sup> Para la biografía de don Miguel Sánchez de Asaián, se recomienda consultar la obra de don JOSÉ GONI GAZTAMBIDE: *Historia de los obispos de Pamplona, siglos XIV-XV*, Pamplona, EUNSA, 1979, págs. 210-228.

<sup>17</sup> Sobre la famosa «Puerta Preciosa», de acceso a la nueva sala capitular, es importante consultar, además de la bibliografía mencionada en la nota número 3, artículos de L. Torres Balbás, I.P.V. (1946 y 1947), Goñi Gaztambide, I.P.V. (1953), y de Elie Lambert (*Etudes Medie-*

*vales*, II, 1956); el estudio de L. VAZQUEZ DE PARGA: «La dormición de la Virgen en la Catedral de Pamplona», *Rev. Principe de Viana*, número XXIII, Pamplona, 1946, págs. 243-258.

<sup>18</sup> GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, pág. 226.

<sup>19</sup> Aunque el *Catalogus episcoporum ecclesiae Pampilonensis* (fol. 25v) señala la data de 29 de enero de 1364 para su muerte, como bien dice Goñi Gaztambide, «esta fecha es inadmisibile al menos en cuanto al día, puesto que el 24 de enero del citado año el Papa nombró a Bernart de Folcaut para cubrir la sede vacante» (*ob. cit.*, págs. 225-226).

<sup>20</sup> GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, pág. 227.

<sup>21</sup> Sobre los hermanos de don Miguel, GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, pág. 212, nota n.º 12.

<sup>22</sup> Sobre sus relaciones con la familia real de Navarra, GONI: *ibidem*, págs. 214-216.

<sup>23</sup> GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, págs. 226-227.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 228.

<sup>25</sup> GONI GAZTAMBIDE: pág. 228.

<sup>26</sup> GONI GAZTAMBIDE: pág. 228.

<sup>27</sup> Como ya sugerimos públicamente en 1974 (M. C. LACARRA DUCAY: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, I.P.V., pág. 325), debido, entre otras causas, a la contemporaneidad de la figura, ataviada de acuerdo con los gustos de la época, y al no presentar nimbo de santidad, lo que permite abandonar la idea de que se tratara de un santo.

<sup>28</sup> GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, págs. 230-232.

<sup>29</sup> GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, págs. 251-261.

<sup>30</sup> Su sepulcro no se ha conservado.



El Rey Alfonso X recita ante la propia Virgen, acompañado por músicos y danzantes. Cantigas de Santa María (Monasterio de El Escorial).

## El testamento de Alfonso X y la Catedral de Toledo

Por ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ

La identificación entre Alfonso X el Sabio y Salomón —que plenteé por primera vez en mi libro *Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso el Sabio*<sup>1</sup>— queda reforzada por un pasaje de su primer testamento (noviembre de 1283), en el que dispone que «luego que finaremos, que nos saquen el corazón e lo lleven a la Sancta tierra de Ultramar, e que lo sotierren en Ierusalem, en el monte Calvario allí do yacen algunos de nuestros abuelos...», y que su cuerpo sea inhumado en la iglesia de Santa María de Murcia o de Sevilla<sup>2</sup>. Estas últimas eran por entonces las viejas mezquitas reaprovechadas, y tal disposición suponía por parte del Rey Sabio un rechazo de las nuevas catedrales góticas castellanas.

Un privilegio rodado de Sancho IV, fechado en febrero de 1285 (Archivo Histórico Nacional, Clero, carp. 3.022, número 5 bis), conserva su testamento, por el que deja dispuesto su enterramiento en la catedral de Toledo. La solemnidad del acuerdo se expresa por la miniatura —excepcional en este tipo de documentos— que representa al Rey y al arzobispo en el interior de un edificio de cinco naves —sin duda la propia catedral—, acompañados cada uno por su séquito respectivo, y separados por un altar similar a los de las Cantigas.

Este documento quizá se redactó para evitar posibles desavenencias entre el Rey y los obispos, como las que existieron con Alfonso el Sabio a quien se relaciona en un «Memoriale secre-

tum» del año 1279 con una «nueva orden a religión»<sup>3</sup>. Es la «nueva religión» que parece traslucirse de esas imágenes de Don Alfonso como trovador de Santa María, en las que el Monarca, a imitación de Salomón y usurpando prerrogativas sacerdotales, se dirige a la Virgen y a Cristo, lo mismo que aquél en el *Cantar de los Cantares* celebrara los amores del amado y la amada (Cristo y la Iglesia en las Biblias moralizadas).

También Sancho IV aparece invocando a Salomón en una miniatura de sus *Castigos e Documentos* (Biblioteca Nacional, ms. Vit. 13-4), queriendo negar así las acusaciones de su padre de ser ignorante y codicioso (en su testamento). Pero el Salomón que aparece ante Don Sancho no es el mismo que

*El Rey trovador presenta al ángel de la Anunciación en dos ocasiones, en una de ellas en presencia de María como Anunciada. Cantigas de Santa María (Florencia).*



*Figura de Salomón como juez. Portada occidental de la catedral de León.*



servía de modelo a Don Alfonso, pues lleva la espada de la justicia. Una frase de los Proverbios, «Inicio sapiencie timor Domini», y una cruz —evocadora quizá del Calvario— aparecen en sus proximidades. No es un ejemplo de sabiduría sino de justicia, y así aparece Salomón en otra miniatura, que representa uno de sus juicios.

En la monarquía castellana se sucedieron, pues, dos monarcas cuyo ideal de soberano era Salomón, aunque en versiones diferentes. Con ambos es posible relacionar la capilla mayor de la *catedral de Toledo*, que debió ser proyectada como templo de Salomón. Me baso en los nombres —cripta llamada capilla del Santo Sepulcro y capilla superior de la Santa Cruz o del Rey Don Sancho— y también en los análisis antes realizados del testamento de Alfonso y de la iconografía regia. La cabecera toda de Toledo, cuya estructura sabiamente diseñada es más corta que en las catedrales francesas, evoca, en parte, un edificio de planta central. La inspiración estaría en esos planos ideales de Jerusalén como ciudad amurallada que encierra el templo de Salomón, el Santo Sepulcro y el Calvario. En la catedral de Toledo se conserva una hermosa cruz de orfebrería que arranca del Monte Calvario, y está encerrada en las murallas de la ciudad de Jerusalén<sup>4</sup>.

Así, la cabecera de la catedral de Toledo pudo servir de modelo a la de Granada —que Rosenthal explicara como templo de Salomón y como el proyectado mausoleo de Carlos V—, pero no sólo por razones de tipo técnico como se ha dicho.

En el año 1494 los Reyes Católicos modificaron en la catedral de Toledo la disposición anterior. La capilla de Santa Cruz y la cripta del Santo Sepulcro se reservaron para el culto divino. Los «reyes viejos» se colocaron en los laterales del altar mayor, y un gran retablo ocultó el muro de la capilla mayor. La «capilla de los reyes nuevos» sirvió para mausoleo de sus antecesores más directos.

En El Escorial, concebido como templo de Salomón por Felipe II, los sepulcros de este Monarca y de su padre se colocaron a ambos lados del altar mayor, como en la catedral de Toledo, tras la reforma del siglo XV. Pero los paralelismos artísticos entre Alfonso X y Felipe II no acaban aquí, y expresan por lo demás un concepto de realeza de connotaciones absolutistas y sacerdotales<sup>5</sup>. En la «Alegoría de la Batalla de Lepanto», que le pintara Ticiano (Museo del Prado), el título actual y el turco añadido posteriormente ocultan, como estudiara Panofsky<sup>6</sup>, la imagen original en la que Felipe II, en una versión inspirada en el sacerdote de las



1.

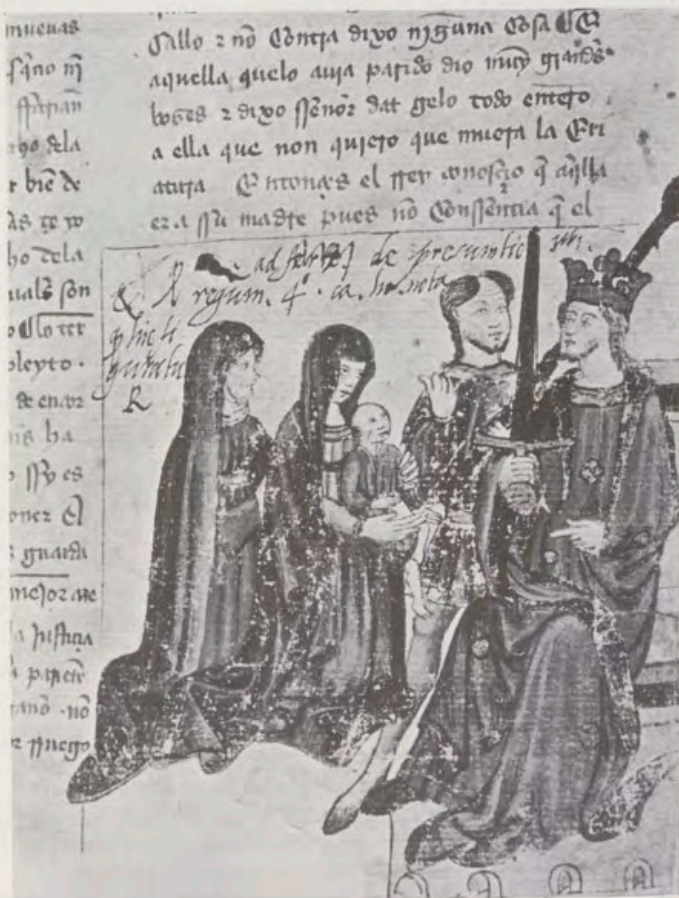
2.

3.

1. El Infante Don Sancho se arrodilla ante el Rey Salomón que, como ejemplo máximo, lleva una espada. Castigos del Rey Don Sancho (Biblioteca Nacional).

2. Juicio de Salomón. Castigos del Rey Don Sancho (Biblioteca Nacional).

3. Alegoría de Lepanto. Felipe II ofrenda su hijo pequeño al Altísimo.



miniaturas de algunos misales, ofrenda a su hijo al Señor.

Desde las miniaturas de los *Castigos del Rey Don Sancho*, antes citadas, entendemos mejor algunos aspectos de la iconografía de la *catedral de León*<sup>7</sup>. La figura de Salomón, que aparece en la portada occidental sobre el «locus appellationis», en donde unos jueces locales aplicaban la justicia según el Fuero Juzgo, parece ser un ejemplo de justicia inspirado en la iconografía de los *Castigos*, que además retornó la validez de ese código que su padre, Alfonso X, invalidara. Sin embargo, para comprender la escultura de la Virgen de la Esperanza, hemos de recurrir a las Cantigas que con gran frecuencia enumeran los distintos momentos de la

Encarnación, como en el folio 120v del códice florentino o la cantiga 71 de El Escorial. En esta última, la Virgen se le aparece a una monja, y le revela el gran placer que siente al oír la oración «Ave Maria», pues vuelve a sentir en su cuerpo la concepción del Hijo.

#### NOTAS

<sup>1</sup> A. DOMINGUEZ RODRIGUEZ: *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso el Sabio*, Madrid, 1984, pág. 10.

<sup>2</sup> ANTONIO G. SOLALINDE: *Antología de Alfonso X el Sabio*, n.º 169 de la colección Austral, Madrid, 1980, págs. 224 y ss.

<sup>3</sup> PETER LINEHAN: «The Spanish Church revisited: the episcopal gravamina», en *Authority and Power*, Cambridge, 1980.

<sup>4</sup> T. PEREZ FIGUERA: *Paseos por Toledo del si-*

glo XIII. Ministerio de Cultura, Madrid, 1984. Expone la explicación tradicional sobre la cabecera de la catedral. JUAN ANTONIO RAMIREZ: *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*, Málaga, 1981, págs. 106 y ss. Sigo sus explicaciones aunque él no incluye la catedral de Toledo.

<sup>5</sup> CORNELIA VON DER OSTEN SACKEN: *El Escorial. Estudio iconológico*, Ed. Xarait, Madrid, 1984. Expone de un modo sistemático y con muy rica bibliografía estos aspectos en relación con Felipe II. No quiero seguirla, pues cualquier extrapolación es peligrosa, y para investigar sobre Alfonso X pretendo seguir las propias fuentes iconográficas y documentales. Así, mi próximo trabajo en REALES SITIOS sobre «Alfonso X y el planeta sol».

<sup>6</sup> E. PANOFKY: *Problems in Titian, mostly iconographic*, London, 1959, págs. 72-73.

<sup>7</sup> Sigo el magnífico estudio de ANGELA FRANCO: *Escultura gótica en León* (León, 1976), al que únicamente apporto ligeras modificaciones desde la miniatura. Le agradezco desde aquí que me prestara el texto de su ponencia en el congreso de Alfonso X.

# CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

## Actos oficiales en los Sitios Reales

### Visita del Presidente de Grecia

Sus Majestades los Reyes ofrecieron, en el Palacio de la Zarzuela, un almuerzo privado al Jefe del Estado y Presidente de la República griega, Constantino Karamanlis, con motivo de su primera visita oficial a España de cuatro días de duración, en el que ambos Jefes de Es-

tado intercambiaron puntos de vista sobre política internacional y la construcción europea.

Al día siguiente, visitó el Ayuntamiento de Madrid, donde le fueron entregadas las llaves de la ciudad, el Congreso de los Diputados y el Palacio de la Moncloa, donde almorzó con el Presidente del Gobierno español. Por la noche, Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, ofrecieron en su honor, en el Palacio Real de Madrid, una cena de gala, durante la cual el Monarca español inició el discurso de bienvenida recordando al Presidente Karamanlis la historia y contactos comunes entre

ambas naciones, y cómo su presencia en España «nos acerca a un país en cuyo suelo nació el concepto y la palabra democracia».

«España, dijo el Rey, tras un laborioso, pero ilusionado proceso de negociación, se dispone a franquear los últimos pasos de su acceso a las Comunidades Europeas. Somos sensibles a la favorable disposición griega, y estamos seguros de que la ampliación redundará en un mayor acercamiento entre nuestras naciones, y en un engrandecimiento de los ideales europeos».

El Rey, que evocó la conciencia española de su dimensión mediterránea, afirmó que el mar común, aquejado de conflictos y focos de tensión, «nos plantea un reto de cooperación al que como europeos no podemos ser indiferentes», y abogó porque ambos pueblos contribuyan a esa tarea.

Por su parte, el Presidente griego elogió el «valor y prudencia» del Rey, y confió en que el actual encuentro de ambos estadistas permita ampliar la cooperación entre ambos pueblos, dentro de unas relaciones «normales», y que no sólo no presentan problemas, sino que ofrecen perspectivas para un mayor desarrollo.

Consideró Karamanlis que la marcha de ambas naciones en los últimos años «ha sido casi paralela», pues tanto Grecia como España «han reconstruido la democracia a la par, son miembros de una misma alianza y ambas creen en el futuro de Europa».

Constantino Karamanlis juzgó necesario «intensificar y coordinar nuestros esfuerzos con el fin de proteger la paz», antes de recordar el «gran esfuerzo» hecho durante la Conferencia de Madrid sobre Cooperación y Seguridad en Europa.

Por último, el Presidente griego declaró su confianza personal en «el gran papel que puede desarrollar Europa para fortalecer la paz internacional, reimpulsar la democracia y el resurgimiento cultural».



Don Juan Carlos, durante las palabras que pronunció en la cena en honor del Presidente de Grecia.

El Presidente griego, en un momento del discurso que pronunció en respuesta a las palabras del Monarca español.





Su Majestad el Rey pronunció un discurso en la cena de gala ofrecida en honor del Presidente de China.

Li Xiannian, durante la alocución que pronunció en respuesta a las palabras del Soberano español.



## Visita del Presidente de China

El Presidente de la República Popular China, Li Xiannian, y su esposa, Lin Jiamei, fueron recibidos por Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, en el aeropuerto de Barajas, con motivo de su primera visita oficial a España, ésta en devolución de la realizada por los Soberanos españoles en 1978. Acompañaron a Li Xiannian su Ministro de Asuntos Exteriores, Wu Xequien, que celebró varios contactos con su colega español, Don Fernando Morán; así como diversos miembros de su Gabinete.

Posteriormente, el Jefe de Estado chino y su esposa asistieron a un almuerzo privado ofrecido por Don Juan Carlos y Doña Sofía en el Palacio de la Zarzuela, y, a continuación, se dirigieron al Palacio de El Pardo, residencia para Jefes de Estado extranjeros en visita oficial a España.

Por la noche, los Monarcas españoles ofrecieron, en el Palacio Real

de Madrid, una cena de gala en su honor, durante la cual Don Juan Carlos, aludiendo veladamente al problema de Gibraltar, manifestó que «la recuperación por China de su integridad territorial constituye un proceso al que España ha prestado solidaria atención, en razón de las analogías y paralelismos existentes entre secuelas coloniales del pasado que ambos países han heredado de su propio suelo».

El Monarca destacó en su discurso que Li Xiannian es el primer Jefe de Estado chino que visita nuestro país, afirmó que «el pueblo español es cabalmente consciente del significado y la dimensión de este encuentro, que complementa y renueva el que la Reina y yo tuvimos hace seis años con el pueblo de China».

En su respuesta, el señor Xiannian identificó las aspiraciones comunes de China y de Europa Occidental, y también coincidió en la necesidad de ampliar la cooperación bilateral. Tras reiterar que sólo la paz puede hacer posible la política de modernización de China, afirmó que su país desea ver una Europa unida, solidaria y poderosa. «Comprobamos con satisfacción —añadió— que España promueve activamente la Unidad de Europa».

## Los Reyes con las Mesas del Congreso y del Senado

En el Comedor de Diario del Palacio Real de Madrid, Sus Majestades los Reyes ofrecieron un almuerzo a las Mesas del Congreso y el Senado, presididas por Don Gregorio Peces-Barba y Don José Federico de Carvajal, respectivamente.

Durante la comida, en un ambiente cordial y ameno, los miembros de las Mesas explicaron a los Monarcas los proyectos para mejorar las instalaciones que utilizan los parlamentarios, en concreto las del nuevo edificio que para los grupos de Congreso se inaugurarán días más tarde, también con la asistencia de los Soberanos.

Los Presidentes de las Cámaras regalaron dos libros a los Monarcas, uno con la historia del Congreso, y otro que recoge la legislación que sobre las comunidades autónomas ha elaborado el Senado.

Al finalizar el acto, que se decidió institucionalizarlo con carácter anual, Don Juan Carlos pronunció un brindis «por la continuidad y el eficaz trabajo de las instituciones».

## Comida de Navidad en el Palacio Real de Madrid

Sus Majestades los Reyes, el Príncipe de Asturias y las Infantas Doña Elena y Doña Cristina celebraron el día de Navidad con una comida en el Palacio Real de Madrid. Asistieron unas cien personas, casi todos familiares, y en el lugar de honor estuvieron los Condes de Barcelona y los hermanos de Don Juan Carlos, Duques de Badajoz y de Soria, así como los primos del Soberano, Duques de Calabria.

## Tapices en el Palacio de Aranjuez



Vista general de uno de los Salones de Felipe II del Palacio Real de Aranjuez, donde tuvo lugar la exposición de tapices.

En el Palacio Real de Aranjuez se expusieron todos los tapices que participaron en el Premio Nacional del Tapiz que se celebró en esta localidad.

El ganador del primer premio, dotado con un millón de pesetas, fue el artista catalán Josep Royo con su obra titulada «Univers». Asimismo, el jurado premió con dos accésit a los tapices «Auto, auto, auto, auto, re-

trato», de Thomas Pupkiewiczzy, y «Alba», de Mariona Sanahuja, dotados ambos con doscientas cincuenta mil pesetas.

Esta fue la primera vez que se convocó un premio nacional de tapiz, actividad muy cultivada, pero desconocida. A la muestra asistieron sesenta y cuatro tapices de sesenta artistas, entre ellos los más destacados en esta modalidad artística como María Asunción Raventós, Aurelia Muñoz, y el ganador, Josep Royo, colaborador de Joan Miró.

La muestra fue un amplio y variado abanico, en el que se mezclaron tapices realizados con técnicas tradicionales, aunque con temas *naïf* y figurativos, con tapices vanguardistas realizados con materiales como el cuero, el papel, alfileres, e incluso con anillas recubiertas con tela.

El Alcalde de Aranjuez inauguró esta exposición con un discurso en el que afirmó que: «No podría haberse escogido mejor marco que este Palacio Real de Aranjuez, donde se pueden admirar las mejores obras de esta tradición artesana».

Por último señaló que «no podía faltar una referencia cordial y agradecida a la colaboración prestada por el Patrimonio Nacional al cedernos estas dependencias del Palacio Real de Aranjuez. Una ayuda que nunca ha faltado y que agradecemos en la persona de su gerente, Don Ramón Andrada».

## Colaboración del Patrimonio en la exposición de los Borbones

En el pabellón Villanueva del Jardín Botánico, organizada por la Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad Autónoma de Madrid, se está celebrando la exposición, «Madrid y los Borbones del siglo XVIII», con la colaboración del Patrimonio Nacional que ha cedido para su exhibición los planos de la Real Fábrica de Naipes y Aguardientes, el Hospital General de Atocha, de los alrededores del Palacio Real de Madrid, el Real Sitio de El Escorial y el Real Sitio de San Fernando.

Destacan en la muestra diversos planos de la arquitectura de obras públicas, caminos, canales y puentes, e incluso un telégrafo por señales luminosas, que unía Madrid con el Palacio de Aranjuez. Especial capítulo se dedica a los Reales Sitios, donde los Reyes iban a pasar temporadas: La Granja, El Escorial, Aranjuez, Riofrío, así como dos ejemplos de la mejor arquitectura de Juan de Villanueva: la Casita del Príncipe, y la Casita de Arriba, en El Escorial.

## Conciertos en los Sitios Reales

El Trío de Madrid, en un momento del concierto que ofreció en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.



## El Trío de Madrid en el Palacio Real

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró 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, perteneciente al III Ciclo de Música de Cámara, corrió a cargo del Trío de Madrid que interpretó «Cuadrivio para tres Stradivarius» (Andante quasilento, Scherzando, Molto moderato), de Xavier Mont-

salvatge, estreno mundial de la obra, escrita por encargo del Patrimonio Nacional en homenaje a SS. MM. los Reyes; y Quinteto con piano en La Mayor Op. 114 «La Trucha» (Allegro vivace, Andante, Scherzo presto, Tema con variaciones, Andantino finale, Allegro Giusto, de F. Schubert.

La obra de Xavier Montsalvatge, «Cuadrivio para tres Stradivarius», compuesta por encargo del Patrimonio Nacional, fue realizada para ser interpretada con los Stradivarius de Palacio. El autor le otorgó el título de Cuadrivio —al margen de que se tratara de un trío— pensando en el nombre derivado del latino Cuadrivium, que quiere aludir la confluencia de cuatro caminos, y también en el sentido más antiguo del término, que se aplicaba a la conjunción de las cuatro artes matemáticas (según la definición de principios de nuestra era): aritmética, música, geometría y astronomía o astrología.

El compositor Montsalvatge empezó a darse a conocer con su colección de «Cinco Canciones Negras», que sigue siendo una de sus obras de mayor proyección internacional, figurando en el repertorio de las mejores cantantes (entre ellas Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé y Teresa Berganza). La publicación en aquellos años de sus pianísticos «Tres Divertimentos» y el estreno por Alicia de Larrocha del «Concerto Breve» para piano y orquesta (1952) afirmaron su personalidad.

Con el paso del tiempo su música ha llegado a ceñirse en una síntesis o simbiosis, en la que convergen ciertas influencias del post-impresionismo y un lenguaje estructural que absorbe desde una variable evasión de la tonalidad, hasta los nuevos recursos de la música post-serial.

El Trío de Madrid, fundado en el año 1976 por los prestigiosos solistas Joaquín Soriano (piano), Pedro León (violín) y Pedro Corostola (violoncello), todos ellos galardonados con importantes premios internacionales, contó con la colaboración de Emilio Mateu (viola) y Jaime Antonio Robles (contrabajo).



El Cuarteto Renacimiento, durante el concierto que ofreció en el Monasterio de la Encarnación.

## El Cuarteto Renacimiento en la Encarnación

En el Real Monasterio de la Encarnación se celebró un concierto sobre «La herencia musical española en el Nuevo Mundo», que corrió a cargo del Cuarteto Renacimiento, y que, con la colaboración del Patrimonio Nacional, fue patrocinado por la Fundación Banco Exterior.

El Cuarteto Renacimiento, que dirige Ramón Perales de la Cal, presentó la grabación de un álbum discográfico en el que se recogen obras musicales del siglo XVI de características netamente españolas, y que conmemora dos centenarios de especial significación para España en su proyección cultural en Hispanoamérica: el V Centenario de Fray Bartolomé de las Casas, y el de Fray Junípero Serra. Ambos centenarios, en su conmemoración, ofrecen una visión completa de los dos siglos de mayor importancia religiosa, política, cultural y artística, coincidiendo con el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco europeo, plenamente asumidos por las colonias de las tres Américas.

Con la colaboración de la Schola Gregoriana Hispana, el Cuarteto Renacimiento interpretó «Veni Creator

Spiritus», anónimo; «Lamentación», de Juan de Lianas; «Memento mei» y «Dixit Dominus» (Salmo 109), de Fernando Franco; Misa «Beata Mater»: Kyrie. Christe. Kyrie, de Francisco Guerrero; «Coenantibus autem illis», de Juan de Lianas; «Pecantem me quotidie», de Fernando Franco; «Domine ad adjuvandum», anónimo, y «Magnificat», de Juan de Lianas.

El propósito de la grabación del álbum, ha sido «dar a conocer un repertorio de estilo y características netamente españolas, en un afán de resaltar y magnificar este importante legado que ha llegado hasta nosotros, cuando ya se anuncia próxima la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América», afirma Ramón Perales.

Las diferentes misiones que iban al Nuevo Mundo se servían de la música especialmente para convertir a los indios, y componían a menudo ellos mismos en el estilo de los más afamados compositores españoles de la época, sobre todo del correspondiente a la Escuela Sevillana de Polifonía, entre cuyos representantes están Morales, Guerrero y Vázquez. «La música tuvo una destacada participación en el desenvolvimiento de la cultura del siglo XVI —añade Ramón Perales—, y servía a su vez como instrumento de gran valor en la evangelización de los indios». Todo ese sentido de misión daba fuerza a la obra de los religiosos y el entusiasmo se manifestaba con música, y se servía de ella.

## El Atrivm Mvsicae en la Encarnación

En la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación, se celebró un concierto de música del medioevo, Renacimiento y religiosa, con la colaboración del Patrimonio Nacional, perte-

neciente al ciclo de música antigua y religiosa, organizado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid con motivo de las fiestas navideñas.

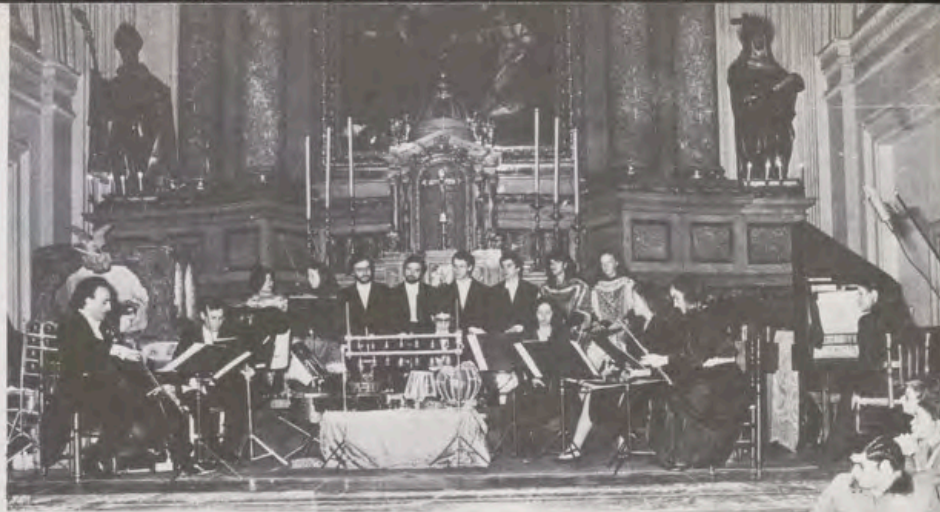
El concierto corrió a cargo del Atrivm Mvsicae, que está dirigido por Gregorio Paniagua, e integrado por los instrumentistas: Sofía López Ibor, Clara Terán, Vladimirovna Balashova, Richard Pairaudeau, Magdalena Ribas, Jesús Greus, Javier Bergia y Gregorio Paniagua; y los cantores: Ana Sandoval, Isabel García Serrano, Hilda

Pérez Ruter, Marta Gómez-Ortueta, Juan de Haro, Santiago Font, Francisco Sandoval y Juan Miguel Prim.

El Atrivm Mvsicae interpretó «Pastorella», de Gabriel Díaz (maestro de capilla del Convento de la Encarnación, hacia 1624); «Symphonia», de José Marín (cantor de tenor de la Real Capilla del Convento de la Encarnación, en 1644); «Antiphona», de Matías Ruiz (maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid, finales del siglo XVII, principios del XVIII); «Cantiunculas», de

Matías Juan de Veana (maestro de capilla del Convento de la Encarnación, hacia 1650); «In Nativitate domini», de Pablo Vidal (primer violoncello de la Real Capilla del Convento de la Encarnación, hacia 1797); «Fuga: Sine nomine», de Antonio Rodríguez de Hita (maestro de capilla del Convento de la Encarnación de Madrid); «Villancico», de Antonio Rosales (maestro de capilla del Convento de la Encarnación, segunda mitad del siglo XVIII), y «Tatatatá», de Jaime Balias y Vila (maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid, año Domine 1822).

La música es original de Gregorio Paniagua, 1984; compuesta para instrumentos antiguos en *Contrafactum* sobre manuscritos anónimos y música de las siguientes fuentes: manuscrito de Jena (siglo XIII), manuscrito de Manesses (Heidelberg) (siglo XIII),



*El Atrium Musicae, en el concierto que se celebró en el Monasterio de la Encarnación.*

manuscrito de Weingartn (siglo XII), Walther von der Reuenthal (hacia 1190-1240), Tannhauser (mitad del siglo XIII), Heinrich con Meissen (Frauenlob), Cantigas de Santa María, Códice J.b.2 Escorialense de Alfonso X

el Sabio (1230-1284); Pierre Passereau (hacia 1509-1547), Alphonso Lobo (1555-1617), Francisco Guerrero (hacia 1528-1599), Thomas Weelkes (1576-1626) y Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787).

*La Coral Santo Tomás de Aquino —a la izquierda— y el Grupo Neocantes —a la derecha— durante los conciertos que ofrecieron en la iglesia del Real Patronato del Buen Suceso.*



## Conciertos de Navidad organizados por el Patrimonio

- La Coral Santo Tomás de Aquino
- El Grupo Neocantes

Con el patrocinio y la organización del Patrimonio Nacional. La Coral Santo Tomás de Aquino y el Grupo Neocantes han ofrecido dos conciertos de Navidad en la iglesia del Real Patronato de Nuestra Señora del Buen Suceso.

La Coral Santo Tomás de Aquino, fundada en las Navidades de 1948, en el ámbito universitario, interpretó en la primera parte del concierto «Adeste fideles», Tradicional, arm. N. Oto-

ño; «Verbum caro factum est», Anónimo, Cancionero Upsala; «No la debemos dormir», Anónimo, Cancionero Upsala; «Dadme albricias», Anónimo, Cancionero Upsala; «Qué bonito Niño chiquito», Anónimo, Cancionero de la Colombina; «Niño Dios de amor herido», de Francisco Guerrero; «Gloria al Niño», de F. Mendelssohn; «O Tannenbaum», Popular alemán; «Il est ne le divin enfant», de G. Fauré; «Stille Nacht», de F. Gruber; «O menino que nasceu», Popular portugués; «El desembre congelat», Popular catalán, arm. M. Oltra; y «Ator mutil», Popular vasco, arm. J. Guridi. En la segunda parte ofrecieron «Canzona di natale», de L. Castellazzi; «Alegres pregonan», Popular venezolano, arm. V. E. Sojo; «Nunca suenen las campanas», Tradicional, arm. M. Alfonso; «Mary's little boy chile», Calypso Christmas J. Hairston; «¿Dónde vais?», de J. I. Prieto; «A Belén vinde pastores», Popular gallego, arm. M. Alfonso; «Ya viene la vieja», Popular castellano, arm. E. Cifre; «Sant Jusep es fa

vellent», Popular valenciano, arm. L. Blanes; «Campanero», Popular andaluz; «Villancico infantil», de J. I. Prieto; «Carnavalito de Nochebuena», Popular andina, arm. C. Barrio; «Fuentequilla que corres», Popular andaluz, arm. E. Cifre, y «Gatumbaba», Tradicional, arm. J. Perera.

El Grupo Neocantes —integrado por Patricia Paz Sánchez-Cuenca (soprano), Luis Vincent Sans (contratenor), César Carazo Jalón (tenor) y Germán Torrellas Liébana (bajo)— interpretó del Cancionero musical de Palacio (Palacio Real, Madrid, siglos XV-XVI) «Virgen Bendita sin par», de Escobar; «Adoramoste Señor Dios», de Francisco de la Torre, y «Ave Virgo Gratia Plena», Anónimo. De Tomás Luis de Victoria, «O Magnum Misterium». De Cristóbal de Morales, «Salve Regina», y las Ensaladas «Una montaña Pasando», de Garcimuñoz (Cancionero Musical de Palacio), y «La Negrina», de Mateo Flecha. En la segunda parte interpretaron las Ensaladas «El Jubilate», «La Justa», «La Bomba» y «El Fuego», de Mateo Flecha el Viejo.

sereau  
Lobo  
o (ha-  
(1576-  
e Hita

n. L.  
nda-  
Prie-  
Po-  
uen-  
aluz,  
radi-

o por  
ppra-  
nor),  
mán  
retó  
acio  
(XVI)  
bar;  
ran-  
Gra-  
Luis  
m».   
Re-  
aña  
one-  
gri-  
nda  
«El  
» y  
ejo.



*Rotundamente distinto*

# Creemos en la gente que cree.



Creemos en la gente que cree.  
En la que crea. En la que crece.  
Eso es lo que importa, lo que cuenta.  
Más que el importe de la cuenta.  
Saber encajar sus problemas.  
Atenderlos con interés.  
Ahorrándoles preocupaciones.  
Sin ahorrarnos esfuerzos ni atenciones.

CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS



Creemos en la gente que cree.

