



TÚ MANDAS



L a s e g u r i d a d p o r d e l a n t e

Con un Peugeot 206 dominarás siempre cualquier situación. Máxima visibilidad sobre cualquier ángulo, ABS de nueva generación y compensador de frenada en función de la carga, paddings de absorción de impactos laterales, airbags delanteros -desconectable el del acompañante- y laterales, cinturones con limitador de esfuerzo, avisador de puertas mal cerradas... todo lo que la tecnología es hoy capaz de ofrecer.

Pregunta en tu concesionario por el "Pasaporte Peugeot", el camino más fácil para disfrutar tu 206.

PEUGEOT 206. HASTA DONDE TÚ QUIERAS LLEGAR.

COCHE DEL
ANO ABC
EN ESPAÑA 99

www.peugeot.es - Peugeot Directo 900 106 306

PEUGEOT. PARA DISFRUTAR DEL AUTOMOVIL

206



42167

XVI/1

Sumario

Reales Sitios

REVISTA DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:
Duque de San Carlos

Gerente:
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales:
José María Álvarez del Manzano
y López del Hierro,
José de Carvajal Salido,
Miguel Ángel Cortés Martín,
Juan Fageda Aubert,
M^a del Carmen Iglesias Cano,
Pablo Isla Álvarez de Tejera,
Juan Junquera González,
Benigno Pendás García,
José Villegas Ortega,
Fco. Javier Zarzalejos Nieto

Secretario:
Manuel María Zorrilla Suárez

Directora:
Rosario Díez del Corral Garnica

Comité de Redacción:
Fernando Bouza Álvarez,
Margarita González Cristóbal,
María Luisa López-Vidriero Abello,
Juan Carlos de la Mata González,
Javier Peña González de Heredia,
Manuel del Río Martínez,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

Secretaria de Redacción:
Julia López de la Torre

Redacción:
Begoña Mardones

Fotografías:
Laboratorio Fotográfico
del Patrimonio Nacional:
Francisco Rodríguez
y Antonio Úbeda Sánchez;
y Félix Lorrio

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Bailén, s/n.
Tel.: 91 547 55 50
28071 Madrid

Año XXXV. N.º 138
4.º trimestre 1998

Precio:
España, 900 ptas.;
extranjero, 1.800 ptas.
Suscripción:
España, 2.800 ptas.;
extranjero, 5.600 ptas.
(IVA incluido)

Diseño y fotomecánica:
VK diseño gráfico, s.l.

Imprime:
Gráficas Jomagar, s.l.

NIPO: 006-98-010-0
Depósito Legal: M. 11.160-64
Prohibida la reproducción total o
parcial de todos los artículos que se
publican en esta Revista

Portada:
Atribuido a Gaspar Becerra,
Arcángel Jehudiel,
Custodio de la Comunidad.

2 Las Descalzas Reales en la cultura festiva del Barroco.

Por Javier Portús.

El Monasterio de las Descalzas constituyó uno de los puntos de referencia de la cultura festiva y ceremonial madrileña del siglo XVII, de manera que el lugar no sólo fue escenario de actos relacionados directamente con la Monarquía, sino que también sirvió para celebraciones promovidas por comitentes muy variados.

13 Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales.

Por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.

Los objetos artísticos que se conservan en el Monasterio de las Descalzas Reales no fueron concebidos para su exclusivo disfrute estético, sino sobre todo para el servicio del culto y de la vida piadosa y devota de las religiosas.

25 *Via Orientalis*: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales.

Por Ana García Sanz y Annemarie Jordan Gschwend.

Entre las obras de arte custodiadas en las Descalzas Reales se halla un interesante grupo de objetos procedentes de la India, Japón y Ceilán. Las autoras de este trabajo amplían la información existente sobre la procedencia e historia de estas piezas, y sobre la identidad de sus propietarios.

40 La Capilla sepulcral de Doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra.

Por Javier Ortega Vidal.

En este artículo se sintetizan de una manera secuencial las aportaciones básicas de las que la Capilla en la que descansan los restos mortales de Doña Juana ha sido objeto en su conjunto.

55 Dos nuevos lienzos de escuela madrileña en las Descalzas Reales de Madrid, y una hipótesis sobre la devoción al Santo Sepulcro.

Por M^a Leticia Ruiz Gómez.

Actualmente se conservan en el Noviciado del Monasterio dos interesantes pinturas: *Cristo mostrado al pueblo por Pilatos* y *Camino del Calvario*, dos episodios de la Pasión que culminarán en el *Cristo de Becerra*.

63 La Junta de Iconografía Nacional y sus fotografías del Monasterio de las Descalzas Reales.

Por Isabel Ortega.

El trabajo fotográfico efectuado por la Junta en el Monasterio de las Descalzas Reales tiene una gran trascendencia, ya que es la primera vez que la cámara recorre unas estancias destinadas al recogimiento para darlas a conocer al público.

71 Entrevista.

74 Notas y Documentos.

78 Crónica Cultural.



EL SANTO ANGELO

Protector de la Comunidad de las Decanas y Reales

Las Descalzas Reales en la cultura festiva del Barroco

Por Javier Portús

Dada la estrechísima relación entre fiesta y poder en la España del Siglo de Oro, el estudio del apasionante mundo festivo y ceremonial, del que fueron escenarios las calles y plazas madrileñas en esa época, no puede llevarse satisfactoriamente a cabo sin una correcta identificación de los distintos centros de poder político o religioso en la ciudad. A este respecto cabe hacer varias observaciones: en primer lugar, que se trataba de una población carente de una institución capaz de ostentar una posición hegemónica desde un punto de vista religioso, como pudiera ser una sede episcopal. En consecuencia, el poder religioso se hallaba disperso en multitud de parroquias, monasterios y conventos nacidos al amparo del auge demográfico y político que experimentó la ciudad tras su conversión en sede de la Corte. Por otra parte tampoco existía una tradición importante de poder municipal (como la que, por ejemplo, poseía Valencia). Sin embargo, existía una institución del máximo prestigio político al vertebrar toda la organización del Estado, como era la Monarquía, con el Rey a la cabeza. Y dada la estrechísima asociación entre poder político y responsabilidad religiosa que existía en la España de la época, el Monarca constituía también un punto de referencia importante en la sociedad católica. Y de hecho, la mayor parte de las ocasiones en las que el Rey se mostraba ante sus súbditos eran actos de carácter religioso en los que manifestaba tácitamente su compromiso en la defensa de unos ideales comunes.

Por eso, el punto de referencia más importante para entender la cultura festiva en el Madrid barroco era el Rey y, por extensión, su palacio, en función del cual se organizaban los principales itinerarios festivos. Era así la meta de un eje que recorría longitudinalmente la ciudad (desde el monasterio de San Jerónimo, el Buen Retiro o el camino de Alcalá), y que servía de escenario a cortejos procesionales con motivos de nacimientos y juras de príncipes, entradas de reinas, etc. También era escenario principal de uno de los itinerarios por los que discurría la procesión del Corpus, que era la fiesta periódica más importante de la ciudad; y numerosos actos relacionados con beatificaciones, canonizaciones, juegos caballerescos, certámenes poéticos, etc., tuvieron al Alcázar como telón de fondo.

La importancia del Rey para entender la gran actividad ceremonial de la ciudad, y para comprender también hasta qué punto en la definición de la Monarquía y en su imagen pública se mezclaban de forma indisoluble conceptos de carácter político y religioso, puede

marco privilegiado para la organización de celebraciones religiosas pervivió durante mucho tiempo. Así, Ponz aseguraba que "esta es una de las pocas iglesias de Madrid donde se celebra el culto con la mayor ceremonia, ostentación y propiedad"². Pero en el Monasterio y en su entorno inmediato no sólo tenían lugar actos puramente religiosos, pues también era marco privilegiado para actividades de carácter propiamente civil o político. Quiero empezar por describir alguna de éstas, porque permiten insistir en la indefinición de los límites entre los dominios de lo religioso y lo civil en la España de la época.

Uno de los primeros actos en los que públicamente la sociedad tenía noticia de la existencia de un nuevo Rey era el levantamiento de su pendón por el Ayuntamiento. Para ello se formaba una comitiva presidida por algún cortesano importante e integrada por los miembros del Ayuntamiento y un cortejo de nobles, acompañados todos por reyes de armas, maceiros, ministriles, etc. Este grupo tenía como punto de partida y llegada el Ayuntamiento y discurría por un

Antonio Mancelli, La villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España, editado por F. de Wit. Museo Municipal de Madrid.



estudiarse también mediante un repaso a la función que desempeñó el Monasterio de las Descalzas Reales dentro de la vida festiva madrileña.

De todos es muy bien conocida la vinculación del Monasterio con la Casa Real, que procede de su propia fundación por la Princesa Doña Juana de Portugal y que se subrayó durante el resto del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII mediante la residencia en él de la Emperatriz María, Ana Dorotea de Austria o la Infanta Sor Margarita de la Cruz, que fue una de las personalidades más destacadas del medio religioso madrileño. El Monasterio, que se regía bajo un patronato regio¹, fue además morada de reinas y princesas en ocasiones extraordinarias, como algunas de las ausencias de los reyes. Todo ello sirvió para convertir al lugar en uno de los puntos de referencia de la vida familiar y religiosa de la Casa Real y, por extensión, de la ciudad.

Estadísticamente las Descalzas es una de las fundaciones religiosas más citadas en las relaciones de fiestas coyunturales del Madrid barroco, y su prestigio como

itinerario que varió a lo largo del tiempo, si bien siempre tuvo como común denominador el que se trataba de la parte más antigua y tradicional de la ciudad y el que discurría por unas plazas concretas en las que tenía lugar la ceremonia del levantamiento del pendón. En 1598 el cortejo se encaminó a las Descalzas Reales, de allí a la Puerta del Sol, y por la calle Mayor y calle de Boteros a la Plaza Mayor, iglesia de Santa María y, otra vez, a la plazuela del Ayuntamiento³. En 1665 se dirigió del Ayuntamiento a la Plaza Mayor, de allí, por la Puerta de Guadalajara, San Salvador y Santa María al Alcázar, de donde fue por la Encarnación y Santo Domingo a las Descalzas, para regresar por San Ginés y Bordadores a la Plaza de la Villa⁴. También variaba el número de las plazas en las que la comitiva se paraba para levantar el pendón. En 1621 eran la Plaza Mayor, la Plaza de la Villa y la Plaza de las Descalzas⁵; mientras que a partir de 1665 a estos lugares se añadió la Plaza del Alcázar⁶. En esos espacios, que se encontraban atestados de gente, se levantaban tablados desde los cuales se lle-

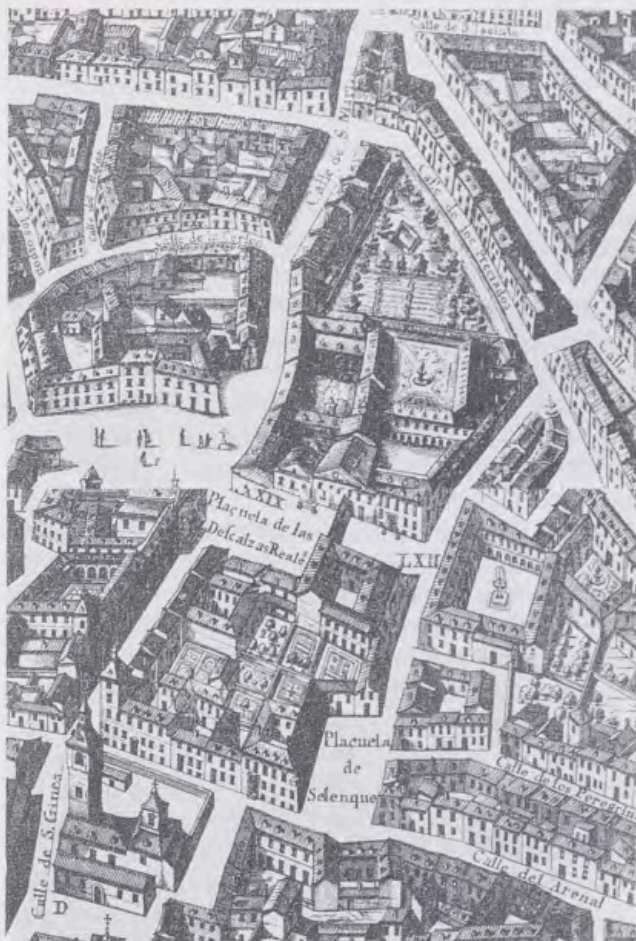
vaba a cabo una curiosa ceremonia de aceptación del nuevo Monarca por el pueblo, que una relación de 1665 describe así:

el (rey de armas) más antiguo dellos, dijo en voz alta: Silencio. Silencio. Silencio. Oid. Oid. Oid. Y luego el duque dijo por tres veces (tremolando otras tantas el pendón): Castilla, Castilla, Castilla, por el Católico Rey D. Carlos Segundo deste nombre, nuestro señor, que Dios guarde. Respondió el pueblo, con afectuosa discordia de voces de que se componía la armonía de su felicidad; Viva, Viva, Viva.

La elección de las Descalzas como uno de los escenarios de esta ceremonia se debe seguramente a varias razones: en primer lugar a su localización en un área céntrica de la ciudad, cercana a la parte más consolidada por la tradición como escenario ceremonial; también a su configuración como Plaza, que permitía la construcción de un tablado y la acumulación de público. El aspecto de esa Plaza puede adivinarse a través de planos antiguos de Madrid o de dos estampas de Pablo Minguet, fechadas en 1758 y que se concibieron para ser utilizadas en las llamadas "cajas ópticas". Uno de los espectadores de este tipo de actos era su protagonista principal en la sombra: el propio Rey que, hasta 1665, en que la pudo contemplar desde el Alcázar, utilizaba el Monasterio de las Descalzas como tribuna privilegiada. Así, de la ceremonia de 1621 se nos dice que "estuvo el rey y la reina, retirados, viéndolo detrás de celosía"⁷.

La Plaza de las Descalzas servía también como escenario de otros actos de carácter civil. Y aunque la justificación más importante a este hecho resida en su naturaleza de espacio céntrico, despejado y abierto, hay que tener en cuenta también el gran prestigio del edificio que la presidía. Las principales actividades de las que quedan noticias son máscaras y carreras que tenían lugar para celebrar la presencia de algún personaje importante o con ocasión de algún hecho destacado de la historia de la Monarquía. Estas actividades se desarrollaban en una sucesión de plazas que convertían el centro de la ciudad en un auténtico escenario de vistosos deportes caballerescos. Entre los numerosísimos actos que se organizaron para agrandar e impresionar al Príncipe de Gales durante su estancia en Madrid en 1625 se incluía una máscara organizada por el Almirante de Castilla el 16 de abril, que se desarrolló en las plazas de Palacio, las Descalzas y Mayor. Exactamente los mismos lugares presenciaron la que tuvo lugar nueve años después con motivo del juramento del Príncipe Baltasar Carlos, que estaba formada por ochenta caballeros y sus lacayos vistosamente ataviados, y la que se celebró en 1679 por la boda de Carlos II. Las dos últimas fueron presenciadas por los respectivos Reyes desde el Alcázar⁸.

El interior del Monasterio también fue escenario de una gran variedad de actos relacionados con el devenir de la Monarquía y que a veces no tenían una naturaleza de carácter religioso. El dieciocho cumpleaños de Felipe IV se celebró en toda la ciudad "con mucha gala y bizarría", pero sobre todo en el Monasterio, donde la Corte hizo una fiesta particular⁹. El lugar era también parada obligada de todos los visitantes ilustres que llegaban a la ciudad, ya fueran religiosos, como el cardenal legado Francesco Barberini, o laicos,



El entorno de las Descalzas Reales. Detalle de la Topographia de la Villa de Madrid, por Pedro Texeira, 1656. Museo Municipal de Madrid.

como el Príncipe Filiberto de Saboya, que cuando vino en 1603 se alojó allí, donde le esperaban los Reyes¹⁰. A este respecto hay que señalar que en el recinto monástico existía el llamado "cuarto regio" destinado al alojamiento de los miembros de la Familia Real, y que fue utilizado en numerosas ocasiones durante los siglos XVI y XVII¹¹. La vinculación regia fue tan estrecha que se convirtió en uno de los lugares de los que se despedían ritualmente los Monarcas cuando tenían que partir para jornadas largas, como la visita a Aragón que emprendieron Carlos II y su hermanastro Juan José de Austria en 1671¹².

La Monarquía constituía un espejo para la sociedad española de la época, y todos los sectores desarrollaron un acusado interés por acercarse en sus costumbres y comportamiento a ella. Por eso, no es de extrañar que una de las fundaciones más mimadas por los Reyes fuera también depositaria de las expectativas de gran parte de la Corte, que la utilizó en dos sentidos principalmente. Por una parte, como cobijo para hijas de familias aristocráticas a las que su vocación, su origen bastardo o su comportamiento comprometedor habían llevado a la toma de hábitos religiosos; por otra, como escenario de algunas ceremonias importantes. Así, además de desarrollarse en él varias tomas de hábitos de órdenes militares, fue el lugar elegido por el Consejo de Indias en octubre de 1656 para dar gracias por las recientes victorias militares, y en 1627 por el de Portugal para conmemorar la salud del Rey¹³. No faltaron tampoco ceremonias muy

curiosas, como el bautizo en tiempos de Felipe II del Príncipe de Marruecos, que se cristianó con el nombre de "Felipe de África" en una ceremonia que causó gran expectación ¹⁴.

Las honras fúnebres son los actos donde mejor se manifiesta que la relación de las Descalzas con la Monarquía era tan estrecha como para poder considerar a este Monasterio el ámbito religioso familiar por excelencia de la Casa de Austria en Madrid. Desde los años inmediatamente posteriores a la fundación son muy numerosas las ceremonias organizadas para honrar la memoria no sólo de los miembros de la Familia Real española, sino también los de otras Cortes emparentadas con la nuestra. En este sentido, hay que recordar que el Monasterio fue durante un siglo y medio el lugar de la ciudad donde se hacían más evidentes las ramificaciones internacionales de la Casa reinante. A ello contribuyó especialmente la residencia en él de personajes muy destacados que habían nacido o reinado en la Corte austríaca, como la Emperatriz María o Sor Margarita de la Cruz.

Un rápido repaso a algunas de estas honras durante el primer siglo de existencia del Monasterio puede dar idea de su *status* como principal depositario en Madrid de la memoria "familiar". Naturalmente, los principales destinatarios de las ceremonias fúnebres fueron los más importantes personajes de la Corte española. En 1568, por ejemplo, el protagonista fue el Príncipe Don Carlos, cuyo cadáver, que vestía el hábito franciscano, fue conducido desde el Alcázar hasta las Descalzas en procesión integrada por las parroquias y cofradías de la Villa, los miembros de los Consejos y los Grandes ¹⁵. Una ceremonia similar tuvo lugar al año siguiente con motivo de la muerte de la Reina Isabel de Valois, de la que López de Hoyos nos ha dejado una relación muy interesante para comprobar hasta qué punto eran nutridos los cortejos fúnebres y solemne la impresión que producían:

Fue cosa notable su sentimiento (del embajador de Francia), y no menos suyo que de todos los que iban en la procesión, que a pocos vi sin lágrimas (...) Salió (el cortejo) de palacio, a cuyo tiempo fue grande el llanto que toda la gente del pueblo hizo: era tanta y tan innumerable que con ser una gran plaza, todo estaba tan poblado de gente que no se veía palmo de tierra. Las damas y toda la gente que en palacio quedaba, dieron tantos gritos y hicieron un llanto tan sentido y notable... ¹⁶.

Una vez en el Monasterio, se dijo una misa y se depositó el cuerpo en una bóveda realizada para el efecto junto a las gradas del altar mayor. Sobre ella se construyó un monumental túmulo que presidiría las solemnes honras fúnebres. Se trataba, como era habitual, de una estructura de madera y forma piramidal, con un lenguaje arquitectónico clasicista, y repleta de esculturas, pinturas y jeroglíficos que hacían alusión, en el característico estilo laudatorio, a las virtudes que adornaron a la difunta Reina. El encargado del programa iconográfico fue el propio López de Hoyos, que utilizó para su discurso una mezcla de motivos cristianos con referencias clásicas, muy representativa de la erudición de la época. Todo ello hace que su prolija relación sea muy interesante no sólo para conocer el significado concreto del túmulo sino también para, por extensión, acercarnos a algu-



Diego de Villanueva, Vista de las Descalzas Reales por la calle de Bordadores, grabado por Juan Minguet, 1758.

nas de las claves de los discursos simbólicos habituales de la segunda mitad del siglo XVI en España.

Aunque con el tiempo las honras principales de reyes, reinas y príncipes españoles en Madrid tendieron a celebrarse en otros recintos también ligados a la Monarquía, como San Jerónimo o la Encarnación, las Descalzas siguieron siendo escenario de actos fúnebres relacionados con otras ramas de la Casa austríaca. Así ocurrió en 1624 con motivo de la muerte del Archiduque Alberto, cuando se organizó una ceremonia que contó con la asistencia del Rey "en público, debajo de cortina"; en 1631, tras el fallecimiento de la Reina de Polonia, o en 1648, en que se honró a Ladislao de Polonia y también participó el Rey ¹⁷. Y, por supuesto, el lugar era también escenario de honras fúnebres relacionadas con la Casa de Austria cuando moría alguno de los varios miembros de la Familia Real que había ingresado en el Monasterio. Cuando falleció en 1615 la Emperatriz María, Felipe III y sus hijos asistieron al traslado de sus restos al Coro, transportados por "las religiosas en procesión con velas"; y la muerte de Sor Margarita de la Cruz levantó una gran expectación, no sólo debido a su estirpe real, sino también a la fama de santidad que la había acompañado desde hacía muchos años. Juan de Palma nos ha dejado un delicioso relato de los momentos anteriores y posteriores a su tránsito, e incluye en su libro una preciosa estampa que la muestra en el lecho mortuario, cubierta de flores y rodeada de las virtudes que habían caracterizado su vida ¹⁸. Narración e imagen se complementan para ofrecer un arquetipo de lo que se consideraba "muerte ejemplar" desde un punto de vista religioso. Pero la monja era también Infanta, y sus honras estuvieron a la altura de su condición social. La iglesia, según Palma, se cubrió de colgaduras, y se levantó en ella un túmulo "cubierto de brocado, con insignias reales, cetro y corona, escudos y tarjetas de las armas imperiales, y con los blasones de la infanta, los cuatro reyes de armas a las cuatro esquinas, y maceros". Al entierro acudió Felipe IV "debajo de cortina al lado del Evangelio, con luto hasta los pies" e Isabel de Borbón, "en el coro", además de numerosos obispos, embajadores, caballeros y damas de la Corte ¹⁹.

La relación entre el Monasterio de las Descalzas, la Monarquía española y las señas de identidad religiosa de la mayor parte de la población aparece subrayada



Diego de Villanueva, Vista de la iglesia de San Martín por el Monte de Piedad, grabado por Juan Minguet, 1758.

en numerosas ocasiones a lo largo de la historia de la fundación. Así ocurre, por ejemplo, en todo lo que se refiere a su vinculación con la imagen de Nuestra Señora de Atocha. Ésta fue una de las advocaciones marianas preferidas por nuestros Reyes, rivalizando con la Virgen de la Almudena. A partir de Felipe IV son muchas las páginas de las viejas historias de la imagen dedicadas a describir los favores mutuos que se hicieron Rey y estatua²⁰. El triunfo político de Atocha sobre la Almudena cristalizó a finales de marzo de 1643, cuando el Rey, que atravesaba un momento muy delicado, depositó las esperanzas de recuperación de la Monarquía en la Virgen y decidió adoptar por patrona del reino a Nuestra Señora de Atocha. Un corresponsal jesuita asegura que estuvo dudando hasta el final, pero que los dominicos le convencieron para elegir a su imagen. Con tal motivo se organizó una gran procesión a la que acudieron todas las religiones, con 600 hachas, los capellanes de honor y predicadores, la imagen “con un vestido blanco ... bordado todo de perlas y de piedras preciosas”, en trono bajo palio llevado por los regidores de Madrid e inmediatamente seguido por Felipe IV y el Príncipe, acompañados a cierta distancia por los “grandes y señores”²¹. La procesión se inició en el Convento de Atocha y acabó en el de las Descalzas, donde estuvo depositada la Virgen para la celebración de una octava.

No era la primera vez que visitaba el Monasterio; y de hecho podemos decir sin temor a equivocarnos que éste fue el lugar donde más días estuvo durante los siglos XVI y XVII, con excepción naturalmente de su propia capilla. La relación entre ambos fue tan estrecha que hace posible hablar de una ruta procesional (aunque no tan importante como las ya comentadas del Corpus o de la Carrera de San Jerónimo), de gran significación dentro de la topografía urbana, que recorría la ciudad de Sureste a Norte. Significativamente muchas de las ocasiones en las que salió la imagen para alojarse temporalmente en las Descalzas tienen que ver con el devenir del Rey o de la Monarquía. Ya hemos visto que su misma adopción como patrona del reino se produjo en uno de los momentos más delicados desde un punto de vista político de entre los que le tocaron vivir a Felipe IV, en plena crisis de los años cuarenta. Su ejemplo fue imitado por su hijo y heredero, Carlos II, que en 1677, cuando empezó a reinar, de-

cidió, junto con su hermanastro Don Juan José de Austria, encomendarse a la Virgen de Atocha, para lo cual organizaron una procesión que condujo la imagen a las Descalzas y que dio lugar a una prolija relación en verso de Jordán de Viñallevés²².

En muchas ocasiones la petición de auxilio para el Rey se refería a cuestiones mucho más personales, como su propia salud. Esta costumbre se documenta ininterrumpidamente desde la época de Felipe II hasta la de Carlos II, y sugiere hasta qué punto era estrecha la relación entre la Casa Real, la Virgen de Atocha y el Monasterio de las Descalzas. A 1580 se le denominó el “año del catarro”, que causó numerosas muertes y contó entre sus damnificados a Felipe II. Para luchar contra él, la Villa sacó en procesión la imagen, que estuvo tres días en Santo Domingo el Real y otros tantos en las Descalzas, de donde volvió a su capilla. En 1601 visitó los mismos lugares, con motivo de la enfermedad de la Reina Doña Margarita; y dos años después fue de nuevo trasladada al Monasterio para acompañar la agonía de la Emperatriz María²³. Con el tiempo, en vez de hacer que una sola imagen pasara por varias estaciones, se recurrió a multiplicar el número de imágenes, asignando a cada una un lugar sagrado concreto. Y Atocha siempre fue vinculada a las Descalzas. Así, en los días anteriores a la muerte del Príncipe Felipe Próspero, en octubre de 1661, la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, cuyo culto había alcanzado gran auge entre el pueblo madrileño, se trasladó al Convento de la Encarnación; el cuerpo de San Isidro, a la iglesia de Santa María; el de San Diego de Alcalá, al Colegio de Atocha; y la Virgen de Atocha al Monasterio de las Descalzas. Todo ello acompañado de “grandes procesiones y rogativas” que convertían el entorno urbano en un auténtico templo²⁴. En 1665 se halló en un trance similar el propio Rey, quien decidió que se hiciese lo mismo, excepto con el cuerpo de San Diego de Alcalá, que en vez de ser depositado en el Colegio de Atocha compartió dormitorio con el Monarca²⁵. Del traslado de la Virgen de Atocha queda testimonio en una gaceta que se publicó entonces:

acudieron sus vasallos solícitos el día 14 al refugio de María Santísima de Atocha, patrona universal destes Reinos, trayéndola en procesión desde su casa por la plaza de Palacio al Convento Real de las Descalzas... adonde concurrieron todas las religiones en comunidad, con rogativas penitentes incesantemente de día, y de noche, implorando el divino auxilio²⁶.

La ubicación del santuario de Atocha y de las Descalzas hacía que cuando se trasladaba la imagen en procesión, el cortejo recorriera gran parte de los sectores de la ciudad. Esto era especialmente útil en aquellas ocasiones en las que la organización del acto se debía a un deseo de estimular la devoción y las oraciones de la población para conseguir el auxilio divino. En este sentido hay que decir que la mayor parte de las veces en las que salió la imagen por las calles hubo detrás una razón curativa o preservativa. Cuando se trataba simplemente de celebrar algo, no se consideraba conveniente sacar a la Virgen de su capilla, sino que se creía más adecuada la visita a la imagen. Y de hecho, las relaciones de sucesos están repletas de referencias a visitas de los Reyes y otros personajes ilustres al santuario, al que acudían con frecuencia en acción de gracias.

Nuestra Señora de Atocha sólo salía para paliar amenazas a la Casa Real o a la colectividad, y cuando lo hacía invariablemente uno de sus destinos era el Monasterio de las Descalzas Reales. Y los principales peligros que inquietaban a la sociedad española de la época se referían a las enfermedades epidémicas, los accidentes desastrosos o la crisis de subsistencia.

Estas últimas, dado el carácter primordialmente agrícola de nuestra economía, se asociaban muy directamente a la falta de agua, un problema que asoló periódicamente al país durante el siglo XVII y para el que como principal solución, aparte de la construcción de silos, se utilizó la apelación a la piedad divina. En Madrid, como decimos, para estos casos se recurrió preferentemente a la ayuda de la Virgen en su advocación de Atocha. En 1609 la imagen estuvo un día en Santa María, otro en Santo Domingo y el tercero en las Descalzas, tres lugares que tenían una cosa en común entre sí y que a su vez los diferenciaban del santuario mariano: ambos se encontraban en el centro de la población. En 1616 la imagen estuvo en los mismos lugares, aunque permaneció más tiempo (tres días) en cada uno de ellos; y al año siguiente visitó también el recién creado Convento de la Encarnación. El recurso se consideró muy eficaz, pues la imagen fue devuelta a su casa "con la mayor agua que se ha visto"²⁷. En alguna rara ocasión, sin embargo, no fue Nuestra Señora de Atocha la encargada de paliar las necesidades de agua, sino que se encomendó esta tarea a la Almodena, como ocurrió en febrero de 1626, en que se llevó en una procesión en la que participaron los Consejos y que pasó por la Plaza del Alcázar, donde la contempló la Reina. Pero aunque cambió la imagen no varió su destino, que significativamente volvió a ser el Monasterio de las Descalzas. Allí permaneció durante diez días²⁸.

La enfermedad era también constante motivo de preocupación, y en varias ocasiones se utilizaron las procesiones para atajarla o prevenirla, como ocurrió en 1681, en que se extendió por diversos puntos de España una epidemia de peste que provocó la alarma de la Corte. Aquí se recurrió de nuevo a la imagen de Atocha, que se depositó primero en el convento de Santo Tomás, desde donde fue llevada a través de la Plaza Mayor y la iglesia de San Ginés a las Descalzas, donde se le hizo una novena. De la procesión queda una curiosa relación, de gran utilidad para conocer no sólo su composición sino también la de muchos otros actos de este tipo. El cortejo era ante todo un espejo ordenado y jerarquizado del orden social que interesaba mantener, y en él cada estamento ocupaba un lugar muy concreto y determinado. En este sentido, seguía el modelo que había difundido la procesión del Corpus²⁹, en la que se lograba recrear una imagen ideal de la sociedad y se pretendía manifestar la identidad ideológica y religiosa de todo el cuerpo social. Abrían el cortejo los Niños Desamparados, los de la Doctrina, las hermandades y las cruces parroquiales, alusivos todos al pueblo llano, que era seguido por el estamento eclesiástico, representado por las religiones, los curas y beneficiados y la Capilla Real, que precedían al trono de la Virgen acompañado por la Villa de Madrid "con sus maceros y capitulares". El día en que fueron a las Descalzas a este acompañamiento se sumó el Rey Carlos II, con grandes dignidades



P. Perret. a. 1636.

VENI SPONSA XPI ACCIPE CORONAM OVAM TIBI DÑS PRÆPARAVIT

Pedro Perret, Toma del estado religioso de la Infanta Sor Margarita de la Cruz, en el libro de Juan de Palma, 1636.

eclesiásticas, los Consejos, predicadores reales y nobleza. Para acoger la procesión, tanto las calles como la Plaza de las Descalzas se hallaban adornadas "de colgaduras de diferentes sedas, y de varias y costosas tapicerías, y todo el suelo cubierto de arena bien regada y fresca"³⁰.

Otra ocasión delicada de la vida madrileña, que activó todos los recursos protectores de carácter espiritual, fue el voraz incendio que se inició en la Plaza Mayor el 7 de julio de 1631. Al día siguiente se llevó el Santísimo al lugar y se colocaron el cuerpo de San Isidro y otras reliquias. Todos los conventos, parroquias y hospitales dueños de imágenes de devoción las llevaron en procesión al lugar; y lo mismo se hizo con Nuestra Señora de Atocha, a la que dieron una vuelta en procesión alrededor del fuego y los escombros. Pero en vez de devolverla, como a las otras imágenes, a su lugar de origen, la depositaron en las Descalzas, donde permaneció dos días. El regreso se hizo en forma de "procesión general", con asistencia de los miembros del Ayuntamiento y de los Consejos³¹.

El tipo de prácticas descritas anteriormente sirvieron para convertir al Monasterio en uno de los puntos de referencia de la cultura festiva y ceremonial madrileña del siglo XVII, de manera que el lugar no fue sólo escenario de actos relacionados directamente con la Monarquía (incluidos los protagonizados por Nuestra Señora de Atocha), sino que también sirvió para celebraciones promovidas por comitentes muy variados. En algunas ocasiones es posible encontrar ecos de esa tradición de depositar la imagen mariana. Así, en 1608 los cordoneros mudaron de hermandad y deci-

dieron buscar una imagen apropiada. Vieron que había una en una ermita donde estaba en malas condiciones y optaron por quedársela para rendirle culto como patrona. Entraron en la ermita, cogieron la imagen y la depositaron en las Descalzas, desde donde la llevaron en procesión a la iglesia de San Miguel. Allí fue venerada con el título de Nuestra Señora del Pópulo y del Amparo⁵². También del Pópulo era la pintura que en 1643 fue depositada en ese mismo lugar por su fama milagrosa. Estaba en una casa particular, y cuando una criada empezó a cantar y a bailar en su alabanza, la imagen movió los dedos⁵³. A veces las imágenes que se llevaban no representaban a la Virgen sino a santos y beatos, como ocurrió en 1623 con motivo de la beatificación de San Juan Capistrano. El aludido fue fraile franciscano y por ello resulta lógico su traslado al Monasterio, donde tras celebrarse una solemne misa salió en procesión hasta “su casa”, pasando por el Alcázar⁵⁴. Algo parecido sucedió en 1638, con una pintura de Santo Domingo en Soriano como protagonista. Para alojarla, las monjas hicieron un altar con velas y flores junto al presbiterio, y colgaron en la iglesia “los Triunfos del Santísimo Sacramento, dibujo del famoso pintor Rubenes, que la envió desde Flandes a aquella Casa la Serenísima Infanta doña Isabel”. Por su parte, la pintura había sido encargada a “Vicencio Carducho, pintor de su majestad, y eminentísimo en su facultad”, y fue embutida en una estructura de metal que permitió trasladarla de vuelta por las calles de Madrid hasta su nueva capilla en el convento de Santo Domingo el Real⁵⁵.



Pedro Perret, Muerte de la Infanta Sor Margarita de la Cruz, en el libro de Juan de Palma, 1636.

El anónimo cronista a quien debemos la relación de la fiesta anterior justifica la presencia del santo dominico en el monasterio franciscano por la amistosa relación entre los fundadores de ambas Órdenes. Pero la verdad es que las Descalzas, por su propia historia y sus características, lograron alcanzar un *status* singular dentro de las fundaciones madrileñas, y fueron capaces de vivir relativamente al margen de la continua guerra de rivalidades que caracterizaba la vida religiosa del país. Son varias las Órdenes religiosas con las que se documenta una “colaboración ceremonial”, y entre ellas destacan los jesuitas. Hay que recordar a este respecto que la Princesa Doña Juana ingresó en la Compañía, algo insólito dado su sexo, y que fue el propio San Francisco de Borja quien en su momento la convenció para que el monasterio que se disponía a fundar fuese de religiosas descalzas. Por eso, cuando en 1625 fue canonizado, las fiestas que se celebraron en Madrid tuvieron entre sus escenarios a las Descalzas, adonde uno de los días de la octava su cuerpo fue transportado en procesión desde el Colegio Imperial. El cortejo, muy vistoso, estuvo integrado, entre otros, por importantes nobles y en él jugaba un papel singular el Príncipe de Esquilache, nieto del Santo. Por la noche se organizó en la Plaza de las Descalzas uno de esos espectáculos pirotécnicos tan del gusto de la Compañía por aquellos años, y que se describe así:

levantóse sobre un anchuroso tablado un jardín con su fuente en el medio, formada de ruedas de fuego, cuyo remate eran dos águilas imperiales, que tenían en medio las armas de la Compañía. A los cuatro ángulos del tablado se pusieron cuatro fuentes, o tazas artificiales de fuego, y en cada una un cisne, que llegaba a beber en ellas. Comenzó a dispararse el fuego, y corresponderse las ruedas todo muy a tiempo, murieron los cisnes si no al son de sus dulces acentos, a lo menos al del general aplauso del pueblo, que dio a esta invención el vitor y la palma.

Igualmente estaba muy desarrollado el interés por el teatro entre los jesuitas, que obsequiaron a las monjas con la representación de una comedia⁵⁶.

La lista de Órdenes implicadas en esta colaboración es muy amplia. Y queremos insistir en que no se trataba de levantar altares o arcos efímeros en las calles, como era normal y casi preceptivo para otros conventos y monasterios, sino que implicaba el “préstamo” de la iglesia para convertirla en morada temporal de alguna imagen, lo que sugiere una relación más estrecha. El primer acto de las fiestas de la beatificación de San Juan de Dios fue el traslado de su imagen al Monasterio⁵⁷; y los mercedarios, cuando en abril de 1620 decidieron celebrar su procesión general de redención de cautivos, lo eligieron como término del recorrido⁵⁸.

En otras ocasiones, aunque las Descalzas no eran un destino final para las procesiones, sí se encontraban dentro de la ruta elegida. El traslado en 1623 de las “arrepentidas”, desde su casa en la calle de los Peregrinos hasta su nueva residencia en la calle de Hortaleza, se llevó a cabo mediante una procesión de “cincuenta y dos mujeres, vestidas con sacos de sayal pardo, descalzas, cubiertos los rostros con velos blancos, de dos en dos, con velas blancas. Acompañadas del Vicario General de Madrid y su Clerecía, que serían 562 clérigos, con sobrepellices, cruces y pendones de

las parroquias y cofradías; y el Corregidor y Regidores en forma de Villa, con sus porteros y maceros³⁷. Como Felipe IV y sus hermanos no querían perderse semejante espectáculo, lo presenciaron desde las Descalzas, mientras que el Príncipe de Gales estaba en un balcón de la Puerta del Sol³⁸. Igualmente, el auto de fe que se celebró al año siguiente tuvo al Monasterio entre los hitos de la carrera, junto a Santo Domingo el Real, San Ginés, la Calle Mayor y la Plaza Mayor³⁹; y en la fiesta de la canonización de San Andrés Corsino, de quien era muy devota Sor Margarita de la Cruz, el cortejo procesional, en el que participó el Rey con su Corte, entró en la iglesia, que estaba engalanada para la ocasión, y fue recibido con motetes⁴⁰.

Una curiosa procesión que pasaba periódicamente por el Monasterio era la que organizaba la Cofradía de la Obra Pía de los Niños del Convento de la Victoria el domingo de Pasión. Estaba presidida por la imagen de Nuestra Señora de la Soledad y la integraban fundamentalmente amas de crías empleadas por la Cofradía para atender la alimentación de los niños. Los tres hitos fundamentales de su itinerario eran el Alcázar, desde donde la contemplaban los Reyes, la Encarnación y las Descalzas⁴¹.

La religiosidad contrarreformista tuvo un carácter eminentemente polémico y combativo, y desarrolló una serie de características nacidas como consecuencia de su permanente enfrentamiento con las disensiones y heterodoxias. La imagen que deriva del devenir del Monasterio de las Descalzas Reales puede considerarse paradigma del catolicismo posttridentino en varios aspectos: en primer lugar por la historia de su fundación y de su uso; también por el riquísimo ajuar que todavía posee en forma de imágenes y relicarios; por el esplendor de sus actos litúrgicos; por la importancia que alcanzó el culto al Sacramento; o por su participación activa en fiestas y ceremonias de carácter combativo. Vamos a ver simplemente tres ejemplos que nos mostrarán al Monasterio en un contexto anti-judío, anti-musulmán y anti-luterano. Uno de ellos data de 1611, cuando en la Corte se organizó una gran procesión para celebrar la expulsión de los moriscos, que fue uno de los episodios más íntimamente ligados a la memoria del reinado de Felipe III. En el cortejo participaron el Rey, los Consejos, los Grandes y el Ayuntamiento, que salieron de la iglesia de Santa María y acabaron en las Descalzas⁴².

Como destacado episodio de afirmación católica frente al judaísmo tenemos las fiestas que se celebraron en 1632 a iniciativa de Sor Margarita de la Cruz para desagrar a un Cristo que había sido azotado. Aunque ese suceso fue utilizado por algunos sectores como advertencia hacia Olivares⁴³, es difícil encontrar en la reacción de la Infanta un trasfondo político. Las ceremonias fueron espléndidas, contaron con la asistencia del Rey y constaban de dos partes: en primer lugar de una octava en la iglesia, para la cual se construyó "un gran corazón fabricado de flores, que remataba en unos incendios de oro (obra de la curiosidad destas señoras)", donde se colocó un crucifijo de tamaño natural que pertenecía al Monasterio. El segundo acto fue una gran procesión que discurrió alrededor de la Plaza y de la que nos queda una descripción de gran valor para identificar no sólo el clí-

max emocional de este tipo de actos sino también la altísima calidad de obras de arte que las monjas podían permitirse el lujo de integrar en sus decoraciones festivas. En este caso se trata de las tapicerías con *La Conquista de Túnez* y con las alegorías eucarísticas, dos de las series más importantes de la historia de este arte:

... por la plazuela de las Descalzas, saliendo en ella el santo crucifijo, que causó mucha devoción y lágrimas; fueron de cada religión seis padres de los más graves, y doce sacerdotes con capas y reliquias en las manos. Llevaban el Santo Cristo en sus andas ocho sacerdotes con dalmáticas, y las varas del palio los capellanes de honor de S.M.. Fue de pontifical el obispo de León, y Su Magestad, Dios le guarde, mostrando su fe y religión fue en la procesión de luto, con el tusón en una banda negra de gasa. Acompañáronle los grandes, los títulos y mayordomos. La reina estuvo en una reja. La plazuela se colgó de la rica tapicería de Túnez, y de la que tiene el Real Convento de las Descalzas de los triunfos del Santísimo Sacramento, dádiva de la señora infanta de Flandes. Hubo dos altares, uno que hizo el convento en las casas del Almirante, y otro que hicieron en San Martín los padres benitos. En cada altar se dijo un villancico, y su oración, y volvió el Santo Cristo a entrar por la puerta del claustro de las señoras religiosas, donde le bajó a recibir la reina nuestra señora, y su majestad del rey nuestro señor estuvo de rodillas, sin la almohada, hasta que se entregó el crucifijo al convento. Esta tarde en lugar del salmo que se cantó todas las tardes al Santo Cristo, se cantaron estos improperios, comenzando a dos coros: *Populo meus, quid fecit tibi?* Y luego entró un triple y un tenor, al arpa el uno, y otro al clavicordio, cantaron estas liras, y fue la tercera vez que la repitieron. Decir que la música fue digna de la fiesta, es superfluo, a quien sabe lo que hay siempre en esta Real Capilla⁴⁴.

La alusión a las tapicerías nos sirve para subrayar el interés con que se desarrolló en el Monasterio el culto al Santísimo Sacramento, que era una de las identidades no sólo de cualquier católico de la contrarreforma (por lo que suponía de contestación al protestantismo), sino también de la propia Casa de Austria, como se encargan de asegurarnos multitud de testimonios iconográficos, escritos y ceremoniales. La serie de Rubens fue creada expresamente para las Descalzas y es el máximo ejemplo de las posibilidades narrativas de la alegoría puesta al servicio de un discurso eucarístico contrarreformista. En su función primitiva de adorno del claustro durante la octava del Corpus sustituyeron a la serie de *La Conquista de Túnez*, que, según escribía Juan Carrillo en 1616, "aunque está en poder de Su Magestad, es de la fundadora de esta casa, y la dejó al rey don Felipe Segundo con condición de que se hay de colgar este día el claustro con ella"⁴⁵. Probablemente en Bruselas la Infanta Isabel Clara Eugenia recordaría lo muy adecuadamente que se adaptaba a la solemnidad de la ocasión el esplendor de un claustro adornado con tan maravillosos tapices; pero sería consciente de que la iconografía de los paños, aunque "católica" en la medida en que narraba un triunfo sobre el infiel, no era la más adecuada para la ocasión, y decidió sustituirlos por unas colgaduras igualmente espléndidas que describieran en el potente y dinámico estilo de Rubens el poder del Sacramento triunfante⁴⁶.

NOTAS

¹ Véase L. Sánchez Hernández, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Madrid, F.U.E., 1998.

² A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1988, t. II, p. 135. Parte de este prestigio se asentaba en su espléndida capilla de música. Véase P. Capdepón, "La Capilla de música del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII (1997), pp. 215-226.

³ A. León Pinelo, *Anales de Madrid*, ed. Ricardo Martorell, Madrid, Estanislao Maestre, 1931, pp. 40-41.

⁴ *Aclamación real y pública de la coronada Villa y Corte de Madrid; en cuyo nombre levantó el Pendón de Castilla el Exmo. Sr. duque de San Lúcar... por su augusto y católico rey Carlos II*, Madrid, Francisco Nieto, 1665.

⁵ J. Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, ed. A. Ceballos-Escalera, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991, p. 95.

⁶ E. Tormo (*En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, IV, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1944, pp. 119-120) pensaba que la localización de las plazas se debía a un deseo de integrar los cuatro puntos cardinales, pero el hecho de que hasta 1665 sólo fueran tres las plazas invita a desechar esta teoría.

⁷ Gascón, 1991, p. 95 [cit. n. 5].

⁸ Para la del Príncipe de Gales véase Gascón, 1991, p. 152 [cit. n. 5]; la del Príncipe Baltasar Carlos, en *Relación del Juramento que hicieron los Reinos de Castilla i León al Serenísimo don Baltasar Carlos Príncipe de las Españas, i Nuevo Mundo*, Madrid, Francisco Martínez, 1632; la de la boda de Carlos II, en *Relación verdadera del real desposorio de nuestro Católico Monarca Don Carlos Segundo con la Reyna doña Luysa María de Borbón (...) Refiérense las demostraciones de alegría con que la Corte celebró tan dichosa nueva desde sábado nueve (...) hasta lunes onze...*, s.l., s.i., s.a.

⁹ A. de Almansa, *Carta undécima*, s.l., s.i., s.a. (En J. Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 230).

¹⁰ La visita de Filiberto, en Gascón, 1991, p. 32 [cit. n.5].

¹¹ Para éste y otros aspectos relacionados con el Monasterio en el siglo XVII, véase L. Ruiz Gómez, "El monasterio de las Descalzas Reales durante el reinado de Felipe IV (1621-1665)", *Jornadas sobre "Las órdenes religiosas y la corte de Felipe IV"*, Universidad de Londres, 1998, y el artículo que esta misma autora incluye en este número de *Reales Sitios*.

¹² *Relación verdadera, en que se da cuenta de la jornada que la Magestad Católica del Rey nuestro señor don Carlos Segundo executó para el reyno de Aragón el miércoles 21 de abril deste presente año*, Madrid, L. A. de Bedmar, 1677 (En M. C. Sánchez Alonso, *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*, Madrid, C.S.I.C., 1977, p. 408).

¹³ Una toma de hábito (de Santiago), en Gascón, 1991, p. 166, [cit. n. 5]. Las acciones de gracias, en Gascón, 1991, pp. 397 y 275 respectivamente [cit. n. 5].

¹⁴ R. Méndez Silva, *Diálogo compendioso de la antigüedad, y cosas memorables de la Noble, y Coronada Villa de Madrid*, Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1637, fol. 12v.

¹⁵ A. León Pinelo, *Anales de Madrid (447-1658)*, ed. P. Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, p. 98.

¹⁶ J. López de Hoyos, *Hystoria y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y sumptuosas exequias fúnebres de la Sere-*



Anónimo, Virgen de Atocha, Colección Antonio Correa.

nísima Reyna de España doña Isabel de Valois, Madrid, Pierrez Cosin, 1569.

¹⁷ Las del Archiduque y la Reina de Polonia, en Gascón, 1991, pp. 12 y 328 [cit. n. 5]; las de Ladislao de Polonia en *Escríbense los sucesos de la Europa desde junio del año de 1647 hasta el mismo de 1649*, s.l., s.i., s.a. (En Sánchez Alonso, 1977, pp. 268-269 [cit. n. 12]).

¹⁸ J. de Palma, *Vida de la serenísima infanta sor Margarita de la Cruz*, Madrid, 1636, pp. 274 y ss.

¹⁹ Gascón, 1991, p. 353 [cit. n. 5].

²⁰ J. de Villaseñor, *Historia general de la restauración de España, por el santo rey Pelayo, apariciones de cruces baxadas del cielo; varias noticias históricas de ymágenes en diferentes reynos, sus orígenes, y descubrimientos; aparecimiento de Nuestra Señora de Atocha...*, Madrid, Roque Rico, 1684, pp. 205-224. Otro capítulo lo dedica a describir los favores recibidos por Carlos II.

²¹ Carta del padre Sebastián González al padre Rafael Pereira, de 2 de abril de 1645. *Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía*, Madrid, Real Academia de la Historia, t. V, 1863, pp. 65-66.

²² Se incluye en Villaseñor, 1684, pp. 229-232 [cit. n. 20].

²³ León Pinelo, 1971, ed. P. Fernández, pp. 124, 177, 179 [cit. n. 15].

²⁴ *Relación de los sucesos ocurridos en España en 1661 y cinco primeros meses de 1662*, s.l., s.i., s.a. (En Sánchez Alonso, 1977, pp. 345-346 [cit. n. 12]).



Jan van der Beken, Viaje de la Emperatriz María desde Praga, 1601.

²⁵ G. Díaz de Ylarraza, *Relación diaria de la enfermedad, y muerte del gran Rey Don Felipe III, Nuestro Señor*, Madrid, Iuan de Nogués, 1665. (En Sánchez Alonso, 1977, p. 353 [cit. n. 12]).

²⁶ *Gaceta de Madrid*, s.l., s.i., s.a. (1665?). (En Sánchez Alonso, 1977, p. 354 [cit. n. 12]).

²⁷ Estos testimonios en León Pinelo, 1951, ed. P. Fernández, p. 195 [cit. n. 3], y Gascón, 1991, p. 41 [n. 5].

²⁸ Gascón, 1991, p. 252 [cit. n. 5].

²⁹ Véase J. Portús, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, pp. 79 y ss.

³⁰ *Descripción afectuosa, que un devoto fervor consagra a la Inmaculada y Sacrosanta Madre de Dios de Atocha ... en ocasión de averla traído en general y solemne procesión sus Ilustres Capitulares el sábado 26 de Julio deste año de 1681 desde su Real, y santa casa de Atocha, hasta el colegio de Santo Tomás, desde donde pasó el domingo siguiente 27 de dicho mes al convento de las señoras Descalzas Reales, acompañada, y assistida del Rey nuestro Señor, de sus reales consejos, y de toda la nobleza destes reynos*, s.l., s.i., s.a. (1681).

³¹ *Sucesos desta corte, desde 15 de Agosto, hasta fin de octubre*, s.l., s.i., s.a. (1625). (En Simón, 1982, p. 264 [cit. n. 9]).

³² León Pinelo, 1951, ed. P. Fernández, p. 190 [cit. n. 5].

³³ J. Pellicer, "Avisos históricos", en J. Valladares (ed.), *Semanario erudito*, t. XXXIII, Madrid, Antonio Espinosa, 1790, p. 69. Aviso de 8-IX-1643.

³⁴ *Sucesos desta corte, desde 15 de Agosto, hasta fin de octubre*, s.l., s.i., s.a. (1625). (En Simón, 1982, p. 264 [cit. n. 9]).

³⁵ *Colocación de la milagrosa Imagen del glorioso Patriarcha Sto. Domingo de Soriano. Procesión y Otavario solemne que se celebró en su Capilla*, Madrid, Francisco Martínez, 1658 (En J. Simón Díaz, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1964, pp. 238 y ss.).

³⁶ J. A. de la Peña, *Elogio del S.P. Francisco de Borsza, duque de Gandía (...) y pobre religioso de la Compañía de Jesús, y su tercero general. Con relación de las singulares fiestas, con que la Compañía de Jesús, y señores de la Corte celebraron su gloriosa beatificación*, Madrid, Juan Delgado, 1625 (En Simón, 1982, p. 353 [cit. n. 9]).

³⁷ P. P. de San José, *Lo sucedido desde domingo 9 de marzo, hasta martes 18 del mismo del año 1631; en que se celebró en (...) Madrid, en el Hospital de Antón Martín, la beatificación del bienaventurado San Juan de Dios...*, Madrid, Francisco Martínez, 1631 (En Simón, 1982, p. 401 [cit. n. 9]).

³⁸ Gascón, 1991, p. 76 [cit. n. 5].

³⁹ Gascón, 1991, p. 155 [cit. n. 5].

⁴⁰ A. de Almansa, *Relación del auto público de la Fe, que se celebró en esta corte, Domingo 21 de Enero de 1624*, Madrid, Diego Flamenco, s.a. (En Simón, 1982, p. 288 [cit. n. 9]).

⁴¹ Licenciado Pérez, *Relación sumaria de la fiesta y procesión que se ha hecho en la Corte en la Canonización del obispo san Andrés Corsino, de la sagrada religión de Nuestra Señora del Carmen*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1629 (En Simón, 1982, pp. 369-371 [cit. n. 9]).

⁴² A. Ares, *Discurso del ilustre origen y grandes exçelencias de la misteriosa imagen de nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid*, Madrid, Pedro Taço, 1640.

⁴³ León Pinelo, 1951, ed. P. Fernández, pp. 198-199 [cit. n. 5].

⁴⁴ Véase J. Manuel Matilla, *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*, Vitoria, Ephialte, 1991, pp. 48-50.

⁴⁵ J. A. de la Peña, *Discurso en exaltación de los improperios que padeció la sagrada imagen de Christo N.S. a manos de la perfidia Iudaica. Con relación de la magnífica octava, sermones, letras y procesión que a estos católicos intentos hizo en el Real convento de las Descalzas la Serenísima y Religiosísima infanta sor Margarita de la Cruz*, Madrid, Francisco Martínez, 1652, fol. 11v. Un resumen de la fiesta aparece en *Relación del Auto de Fe, que se celebró en Madrid, domingo a quatro de Julio de 1632*, s.l., s.i., s.a. (1632).

⁴⁶ J. Carrillo, *Relación histórica de la real fundación del monasterio de las Descalzas de Santa Clara de la Villa de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1616, fol. 37v y ss. Describe muy prolijamente las ceremonias de la octava de Corpus.

⁴⁷ Un estudio reciente sobre esta serie, en Alexander Vergara, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge University Press, 1999.

Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales

Por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos



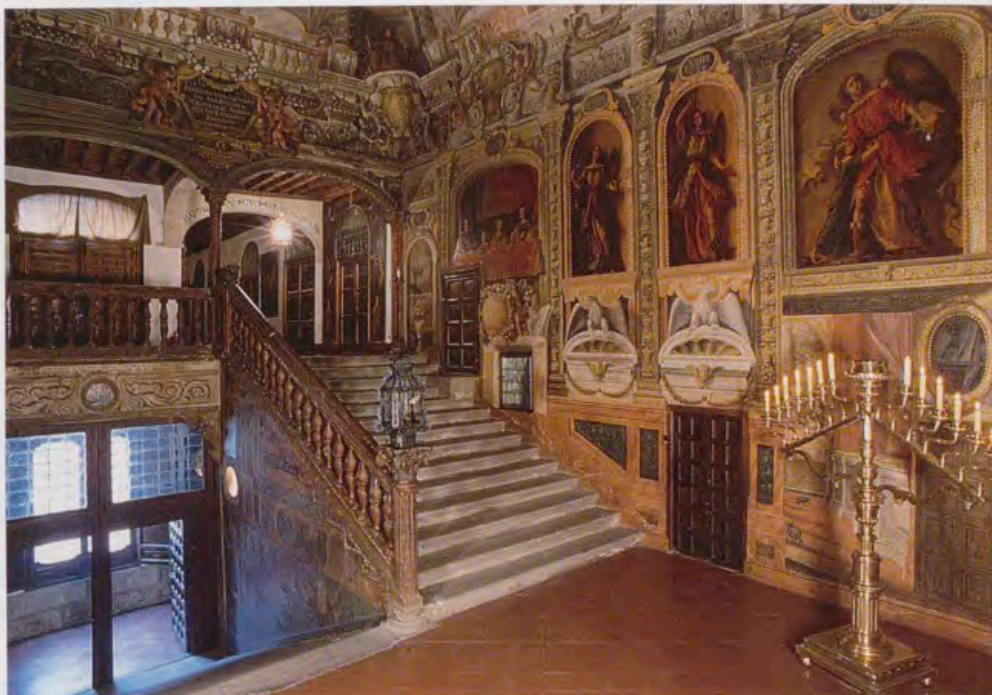
Interior de la Casita de Nazareth.

UN MUSEO SINGULAR

No hace todavía cuarenta años el Monasterio de las Descalzas Reales estaba sometido a la más rigurosa clausura, imposible de visitar, pese a que se sabía que era poseedor de objetos históricos y artísticos de incalculable valor. Aún se leen con emoción las páginas de Don Elías Tormo en que cuenta cómo, obtenido con enorme dificultad el permiso necesario, visitó por primera vez la clausura monástica en 1915, acompañado de otras dos ilustres personalidades, Don Ricardo Ortueta y Don José Moreno Villa. Las visitas menudearon luego y fruto de ellas fueron los cuatro espléndidos volúmenes donde por primera vez se desvelaban al público los tesoros artísticos custodiados en el célebre Monasterio madrileño, fundado en el siglo XVI por Doña Juana de Austria, Princesa de Portugal, hija del Emperador Carlos V y hermana del Rey Felipe II¹. Hoy en día, a partir de 1960, cualquiera tiene acceso al interior del Monasterio, abierto como Museo en sus itinerarios más importantes, gracias a las gestiones realizadas por el Patrimonio Nacional, que se encargó de restaurar y acondicionar las partes visitables, y que actualmente vuelve a realizar las obras indispensables al mantenimiento de tan venerable y delicado edificio.

Sin embargo, el Museo de las Clarisas Descalzas no es un museo cualquiera ni se deben contemplar las obras de historia y arte que atesora con la actitud y talante con que se admiran en otros museos. Estos se han estructurado, por lo general, artificialmente como una serie ordenada de objetos, arrancados a la fuerza de su contexto natural -el palacio, la casa, la iglesia, el

Escalera principal.



convento- y, por consiguiente, desviados de su finalidad primera, para ser estudiados por los expertos, admirados estéticamente por los degustadores y aficionados y ser curioseados por los simples turistas. El Museo del Monasterio de las Descalzas no es, no debe ser eso. Las obras exhibidas, pinturas, esculturas, tapices, relicarios, ornamentos, piezas litúrgicas y objetos devocionales no han sido nunca arrancados del sitio para el que fueron creados o adquiridos, como tampoco ha sido violentada su finalidad primaria de servir a la liturgia, al culto y al desarrollo de la religiosidad y de la piedad de quienes permanentemente habitaron y habitan el Monasterio, las religiosas de Santa Clara. Con ese espíritu han de ser valoradas y contempladas por el visitante, consciente de que se encuentra en un Monasterio. Es cierto que éste fue fundado en un palacio por una princesa, hija de reyes y reina ella misma de Portugal, y habitado en otros tiempos por la Emperatriz María y por algunas religiosas por cuyas venas corría sangre real. Pero, aunque palacio que no perdió del todo este rango, no puede ser considerado exclusivamente como tal, depositario, por ello, de unas colecciones artísticas acumuladas en él por aquellas regias moradoras ², sino, en todo caso, como palacio-monasterio donde los objetos artísticos conservados lo fueron no para su exclusivo disfrute estético sino primariamente para el servicio del culto y de la vida piadosa y devota de las religiosas. El intento de estas líneas no ha de ser otro que el de comentar algunas de esas obras históricas y artísticas dentro del contexto religioso para el que fueron pensadas y de los objetivos culturales y piadosos a que fueron destinadas.

EL CULTO EUCARÍSTICO

Uno de los propósitos básicos de la fundadora Doña Juana de Austria al crear el Monasterio, manifestado en la escritura fundacional de 1572, fue el de promover la alabanza continua a Dios por los beneficios que ella y la Casa de Austria habían recibido, alabanza que había de concretarse particularmente en la adoración y culto al Sacramento de la Eucaristía. La devoción eu-

carística no fue algo personal y exclusivo de la Princesa fundadora sino de todos los miembros de la Familia Habsburgo, tanto en su rama española como austríaca. A la Eucaristía se le denominaba "Sacramentum Amoris Austriaci", pues todo el engrandecimiento y prosperidad de los Austrias se creía debido al hecho de que el fundador de la dinastía, el Conde Rodolfo, encontrándose un día de caza con un sacerdote que debía vadear un río para llevar el santo viático a un moribundo, le había cedido su caballo, que finalmente regaló al clérigo por pensar que no debía usarse ya más, para la caza o para la guerra, un caballo que había llevado al Santísimo ³. Fuera o no cierta esta leyenda -representada por Rubens en un cuadro del Museo del Prado- que los historiadores sitúan hacia 1570, lo cierto es que los apologistas de la Casa de Austria la respaldaron y propagaron, haciendo depender la prosperidad o la desgracia de los Habsburgo de la veneración y culto al sacramento de la Eucaristía. Así por ejemplo Agustín Moreto, en el auto sacramental *La gran Casa de Austria y divina Margarita*, hace disputar a la Reina de Hungría, Margarita, nieta del Conde Rodolfo, con el hereje Hugo, discípulo de Wycleff, sobre la presencia real de Cristo en el sacramento eucarístico; el demonio amargado exclama:

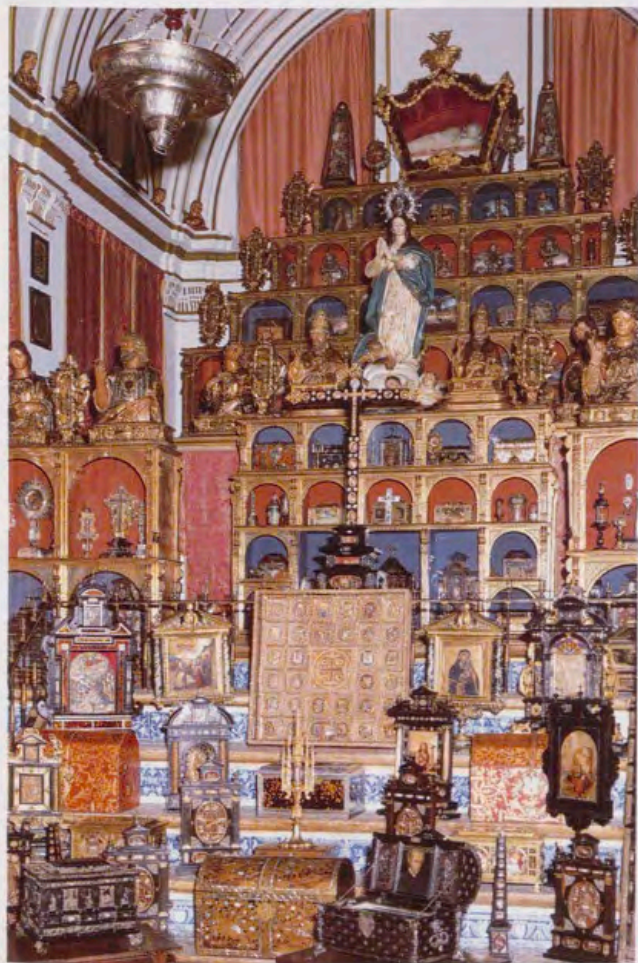
Que la casa de Austria sea/ devota del Sacramento/ del altar, me da tormento..., con mortal ansia desea/ mi angélica obstinación/ borrar esta devoción... Rodolfo, conde de Auspurg/ tuvo en esto tanto celo/ que le ha prometido el cielo/ imperios de norte a sur./ Sus descendientes se van/ dilatando en tal manera/ que es corta la media esfera/ que alumbraba el vello Titán,/ y a su imperio sin segundo/ y para aclamarle sólo,/ sacaré del otro polo/ la cabeza el Nuevo Mundo. ⁴

El culto litúrgico y la devoción a la Eucaristía tienen en el Monasterio de las Descalzas Reales manifestaciones muy singulares. Por lo pronto el retablo de la iglesia, ensamblado por Gaspar Becerra hacia 1564, tenía como pieza muy destacada en tamaño y calidad el tabernáculo destinado a albergar el Santísimo, conforme había establecido recientemente el Ritual Romano y habían de subrayar los decretos de los sínodos



El triunfo de la Iglesia.
Tapiz. Manufactura de Bruselas
sobre cartón de P.P. Rubens.

diocesanos españoles convocados para poner en práctica las directrices del Concilio de Trento⁵. El magnífico retablo de Becerra se incendió en 1862 y fue sustituido por el actual, pero se conserva la temprana descripción que hizo de él en 1568 Juan López de Hoyos en la relación de las exequias del Príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II, que se celebraron en el templo de las Descalzas y, sobre todo, el estupendo dibujo



Vista del Relicario.

de la Biblioteca Nacional⁶. El tabernáculo del retablo de las Descalzas puede ser considerado el precedente del que, todavía de manera más destacada, preside el retablo de la Basílica de El Escorial, el cual, según comenta el Padre Sigüenza, era la razón de ser no sólo de la iglesia sino de todo el monasterio filipino. El retablo y el tabernáculo se colocaron en la iglesia de las Descalzas sobre una empinada escalinata, a fin de que las religiosas los pudieran visualizar cómodamente desde el coro alto, situado a los pies del templo, tanto durante la asistencia a la misa conventual cuanto durante el canto de las horas canónicas que ocupaban buena parte de su actividad cotidiana.

El mencionado Becerra debió esculpir igualmente el Cristo yacente, en cuyo costado se abre una oquedad para colocar el viril de plata que aloja al Santísimo Sacramento, convirtiéndose así la imagen en una suerte de "custodia viviente". El Cristo se venera habitualmente en una capilla del claustro alto, una de las más importantes entre las que se abren en las cuatro crujiás que lo componen. Este conmovedor bulto escultórico es el que se utiliza para llevar procesionalmente el Santísimo en la ceremonia del Santo Entierro la tarde del Viernes Santo. Según Don Elías Tormo, que recogió la especie de boca de las religiosas en su primera visita de 1913, tanto la utilización del Cristo yacente, como custodia, cuanto la procesión del Santo Entierro con el Santísimo en su costado, son acontecimientos tan extraordinarios y ajenos a la liturgia ordinaria que exigirían un privilegio especial, otorgado, según se supone, por el Papa Alejandro VI a las Clarisas Descalzas del convento de Gandía, privilegio que habría sido transferido a las de Madrid, por medio de la primera abadesa electa, Sor Francisca de Jesús, o por la primera priora efectiva Sor Juana de la Cruz, la hermana más pequeña de San Francisco de Borja⁷.

En el Museo de los Oficios de Florencia se guarda un precioso dibujo de Francisco Rizi que parece indicar que el Cristo yacente de Becerra se utilizaba, no sólo en la procesión del Viernes Santo, sino también en otras ocasiones especialmente solemnes, como durante el llamado ejercicio de las Cuarenta Horas. Se estableció

oficialmente en Roma en tiempos de Clemente VIII y fue extendido a España con posterioridad por especial privilegio concedido al Rey Felipe IV por el Papa Gregorio XV. Consistía en la manifestación pública del Santísimo ininterrumpidamente durante los tres días que duraba al carnaval. El ostensorio de la Eucaristía se rodeaba de enorme espectacularidad, con aparatos escenográficos que debían servir de estímulo para que las gentes se retirasen a los templos a orar, abandonando los pecaminosos excesos de las populares fiestas⁸. El dibujo de Rizi, escenógrafo del Coliseo del Buen Retiro, muestra una fastuosa arquitectura efímera, repleta de trucos escénicos y alegorías bíblicas, en cuyo centro campea una imagen de Cristo yacente,

asunto de estos tapices nada tenía que ver con la Eucaristía, la Gobernadora de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia, sobrina de la fundadora y moradora ella misma del Monasterio en muchos momentos de su infancia y juventud, encargó en 1625 a Pedro Pablo Rubens que compusiese los modelos y cartones para una serie de 20 tapices que tejieron en sus talleres de Bruselas Jan Raes, Jacob Geubel y Jan Vervoert. Los veinte ricos paños costaron la enorme suma de 100.000 florines de oro y llegaron a Madrid en 1628. Algunos estudiosos han intentado demostrar que Isabel Clara Eugenia ofreció los tapices al Monasterio de las Descalzas como un *ex-voto*, es decir para cumplir la promesa que había hecho al Santísimo Sacramento



Casita de la Infanta Sor Margarita de la Cruz.

que consideramos no puede ser otro que el de las Descalzas Reales. Si esto fue así, podemos afirmar que el culto eucarístico alcanzaba otra de sus cimas en el Monasterio fundado por Doña Juana de Austria durante los mencionados ejercicios de las Cuarenta Horas⁹. También obtuvo peculiar relieve la procesión con el Santísimo por la iglesia y claustro de capellanes del Monasterio en la octava de la fiesta de Corpus Christi. No en el día mismo del Corpus, sino una semana después, probablemente para no hacer sombra a la procesión general por las calles de Madrid a la que asistía personalmente el Rey con su familia, acompañado por los miembros de los Consejos y por otros altos personajes de la Corte. Templo y claustro se adornaban para la ocasión con los célebres tapices tejidos para conmemorar la conquista de Túnez por el Emperador Carlos V, que Felipe II cedía a tal efecto. Como el

de ofrendarle la serie si los tercios españoles salían victoriosos del asedio a la ciudad de Breda. La hipótesis, además de atractiva, resulta verosímil en un miembro de la Casa de Austria que, según la tradición antes señalada, hacía vincular la fortuna o la desgracia de su familia a la devoción y culto a la Eucaristía¹⁰. Rubens se atuvo a los dictados de los consejeros eclesiásticos de la Princesa gobernadora, pero también a su inmensa erudición libresca, para idear una excepcional *Apoteosis del Sacramento de la Eucaristía* que respondiese a una de las devociones fundamentales de la "Pietas Austriaca". Por otra parte no falta en la serie ninguno de los ingredientes del movimiento contrarreformista auspiciado por Trento, por ejemplo las prefiguraciones eucarísticas a que alude la sesión XIII del Concilio, o el argumento a la tradición frente a las falaces afirmaciones de los heresiarcas, tradi-



Antonio Ricci, Retrato de Sor Margarita de la Cruz, 1603.



Bartolomé Román, Ángel de la guarda.

ción encarnada por los cuatro evangelistas, por los doctores de la iglesia latina y otros defensores del culto eucarístico, como Santa Clara de Asís y el obispo San Norberto de Amberes. Sobresalen por su arrollador dinamismo y la vinculación a la cultura humanística de Rubens los triunfos, donde cabalgan sobre los carros las personificaciones de la Fe, del Amor Divino y de la Iglesia. Finalmente una subserie de tapices parece que estaba destinada a cubrir el retablo de Becerra durante la octava del Corpus, dejando visible exclusivamente el altar y el tabernáculo. En ellos campea el ostensorio eucarístico adorado por los ángeles en el cielo, pero también en la tierra por los miembros, cómo no, de la Casa de Austria: el entonces Emperador Fernando II, los Reyes de España Felipe IV e Isabel de Borbón, y la Gobernadora de Flandes Isabel Clara Eugenia¹¹. Actualmente se ha habilitado en el Monasterio un antiguo dormitorio de las monjas clarisas convertido en salón, donde se exponen al público los tapices más significativos y espectaculares de la serie.

LA "COMUNIÓN DE LOS SANTOS";

LAS RELIQUIAS Y LA ORACIÓN POR VIVOS Y DIFUNTOS

Los modernos heresiarcas del siglo XVI habían rechazado la veneración de las reliquias no sólo como algo innecesario -puesto que consideraban superflua la intercesión de los santos-, sino poco menos que como algo idolátrico y casi necrofilico. Trento, por el contrario, en la sesión XXV reafirmó el honor debido a las reliquias auténticas, cuyo tráfico por la Europa de fines del siglo XVI había aumentado merced a dos factores: la adquisición y recuperación por los católicos de las profanadas por los protestantes y el hallazgo de otras nuevas durante las campañas de excavaciones arqueológicas de las basílicas paleocristianas y de las catacumbas de Roma promovidas, las primeras, por el Cardenal César Baronio y las segundas por Antonio Bosio. Felipe II se distinguió entre los monarcas católicos por la preocupación casi obsesiva de coleccionar reliquias, que reunió por miles en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El ejemplo del piadoso Monarca sirvió en España de catalizador que desencadenó el movimiento de agenciar reliquias y erigir relicarios, como ya lo constató el Obispo de Jaén, Don Sancho Dávila, autor en 1611 del libro más completo y pormenorizado sobre el asunto: *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y sus reliquias*. La hermana de Felipe II, Doña Juana, participó de la pasión de aquel por coleccionar reliquias, y las más antiguas que hoy se custodian en el magnífico Relicario de las Descalzas fueron regaladas por ella al Monasterio. Su sobrina, la Reina Doña Ana de Austria, hizo donación al Relicario de la maravillosa arca de plata, labrada en 1570 por el orfebre Wenzel Janmitzer, para formar parte del ajuar de desposada con Felipe II, y donde se depositaron los restos de San Víctor, uno de los legionarios que padeció martirio con San Mauricio. Su hermano, el Emperador Rodolfo II, envió al Monasterio los restos de Santa Isabel de Hungría en una arqueta de plata. En fin, la Emperatriz María, madre de los dos últimos personajes citados, quien quizá superó a todos en el afán de rescatar reliquias, por haber vivido buena parte de su vida en tierras de herejes, cuando se retiró al Monasterio de las Descalzas en 1571, regaló también algunos

relicarios, aunque según el inventario de sus bienes de 1605 ya no le quedaban muchos, pues los más importantes los había entregado anteriormente a su hermana Doña Juana ¹².

La importancia que se concedió al Relicario en el Monasterio viene señalada por el sitio privilegiado donde fue construido, detrás exactamente del altar mayor de la iglesia, a la manera de un Sagrario, comunicado con la llamada Sala de Reyes, es decir el sitio donde eventualmente se retiraban los miembros de la Familia Real y que eligió la Emperatriz para recluirse del mundo. La vida litúrgica del Monasterio giraba muchas veces en torno a las fiestas de los santos cuyos restos o reliquias se conservaban en el Relicario; concretamente se conmemoraban con especial solemnidad, que incluía la comunión de las religiosas en ese día, las festividades de los Santos Inocentes, de las Once mil Vírgenes, de San Mauricio y de San Víctor, de Santa Isabel de Hungría, de Santa Cristina, de San Valerio, Obispo de Tréveris, etc.

Los herejes recientes, como Lutero, habían rechazado el culto a la reliquias y a los santos por creer innecesaria su intercesión, pues sola y exclusivamente los méritos de Cristo eran capaces de justificar al hombre de sus culpas y de conducirlo al paraíso; en consecuencia también rechazaron la existencia del purgatorio y la necesidad de los sufragios por las almas en él detenidas, sufragios que habían ocasionado la venta abusiva y simoníaca de las indulgencias. El Concilio de Trento se vio obligado a reafirmar la doctrina tradicional de la existencia del purgatorio y de la utilidad de las misas, sufragios y oraciones por los vivos y por los difuntos (sesión XXV, año 1563). En virtud de la denominada "Comunión de los Santos" las oraciones de los vivos podían redimir las almas de los fieles difuntos de sus penas, así como estos, una vez en el cielo,



Pedro de Mena, Dolorosa. Coro.

eran capaces con su intercesión de ayudar a los que todavía militan en la tierra, en los asuntos concernientes sobre todo a la salvación eterna.

Pues bien, en las Descalzas Reales se conserva una estupenda galería de retratos de emperadores, reyes, príncipes e infantes de la Casa de Austria, algunos de auténtica calidad artística, todos de excepcional valor histórico, toda vez que las célebres galerías de retratos del Palacio de El Pardo y del Alcázar de Madrid desaparecieron, quedando del naufragio sólo restos custodiados básicamente en el Museo del Prado. Los retratos de las religiosas están diseminados por distintos parajes del Monasterio, pero los mejores se han concentrado en las salas del Candilón y de Reyes. Evidentemente estos retratos fueron traídos al Monasterio por la fundadora Doña Juana, por su hermana la Emperatriz María y por otros miembros de la dinastía de los Habsburgo. Es improbable que en un Monasterio, aunque fuese de fundación real, prevaleciese en la reunión de los retratos un afán fríamente coleccionista o un criterio exclusivamente dinástico. Es cierto que Doña Juana, Doña María, Sor Margarita de la Cruz, Sor Ana Dorotea y otros miembros de la Familia Habsburgo desearon tener cerca de sí las imágenes de sus abuelos, de sus padres, de sus esposos, de sus hijos y de sus nietos, pues el retrato actuaba como recordatorio vivo de la persona, sobre todo del fallecido o del ausente, impidiendo su caída en el olvido. Pero creemos que hubo complementariamente otro estímulo, éste de carácter estrictamente religioso y apropiado a un Monasterio, para reunir una serie tan nutrida de retratos: a saber, que estos sirviesen de motivación y acicate para orar por las personas que representaban, mientras vivían, y para ofrecerles misas y sufragios una vez muertos.



Pedro de Mena. Dolorosa. Sala Capitular.

En efecto, la escritura fundacional del Monasterio por Doña Juana de Austria incluye implícitamente este deseo:

Entendiendo con esto de cuanta virtud y eficacia sean delante de Dios no sólo las oraciones e intercesión de los santos bienaventurados que en la Iglesia triunfante gozan de él, más asimismo las de sus siervos y buenas y santas personas que en la Iglesia militante acá, bien principalmente de los religiosos y religiosas que están dedicados a su servicio y culto divino..., para que se ruegue a Dios por mí (nombra a continuación a sus padres, hermanos, esposo e hijo) he edificado y fundado este monasterio de monjas en la villa de Madrid ¹⁵.

Obligación de las religiosas era, por consiguiente, orar de modo continuo por la fundadora y sus allegados y parientes vivos y difuntos. La galería de retratos es cierto que se ubicó en el llamado "cuarto real", de alguna manera independiente del Monasterio aunque dentro de él, pero solamente hasta el fallecimiento de la Emperatriz María en 1605. La vista de los retratos debía estimular a las religiosas a orar y celebrar sufragios por los miembros de la Familia de los Austrias conforme a la voluntad estatutaria de la fundadora.

Sabemos que esto hizo especialmente la Infanta Sor Margarita de la Cruz, hija de la Emperatriz María, que profesó clarisa en el Monasterio, llevó una vida ejemplar y murió santamente en 1635. Cuenta su biógrafo Fray Juan de la Palma que era extraordinariamente entregada a la meditación sobre la muerte y a los sufragios por los difuntos de su familia. Para conseguir ambas cosas tenía en su breviario una página miniada donde, en filas sucesivas, estaban representadas las calaveras de veintiséis de sus familiares: emperadores, reyes, princesas, infantes, unas con corona imperial, otras con corona real o archiducal, y todas con el nombre del personaje correspondiente y la fecha de su defunción. Pedro Perret grabó esta página tan macabra en una de las láminas que ilustran la vida de la Infanta religiosa, según Tormo sobre posible dibujo de Antonio de Pereda ¹⁴. En el retrato de Sor Margarita, pintado por Antonio Ricci, que se encuentra en la celda de la Infanta, el rosario que sostiene con la mano izquierda termina en una pequeña calavera de hueso o de marfil, acaso porque desgranaba la cuentas del rosario orando por sus difuntos.

Otra prueba de lo mismo puede ser el retrato de pintor anónimo hecho a su hermano Alberto, marido de Isabel Clara Eugenia y Gobernador de los Países Bajos, ya difunto, tendido sobre el lecho mortuorio, vestido de hábito y con la corona archiducal sobre el pecho; ¿lo encargaría o se lo enviarían a Sor Margarita, conocida su afición a orar por los difuntos? Fuera de este retrato y el de la propia Sor Margarita en el lecho de muerte, no existen en el Monasterio otros de difuntos, salvo el de dos niñas, una metida en su ataúd y amortajada con hábito de clarisa, que puede ser el de la Infanta Margarita, hija de Felipe III, y otra la Infanta María, hija también del mencionado Monarca, amortajada con hábito de franciscana concepcionista, esta última fallecida en 1605; estos retratos fueron encargados a Juan Pantoja de la Cruz por la Reina Margarita de Austria ¹⁵. Hay en la Sala de Reyes otros retratos encantadores de infantitos e infantitas, quizá porque, dado el elevado índice de mortalidad infantil de entonces, debían ser arropados por las oraciones de las religiosas para evi-



Atribuida a Gregorio Fernández, Magdalena penitente.

tar contagios y enfermedades. El de las princesitas Isabel Clara Eugenia y su hermana Catalina Micaela, hijas de Felipe II, pintado por Alonso Sánchez Coello, las representa, a la primera, de pie junto a una ventana por la que se divisa el Alcázar de Madrid, y a la segunda en un gracioso carretón jugando con un pajarito, ambas vestidas con magníficos ropajes de Corte y enjoyadas con profusión de broches y collares. Contrasta con ellas la Infanta Ana María, hija de Felipe III y Margarita de Austria, futura Reina de Hungría, retratada por Pantoja de la Cruz cuando tenía seis meses. Va vestida de blanco con delantal del mismo color, sobre los que aparecen colocados los llamados "dijes" en los inventarios, es decir cruces, reliquias y amuletos, como si no bastaran las oraciones monjiles para protegerla y necesitara del valor apotropaico que se atribuía a las reliquias. Este tipo de aderezos, donde obraban por igual religiosidad y superstición, parece que fue introducido en la Corte española por la piadosa y un tanto mojigata Reina Doña Margarita de Austria ¹⁶.

IMÁGENES Y DEVOCIONES

Una de las cosas que puede llamar más la atención e incluso causar extrañeza al visitante del Museo de las Descalzas Reales es la acumulación de imágenes religiosas, bien sean pinturas, bien esculturas, superpuestas las primeras en filas y multiplicadas hasta la saciedad por las distintas salas del itinerario. No todas son de la misma calidad artística, incluso las hay de absoluta mediocridad, pero todas poseen el mismo poder emotivo y empático, cumpliendo la finalidad con que



Anónimo flamenco, Retrato del Archiduque Alberto de Austria difunto, c. 1621.

fueron colocadas en los distintos lugares. Representan a la Trinidad, a Jesucristo, a la Virgen María, a los apóstoles, a diversos mártires, a los santos de la Orden franciscana -particularmente a San Francisco y a Santa Clara de Asís-, pero también a otros muchos santos de las más diversas advocaciones, bien sean antiguos, bien recientes.

La explicación de esta abundancia de imágenes estriba en varias causas y motivos dignos de considerarse. Este hecho no obedece exclusivamente a la insistencia del Concilio de Trento en inculcar el culto a los santos y legitimar el uso de sus imágenes que habían puesto en ridículo los protestantes e, incluso antes que ellos, los erasmistas, los alumbrados y otras corrientes espirituales poco ortodoxas del siglo XVI. Hay otras causas, como la réplica a la tajante afirmación de Flacio Ilírico y los redactores de la *Ecclasiastica Historia... secundum singulas centurias perspicuo ordine complectens*, publicada en Magdeburgo a partir de 1559, de que después de los apóstoles no se habían producido milagros que atestiguaran la virtud y los poderes sobrenaturales de los santos canonizados por Roma. Tal afirmación estimuló a contratar al Cardenal César Baronio, quien publicó el *Martyrologium Romanum* en 1584 y los *Annales Ecclesiastici* en 1601, con el fin de demostrar que la genuina santidad, avallada por el martirio y los milagros, pertenecía exclusivamente a la Iglesia Católica en una secuencia que

abarca, sin hiato alguno, desde los primitivos mártires hasta los santos de los tiempos recientes¹⁷. En este polémico caldo de cultivo se escribieron en España los nuevos *Santorales* de Alonso de Villegas y Pedro de Rivadeneira, que pretendían sustituir y poner al día a la demasiado ingenua y fabuladora *Leyenda Aurea* escrita en el siglo XIII por Jacobo de Vorágine. Dichos *Santorales* eran leídos cotidianamente bien en el coro, bien en el refectorio de los monasterios y conventos.

Pero además se produjo una avalancha de hagiografías, sobre todo de vidas de santos recientes, que se leían afanosamente en público o en el silencio de las celdas, especialmente por las religiosas. El bibliófilo sevillano Nicolás Antonio recogió publicadas en nuestro país, entre 1500 y 1760, un total de 697 obras hagiográficas, siendo la década de 1620 a 1630 aquella en que más vidas de santos se estamparon, nada menos que 124¹⁸. La avidez en los conventos por la lectura de biografías pobladas de arrobos, éxtasis, apariciones y prodigios produjo, entre otros efectos, el deseo de querer visualizar los acontecimientos, ordinarios y extraordinarios, de los santos mediante imágenes de pintura, escultura y grabado¹⁹.

Se da, sin embargo, un último factor que explica acaso más satisfactoriamente aún la multitud desenfundada de imágenes en los recintos monásticos, y concretamente en el Monasterio de las Descalzas. Además de

la oración vocal y comunitaria del canto o recitado de las horas canónicas en el Coro, que ocupaba a las religiosas gran parte del día y de la noche, éstas se encontraban obligadas a dedicar también otro espacio de su tiempo a la oración mental y privada, bien en el Coro, bien en la soledad de la celda, bien en cualquier otro lugar devoto del Monasterio. Los excesos de la pura oración contemplativa a que habían dado lugar tanto el alumbradismo cuanto el falso misticismo habían conducido a una regulación férrea de la oración mental al objeto de evitar alucinaciones y divagaciones de la imaginación, regulación que propugnaban los jesuitas y también los teólogos más racionalistas de la Orden dominicana, como Melchor Cano. El control de la imaginación y de la sensibilidad partía de la llamada "composición de lugar" que San Ignacio de Loyola había codificado en sus *Ejercicios Espirituales*, tomándola de la "Devotio Moderna" de las postrimerías de la Edad Media. Consistía en objetivar, previamente a la meditación u oración mental, en una imagen o vista imaginativa, lo más nítida y realista posible, aquello que se quería contemplar. Pues bien, la vista imaginativa de lo contemplable se estimulaba mediante una imagen real que la representase. Como escribía San Francisco de Borja, que personalmente y por medio de su familia tanto tuvo que ver en la fundación de las Descalzas:

Para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio evangélico y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y advertirá lo que hay en ella que advertir..., porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo ²⁰.

En resumidas cuentas, la multiplicación de imágenes de pintura, escultura y de cualquier otro tipo en los monasterios no sólo ayudaba a visualizar las vidas de Cristo, de la Virgen y de los santos, sino que preparaba además el ánimo y el espíritu para la oración mental, creando una densa atmósfera eidética y emotiva a lo largo de todos los ámbitos del Monasterio.

Con frecuencia la veneración e invocación de los santos cuajaba en una serie de devociones particulares, bien de todo el colectivo del Monasterio, bien de algunas de las religiosas que lo habitaban. Estas devociones eran fomentadas en la medida en que favorecían la piedad, el fervor y las ganas de rezar y meditar, y no resultaban extrañas o prohibidas por la Iglesia, como había advertido el Concilio de Trento, ateniéndose por esta vez a las quejas de los protestantes que habían recusado muchos abusos al respecto. No podemos referirnos aquí a todas las devociones sino a unas cuantas de las cultivadas en el Monasterio de las Descalzas Reales. En primer lugar la devoción a los siete arcángeles. Dos series de ellos están situadas en lugares muy significativos: la primera, pintada por Bartolomé Román, representa a Miguel, Rafael, Gabriel, Seatiel y Baraquiel, más el ángel de la guarda, y estaba en la portería reglar que daba a la calle; la segunda más completa, integrada por los siete arcángeles y, además, el ángel de la guarda y el ángel protector del Monasterio, pintada al fresco por autor todavía desconocido, decora las paredes de la caja de la magnífica escalera principal del Monasterio. Es decir, los siete espíritus celestes de que habla el Apocalipsis guardan y defienden, con ca-

rácter evidentemente apotropaico, la entrada al Monasterio y el punto de circulación más importante, la gran escalera ²¹. Los mismos siete arcángeles se repiten en la capilla del Ecce-Homo del claustro alto, cerca de la escalera, rodeando la imagen titular, pintados en 1648 por Domingo Buchado. En fin, en el antecoro hay un lienzo, atribuido a Massimo Stanzione, en el que se representa en efigie a siete arcángeles con los mismos atributos e inscripciones con que aparecen en un conocido grabado de Hyeronimus Wierix compuesto en 1610 ²².

El culto a los arcángeles se había difundido sobre todo desde que en 1516 se descubrió en una iglesia de Palermo la representación de los siete en una pintura al fresco del siglo XIV. Antonio Lo Duca, cura de la iglesia, se personó en Roma para propagar esta devoción, y consiguió del Papa Pío IV que en 1561 consagrarse en su honor la iglesia de Santa María de los Ángeles, erigida por Miguel Ángel sobre una de las salas de las Termas de Diocleciano. Sin embargo, más adelante, en el pontificado de Gregorio XIII, la Iglesia acabaría rechazando la invocación de los siete arcángeles por considerar a cinco de ellos apócrifos, y conservando exclusivamente el nombre de los tres tradicionales, Miguel, Rafael y Gabriel, por ser estos los únicos cuyos nombres son mencionados expresamente en los libros canónicos de la *Biblia* ²³.

De todas formas el culto a los siete arcángeles había arraigado tanto, particularmente en España, que siguieron representándose por todas partes, sobre todo en los monasterios femeninos, donde el terror a los demonios era más acusado y, por lo tanto, la protección angélica más necesaria, como indicaba Francisco Blasco Lanuza en el libro de 1652 titulado *Patrocinio de ángeles y combate de demonios* ²⁴. Pese a todo la Inquisición española, tras una denuncia en 1645 contra el pintor Francisco Barreda, y habiendo consultado a teólogos de las universidades de Salamanca y Alcalá de Henares, había prohibido la representación de los siete arcángeles, pidiendo a los artistas que prescindiesen de los cinco apócrifos y se atuviesen a los tres tradicionales ²⁵.

Más extraño resulta que las religiosas del Monasterio de las Descalzas adoptasen como protector especial del mismo a uno de los arcángeles apócrifos, Jehudiel, cuyo nombre en hebreo significa precisamente eso, "protector", pero el hecho está ahí y, por lo visto, es muy antiguo, pues las monjas obtuvieron fiesta litúrgica con oficio propio de este arcángel por especial privilegio de San Pío V. No solamente está representado como tal protector en la escalera principal del Monasterio, sino que en el claustro alto tiene capilla y altar propios que preside una excelente pintura de Gaspar Becerra. Sus atributos son un flagelo en la mano derecha, con que estimula a los penitentes, y una corona en la izquierda, con la que premia a los que glorifican a Dios con una vida santa. La devoción a los arcángeles condujo ya en el siglo XVI a asignar entre ellos a protectores particulares de reinos, países, regiones y ciudades, como declaraba Sor María de Ágreda a Felipe IV en una carta de 28 de septiembre en 1647 ²⁶. Así no resulta extraño que este Monarca proclamase a San Miguel protector particular de España y su Monarquía, debiéndose celebrar su fiesta el 8 de mayo; un fraile visionario había tenido la revelación de que, mientras

no se hiciese así, el reino no saldría del atolladero en que se encontraba ²⁷.

Entre los simples ángeles el que obtuvo mayores afectos de piedad fue el de la guarda. La célebre monja clarisa de Carrión de los Condes, Sor Luisa de la Ascensión, recibía rosarios y otros objetos piadosos que eran llevados al cielo por su ángel de la guarda, y allí bendecidos especialmente por Dios ²⁸. Y la terciaria franciscana Juana de la Cruz († 1534), a quien nada menos que Tirso de Molina consagró la comedia hagiográfica *La Santa Juana*, tenía por ángel de su guarda a San Laurel Aureo, quien anteriormente había estado a cargo de almas tan privilegiadas como la del Rey David, el Papa San Gregorio Magno y San Jorge ²⁹. En el Monasterio de las Descalzas Reales fue muy devota del ángel de la guarda la Infanta Sor Margarita de la Cruz, a la que un grabado de Perret representa, cuando ya estaba ciega en los últimos años de su vida, conducida por él mientras ella tantea el suelo con un bastón ³⁰; lo imaginaba con "rostro hermoso, las facciones admirables, el cabello rubio y las puntas crespas". Como ya indicamos, tanto en la portería reglar como en la monumental escalera principal del Monasterio el ángel de la guarda está representado a la vera de los siete arcángeles; en ambas representaciones el ángel protege al alma, en forma de niño, de un espantable diablo.

Entre las muchas y variadas devociones marianas es lógico que ocupase un puesto privilegiado para las religiosas la dirigida a la Virgen del Milagro. Se trata de una deliciosa tabla de la Virgen de la leche, pintada por Pablo de San Leocadio, que Doña Leonor de Borja recubrió de plata recortada y piedras preciosas, convirtiéndola así en un icono, y puso en la capilla del palacio ducal de Gandía. Se dice que por dos veces levantó la mirada, la primera hacía un ermitaño que oraba por la conversión de un caballero impenitente; la segunda, hacía el jesuita beato Pedro Faber o Fabro cuando también encomendaba la salvación de un alma; por eso fue conocida muy pronto como la "Virgen del Milagro". La primera priora del Monasterio madrileño, Sor Juana de la Cruz, la trajo consigo de Gandía a Madrid. No sólo las monjas, sino reyes como Felipe IV y Carlos IV le profesaron extraordinaria devoción, incluso el pueblo madrileño, que celebraba su novena del 2 al 11 de julio ³¹. Don Juan José de Austria, hijo bastardo pero reconocido de Felipe IV, que tenía una hija natural religiosa en el Monasterio, construyó a sus expensas una esplendorosa capilla para alojar y dar mayor lustre a la imagen. La obra hubo de realizarse durante el corto gobierno en Madrid de Don Juan José, es decir entre 1677 y 1679, como primer ministro de su hermanastro Carlos II. Encomendó su decoración al fresco a Francisco Rizzi, apartado hasta entonces de los encargos cortesanos por Doña Mariana de Austria, que daba preferencia a Juan Carreño de Miranda. Suyos han de ser no solamente los lienzos fingidos de la vida de la Virgen, sino todo el conjunto de la bóveda y, especialmente, las arquitecturas ilusionistas pintadas en las paredes, pues dominaba, como nadie, este género en cuanto escenógrafo del coliseo del Palacio del Buen Retiro ³². La pintura al fresco de esta capilla y la de la escalera principal -más tardía, al menos la de su bóveda, pues fue acabada en 1684, gracias al mecenazgo de Sor Ana Dorotea, hija del Empe-

rador Rodolfo II- son de los pocos testimonios que quedan en la capital de España del gusto por la pintura ilusionista que reimplantaron en la Corte los boloñeses Mitelli y Colonna.

Paredaña a esta capilla, pero mucho más antigua, es la de la Casita de Nazaret, la más curiosa y original del Monasterio, vinculada a la devoción a la Virgen de Loreto. Esta devoción surgió entre los siglos XIV y XV, cuando comenzaron las peregrinaciones al santuario italiano de dicha advocación, en razón de creerse que la Casa de Nazaret, que albergó a la Sagrada Familia, fue trasladada allí en 1295. En la capilla -y eso es lo sorprendente e insólito- se encuentra una reconstrucción exacta de la Casita que se venera en Loreto, de la que el cronista del Monasterio, Fray Juan Carrillo, asegura en 1616 que tiene sus mismas dimensiones. Es posible que el origen de esta devoción se remonte hasta la Emperatriz Doña María de Austria. Según la *Historia de la Santísima Casa y devotísimo Santuario de Loreto*, escrita en 1588 por Francisco de Padilla, y dedicada a la Infanta Isabel Clara Eugenia, un devoto que naufragó hizo promesa, si salvaba su vida, de encargar una imagen de la Virgen de Loreto, la cual efectivamente mandó hacer y fue bendecida por el Papa San Pío V. Esta imagen fue regalada al Colegio de Niñas Huérfanas fundado en la calle de Atocha por Don Luis Gaitán de Ayala, pero antes o después estuvo unos días en las Descalzas Reales por expreso deseo de la Emperatriz ³³. Acaso con este motivo se mandó hacer la réplica de la Casita que posteriormente fue decorada al fresco con pinturas de Dionisio Mantuano en 1656.

En todo caso la Casita de Nazaret evoca la presencia en ella, como protagonista, del Niño Jesús, a quien las religiosas de las Descalzas Reales, y en general las monjas de estricta clausura, profesan una especial ternura, en la que han sublimado su instinto de maternidad. Pero aun fuera de las clausuras, la devoción al Niño Jesús fue un fenómeno generalizado a partir de finales del siglo XVI, cuando se fundaron multitud de cofradías puestas bajo su advocación, cofradías que se ocupaban caritativamente del asilo y cuidado de los niños huérfanos y abandonados. Una corriente espiritual, teológicamente más profunda, encarnada en la Francia de principios del XVII por el Cardenal M. de Béroulle, como ha recordado E. Mâle ³⁴, veía en la niñez de Cristo uno de los signos más desgarradores del anodamiento divino realizado en el misterio de la Encarnación. Esto sin contar con la particular devoción, muy anterior, de San Francisco de Asís y de las ramas masculina y femenina de franciscanos por él fundadas, hacia el Niño Jesús, cuyo nacimiento hizo representar con figuras animadas en Greccio. En el Monasterio de las Clarisas Descalzas hay infinidad de pinturas, pero sobre todo de esculturas del Niño Jesús, con títulos como "El Dormidito", "El Pastorcito", etc. Los que más abundan naturalmente son los Niños reclinados en la cuna de Belén, que las religiosas visten con mimo con ropas de los colores de las diferentes festividades y ciclos litúrgicos ³⁵.

En una Orden religiosa como la de las Clarisas Descalzas, rama reformada por Santa Coleta de Corbie en el siglo XV, en el sentido de un retorno a la pobreza y austeridad primitivas de Santa Clara, no podían estar ausentes devociones e imágenes artísticas orientadas



Anónimo español, Retrato de una infanta muerta, finales de siglo XVI.

a fomentar al ascetismo, la mortificación y la penitencia. De ahí la relativa abundancia de “Ecce-Homos”, “Dolorosas” y “Soledades”, cuya visión tantas veces sirvió de estímulo a Santa Teresa de Jesús y a San Juan de la Cruz, no sólo para derramar abundantes lágrimas de compasión sino para los más sublimes arrebatos místicos. El busto del Ecce-Homo, debido a Pedro de Mena, muestra las espaldas del Redentor surcadas por aquella multitud de heridas que con inusitada vehemencia ponderó toda la oratoria sagrada de nuestro Siglo de Oro, desde la de Fray Luis de Granada y Juan de Ávila hasta la de Fray Juan de los Ángeles, predicador de las Descalzas, y a quien se deben algunos de los más bellos y emocionantes sermones sobre la Pasión de Jesucristo³⁶. Se ha pensado que este busto y el de la Dolorosa pudieran haber sido regalo al Monasterio de Don Juan José de Austria, para quien consta que trabajó en alguna ocasión el célebre escultor granadino. No le va en zaga a la Dolorosa de Mena la del también imaginero granadino José Risueño, un punto más retóricamente patética que la anterior. Las tres esculturas mencionadas y otras muchas se exponen ahora reunidas en la que fue Sala Capitular del Monasterio. Soberbia escultura es también la de la Magdalena penitente de cuerpo entero, acaso de Gregorio Fernández, que, según parece, fue quien creó este prototipo barroco. Su presencia en el Monasterio, así como la de muchas y variadas imágenes de San Jerónimo y otros

santos ermitaños –de estos hay una serie numerosa de 35 lienzos sacados de estampas de los Sadeler conforme a dibujos de Maarten de Vos³⁷– nos conduce a otra faceta de la religiosidad monástica: la recuperación del anacoretismo. En la reforma teresiana de las Carmelitas Descalzas esa fue una de las metas. San Juan de la Cruz recordaba que eran los desiertos y lugares solitarios los que mejor invitaban a la oración y a la penitencia:

Así lo hacían los anacoretas y otros santos ermitaños que, en los anchísimos y espaciosísimos desiertos, escogían el mejor lugar que les podía bastar, edificando estrechísimas celdas y cuevas encerrándose allí³⁸.

Sin embargo, en los monasterios femeninos de clausura, enclavados tantas veces en el corazón de las ciudades por voluntad de los fundadores, era imposible verificar en su integridad ese anhelo. De todas maneras en las huertas anejas sí se podían erigir pequeños eremitorios donde las religiosas se acogiesen por temporadas a orar en solitario. En las Descalzas Reales parece que hubo una pequeña ermita de la Magdalena situada al fondo de la huerta, ermita que pudo servir a este fin. En cualquier caso, dentro de lo más apartado de la clausura, sí que hubo algunas celdas dedicadas a este menester. Una de ellas fue la utilizada por la Infanta Sor Margarita de la Cruz, de la que se puede contemplar en el Museo una conmovedora reconstrucción.

NOTAS

- ¹ Tienen como título general *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Se publicaron en Madrid, respectivamente, en los años 1917, 1944, 1945 y 1947.
- ² Véanse en tal sentido F. Checa Cremades, "Monasterio de las Descalzas Reales: origen de su colección artística", *Reales Sitios*, 102, 1989, pp. 21-50; A. García Sanz y K. Friedrich Rudolf, "Mujeres coleccionistas de la casa de Austria en el siglo XVII", *La mujer en el arte español*, VII Jornadas de Arte, Madrid, 1997, pp. 145-154.
- ³ A. Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Yntwicklung Barocker Frömmigkeit in Oesterreich*, Múnich, 1958, pp. 17 y ss.; A. Álvarez-Ossorio Alvaríño, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la casa de Austria", *Política, Religión e Inquisición en la España moderna*. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva, Madrid, 1996, pp. 29-57.
- ⁴ N. González Ruiz, *Teatro teológico español*, I, Madrid, 1946, p. 867.
- ⁵ Cfr. A. Rodríguez G. de Ceballos, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, III, 1991, pp. 45-55.
- ⁶ J. Simón Díaz, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia. I: impresos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1964, pp. 50-51; *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 5-6.
- ⁷ E. Tormo, *op. cit.*, I, pp. 49-51 [cit. n. 1].
- ⁸ A. E. Pérez Sánchez, *Mostra di disegni spagnoli*, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, Florencia, 1962, n.º 114, p. 102, ilustración 88; A. Rodríguez G. de Ceballos, "Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas", *En torno al Teatro del Siglo de Oro*, *Jornadas VII-VIII*, Almería, 1992, pp. 157-155.
- ⁹ Mark S. Weil, "The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, pp. 218-228; Karl Noehles, "Visualisierte Eucharistiologie. Ein Beitrag zur Sakraliconologie im Seicento Romano", *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 29, 1978, pp. 96-116.
- ¹⁰ Opiniones recogidas por S. A. Vosters, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, 1990, pp. 85 y ss.
- ¹¹ Cfr. Charles Scribner III, *The Triumph of the Eucharist. Tapestries designed by Rubens*, Ann Arbor, Michigan, 1982; Nora de Porter, *The Eucharist Series*, 2 vols., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bruselas, 1978. Para los modelos del Museo del Prado cfr. Matías Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII*, tomo II, Madrid, 1995, pp. 1000-1017. Todavía sigue siendo indispensable la consulta sobre este asunto de E. Tormo, III, *Los Tapices: La Apoteosis eucarística de Rubens*, Madrid, 1945 [cit. n. 1].
- ¹² F. Checa Cremades, 1989, pp. 21-50 [cit. n. 2].
- ¹³ Archivo del Palacio Real, legajo 7140, fols. 1-2.
- ¹⁴ E. Tormo, I, pp. 207-208 [cit. n. 1]; J. Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, 1990, p. 98.
- ¹⁵ J.M. Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte", *Alonso Sánchez Coello, catálogo de la Exposición*, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 52-55.
- ¹⁶ F. Marías, "Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas", *La mujer en el arte español*, 1997, pp. 106-111 [cit. n. 2].
- ¹⁷ Véase al respecto Sergio Bertelli, *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, Barcelona, 1984, pp. 40 y ss.; "Arte e filología negli Annales e nel Martyrologium", *Baronio e l'Arte*, Fonti e Studi Baroniani, II, Sora, 1985, pp. 247 y ss.
- ¹⁸ J.L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, 1988, pp. 574-575.
- ¹⁹ Véase al respecto, además del libro citado de J.L. Sánchez Lora, el de Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978; P. Martínez-Burgos, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Madrid, 1990; V.I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1995.
- ²⁰ S. F. de Borja, *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*, Madrid, 1912, pp. 7-8.
- ²¹ La escalera presenta en su pintura un complejo programa iconográfico en que no cuentan exclusivamente los siete arcángeles. Ha sido estudiado con detalle, y a él nos remitimos, en el libro de A. García Sanz y M.V. Triviño, *Iconografía de Santa Clara en las Descalzas Reales*, Madrid, 1995, pp. 97-108.
- ²² J. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, I, pp. 120-121, Leiden, 1974.
- ²³ Cfr. sobre este asunto E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI et du XVII et XVIII siècles. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, París, 1951, pp. 297 y ss.; O. Delenda, "Les archanges dans l'art", *Sedes Sapientiae, Société Saint Thomas d'Aquin*, 61, 1997, pp. 25-41.
- ²⁴ Este libro y otros semejantes como el de Martín de Roa, *Beneficios del Santo Ángel de la Guarda*, Córdoba, 1652, se encuentra todavía en la biblioteca del Monasterio de las Descalzas.
- ²⁵ N. Sánchez Esteban, "Sobre los arcángeles", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Actas de los II Coloquios de Iconografía, IV, Madrid, 1991, pp. 91-101.
- ²⁶ *Cartas de Sor María de Agreda y de Felipe IV*, B.A.E., Madrid, 1912, tomo I, pp. 122-125.
- ²⁷ R. Cueto, *Quimeras y sueños. Los profetas y la monarquía católica de Felipe IV*, Valladolid, 1994, p. 76.
- ²⁸ *Ibid.*, pp. 50-51.
- ²⁹ N. González Ruiz, *Piezas maestras del teatro teológico español*, II, Madrid, 1946, p. 916. Probablemente Tirso tomó el dato del libro de A. Daza, *Historia, vida y milagros... de la bienaventurada virgen Juana de la Cruz...*, Madrid, 1610.
- ³⁰ E. Tormo, I, p. 215 [cit. n. 1].
- ³¹ E. Tormo, *ibid.*, pp. 90-109; P. J. de Vega, "Descalzas Reales. Capilla del Milagro", *Reales Sitios*, 22, 1969, pp. 52-56.
- ³² D. Angulo Íñiguez, "Francisco Rizi, Pinturas murales", *Archivo Español de Arte*, 1974, pp. 569-570; A.E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1986, pp. 85-87.
- ³³ Debo a la amabilidad de A. García Sanz, conservadora del Museo de las Descalzas Reales, los datos que aquí expongo.
- ³⁴ *Op. cit.*, p. 527.
- ³⁵ Véase al respecto, M.T. de Vega Jiménez, *Imágenes exentas del Niño Jesús. Historia, iconografía y evolución*, Valladolid, 1984; *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de Navidad*, Catálogo de la Exposición, Museo Municipal de Madrid, 1996.
- ³⁶ *Obras místicas del R.P. Fray Juan de los Ángeles*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1912, pp. 245 y ss. El sermón de la Pasión, aquí mencionado, fue pronunciado en el Monasterio de las Descalzas no mucho antes de su muerte en 1609.
- ³⁷ A. García Sanz y J. Martínez Cuesta, "La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Actas de los Coloquios segundos de Iconografía, IV, 1991, pp. 291-504.
- ³⁸ *La subida al monte Carmelo*, capítulo XLII del libro III; *Obra completa*, I, ed. Alianza, Madrid, 1991, p. 410.



Arqueta namban "Kamabokogata". Período Momoyama (1573-1615).

Via Orientalis:
Objetos del Lejano
Oriente en el
Monasterio de las
Descalzas Reales

Por Ana García Sanz y Annemarie Jordan Gschwend

Arqueta namban.
Periodo Momoyama
(1573-1615). Parte frontal.



Entre la numerosas obras de arte conservadas en el Monasterio madrileño de las Descalzas Reales se encuentra un interesante grupo de objetos procedentes de la India, Japón y Ceilán. La llegada de estas piezas a Europa está íntimamente ligada a la red comercial portuguesa y al interés por el coleccionismo que los miembros de la nobleza y de las monarquías europeas desarrollaron a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. El afán por reunir objetos exóticos destinados a las *Schatzkammer* o *Wunderkammer*, colecciones privadas en las que se exponían tesoros y maravillas procedentes de diferentes culturas, potenció la actividad comercial en el imperio portugués de ultramar.

Dentro de esta afición coleccionista, alcanzaron gran fama los objetos japoneses realizados durante el periodo Momoyama (1573-1615), que constituyen el llamado arte *namban*, creado especialmente para la exportación. Paralelamente, se desarrolló una gran actividad productiva y comercial en los puertos de Goa, Surat y Cambay, en la costa occidental de la India, de donde llegaban grandes cargamentos de mercancías exóticas. Ceilán era el tercer centro de producción de objetos de estas características que hacían las delicias de los coleccionistas europeos.

Es indudable el gran papel que jugó el Reino de Portugal en la divulgación de este tipo de *curiosidades*. A ello contribuyeron sus colonias en la India, los misioneros jesuitas en el Japón, las excelentes relaciones políticas con Ceilán y, especialmente, los miembros de la Dinastía Habsburgo que residieron en la Corte de Lisboa, en cuyo puerto recalaban los buques mercantes portugueses repletos de productos orientales. Es obligada, por lo tanto, la referencia a personajes de la Casa de Austria como Catalina, Reina de Portugal, la Emperatriz María, Juana, Infanta de Castilla y Princesa de Portugal, y el Archiduque Alberto, Virrey de Portugal, concretando en qué medida participaron cada uno de ellos en fomentar el gusto por los objetos exóticos procedentes de Oriente.

La fascinación que sintieron los coleccionistas europeos por estas obras se debió más a su belleza y exotismo que a una correcta comprensión de la intrincada ico-



Detalle de la palmeta.

nografía oriental que encerraba su decoración. Aun así, las piezas japonesas, indias y ceilanesas llegaron a formar parte tanto de los tesoros sacros como de los profanos. Las diez obras que se incluyen en el presente estudio responden a este gusto por lo exótico y todas ellas proceden de lugares relacionados con el imperio portugués de ultramar.

Muchas de las obras de las Descalzas Reales, aquí estudiadas, están estrechamente ligadas a la donación de reliquias y al lugar donde se custodiaban. El Relicario es una pequeña estancia que, desde la fundación del Monasterio en 1559, fue utilizada no sólo como oratorio privado, destinado a la meditación y al recogimiento, sino también como *Schatzkammer*, al reunirse allí reliquias milagrosas, veneradas como maravillas de naturaleza divina ¹. En la concepción de la decoración del Relicario estuvo presente la idea de *Wunderkammer*, siendo tan importante la exposición de los objetos como el resaltar su riqueza. Así, los relicarios, cuadros y esculturas se dispusieron en vitrinas de madera dorada y tallada que recorrían las paredes ²; aún más, para potenciar la riqueza de este conjunto se cubrió el techo con espejos y con una pintura del Espíritu Santo en forma de paloma ³. En los espejos se reflejaban, de forma espectacular, el cristal de roca y las piedras preciosas de los ricos recipientes y las vasijas de oro y plata ⁴.



Atril namban "Shokendai". Finales del siglo XVI.



Parte posterior.

Debe quedar claro que las reliquias que donaron a las Descalzas Reales las princesas y otros miembros de la Familia de los Habsburgo determinaron el tipo de obras que llegaron al Relicario destinadas a contener estos santos restos. No podemos obviar que fue Juana de Austria, fundadora del Monasterio, la primera en donar importantes reliquias⁵ procedentes de su oratorio y de su colección particular, entregadas tanto antes como después de su muerte el 8 de septiembre de 1573⁶. Éstas fueron depositadas en valiosos recipientes, entre los que figuran las arquetas orientales que, aunque surgieron como obras de carácter profano destinadas a un uso doméstico, fueron posteriormente transformadas en relicarios. Todo esto demuestra que la importancia concedida a los ricos recipientes no era, en modo alguno, inferior a la de las reliquias que contenían.

El pequeño *corpus* que forman los diez objetos, motivo de este estudio, es de gran interés. Aunque algunos de ellos ya fueron sacados a la luz en 1975⁷, otros tantos permanecían inéditos, y el reto de responder a numerosas preguntas acerca de su procedencia e historia, así como la identidad de sus primitivos propietarios, se nos mostraba tan atractivo como lo fueron estas obras en los mercados europeos. Nos encontramos ante unos objetos de los que poco sabemos en principio, teniendo en cuenta que existe escasa documentación al respecto. Con este estudio pretendemos determinar los centros de fabricación y procedencia, fijando el momento en que se realizaron e intentando concretar en qué fecha pudieron entrar a formar par-

te de la colección del Monasterio sin olvidar la actividad coleccionista de los Habsburgo, que tanto influyó en la formación de grupos de objetos exóticos.

PIEZAS JAPONESAS

La primera pieza estudiada⁸ es una arqueta *namban* de gran tamaño (*kamabokogata*)⁹. Se trata de un baúl de viaje, de excelente calidad, propio del periodo Momoyama (1573-1615). Oliver Impey lo sitúa en el mismo periodo, fechándolo a finales del siglo XVI o a comienzos del XVII¹⁰, opinión que quedaría respaldada por la relación del Padre Carrillo de 1616. Este cronista de la fundación de las Descalzas Reales destacó ya la gran riqueza de esta pieza. En su obra menciona que, tanto la reliquia de San Valerio que en ella se contiene, como la arqueta, fueron regalo de la Emperatriz María a su llegada al Monasterio en 1582¹¹. Sin embargo, esta arqueta no fue adquirida originalmente como relicario y es probable que María de Austria la comprara para su colección durante su estancia en Lisboa. Posiblemente más tarde donara ambas, arqueta y reliquia, a las Descalzas, antes de su muerte en 1603.

Es una pieza típicamente *namban*, con tapa semicilíndrica, característica de las piezas fabricadas expresamente para la exportación¹². Los motivos decorativos, vegetales y animales están realizados con oro y plata, espolvoreados sobre la laca aún húmeda (*maki-e*) e incrustaciones de nácar (*yakugai*) y de concha de nautilo (*ô mugai*) en la técnica denominada *raden*. En la decoración de las lacas *namban* se



Atril namban. Finales del siglo XVI.

combinan los diseños florales japoneses con los motivos geométricos occidentales, como los dientes de sierra, zigzags y taqueados, utilizados principalmente para ornamentar los bordes, siempre decorados con profusión. Uno de los elementos más frecuentes en los bordes de las lacas son los zarcillos de vid (*karakusa*), especie de arabesco procedente de Persia que se extendió a la India, China, Corea y finalmente al Japón ¹³.

En la profusa decoración de esta arqueta de las Descalzas Reales, los motivos ornamentales se distribuyen por la superficie compartimentada en espacios. En la parte frontal, dos recuadros con un faisán como figura central. En el de la izquierda, el fondo está cubierto por camelias japonesas (*tsubaki*), motivo común en el sur de la isla de Kyushu, mientras en el de la derecha el faisán aparece rodeado por flores de cerezo (*sakura*), símbolo de pureza y sencillez ¹⁴. En Japón, el faisán representa el amor materno, en la creencia de que estas aves arriesgan su vida para salvar a sus crías cuando los nidos están amenazados por el fuego.

La tapa abovedada o curva, típica de los baules y arquetas *namban* surge de la influencia de los cofres europeos que los buques mercantes portugueses transportaban a todos los puntos del imperio. En ella encontramos dos leones chinos (*karashishi*), animales mitológicos con patas de tres garras y estilizadas melenas al viento, distribuidos igualmente en dos recuadros. En el de la izquierda, el león aparece entre



Parte posterior.

camelias y agujas de pino. En la parte derecha, el león surge entre flores de ciruelo, símbolo del invierno.

Los *karashishi* eran fieras fantásticas que protegían los templos y que en el período Momoyama fueron símbolo de poder, valor, grandeza y preeminencia. Aunque en los países occidentales la figura del león tiene una simbología y características similares, nos inclinamos a pensar que los clientes europeos no llegaron a comprender por completo su importancia emblemática ¹⁵.

En los paneles laterales, donde se encuentran las asas de metal, la decoración se distribuye en varios espacios separados verticalmente por líneas de nácar (*ao-gai*). Abundan los motivos vegetales, y así aparecen naranjos silvestres (*tachibana*), peonías como símbolo de la primavera y matas de bambú que aluden a la virtud.

La parte posterior está decorada con hojas de vid (*kuzu*) ¹⁶, tema frecuente en las lacas japonesas desde el período Muromachi (1533-1573) al período Edo (1615-1868). Esta especie vegetal fue un recurso habitual en las lacas *namban* para decorar la parte trasera de los objetos, como queda patente en este ejemplo. Entrelazadas con la vid, aparecen campanillas chinas (*kykyo*), especie que en el mes de septiembre presenta flores de color púrpura azulado. Por último, el interior está cubierto en su totalidad de laca negra (*urus-hi*), excepto la tapa donde aparecen unas vides doradas.

Todas las esquinas están reforzadas con cantoneras de cobre decoradas con glicinias. El mismo motivo floral aparece en la chapa que decora la bocallave, también de cobre. Este adorno, típicamente indoportugués, presenta cinco motivos vegetales muy esquemáticos en la parte superior, y estilizadas cabezas de animal en los ángulos inferiores ¹⁷.

El esquema decorativo, en el que los motivos más significativos se sitúan tanto en la parte frontal como en la tapa, sugiere que, desde un principio, esta pieza fue concebida como obra de exposición.

El interés de la Emperatriz María de Austria por coleccionar reliquias se centró principalmente en las de aquellos santos relacionados con la Familia de los Habsburgo. En ellas, la Emperatriz veía símbolos religiosos de la Dinastía que debían ser adquiridos y reunidos, sin tener en cuenta lo remoto de su procedencia. Sin embargo, no siempre pasaban a formar parte de su colección, pues con frecuencia ordenaba impor-

marca de laca roja, en forma de palmeta, que aparece en la parte posterior ²¹. Surge la pregunta sobre si este símbolo está o no relacionado con la paulonia, uno de los símbolos heráldicos (*mon*) de Hideyoshi. Ann Yonemura fecha esta pieza a comienzos del siglo XVII ²², mientras que Oliver Impey la sitúa, algo más tarde, en el periodo de transición que abarca desde 1620 a 1640, describiéndola como: “un producto de exportación fabricado para el comercio con Europa” ²³.

En la parte central del panel frontal aparecen pintados tres patos de estilo chino (*oshidori*) sobre un paisaje, como símbolo de la fidelidad en el matrimonio. Enmarcando esta escena, una banda en la que alternan los cuadrados de nácar con motivos en dorado. En los laterales aparecen flores de cerezo y otra especie floral que sugiere el tema del abanico, muy frecuente en diferentes periodos del arte japonés. Como es habitual, los bordes están decorados con *karakusa* dorada. En la tapa, una gran rama, estilizada y sinuosa, sobre



Arqueta de Gujarat. Finales del siglo XVI.



Detalle de la decoración.

tantes envíos de reliquias para sus familiares en las Cortes de Madrid y de Lisboa, considerándolos regalos diplomáticos destinados a afianzar las relaciones entre los miembros de su numerosa familia ¹⁸.

La relevancia de los restos de San Valerio justifica y explica su colocación en una pieza de extraordinaria calidad como esta arqueta *namban*. Según cuenta el Padre Carrillo, esta reliquia se exponía al público cada 29 de enero, día de la festividad de este santo, para que el pueblo pudiera ver y adorar sus restos y los de otros santos que se encontraban en el Relicario ¹⁹.

Otra de las arquetas conservadas en el Relicario, inédita hasta ahora, es una pequeña obra japonesa ²⁰ de laca negra con tapa curva y decoración de incrustaciones de nácar (*yakugai*) en la técnica de *raden*. Se trata probablemente de una obra *namban* del periodo Momoyama que recuerda los trabajos del estilo *Kódai-ji maki-e*, obras en laca con decoración de hierbas de otoño, crisantemos y paulonias, que fueron regaladas por la mujer de Toyotomi Hideyoshi (1582-1598) al templo de Kódai-ji al que se retiró. Destaca en ella una

la que destacan unos característicos botones de metal en forma de crisantemo que se encuentran a ambos lados del asa, a la cual sirven de apoyo ²⁴. La flor del crisantemo, que simboliza el otoño, es otro de los motivos heráldicos (*mon*) de la familia Toyotomi.

Curiosamente, el panel posterior muestra una decoración que plantea algunas dudas y nos induce a pensar si esta parte de la arqueta es original o se trata de un fragmento reutilizado de otra obra japonesa. Esta hipótesis se fundamenta en la carencia de la habitual ornamentación en los bordes y en la presencia de decoración, a base de hojas de vid, que aparece seccionada en su parte inferior. Esta representación resulta extraña dentro del lenguaje decorativo empleado en las lacas *namban*. Al ser este el panel donde se encuentra la palmeta, que consideramos marca de propiedad, cabe pensar que existió cierto interés en que este símbolo se conservase.

Sirven de apoyo a esta arqueta cuatro pequeñas patas de ébano añadidas posteriormente en Europa. Por último hemos de mencionar que la cerradura de cobre

Arqueta de Gujarat.
Mediados del siglo XVI.



es casi idéntica a las empleadas habitualmente en las arquetas de viaje *namban*.

En su interior se encuentran una alpargata y un fragmento del hábito de Santa Teresa de Ávila (1515-1582). No está documentada su llegada al Monasterio, pero ésta pudo coincidir con la fecha de canonización de la santa (1622), y por lo tanto estaría destinada a custodiar las mencionadas reliquias. Existe también la posibilidad de que fuera un regalo de Margarita de la Cruz (1567-1653), hija menor de María de Austria y hermana del Archiduque Alberto, que entró en el Monasterio en 1588, y entre cuyas pertenencias podían encontrarse obras exóticas recibidas tanto de su madre como de su hermano.

En la zona de clausura se encuentran dos atriles *namban* (*shokendai*) con incrustaciones de nácar, sobre los que no existe apenas documentación. Uno de ellos ²⁵ presenta una decoración en la que el motivo central es el monograma IHS de la Compañía de Jesús ²⁶, relacionándolo con los misioneros jesuitas, presentes en el Japón desde 1549, fecha en la que San Francisco Javier llegó a la ciudad de Kagoshima, al sur de la isla de Kyushu. Los misioneros portugueses encargaron un gran número de atriles de laca, inspirados, tanto en su forma como en su función, en los ejemplos de madera tallada realizados en Goa o en los atriles para el Corán encontrados en los países islámicos. Los numerosos objetos de laca encargados por los jesuitas, entre los que también se encontraban altares portátiles o cajas para las sagradas formas, frecuentemente mostraban en su decoración el monograma IHS de su Orden, representado según un modelo concreto. Es habitual que sobre la línea horizontal de la letra H descansen el pie de una cruz y que bajo esta misma letra aparezcan tres clavos realizados con la técnica de *raden*. La aureola radiante que encierra el monograma, realizada en *maki-e* y en *raden*, hace referencia a la custodia, y por extensión a la veneración y adoración de la Sagrada Forma, devoción muy ligada a los Habsburgo, que el Emperador Carlos V institucionalizó en 1530 y que en generaciones posteriores se adoptó como expresión de la espiritualidad de la Dinastía, conocida como *Pietas Austríaca*.



Detalle de la cerradura.

Los motivos vegetales, glicinias (*fuji*), campanillas chinas, y crisantemos (*kiku*) completan la decoración, así como las habituales vides (*karakusa*) que rematan los bordes. Finalmente hay que hacer referencia al patrón que siguen los pies sobre los que se sujeta. En la parte inferior, este atril presenta un perfil sinuoso de carácter barroco, al tiempo que los cuatro apoyos están rematados por sendas cantoneras de cobre con pequeñas flores grabadas ²⁷.

El segundo atril ²⁸, igualmente de laca, está profusamente decorado con hojas de arce (*momiji*) en la parte anterior y camelias japonesas en la posterior. La estructura de este atril nos ha llevado a pensar que fue realizado aprovechando las puertas de un oratorio portátil *namban* en forma de tríptico (*seigan*), hipótesis confirmada por Oliver Impey ²⁹. El cuerpo principal del atril está compuesto por la unión de ambas puertas, quedando el interior de las mismas en la parte anterior del atril y el exterior en la parte posterior. Es aquí donde se observa la moldura, igualmente decorada, que cubría la unión de las puertas del oratorio al estar cerradas. En el panel frontal la decoración floral es continua y uniforme, mientras que en la parte posterior se reconoce la división de dos grupos decorativos.

Este atril se apoya en una estructura de hierro, posiblemente de manufactura española, más tarde unida a las puertas del oratorio.

Oliver Impey fecha ambos atriles a finales del siglo XVI o a principios del XVII y considera que se trata de piezas realizadas para la exportación. Habitualmente estas lacas *namban*, con temas cristianos, se fechan con posterioridad a 1580, siendo todavía una incógnita cuándo entraron a formar parte de la colección del Monasterio de las Descalzas Reales. Tradicionalmente fueron considerados regalos traídos por la comitiva de japoneses convertidos al cristianismo, enviados por el jesuita Alessandro Valignano (1539-1606), que visitaron las Cortes de Lisboa y Madrid en 1584³⁰. Esta embajada, que tenía como destino final Roma, se organizó para obtener el apoyo del Papa en las actividades misioneras de la Compañía de Jesús en Japón. Entre los conversos que viajaron a Europa se encontraban cuatro miembros de preeminentes familias de *daimyō* de Kyushu que, tanto en Lisboa como en Madrid, intercambiaron regalos con Felipe II y con el Archiduque Alberto, entre las que había trabajos realizados en laca. Incluso estos japoneses visitaron a la Emperatriz María en sus aposentos de las Descalzas Reales. La falta de documentación no nos permite concretar el origen de estos atriles, ni determinar su relación exacta con estos acontecimientos. Por otro lado Oliver Impey considera que son piezas de calidad media y demasiado corrientes para ser regalos destinados a la Corte española.

PIEZAS DE LA INDIA

En el Relicario se encuentra una arqueta de calidad excepcional, que sigue la tipología de los baules de viaje de finales del siglo XVI o principios del XVII procedentes de Gujarat³¹. Consiste en un armazón de madera recubierto de laca negra con adornos de nácar encastrado, originalmente tachonado con perlas y piedras preciosas³². Este tipo de objetos eran extremadamente populares y se realizaban, como artículos de exportación, en los centros de producción de Ahmadabad, Cambay y Surat, dependientes del comercio portugués³³. Desde allí viajaban hacia Europa, en donde se distribuían principalmente desde el puerto de Lisboa. Los cuatro puntos de apoyo de la base, la tapa troncopiramidal, los herrajes y la cerradura de cobre son elementos característicos de este tipo de cofres. Por otro lado, en la decoración floral y vegetal se observan influencias de los diseños procedentes del arte *timurida*³⁴. La utilización de piedras preciosas y perlas para ornamentar el mobiliario y otros objetos indoportugueses se debe a la creencia de sus cualidades mágicas. Por esta razón se importaban perlas desde Ceilán, a través de

Goa, que eran consideradas como una de las "cinco piedras otorgadas por dios o *maharatni*"; a la vez que se traían turquesas desde Persia, para conjurar el mal de ojo y apartar los malos sueños³⁵.

En esta arqueta se conservan las reliquias de Santa Margarita, cuyo nombre procede de la voz persa *murwari* o *murawa* que significa perla. Esta santa legendaria del siglo II, virgen y mártir, fue una de las más populares entre los cristianos. Hija de un sacerdote pagano de Antioquía, se convirtió al cristianismo en su infancia, sufriendo por ello torturas y siendo incluso engullida por un dragón. Desde los primeros momentos de la iconografía cristiana, Santa Margarita se representa portando perlas que aluden a la pureza y virginidad. Este simbolismo también se asocia con las figuras de Cristo y de la Virgen en relación con la salvación y el reino de los cielos. No en vano, Santa Margarita logró escapar con vida del dragón, igual que la perla surge libre de su concha. Por lo tanto no resulta extraño que sus reliquias se depositaran en una lujosa arqueta de origen indoislámico, con influencias orientales, adornada con perlas y piedras preciosas.

Al no existir documentación, desconocemos cuándo y cómo llegó esta arqueta al Monasterio. Este tipo de objetos, procedentes de Gujarat, se adquirían principalmente en los mercados de Lisboa o por encargo a los comerciantes portugueses. Es lógico suponer que pudo ser comprada por la Emperatriz María de Austria durante su estancia en Lisboa, o por el contrario pudo llegar como un regalo del Archiduque Alberto, hijo de la Emperatriz, quien durante diez años (1583-1593) residió en Lisboa como Virrey de Portugal. La colocación de las reliquias en su interior tampoco está documentada, sin embargo parece ser que fue Juana de Austria quien las entregó al Monasterio³⁶.

La siguiente arqueta, igualmente inédita, es otro ejemplo procedente de la manufactura indoportuguesa de Gujarat, fechada a mediados del siglo XVI³⁷. Presenta una superficie cubierta por completo de nácar, con

tapa en forma de artesa, tachonada con rosetas de cobre dorado. Esta arqueta, poco común y de gran valor, forma parte de un grupo del que se encuentran actualmente en Portugal numerosos ejemplos. Algunos de ellos fueron utilizados como relicarios, mientras otros tuvieron un uso relacionado con la celebración de la Eucaristía. Este tipo de arquetas presenta una estructura de madera de teca, totalmente cubierta de escamas o placas de nácar iridiscentes, a menudo de tono rosado, que se colocaban sobre la superficie con



Detalle de las patas.



Detalle de las bisagras.

la ayuda de clavos de plata o tachuelas, siguiendo esquemas geométricos.

La arqueta conservada en las Descalzas Reales, como otras similares, muestra motivos circulares en la parte frontal, trasera y en los laterales, a modo de estilizadas flores de loto. Este ejemplo difiere de otros por tener rosetas doradas en la tapa y por la escasa utilización de clavos para sujetar las placas de nácar.

Se trata de una pieza híbrida, única y extraordinaria en su género. En su decoración, rica y sin parangón, se combinan la destreza oriental y el gusto occidental. Mientras el armazón y las placas son indoportuguesas, las molduras doradas, que rematan todos los bordes, fueron añadidas posteriormente en España o en Portugal, al igual que el resto de adornos y herrajes. Estos elementos decorativos, elaborados en bronce, reflejan el gusto del Renacimiento italiano tanto por su estilo como por su ejecución, tal como se observa en las cuatro figuras de torso femenino con alas de águila y garras de león que sirven de apoyo a la arqueta. En los laterales se encuentran unas máscaras en forma de cabeza de león que entre las fauces sujetaban unas argollas, actualmente perdidas. Las bisagras, visibles en la parte posterior, son igualmente trabajo europeo. En ellas aparecen querubines, motivo cristiano ya visto en los herrajes de algunas arquetas indoportuguesas, en las que a menudo se solapan tradiciones orientales y occidentales³⁸.

Destaca en esta pieza la extraordinaria decoración de la bocallave. En la parte superior aparece la figura de un querubín, cuyas alas apoyan en sendas cabezas de angelotes que se unen a la máscara de sátiro que despliega unas alas en forma de abanico en la parte inferior de la cerradura. En el centro, a ambos lados de la bocallave, se encuentran dos figuras desnudas, masculina y femenina, que apoyan sus manos sobre unos roleos. Dispuestas frente a frente, siguen un marcado esquema simétrico en el que describen líneas sinuosas. El resultado final es de gran brillantez y virtuosismo, poniendo de manifiesto el talento y la habilidad técnica del orfebre, quien, junto a un exhaustivo conocimiento de los motivos decorativos del Renacimiento y sus fuentes, demostró una gran pericia para realizar formas escultóricas en miniatura, como podemos ver en la magnífica interpretación de los desnudos. Sin duda alguna, nos encontramos ante el trabajo de un artesano que contaba con sobrada experiencia y conocía el arte, los talleres y las técnicas de los orfebres italianos.

La cuestión que se plantea es llegar a saber quién fue el autor de estos adornos y dónde se realizaron; si fue en España o tal vez en Portugal. Antes de intentar responder a esta pregunta, es necesario centrarse en la procedencia de la pieza. Suponemos que esta valiosa arqueta de Gujarat pudo pertenecer en algún momento a Juana de Austria. Debido a su pequeño tamaño, esta exótica arqueta tal vez se utilizó como joyero antes de convertirse en relicario. La ejecución de los adornos europeos, de carácter meramente profano, responde al deseo de un mecenas de gusto refinado y amplios conocimientos de las ideas y conceptos del Renacimiento italiano.

Juana de Austria mantuvo una íntima relación con su suegra y tía, la Reina de Portugal, Catalina de Austria (1507-1578). La corta estancia de la Princesa Juana, de

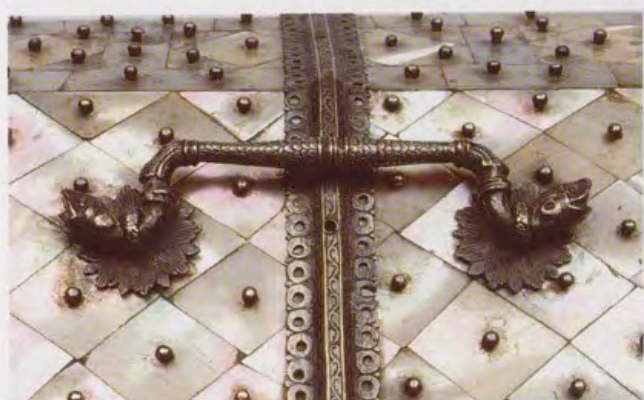
poco más de dos años, en la Corte de Lisboa, terminó de repente debido a la prematura muerte de su joven marido. Poco antes de su regreso a España, la Reina Catalina le regaló numerosos presentes procedentes de su colección y *Kunstkammer*³⁹. Algunos de ellos de inestimable valor, procedentes de la India, Ceilán y China. Entre estos se encontraban dos pares de pendientes indios enviados a Lisboa por el orfebre de la Reina, Diego Vaz⁴⁰, destinado en Goa, setenta y nueve botones de cristal engarzados en Lisboa, un cinturón indio de oro con incrustaciones de esmeraldas y rubís, una arqueta de marfil ceilanesa, regalo del Emperador Bhuvaneka Bahu a la Corte de Lisboa hacia 1538⁴¹, un elefante de cristal de roca tallado en Ceilán, posteriormente transformado en un salero con monturas europeas⁴², piezas variadas de porcelana Ming y puntas repletas de aljófares y rubís adquiridas en la India por Antonio Méndez de Castro y enviadas desde allí por el Virrey, Antonio de Noronha.

Catalina de Austria cultivó y afianzó su amistad con Juana de Austria, incluso antes de que llegara a la Corte portuguesa, enviando tanto a ella como a su hermana, María de Austria, regalos exóticos, como un vaso indoportugués y unas salvillas carey, junto con una arqueta de este mismo material guarnecida con herrajes de plata⁴³ que llegaron en 1542 a la Corte española. El reciente descubrimiento del inventario de la dote y posesiones de Juana de Austria, traídas desde España en 1552, redactado en Lisboa el 23 de febrero de 1553, pone de relieve su gusto por los objetos exóticos y poco comunes procedentes de la India. En él se mencionan joyas, abanicos, textiles, escritorios y arquetas de nácar, de Oriente. Destacan dos arquetas, una de nácar y otra de tortuga, procedente de Goa, que Catalina de Austria envió a Juana en 1542⁴⁴. Después de su regreso a la Corte española, en mayo de 1554, Juana siguió recibiendo regalos de Catalina hasta su muerte en 1573. Entre estos presentes se encontraban animales exóticos, como papagayos, muy del agrado de Juana, y objetos de Asia y del Lejano Oriente.

Es posible que la arqueta de nácar, que ahora estudiamos, llegara a formar parte de la colección de la Princesa Juana como un regalo de Catalina de Austria, gran coleccionista de objetos de Gujarat, especialmente los fabricados en nácar⁴⁵. Es incluso factible que la arqueta de nácar citada en el inventario de Juana de Austria de 1553 sea la misma que se encuentra actualmente en el Relicario, por lo tanto existe la posibilidad de que fuera Juana la autora del encargo de los adornos dorados que sustituyeron la decoración de plata indoportuguesa por otra al gusto europeo.

Los estudiosos de la materia muestran cautela a la hora de establecer el nombre del orfebre responsable de este trabajo. Es posible que pudiera tratarse de Jacoppo da Trezzo, orfebre y joyero milanés, que estuvo muchos años en la Corte española, primero al servicio de Carlos V y posteriormente al de Felipe II y su hijo el Infante Don Carlos. Su fama y reputación como orfebre y tallador de piedras preciosas eran muy elevadas, siendo el primer europeo que talló un diamante⁴⁶. Juana de Austria, gran entendida y coleccionista de piedras preciosas y camafeos, encargó numerosas piezas de joyería no sólo a Trezzo, sino a otros orfe-

Arqueta de Gujarat.
Mediados del siglo XVI.



Detalle del asa.

bres de la Corte a su servicio, como los joyeros Francisco de Torres y Cristóbal Gómez, y a los plateros Juan Bautista Laynez y Alonso Nunoz⁴⁷. Igualmente compró piezas al orfebre Rodrigo de Reynalte, que estuvo al servicio de Felipe II y de su tercera esposa Isabel de Valois.

Entre todos ellos, Jacoppo da Trezzo fue uno de los que mejor dominó el estilo italiano. La admiración y confianza que Juana de Austria depositaba en su forma de trabajar culminó con el encargo del diseño y la ejecución de su sepulcro y capilla funeraria en la iglesia de las Descalzas Reales, trabajo que realizó junto al escultor milanés Pompeo Leoni y al arquitecto Juan de Herrera⁴⁸. Podemos, por lo tanto, considerar que Trezzo era el candidato ideal para llevar a cabo la transformación de la arqueta Gujarat en una preciada pieza de *Kunstammer*.

En el Antecoro se encuentran dos ejemplos similares al anterior, igualmente de nácar y procedentes de Gujarat. Se trata de dos arquetas con tapa en forma de artesa, fechadas a mediados del siglo XVI⁴⁹. Tanto por su estilo como por su ejecución, son comparables a las arquetas de Gujarat conservadas en los museos portugueses y en colecciones privadas. Como en el caso de las obras anteriores, es difícil concretar cuándo llegaron al Monasterio, su posible pertenen-

cia a Juana de Austria, o si alguna vez estuvieron en el Relicario.

La primera de ellas está ornamentada con cenefas de plata, algunas desaparecidas, con una interesante asa en la tapa rematada en cabezas de serpiente, motivo muy frecuente en las asas y cerraduras de las arquetas realizadas en la India portuguesa⁵⁰. Las placas, rectangulares y cuadradas, están colocadas mediante tachuelas redondas de plata.

La cerradura cuadrada es de manufactura típicamente indoportuguesa. En ella están grabados diversos motivos decorativos, vegetales y animales; tallos y hojas entre los que aparecen pájaros y liebres.

La segunda arqueta⁵¹ tiene herrajes de plata grabada a lo largo de los bordes y descansa sobre cuatro pies de bronce dorado que se añadieron probablemente en España. Aunque en ella se pueden apreciar las cenefas originales indoportuguesas, sin embargo los herrajes y las asas han desaparecido. Como si se hubiera querido compensar esta pérdida, toda ella se recubrió de cabujones con imitaciones en cristal de esmeraldas y rubís, a semejanza de los botones de la indumentaria renacentista.

Las placas están colocadas por medio de tachuelas de plata redondas que dibujan diferentes formas, entre las que destacan los diseños circulares que evocan flores de loto. Este motivo aparece tanto en la parte frontal como en la posterior, los laterales y la tapa. La cerradura original se reemplazó por una cabeza de querubín alado de estilo renacentista.

Una de las piezas más fascinantes del Relicario es una gran arqueta rectangular, de mediados del siglo XVI⁵², construida con planchas de carey marrón oscuro con vetas amarillas, que recuerdan al mármol, apoyadas en una estructura de madera y fijadas con molduras de plata que, al igual que las asas, fueron añadidas en Europa. Los coleccionistas renacentistas de la Península Ibérica, como Catalina de Austria, adquirirían frecuentemente carey para fabricar pequeñas arquetas, que utilizaban como joyeros o como relicarios destinados a los tesoros de las iglesias. El carey o concha de tortuga era un material exótico procedente de Asia, muy estimado tanto por su color como por su superficie sumamente pulida,

siendo en la India más valorado que el nácar⁵³. Las arquetas de carey realizadas en Cambay y en Surat, poblaciones de la provincia de Gujarat, se guarnecían con elaboradas cerraduras, cenefas y asas de plata. A menudo contaban con escenas pintadas por debajo del carey, en las que aparecían motivos vegetales y animales, como serpientes, lagartos, ciervos y aves. La arqueta de las Descalzas Reales está enteramente decorada en esta técnica, con motivos policromados de flores de loto y animales (tigres, avestruces, conejos, ciervos, antílopes y pavos reales) dispuestos en un fantástico jardín⁵⁴, iconografía procedente de las lacas chinas.

La profusión de flora y fauna representada en estas arquetas, a menudo fantástica en su interpretación y ejecución, fue adoptada por los artesanos indoportugueses de Goa, inspirándose en diversas fuentes iconográficas asiáticas, como la pintura mogola, los textiles indoportugueses, las pinturas colgantes japonesas (*kakemoto*), las lacas chinas, las arquetas de marfil ceilanesas y los abanicos tallados con motivos hindúes.

La utilización de robustas molduras de plata y grandes cerraduras contrasta con la aparente fragilidad de los arzones de carey traslúcido. Las influencias estilísticas traspasaron las fronteras, como también lo hicieron los artistas asiáticos. El intenso comercio de objetos de lujo entre el Lejano Oriente, la Corte mogola y la India portuguesa, propició el intercambio cultural y la mezcla de fuentes iconográficas, existiendo un significativo cruce de influencias entre las diversas artes decorativas de las diferentes culturas. Las lacas chinas y japonesas llegaban por barco, en grandes cantidades, a los puertos portugueses de Malaca, en Malaysia, Macao, en China y Goa, en la India; por su parte los europeos transportaban gran cantidad de productos indoportugueses al Lejano Oriente.

En este excepcional ejemplo de las Descalzas Reales se comprueba la fusión de diferentes iconografías, aspecto que se evidencia principalmente en la decoración de la tapa. Aquí se representa la escena de un banquete al que asisten dos personajes japoneses. Se trata de un guerrero, en atuendo de etiqueta, y una mujer, sentados ambos a una mesa engalanada con utensilios y alimentos europeos, y atendidos por unos sirvientes. Los japoneses no acostumbraban a sentarse a la mesa para comer, sino que lo hacían en el suelo sentados en colchonetas (*tatami*)⁵⁵.

Así pues, la procedencia de esta imagen no responde a la iconografía japonesa. Su origen parece encontrarse en una acuarela que, junto a otras setenta y cinco, está encuadrada en el llamado *Códice Casanatense*⁵⁶ y que fueron realizadas en Goa, entre 1538 y 1546⁵⁷, por un artista anónimo portugués.

En este *Códice* se representan, de forma detallada, escenas de la vida cotidiana de las gentes del Asia portuguesa. En la acuarela que sirvió de inspiración al autor de la arqueta de las Descalzas, se muestran dos parejas de portugueses en Ormuz, atendidos por unos criados y sentados a una mesa repleta de comida, a la orilla de un estanque para evitar el calor. La representación de japoneses cenando al estilo europeo es tremendamente inusual; la gran semejanza entre ambas imágenes nos lleva a creer que el autor de la arqueta, posiblemente chino o incluso japonés, conocía este *Códice* o tuvo a su disposición alguna copia del mismo que circulara por los centros de producción.

Una vez reconocida la escena y su fuente iconográfica queda averiguar su significado. Puede tratarse de una imagen profana o tal vez el banquete aluda al paraíso terrenal, dentro de un contexto más espiritual. Igualmente persiste la incógnita sobre el autor que transformó los personajes europeos, representados en la escena del *Códice* en asiáticos, aunque, como ya hemos mencionado, se trata seguramente de un artista oriental.

Debido a la falta de documentación concreta sobre esta pieza, sólo se puede especular sobre su procedencia. Pudo haber sido realizada en diferentes lugares de la India, como Goa o Cochín, o incluso en el sur de China o Japón. Tan sólo podemos asegurar que se hizo en algún lugar del Asia portuguesa y que llegó a la Península Ibérica vía Macao o Goa. Es necesaria, por lo tanto, una investigación más profunda sobre la circulación de estos valiosos objetos de lujo y los artesanos que los hicieron. Aunque tampoco existen certezas sobre quién la encargó, teniendo en cuenta su fecha aproximada de fabricación, a mediados del siglo XVI, podría tratarse de un regalo de la Corte de Lisboa a Juana de Austria.

PIEZAS DE CEILÁN

El último objeto estudiado es un templete o capilla realizada en Ceilán a finales del siglo XVI o a principios de XVII⁵⁸. Esta obra está compuesta por dos hornacinas, de diferentes tamaños, dispuestas en dos alturas y apoyadas a su vez en pequeños balaustres. Se trata de una obra de gran elegancia y ligereza, a lo que contribuyen la talla de sus paredes, a modo de celosía, en las que se entrelazan los motivos animales, vegetales y geométricos. En la capilla superior, el artista optó por los motivos geométricos, mientras que en la inferior, debido a las mayores dimensiones de las paredes, aparecen motivos más elaborados, como los animales, de carácter mitológico, que surgen entre ramajes distribuidos de forma simétrica.

Mientras que en la hornacina inferior ha desaparecido el objeto que se exponía originalmente, en la superior se conserva una imagen de marfil de un Niño Jesús. Esta iconografía, que representa al Niño como Buen Pastor, tiene claras influencias del mundo budista y la enmarca dentro de los numerosos ejemplares que se hicieron para la exportación en los siglos XVI y XVII. De este templete ceilánés, tan poco común, no se conserva documentación que explique su llegada al Monasterio. Tal vez fuese fruto de la estrecha y excelente relación entre Ceilán y los reinos de España y Portugal durante el siglo XVI.

Así pues, los personajes de la Familia Habsburgo contribuyeron en gran medida a la divulgación de los objetos exóticos en Europa y favorecieron que muchos de ellos llegaran al Monasterio de las Descalzas Reales.

La Emperatriz María, hija mayor del Emperador Carlos V, abandonó Austria y regresó a la Corte española en 1581, estableciendo su residencia oficial en el Monasterio de las Descalzas Reales. Antes de instalarse definitivamente en Madrid, se encontró en Lisboa con Felipe II y con su hijo favorito, el Archiduque Alberto. Su estancia en aquella ciudad le permitió ver directamente las maravillas y tesoros que se vendían en los mercados de Lisboa, si bien estos objetos curiosos ya le eran familiares debido a los regalos llegados a Austria desde la Corte de Lisboa. La estrecha relación con su tía, Catalina de Austria, explica que llegaran a la

Corte austriaca suntuosas joyas orientales, así como numerosos y diversos artículos asiáticos.

Esto explica que en el inventario de la Emperatriz, redactado a su muerte en 1603, constaran mercancías del Lejano Oriente y de la India. Entre estos curiosos objetos se encontraba un jarrón de cuerno de rinoceronte, una copa de ágata, porcelanas chinas y un coco indoportugués con botones de marfil en forma de tortuga⁵⁹. Por su parte, la Emperatriz, durante los diez meses que residió en Portugal, se encargó de obtener objetos de exportación asiáticos para su hijo, Rodolfo II, a quien envió un gran cuerno de rinocerente de Goa decorado con bandas de filigrana y gemas incrustadas⁶⁰ y un vaso ceilanés de coco con adornos indoportugueses⁶¹. No es arriesgado suponer que muchos de los objetos de Asia y del Lejano Oriente que llegaron a las Descalzas Reales pudieran ser adquisiciones de la Emperatriz María de Austria durante su estancia en Lisboa, o que fueran presentes enviados por el Archiduque Alberto coincidiendo con su estancia en Lisboa como Vi-

Portugal, que posteriormente quedaron reflejados en su inventario de 1593 en Viena. Entre ellos se encontraban numerosas piezas de porcelana china, abanicos plegables de marfil procedentes de Ceilán, piedras bezoar y arquetas asiáticas. Una de ellas posiblemente japonesa *namban* y otra indoportuguesa de carey con cenefas de plata⁶². El interés de Isabel de Austria por el Japón, fomentado sin duda por el Archiduque Alberto, queda confirmado por la existencia, en su biblioteca, de los folletos jesuíticos *Avvisi del Giappone*, impresos en Portugal en los años 1582, 1583 y 1584.

El propio Alberto de Austria fue un gran conocedor y coleccionista de piezas de *Kunstammer* y objetos procedentes de Asia. Su interés por el coleccionismo tuvo su origen al conocer las colecciones de Felipe II en España, donde vivió entre 1570 y 1580, que fue aumentando, más si cabe, al descubrir las lacas y los objetos de Asia y del Lejano Oriente durante su residencia de diez años en Lisboa. Sabemos que volvió a España trayendo objetos asiáticos y que, en 1599, cuando se trasladó a Bruselas



Arqueta de Gujarat. Mediados del siglo XVI.



Detalle del lateral.

rey de Portugal. En esta época las piezas indoportuguesas, ceilanesas y del este asiático llegaron, de forma masiva, a formar parte de las Colecciones Reales de los Habsburgo tanto en España como en Austria. Alberto de Austria envió objetos a las Cortes de Felipe II, en España, de Fernando II, en el Tirol, de Rodolfo II, en Praga y del Archiduque Carlos en Graz, adquiridos por medio de los mercaderes y representantes que tenía a su cargo en Lisboa. Sabemos, por la documentación, que en 1609 Alberto envió a su hermano Rodolfo II numerosos objetos de procedencia asiática, entre los que se encontraban porcelanas Ming, y vasijas, mesas y escritorios de laca. Los estimados frascos de carey, con filigrana indoportuguesa, que aparecen mencionados por primera vez en el inventario de Fernando II en Ambras y posteriormente en la colección de Rodolfo II en Praga fueron seguramente otro de los regalos enviados por el Archiduque Alberto desde Portugal⁶². Isabel de Austria (1554-1592), Reina de Francia y hermana del Archiduque Alberto, recibió objetos desde

como gobernante de los Países Bajos, ya casado con la hija de Felipe II, Isabel Clara Eugenia (1566-1613), instaló allí una *Kunstammer* repleta de valiosos objetos, muchos de ellos procedentes de Lisboa. Incluso los Archiducos contrataron agentes en Flandes y en la Península Ibérica, para adquirir regularmente objetos exóticos que enriquecieron notablemente su ya valiosa colección.

Teniendo en cuenta la cronología de los objetos procedentes del Lejano Oriente, conservados en el Monasterio de las Descalzas Reales, y la actividad coleccionista de la Dinastía Habsburgo, es posible que tanto el Archiduque Alberto y la Emperatriz María, como Juana de Austria, fueran los responsables del envío de estas piezas únicas a Madrid. Sabemos que fueron muchos los objetos intercambiados entre las Cortes europeas, desgraciadamente muchos son también los desaparecidos, pero por fortuna, en las Descalzas Reales se ha conservado este excepcional conjunto.

El presente estudio ha intentado situar estas piezas en un contexto más amplio y aportar nuevos datos que fa-



ciliten su comprensión. Sin embargo, queda aún pendiente una investigación más profunda, y un estudio más detallado de la documentación aún inédita de los archivos españoles y portugueses, que revelaría otros datos acerca de las actividades coleccionistas de los Habsburgo durante el Renacimiento y permitiría la identificación de las piezas y su procedencia.

NOTAS

* Queremos mostrar nuestro agradecimiento por su desinteresada colaboración a Oliver Impey, director del Ashmolean Museum, Oxford, y a Ann Yonemura, conservadora de la Arthur M. Sackler Gallery y de la Freer Gallery of Art, Washington D. C. Igualmente agradecemos la ayuda prestada por María Rodríguez del Alisal y Pilar Cabañas, del Instituto de Japonología de Madrid. Sus opiniones nos han resultado de gran ayuda para clarificar muchas preguntas referentes a los objetos japoneses en las Descalzas Reales.

¹ Ver A.G.P., C^o 2552/3. En este documento se encuentra una relación de reliquias y relicarios robados o desaparecidos antes y después de la Guerra Civil Española.

² Carrillo, 1616, fols. 48-51; Checa, 1997, pp. 101-125.

³ Carrillo, 1616, fol. 48v: "El cielo de la pieza que esta mas afuera, tiene un lienço pintado con una paloma enmedio de muchas nubes muy hermosas, que representan la venida del Espíritu Santo, y haze muy lindo adorno,..."

⁴ Carrillo, 1616, fol. 48v: "Mando que se traçase y labrasse el Sacrarario muy curiosamente, el techo del se cubrió de espejos, porque con las luzes furtiesse mas, y pareciesse mejor".

⁵ Archivo General de Simancas (en lo sucesivo AGS), Testamento de Juana de Austria, CM, leg. 207-8, fol. 25, pero en particular, fol. 22v: "...todo el oratorio pequeño que yo tengo junto al grande donde se me djçe mjssa sin quitar nada del excepto las rreliquias que quiero que se llevan al monasterio de las descalças..."

⁶ Copia del testamento de Juana de Austria, Biblioteca da Ajuda (en lo sucesivo BA), Lisboa, Ms. 49-X-2, 1573, fol. 153r: "...y despues desto todas las ymagenes y rretablos rrestantes y rreliquias que yo tengo qujero que se lleven y pongan en el sobredicho monasterio de las descalças donde siempre an de estar sin poderse henajenar solas mjssmas penas y ansuras las otras cosas de rreliquias ornamentos y plata y paños y todo lo demas que yo tengo dado puesto en el..."



Detalle del lateral.

⁷ M. T. Ruiz Alcón, "Arquetas Relicarios de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, n^o 45, 1975, pp. 28-36.

⁸ Patrimonio Nacional, N^o inv. 00612585. Medidas: 58 x 49 x 28 cms. (altura, anchura y profundidad). García Sanz, 1998, p. 132.

⁹ El término *kamabokogata* (*kamaboko*= alimento japonés realizado con carne de diferentes pescados, de forma alargada, con su parte superior semicilíndrica; *gata*= en forma de) define las arquetas de laca *namban* hechas exclusivamente para la exportación.

¹⁰ Carta de O. Impey a A. Jordan del 29 de abril de 1997. Arquetas *namban* de similares características se encuentran en Boyer, 1959, pl. XXXII, fg. 27; Yonemura, 1979, pp. 96-97, cat. 76; Ferrão, 1990, vol. 3, pp. 244-267; Mendes Pinto, 1990, pp. 71-79; *Western Influence on Japanese Art*, 1995, p. 95, cat. 26; *Japan's Golden Age* 1996, pp. 256-257, cat. 126.

¹¹ Carrillo, 1616, fol. 50v: "...y quando vino de alla [Austria], traxo a este mismo convento una grande arca bordado de oro y perlas, dentro de la qual esta la cabeça, y el cuerpo santo de San Valerio obispo de Treveris discipulo de San Pedro". Carrillo, que no estaba familiarizado con las lacas japonesas contemporáneas, describió esta arqueta *namban* como "bordada" con hilos de oro y perlas, aludiendo a la profusión de polvo de oro e incrustaciones de nácar en su decoración.

¹² *Lacquer*, 1984, p. 92. Los cofres de tapa curva, de influencia europea, eran desconocidos en Japón anteriormente.

¹³ Boyer, 1959, p. 64.

¹⁴ Mendes Pinto, 1990, p. 116-117.

¹⁵ *Japan's Golden Age*, 1996, p. 156, cat. 46.

¹⁶ Mendes Pinto, 1990, p. 118.



Detalle de la tapa

¹⁷ Mendes Pinto, 1990, pp. 100-105. Una cerradura muy similar se ve en una arqueta conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

¹⁸ Jordan Gschwend, 1990, pp. 187-198.

¹⁹ Carrillo, 1616, fol. 48v: "...como se ve en los días que se muestran las reliquias, que son... el día de San Valerio discípulo del apóstol San Pedro. En estos cuatro días se abre la ventanilla por donde las monjas comulgan, con licencia de los preladados, para que el pueblo vea y goze de aquel tesoro". Carrillo relata posteriormente en fol. 51v y 52r cómo esta arqueta y la reliquia se salvaron milagrosamente de un incendio.

²⁰ Patrimonio Nacional, N° inv. 00612693. Medidas: 15,5 x 18,5 x 10,5 cms. (altura, anchura y profundidad). Publicada por primera vez por Jordan Gschwend, 1998b, p. 220.

²¹ *Japan's Golden Age*, 1996, pp. 257-258.

²² Carta de A. Yonemura a A. Jordan del 16 de junio de 1997.

²³ Carta de O. Impey a A. Jordan de 29 de abril de 1997.

²⁴ El mismo tipo de asa se encuentra en la arqueta conservada en la Iglesia de San Roque en Lisboa, N° inv. 272 y en otro ejemplo en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

²⁵ Patrimonio Nacional, N° inv. 00615190. Medidas: 40 x 28,5 cms. (altura y anchura). Publicado por primera vez por Jordan Gschwend, 1998b, p. 220.

²⁶ De este tipo de atriles se conservan numerosos ejemplos en el Museo Nacional de Tokio, en el Namban Bunkakan de Osaka, en el Museo de Arte Antiguo de Lisboa, en la Capilla del Hospital de la Universidad de Coimbra y en el Museo Municipal de Portalegre, por citar algunos ejemplos.

²⁷ Para ver otro ejemplos similares consultar Mendes Pinto, 1990, pp. 60-65; *Via Orientalis*, 1991, pp. 195-196, N° cat. 165 y 166; *Japan's Golden Age*, 1996, pp. 255-254, cat. 122.

²⁸ Patrimonio Nacional, N° inv. 00615189. Medidas: 50,5 x 50 cms. (altura y anchura). Publicado por primera vez por Jordan Gschwend, 1998b, p. 220.

²⁹ Carta de O. Impey a A. Jordan, 1997. [cit. n. 23].

³⁰ Lach, 1969, vol. 1, libro 2, pp. 688-706; Impey, 1985, p. 268.

³¹ La región de Gujarat, situada en el noroeste de la India, abarca la llanura aluvial del golfo de Cambay. En ella se encuentran las poblaciones de Ahmadabad y Surat.

³² Patrimonio Nacional, N° inv. 00612591. Medidas: 52 x 50 x 26 cms. (altura, anchura y profundidad). Existe una arqueta similar en el Victoria & Albert Museum, Londres, ver Guy y Swallow, 1990, p. 54, fig. 57.

³³ Digby, 1986, pp. 215-222; Jordão Felgueiras, 1996, pp. 142-144.

³⁴ El arte *timurida* tuvo su esplendor primero en época de Timur Lang (1336-1405) y posteriormente, hacia 1510, en la ciudad de Tabriz. Este arte sigue el estilo de la época mogol.



Escena del Códice Casanatense.

³⁵ Jordan Gschwend, 1998a, pp. 253-265.

³⁶ Carrillo, 1616, fols. 49-49v: "...en diferentes relicarios ...ay otros innumerables huessos de santos, como... Margarita...".

³⁷ Patrimonio Nacional, N° inv. 00612694. Medidas: 17 x 24 x 14 cms. (altura, anchura y profundidad). Para ver otros ejemplos similares consultar Ferrão, 1990, vol 3, pp. 116-122; *Via Orientalis*, 1991, pp. 130-131, cat. 105; *A Herança de Rauluchantim*, 1996, pp. 199-210, cats. 12 y 20; *Os Constructores do Oriente Português*, 1998, pp. 357-358, cat. 102.

³⁸ Comparar con *A Herança de Rauluchantim*, 1996, p. 200, cat. 12.

³⁹ Instituto dos Arquivo Nacionais / Torre do Tombo (IAN/TT), Lisboa, Nucleo Antigo 794, publicado en Jordan Gschwend, 1994, parte segunda: Apéndice 1: Ms. 5.

⁴⁰ Jordan Gschwend, 1996, p. 117.

⁴¹ Pérez Pastor, 1914, p. 355, N° 5; Estella, 1984, vol. 1, p. 420; Jordan, 1994, pp. 159 y 272; Jordan Gschwend, 1996, p. 108; Estella, 1997, pp. 171-172; Schwabe, 1998.

⁴² Jordan Gschwend, 1991, pp. 121-126. Actualmente conservado en el Museo Kunsthistorisches en Viena, N° inv. 2320.

⁴³ Jordan Gschwend, 1998b, pp. 408-411, nota 5.

⁴⁴ Biblioteca de las Descalzas Reales. Signatura F/29, fols. 18v, 25v, 26v, 41r, 52v, 58v. Ver en particular el fol. 41v:

Arquillas doradas de la yndia. (Item 2) un cofreço tunbado ques de conchas de tartuga con bisagras pequeñas de plata y una aldabica y una cerradura y llave pequeña todo de plata. (Item 5) otro cofreço tunbado labrado de cierta obra de nacar toda la dicha obra clavada con clavitos de plata guarnecido por los cantos y por media de una barilla de plata y tiene doce rrosas todas labradas de plata al buril y zerradura y llave y aldaba todo de plata y la llave con su cadenica y forro de rroso carnesi.

La mayoría de los objetos de la India citados en este inventario fueron heredados por Juana de su madre, Isabel de Portugal, entre 1537 y 1553, con la excepción de aquellos que fueron regalados por Catalina de Portugal.

Este inventario está siendo actualmente estudiado por las autoras Ana García Sanz y Annemarie Jordan.

⁴⁵ Jordan Gschwend, 1998b, p. 411. Estos son los primeros objetos Gujarat sobre los que existe documentación en una colección europea.

⁴⁶ Lach, 1970, vol. 2, libro 1, p. 118; Hackenbroch, 1979, pp. 317-319.

⁴⁷ BA, Lisboa, Ms. 49-X-2, 1575, fols. 178-178v.

⁴⁸ BA, Lisboa, Ms. 49-X-2, 1575, fol. 116r: "A Juan de Herrera quatro mil e ocho cientos y quarenta y ocho maravedis", y en el fol. 181v: "...para la fabrica del sepulcro para el cuerpo de su Ateza (Juana de Austria) siete mil ducados". Ver también Babelón, 1915, pp. 307-316; Checa, 1989, pp. 24-25.

⁴⁹ Para ver otros ejemplos similares consultar *Os Constructores do Oriente Português*, 1998, pp. 357-358, cat. 102.



Templete ceilanés. Finales del siglo XVI.



Vista de la parte posterior.

⁵⁰ Patrimonio Nacional, N° inv. 00610929. Medidas: 17 x 20 x 10,5 cms. (altura, anchura y profundidad). Ver *A Herança de Rauluchantim*, pp. 190, 195-196.

⁵¹ Patrimonio Nacional, N° inv. 00610925. Medidas: 15 x 25 x 14 cms. (altura, anchura y profundidad). Contiene las calaveras de San Cosme y San Damián. García Sanz, 1998, pp. 129-150.

⁵² Patrimonio Nacional, N° inv. 00612571. Medidas: 25 x 40 x 50 cms. (altura, anchura y profundidad). Contiene las calaveras de San Cosme y San Damián. García Sanz, 1998, pp. 129-150.

⁵³ El carey se obtiene de la materia cornea de las chapas superiores que cubren el caparazón de ciertas tortugas marinas, en particular de la tortuga boba, que se encuentra cerca del mar de las Célebes. Su color varía del amarillo pálido al marrón oscuro, con efectos tipo mármol en amarillo. El carey de color amarillo uniforme procede de la parte inferior de la tortuga y se considera de menor valor que el de color más oscuro con efectos tipo mármol.

⁵⁴ Para encontrar otros ejemplos ver *A Herança de Rauluchantim*, 1996, p. 195, cat. 5.

⁵⁵ *Ryukyuan Lacquerware from The Urasoe Art Museum Collection. Cultural Treasures of the Ryukyu Kingdom*, 1995, pp. 82-85, N° cat. 57-58; *Western Influence on Japanese Art*, 1995, p. 96, cat. 27.

⁵⁶ Biblioteca Casanatense de Roma. Ms. 1889.

⁵⁷ *Imagens do Oriente do século XVI*, 1985, p. 67, p. 18; Ferrão, 1990, vol. 3, pp. 47-48, fig. 346; *Oceanos*, 1997, pp. 52-53.

⁵⁸ Patrimonio Nacional, N° inv. 00610977. Medidas: 38 x 18 x 12,5 cms. (altura, anchura y profundidad). Para ver otra capilla idéntica consultar Mendes Pinto, 1988, sin paginar. Para ver éste y otros marfiles ceilaneses consultar Schwabe, 1998 y Schwabe, 1999.

⁵⁹ AGS, Patronato Real, 51-58, fols. 194, 197, 199, 210v, 242, 247, 285.

⁶⁰ Actualmente conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. N° inv. 3702.

⁶¹ Actualmente conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. N° inv. 915.

⁶² *Rudolf II and Prague*, 1997, p. 497.

⁶³ Jordan Gschwend, 1998b, p. 219, nota 124.

BIBLIOGRAFÍA

A Herança de Rauluchantim. Lisboa, 1996.

H. Akio, "The Momoyama Flowering: Kodai-ji and Namban Lacquer", *East Asian Lacquer. The Florence and Herbert Irving Collection*, ed. J. C. Y. Watt and B. B. Ford, Nueva York, 1992, pp. 165-173.

J. Babelón, "Le tombeau de Doña Juana de Portugal par Jacopo Trezzo", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 23, abril 1913, pp. 507-516.

M. Bataillon, "Jeanne d'Autriche, Princesse de Portugal", *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*. París, 1974.

J. C. Boyajian, *Portuguese Trade in Asia under the Habsburgs, 1580-1640*, Baltimore, 1993.

M. Boyer. *Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark*, Copenhagen, 1959.

Fray Juan Carrillo. *Relacion Historica de la Real Fundacion de las Descalças de Santa Clara de la villa de Madrid...* Madrid, 1616.

F. Checa, "Monasterio de las Descalzas Reales: Orígenes de su colección artística", *Reales Sitios*, 26, 1989, pp. 21-50.

S. Digby, "The mother-of-pearl overlaid furniture of Gujarat: an Indian handicraft of the 16th and 17th centuries", *Facets of Indian Art*, ed. R. Skelton. London, 1986, pp. 215-222.

M. Estella, *La Escultura Barroca de Marfil en España - Escuelas Europeas y Coloniales*. Madrid, 2 vols., 1984.

- *Marfiles de las Provincias Ultramarinas Orientales de España y Portugal*. Monterrey, 1997.

L. Fernández y Fernández de Retana, *Doña Juana de Austria. 1535-1573*. Madrid, 1955.

B. Ferrão, *Mobiliário Português dos primórdios ao maneirismo. Índia e Japão*. Lisboa, vol. 3, 1990.

A. García Sanz, "Arqueta relicario", *Esplendor de España. 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*. Amsterdam, 1998, pp. 129-130 y 132.

A. García Sanz y A. Jordan, *Joanna of Austria, Princess of Portugal (1535-1573). A Study in Royal Patronage at the Court of Philip II of Spain* (en preparación).

J. Guy, y D. Swallow, *Arts of India: 1550-1900*. Londres, 1990.

Y. Hackenbroch, *Renaissance Jewelry*. Londres, 1979.

Imagens do Oriente do século XVI. Reprodução do Códice Português da Biblioteca Casanatense, intro. by L. de Matos. Lisboa, 1985.

O. Impey, "Japan: Trade and Collecting in Seventeenth-Century Europe", *Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, edited by O. Impey and A. MacGregor, Oxford, 1985, pp. 267-275.

Japan's Golden Age. Momoyama. New Haven, 1996.

A. Jordan Gschwend, "Catherine of Austria and a Habsburg Relic for the Monastery of Valbemfeito, Obidos", *Journal of the History of Collections*, 2, 1990, pp. 187-198.

- "Os productos exóticos da carreira da Índia e o papel da corte portuguesa na sua difusão", *Nossa Senhora dos Martíres. A última Viagem*, Lisboa, 1998a, pp. 125-141.

- "Jóias e pedras preciosas", *Nossa Senhora dos Martíres. A última Viagem*, Lisboa, 1998a, pp. 253-263.

- "O Fascínio de Cipango. Artes Decorativas e Lacas da Asia Oriental em Portugal, Espanha e Austria (1511-1598)", *Os Constructores do Oriente Português*, Oporto, 1998b, pp. 195-227, y 406-411.

- *Beyond the Pillars of Hercules. The 1552 Royal Entry of Joanna of Austria in Portugal*. (En preparación).

J. Jordão Felgueiras, "Uma família de Objetos Preciosos do Guzarate", *A Herança de Rauluchantim*, Lisboa, 1996, pp. 129-155.

E. Kris, "Vergessene Bildnisse der Erzherzogin Johanna, Prinzessin von Portugal", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, 36, 1925-1925, pp. 163-165.

La Première Ambassade du Japon en Europe, 1582-1592. Monumenta Nipponica Monographs, ed. By J. A. Abranches Pinto, Y. Okamoto and H. Bernard. Tokyo, 1942.

D. Lach, *Asia in the Making of Europe*, Volumen 1: *The Century of Discovery*, Chicago, 1965.

- *Asia in the Making of Europe*, Volumen 2: *A Century of Wonder*. Libro Primero: *The Visual Arts*, Chicago, 1970.

Lacquer. An International History and Illustrated Survey. Nueva York, 1984.

J. Martínez Millán, "Familia Real y Grupos Políticos: La Princesa Doña Juana de Austria (1535-1573)", *La Corte de Felipe II*, Madrid, 1994, pp. 75-105.

M. H. Mendes Pinto, *Namban Lacquerware in Portugal*. Lisboa, 1990.

Olhares Cruzados. Oceanos, n.º. 32, Octubre-Diciembre 1997.

Os Constructores do Oriente Português. Oporto, 1998.

C. Pérez Pastor, "Inventarios de los bienes que quedaron por fin y muerte de Doña Juana, Princesa de Portugal, Infanta de Castilla,



Niño Jesús de marfil de Goa. Finales del siglo XVI.

1573", *Memorias de la Real Academia Española*, vol. 9, 1914, pp. 315-380.

K. Rudolf, "Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II in Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 91, 1995.

Rudolf II and Prague. The Court and the City. Londres, 1997.

M. T. Ruiz Alcón, "Arquetas Relicarios de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, n.º 45, 1975, pp. 28-36.

Ryukyuan Lacquerware from The Urasoe Art Museum Collection. Cultural Treasures of the Ryukyu Kingdom. Okinawa, 1995.

M. Schwabe, *Kultureller Austausch zwischen Orient und Okzident? Eine Gruppe von singhalesisch-portugiesischen Elfenbeinkästchen des 16. Jhdts.*, Master thesis, Johannes-Gutenberg-Universität, Maguncia, 1998.

- "Feyto ao modo de Ceilão: 16th century Sinhalese Exotica and Renaissance Europe", *La Route des Indes et l'Europe. Echanges artistiques et héritage commun 16e-18e siècles*, Burdeos, Marzo 13-14, 1999.

E. Tormo y Monzó, *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, 4 vols. Madrid, 1917-1947.

Via Orientalis. Bruselas, 1991.

T. Volker, "Japanese Export Lacquer", *Oriental Art*, vol. 3, n.º. 2, 1957, pp. 60-64.

Western Influence on Japanese Art, 16th-19th Century. Fukuoka, 1995.

A. Yonemura, *Japanese Lacquer*. Washington, 1979.



Cúpula y bóvedas de la Capilla sepulcral de Doña Juana.

La Capilla sepulcral de Doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra

Por Javier Ortega Vidal

Tal vez forme parte del "alma" de la ciudad de Madrid una cierta desidia en la facultad de reconocer y apreciar sus verdaderos valores. Esta tendencia ha podido suponer la falta de consolidación de sus logros culturales, volviendo a caer, constantemente, en una serie de fáciles localismos o casticismos baratos, aún hoy, de plena actualidad. En este sentido parece oportuno atender, de nuevo, al silencioso reducto que permanece casi incólume entre las bulliciosas plazas metropolitanas del Callao y de la Puerta del Sol: el Real Monasterio de las Franciscanas Descalzas de Madrid. Colindante con el Corte Inglés, uno de los emblemas de la sociedad actual, su modo de vida en clausura, tan sólo ligeramente reducido en su ámbito espacial y perturbado intermitentemente por la avalancha turística, supone un testimonio vivo y casi directo del pasado de nuestra ciudad. Esta consideración preliminar trata de ambientar el objetivo básico de este artículo ¹. Encuadrado en un número monográfico que trata de profundizar en el conocimiento y divulgación del Monasterio situado en el centro de Madrid, el argumento particular de esta contribución se centra en la pequeña Capilla en la que descansan los restos mortales de su fundadora. La primera sensación que surge ante su contemplación es la injusticia, por desconocimiento o indiferencia -en el mejor de los supuestos tal vez por lo difícil de acceder a su visión-, con la que esta delicada pieza ha sido tratada por nuestra historiografía al cabo de 425 años de existencia. Si ella se encontrara en otro lugar, es casi seguro que su fortuna crítica hubiera sido ciertamente distinta.

Enunciar lo dicho, sin más precisiones, supondría cometer otro tipo de injusticia con las escasas aunque importantes referencias de que la Capilla ha sido objeto, si bien la mayoría de las atenciones han surgido de la doble consideración del personaje (Juana de Austria) y de su impresionante imagen pétrea esculpida por Pompeyo Leoni. Lo que aquí se pretende es apuntar directamente a su marco espacial inmediato, esto es, a la exquisita Capilla entendida como obra arquitectónica. Para ello se tratarán de sintetizar de una manera secuencial las aportaciones básicas de las que la Capilla en su conjunto ha sido objeto. Como se podrá observar en lo que sigue, no deja de resultar curioso y lógico al mismo tiempo el encadenamiento de las apreciaciones sobre la Capilla, de tal manera que son muy pocas las aportaciones y observaciones de primera mano, mientras que abundan, como casi siempre, las repeticiones escasamente preocupadas por citar las fuentes de procedencia. La primera que se ha podido referir se produce en 1616, y se debe a fray Juan Carrillo, cronista de la fundación del Monasterio. Como corresponde a su finalidad, la obra atiende ante todo a la pía relación de los hechos y personas implicadas en el nacimiento y desarrollo del Monasterio, destacando en la primera parte del libro la vida de Doña Juana de Austria. Sin olvidar que la propia Infanta vio la luz entre los muros de la antigua casa del servidor del Emperador Carlos, es al llegar a la narración de su muerte cuando aparece la primera descripción de la Capilla que nos ocupa. Tras fabular, dentro de un tono hagiográfico, sobre algunas anécdotas ocurridas durante el traslado de su cuerpo desde El Escorial al Monasterio donde quería ser enterrada, y observando el lapso de tiempo entre su muerte y la realización de la Capilla, nos dice sobre ésta que:



Cecilio Pizarro y Esteban Buxó, Capilla de Doña Juana, en el libro de Amador de los Ríos Historia de la Villa y Corte de Madrid, 1863.

...después de algunos años se acabó, de maravillosa obra, que es una capilla que está al lado de la Epístola, la cual tiene muy notable y sumptuoso edificio y arquitectura; tanto que de su tamaño no parece haberla mejor en el mundo. Porque es de finísimo jaspe, labrado con gran primor y artificio, de manera que no se cual sea mas admirable, o la perfección de la obra, o el excesivo valor de las piedras e imágenes con que está adornada: Está allí de bulto la santa Princesa ante una imagen, puesta de rodillas, y hecha de finísimo y albísimo alabastro, tan al vivo, que no parece de piedra la figura ².

Teniendo ante la vista lo anterior, parece clara la procedencia de la cita que figura en los conocidos *Anales de Madrid* de Antonio León Pinelo, que finalizan en 1658. En uno de los epígrafes del año 1573 refiere la muerte y entierro de Doña Juana, encomiando el conjunto de la arquitectura y la escultura, tras una confusa descripción topográfica, en los siguientes términos:

...de finísimo jaspe y hermosa arquitectura, y de obra tan maravillosa que se duda haber de su tamaño otro de mas primor. Está muy al vivo la figura suya de alabastro hincada de rodillas delante de una imagen de N. Señora de quién siempre fué devotísima. En habiéndose acabado algunos años después trasladaron allí su cuerpo, sirviéndole la cuna de sepultura por haber nacido en el mismo sitio ³.

Recordando lo dicho sobre el escaso conocimiento y apreciación de nuestros tiempos sobre esta obra, no dejan de resultar curiosas estas tempranas referencias que apuntan directamente a dos de sus características más nota-

bles: una atinada valoración sobre la cualidad material de la obra y su atractivo acierto dimensional, su tamaño.

Más generalistas y vagas, como corresponde en cierta lógica a su enfoque, resultan las citas de Ponz, Mesonero Romanos y Madoz-Eguren. El primero, seducido preferentemente por las artes de la pintura y la escultura, atiende ante todo a la estatua orante de la Infanta, transcribiendo la inscripción del "pedestal", y citando tan sólo tangencialmente "...el adorno de mármoles de toda la capilla, con sus pilastras jónicas; la reja de la puerta...", entendiendo que "son obras trabajadas con gran inteligencia y particular gusto" ⁴. Mesonero, en su primera edición del *Manual de Madrid*, tan sólo se refiere ya a la obra de Leoni situada en una "capilla del presbiterio" ⁵. Por último, el texto de Madoz, tras describir el retablo de Becerra, se detiene momentáneamente en la "pequeña, pero bella capilla" que, según dice "se encuentra empelechada de mármoles, y en cuanto a su arquitectura pertenece al buen gusto clásico, que aún duraba en el primer tercio del siglo XVII". Concluye su cita diciendo que "dirigió" la Capilla el "marqués Juan Bautista Cresceni" ⁶, proponiendo así la primera atribución de la obra, que surgiría ante la doble referencia de su confusa participación en el Panteón de El Escorial, y la urna funeraria que en efecto proyectó en el muro oriental del Coro de la iglesia de las Descalzas para albergar los restos de la Emperatriz Doña María.

Habrá que esperar al año 1865 para que aparezca una referencia algo más intensa al conjunto. Un año después del lamentable incendio de la iglesia, que al parecer afectó sobre todo al presbiterio y al encomiado retablo realizado por Gaspar Becerra, José Amador de los Ríos y Juan de Dios de la Rada y Delgado dedican un extenso párrafo descriptivo en el que no resulta difícil escuchar los ecos del texto de Carrillo a través del

texto de León Pinelo; se alude así al "...bellísimo y suntuoso sepulcro de jaspe, con su figura muy al vivo de alabastro, hincada de rodillas delante de una imagen de Nuestra Señora". Sobre esta última palabra, una llamada de nota a pie de página nos avisa:

Damos de este sepulcro esmerada lámina grabada en cobre, habiendo sido uno de los monumentos que afortunadamente respetó el incendio que redujo a cenizas, cual ya saben los lectores, la obra de Becerra en el pasado invierno de 1862 ⁷.

Efectivamente, 32 páginas más adelante aparece la imagen citada, que merece una cierta consideración por nuestra parte; por un lado supone un encomiable esfuerzo de atención y homenaje al conjunto al que nos estamos refiriendo -que recibe de hecho un tratamiento gráfico singular dentro de los cuatro tomos de la obra-, mientras que, al mismo tiempo, el juicio general sobre su calidad como obra gráfica resulta bastante decepcionante. El dibujo y el consiguiente grabado que constituye la primera imagen divulgativa del conjunto de la Capilla aparecen bajo la firma de Pizarro como dibujante y Buxó como grabador ⁸.

Reconocida la intención y el esfuerzo que todo empeño gráfico conlleva, habría que observar el fracaso artístico de la lámina: la escultura y su marco arquitectónico parecen tristes y caricaturescos remedos de su imagen real. Este hecho, atribuible en primera instancia a Pizarro, supone una tergiversación de la obra arquitectónica en la que, dentro de la torpeza e inexactitud general de las molduras y de las proporciones, destacan dos hechos: el "imperdonable" entablamento y la transformación del brazo de un espacio central en una siniestra hornacina. A la innegable dificultad de representar el espacio en su conjunto, se responde así con un falseamiento tipológico, debido a la invención de dos "tabiques" laterales, que atacan la solución achafanada de las pilastras, transformando además las pechinas de la cúpula en una bóveda de cañón imposible, a la que tratan de acoplarse los espejos de mármol. La labor del grabado no pasa de discreta, agradeciéndose el esfuerzo por transmitir el efecto de luz en el hueco del fondo que comunica con el patio oriental, hoy tapado por una cortina de terciopelo. Algo parecido se intenta con el local situado sobre el hueco anterior, que comunica con la Capilla a través de la ventana situada sobre el entablamento.

La siguiente aportación se produce en los albores de nuestro siglo, y se debe a la poco conocida obra de José Martí y Monsó. Hasta entonces, y como hemos visto, la apreciación y protagonismo de la Capilla fue perdiendo peso frente al atractivo de la obra escultórica. Mientras ésta era atribuida a Leoni, la traza de la Capilla tan sólo se había asignado, equivocadamente, a Cescenzi. La contribución documental publicada finalmente en 1901 se encabeza con un título interrogante en el que el autor se pregunta si el "sepulcro", "¿es obra de Pompeyo Leoni ó de Jacome de Trezzo?". Nos encontramos así ante la primera vez que aparece Jacopo o Giacomme da Trezzo, nuestro popular "Jacometrezo", relacionado con la Capilla. Esta nueva relación se establece en virtud de los documentos rastreados por el autor en el Archivo Histórico Nacional. La primera cita data del 12 de octubre de 1574, y procede de una carta firmada por Felipe II a Don Pedro de Deza, Presidente de la Chancillería de Granada:

...sabed que Jacobo de Trezzo, nuestro criado, se ha encargado de hacer el sepulcro de la Serenísima Infanta



Capilla y escultura funeraria de Doña Juana.



Pompeo Leoni, escultura orante de Doña Juana.

doña Juana, princesa de Portugal, mi muy cara y muy amada hermana que sea en gloria, conforme a lo que dejó dispuesto por su testamento, y nos ha hecho relación que para este efecto tiene necesidad de algunos jaspes y otras piedras de las que están descubiertas en la sierra de Granada, en el río Genil...⁹.

En una segunda carta con la misma fecha se cita el desplazamiento de un ayudante de Trezzo a la villa de Espeja, situada al norte de la actual provincia de Soria, para extraer las piedras de jaspe serpentino y obtener facilidades para su transporte a Madrid. De un año más tarde, 18 de octubre de 1575, procede el segundo documento aportado, que consiste en otra carta del Rey, esta vez dirigida al Gobernador del marquesado de Villena y a diversas autoridades locales, para que se otorgue el permiso de paso sin cargos de treinta y cinco bloques de mármol blanco y un bloque de mármol negro, traídos de Génova al puerto de Alicante por encargo de Trezzo para la obra del sepulcro de la Infanta.

El hallazgo documental de Martí y Monsó surge ante el afán de clarificar, fundamentalmente, la autoría de la escultura, pues tan sólo encuentra como prueba de la atribución a Leoni una cita de Palomino que todos los

autores posteriores parecen adoptar sin cuestionarse. A pesar de los documentos aportados, la honesta actitud de Martí y Monsó no le permite cerrar la respuesta planteada, indicando que tan sólo se puede afirmar que Trezzo intervino directamente en la ejecución del *sepulcro* y que, sin afirmarlo ni negarlo con certeza, Leoni pudo hacer el *bulto*, la estatua.

Esta prudente actitud no parece ser compartida por la obra del autor francés Jean Babelón, que aborda el estudio de la vida y obra del orfebre nacido en Trezzo, cerca de Milán, hacia 1514, y que falleció en Madrid el 23 de septiembre de 1589. Las aportaciones básicas sobre el tema se producen en dos entregas con un intervalo de nueve años. De esta forma, en 1913 publica el primer artículo monográfico sobre la tumba¹⁰; basándose en las investigaciones previas de Martí y Monsó, Babelón, como suele ocurrir cuando alguien se deslumbra por la pasión monográfica, atribuye a Trezzo no sólo la ejecución de la Capilla, lo único que prueban los documentos aportados, sino también su proyecto, e incluso la concepción y ejecución de la escultura de la Infanta. Atendiendo a los aspectos gráficos, habría que reseñar que este artículo incorpora una esmerada re-

producción fotográfica de la escultura, en lo que tal vez suponga la segunda transmisión diferida de su imagen tras el desafortunado boceto antes citado ¹¹.

En la obra monográfica de 1922, en la que se refiere fundamentalmente a la relación del orfebre con la obra de El Escorial, parece haberse desprendido la atribución de la escultura, pues tal vez por entonces ya se hubiera descubierto la firma de Leoni sobre el mármol situada bajo el brazo derecho de la Infanta. De cualquier modo, la afirmación con la que cierra su apartado sobre la Capilla no abandona el tono contundente: "Jacobo da Trezzo es el autor del sepulcro de la infanta, él ha dirigido la ejecución, ha hecho traer los materiales, la parte arquitectónica, la idea misma del monumento en su conjunto le pertenece" ¹².

Según parece, el autor francés no debió conocer la discreta labor historiográfica del presbítero Cristóbal Pérez Pastor. Aparte de su obra más famosa sobre la bibliografía madrileña del siglo XVI y parte del XVII, y de sus investigaciones sobre diversas imprentas, se publican a título póstumo, en el año 1914, parte de sus anotaciones manuscritas. Éstas se refieren ante todo a sus búsquedas documentales en el Archivo de Protocolos de Madrid, reseñando en breve descripción el contenido de los mismos y transcribiendo en su integridad algunos de ellos. En lo que aquí concierne, y perteneciendo al primer grupo, Pérez Pastor localiza la obligación contractual de Trezzo para la realización de la Capilla de Doña Juana, el documento que aquí transcribimos parcialmente. Perteneciente al segundo grupo, y como referencia paralela, interesa aludir ahora a la transcripción que efectúa del contrato para la realización del entierro del Cardenal Don Diego de Espinosa, en la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas, firmado en este caso por Pompeyo o Pompeo Leoni en 1577. Se cita así en este último documento la participación de tres artífices de origen italiano -Juan Antonio Marogía, Juan Bautista Grasete Comane y Domingo Guidetti-, en la realización de la Capilla de las Descalzas, al parecer por subcontrata de Trezzo ¹³. La siguiente aportación historiográfica de interés se debe a Elías Tormo y Monzó, que, de una manera episódica, estudia el Monasterio de las Descalzas Reales en su conjunto, y publica los resultados de sus afanes investigadores entre 1917 y 1947. Lo más interesante a nuestros efectos aparece en el tomo publicado en este último año donde, al ocuparse de la Capilla y sin citar su referencia concreta, extracta un párrafo del testamento de la Infanta que lleva fecha del 12 de enero de 1573, ocho meses antes de su muerte, ocurrida en El Escorial la noche del 7 al 8 de septiembre del mismo año. En él se dice:

...y quiero que muriendo como quiero morir, con el abito de S. Fco, sea sepultada con él, y volviéndose a la tierra de que fué formado (el cuerpo) sea sepultado encima de las gradas por donde se sube al altar mayor al lado de la Epístola, en una como capillita que me sirve agora biviendo de oratorio y para desde allí oír misa y los divinos oficios y donde si antes de mi muerte no dexare edificando mi sepulcro quiero que se me edifique y labre conforme a un modelo que dexare para ello señalado... ¹⁴

Sin parecer especialmente seducido por la obra ni muy interesado por las autorías, Tormo incorpora en su texto un párrafo que no se corresponde con el acompañamiento gráfico del libro. En él se evidencia, como ya hemos visto, una de las dificultades intrínsecas para la difusión de la obra en su conjunto. Aludiendo así a una

reproducción que no se ha podido localizar, y que tal vez se refiera al dibujo de la obra de Ríos y Rada, dice:

La descripción del monumento sepulcral nos la da hecha la reproducción de una litografía, mejor que toda fotografía, pues la máquina fotográfica no puede desenvolverse bien en un tan estrecho camarín como es la tribuna o diminuto oratorio sepulcral.

El caso es que, en la edición consultada, el libro incorpora una imagen fotográfica de la escultura muy similar a la que aparecía en el artículo de Babelón.

Unas buenas fotografías de la escultura, con detalle del rostro, figuran en la monografía sobre Leoni realizada por Beatrice Gilman Proske, editada en 1956. Haciéndose eco de los documentos citados por Pérez Pastor, la autora se centra ante todo en la obra escultórica, refiriendo no obstante la participación de los lapidarios italianos antes señalada ¹⁵.

Las últimas referencias previas sobre la Capilla, ya de fechas recientes, se deben en primer lugar a la obra conjunta de Fernando Marías y Agustín Bustamante en un artículo publicado en 1991 en el que, al estudiar unos dibujos sobre el cuerpo de la iglesia, deslizan tangencialmente la sugerencia de que la solución arquitectónica de la Capilla "dependiera de una traza de Juan de Herrera" en función de su "similitud con el templete de los Evangelistas" ¹⁶. Entre la lectura de las actas y su publicación definitiva, Marías, en su larga y enjundiosa obra sobre el siglo XVI, atribuye directamente a Herrera la autoría de la Capilla en dos citas del libro ¹⁷. Nada dice al respecto la obra de Fernando Checa sobre Felipe II, publicada en 1992, aunque dedica una cierta atención a la Capilla, transcribiendo algunas descripciones de los términos que aparecen en el contrato ¹⁸. Por último, José Luis Sancho ¹⁹ hará eco de la sugerencia con respecto a la atribución herrerreriana, mientras que ésta aparecerá explícita en la obra colectiva sobre el diccionario de artistas españoles ²⁰. Llegados así al estado de la cuestión, parece fuera de duda la autoría de Leoni para la obra escultórica del bulto de Doña Juana y la ejecución material de la obra arquitectónica por Giacomé da Trezzo. Queda pendiente aclarar si llegaron a colocarse otras obras escultóricas, pequeñas, en las hornacinas entre pilastras ²¹, y esclarecer definitivamente la autoría de la traza del proyecto de la Capilla, aunque casi todo parece apuntar que nos encontramos ante una posible obra de Juan de Herrera ²². Por otra parte, y como reflexión que se desprende de la secuencia hasta aquí descrita, no deja de resultar curiosa la obsesión de nuestros tiempos por fijar la autoría de las obras; frente al aparente disfrute sensorial de las descripciones del siglo XVII, casi indiferentes ante sus autores, la aproximación vívida y sensible se va haciendo cada vez más distante y ajena, siendo desplazada por la referencia, muchas veces diferida, que ya casi no contempla la obra al preocuparse de quién, cuándo o cómo se hizo.

Cumplido este, un tanto enojoso, aunque imprescindible, trance historiográfico, llegamos a la aportación fundamental de este escrito, que pretende ante todo contribuir al conocimiento y disfrute de ésta, me atrevería a calificar, casi desconocida obra maestra de nuestra arquitectura. Para ello, y tratando de avanzar en su análisis, nos basaremos en la doble lectura de la "recuperación" de sus trazas y en el documento notarial suscrito para su construcción.



Detalle de la escultura de Doña Juana. Medallón con la efigie de Felipe II, y, en la manga, la firma de Leoni.

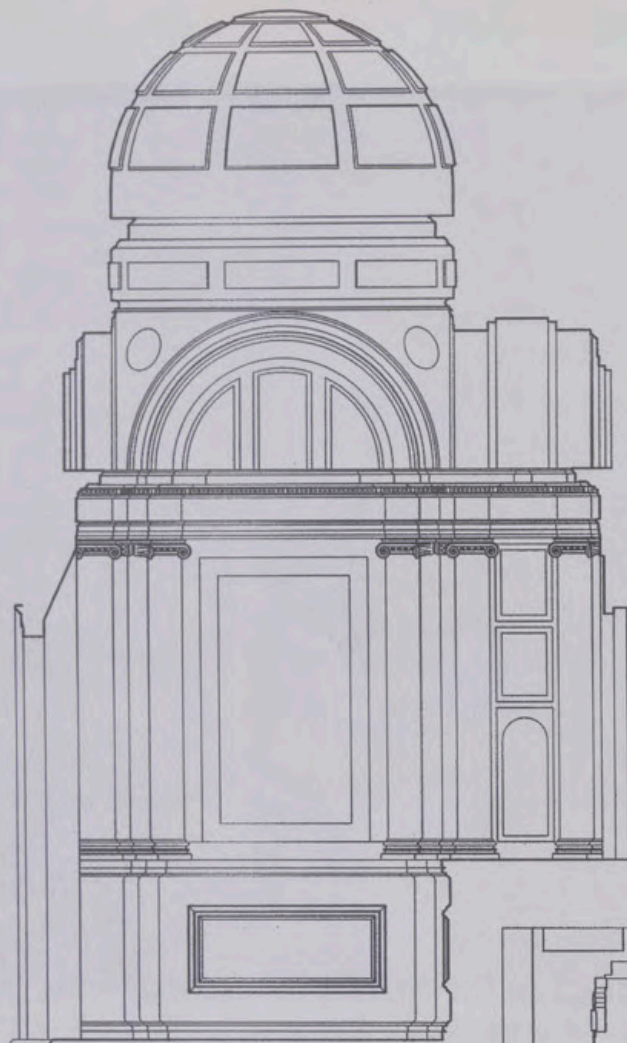
Empezando por este último, resulta muy conveniente y atractiva su lectura íntegra, a pesar de las un tanto farraosas y repetitivas fórmulas legales del principio y el final, donde aparecen los diversos fiadores y testamentarios. Ante la naturaleza de este escrito, tan sólo cabe transcribir aquí los párrafos referidos a la ejecución de la obra²⁵, que atienden básicamente al siguiente esquema argumental: [1] Cúpula, suelo y cumplimiento de las trazas. [2] Materiales básicos de pilastras y arcos: jaspes de Espeja y mármoles de Génova. Nueva alusión a las trazas como guía. [3] Elementos de bronce dorados con oro molido: basas, capiteles y denticulos. [4] Elementos de mármol blanco y verde (jaspe verde en el documento) [5] condiciones de calidad de las juntas [6] Derribos y “excavación” en los muros para alojar la capilla. [7] Formación de la “estructura” de la capilla, en parte volada sobre el, por aquel tiempo, jardín. [8] Puerta de comunicación hacia el presbiterio. [9] Restricciones de contrato y pagos para las posibles mejoras que, no estando en las trazas, no se aprueben previamente. [10] Responsabilidades ante los derribos para hacer la capilla. [11] Ejecución previa de la obra en taller. [12] Losas enterizas de jaspe para la sepultura y el altar. [13] Inscripción en letras de bronce. [14] Plazos de ejecución y garantías ante el fallecimiento del contratante. [15] Precio y condiciones de pago.

Aparte de su interés en cuanto a la Capilla en sí, tiene el valor añadido de ilustrar el proceso contractual y de definición de un proyecto concreto en nuestro siglo XVI. Este documento, junto con las trazas firmadas a las que se alude en él, constituyen las bases de producción y definición de la arquitectura, a falta tan sólo

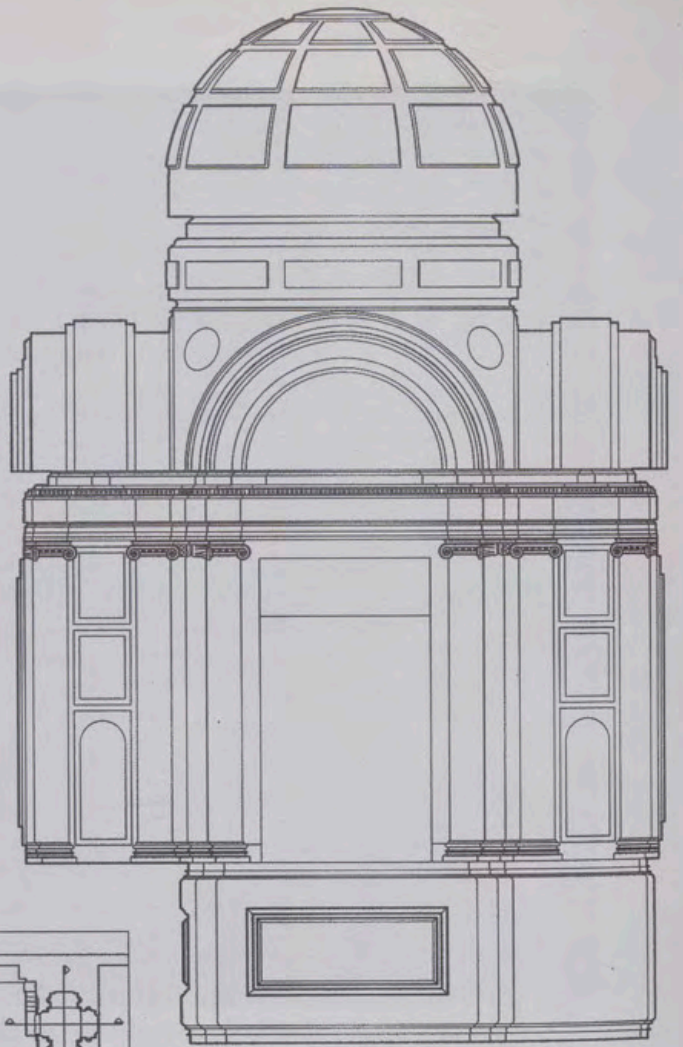
del arte en el hacer manual y material del “orfebre” que contrata la ejecución. Ante la lamentable pérdida de las trazas originales, al parecer coloreadas, espero que las que aquí se ofrecen, junto con las fotografías, sirvan al menos para comprender y disfrutar parte del encanto de esta delicada obra.

Atendiendo al primer dato sobre la construcción de la Capilla, habría que observar que ésta se contrata trece meses después de la muerte de la Infanta. Sea por la falta del modelo al que aludía en su testamento, sea por la falta de allegar los fondos necesarios para su inicio, el caso es que ambos parecen dispuestos a la fecha del contrato. Aunque no se pueda afirmar con certeza, la manera de referirse a las trazas hace sospechar que éstas no son de la misma persona que contrata la obra; se alude así en el párrafo segundo al “dicho disignio y traça que se nos da en papel firmado”. La constante alusión a la traza como guía en el resto de los apartados, a la necesidad de que se pueda mostrar en todo momento, además de constituir una exigencia de referencia contractual, seguramente hubiera sido distinta en el caso de que Trezzo fuera el proyectista de la misma.

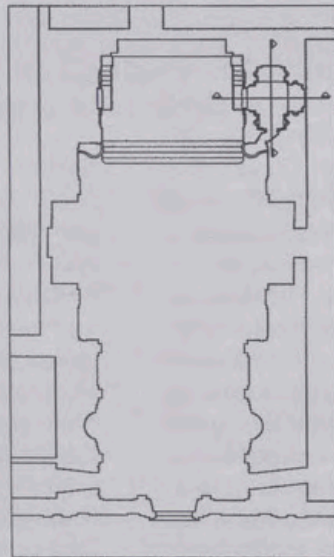
En cuanto al proceso de construcción tiene interés subrayar la en parte contradictoria secuencia que tiene que “excavar” en los muros, cual si de una cueva se tratara, para, acto seguido, suplementar o construir casi en voladizo sobre el jardín, a falta de las trazas que se han de dar para ello. Mientras tanto la Capilla será prefabricada o construida en taller a tamaño natural, presumiblemente en la futura calle de “Jacometrezo”, para luego ser montada *in situ*. Enlazando con las noticias afloradas por Martí y Monsó antes referi-



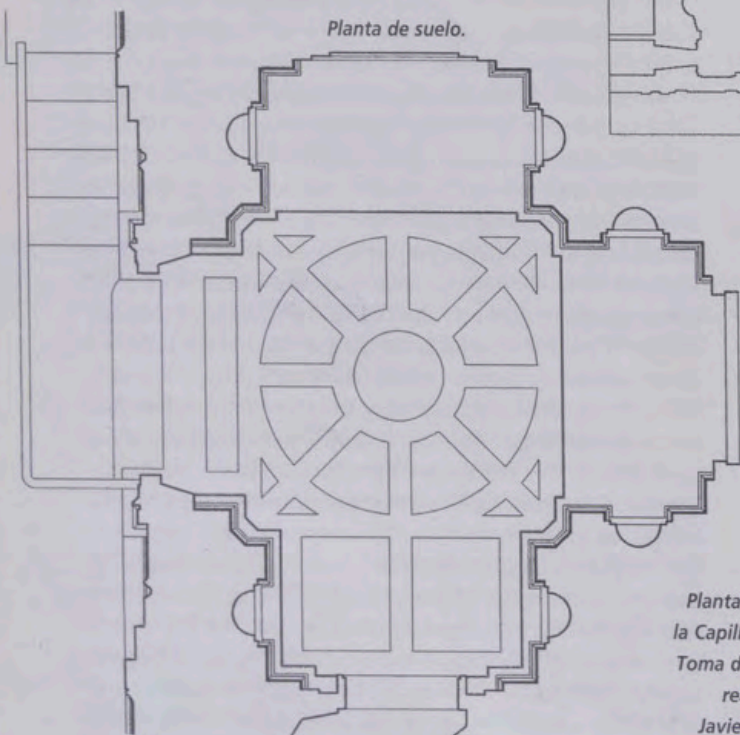
Sección transversal.



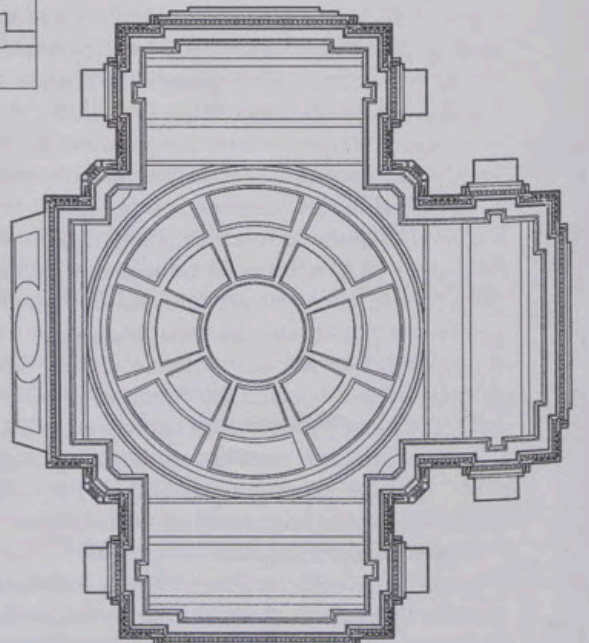
Sección longitudinal.



Esquema de la planta general y referencia de las secciones.

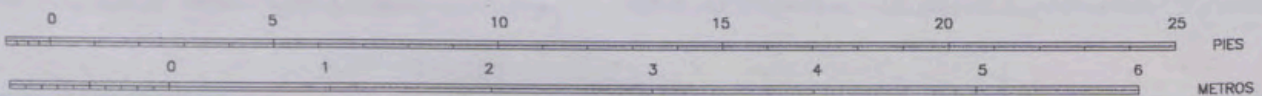


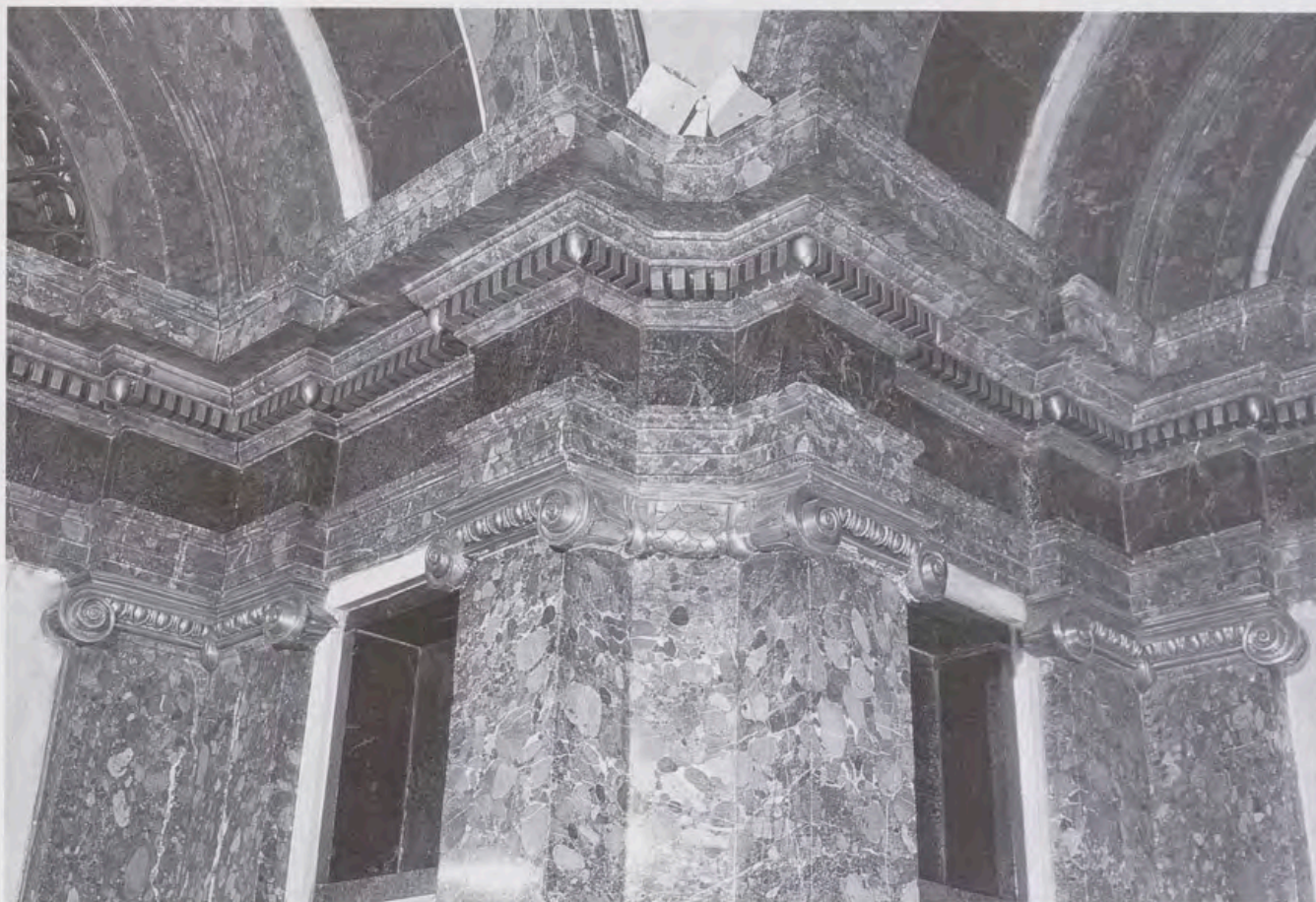
Planta de suelo.



Planta de techo.

Plantas y secciones de la Capilla de Doña Juana. Toma de datos y dibujos realizados por Javier Ortega Vidal.





Detalle de la articulación con uno de los chaflanes y parte de los brazos de la cruz.

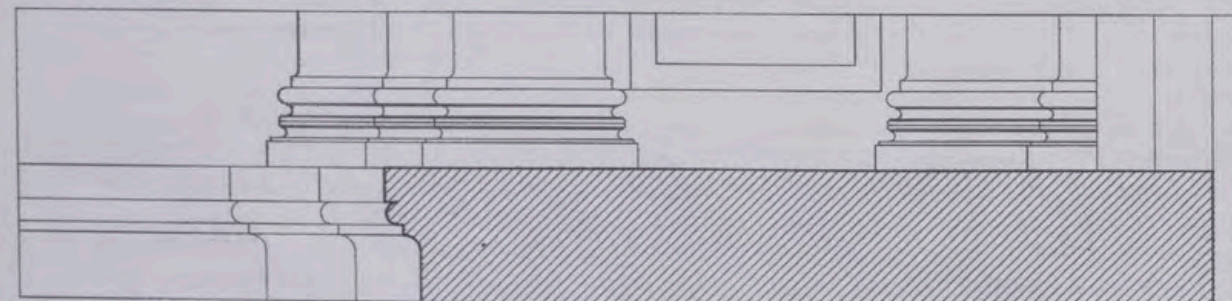
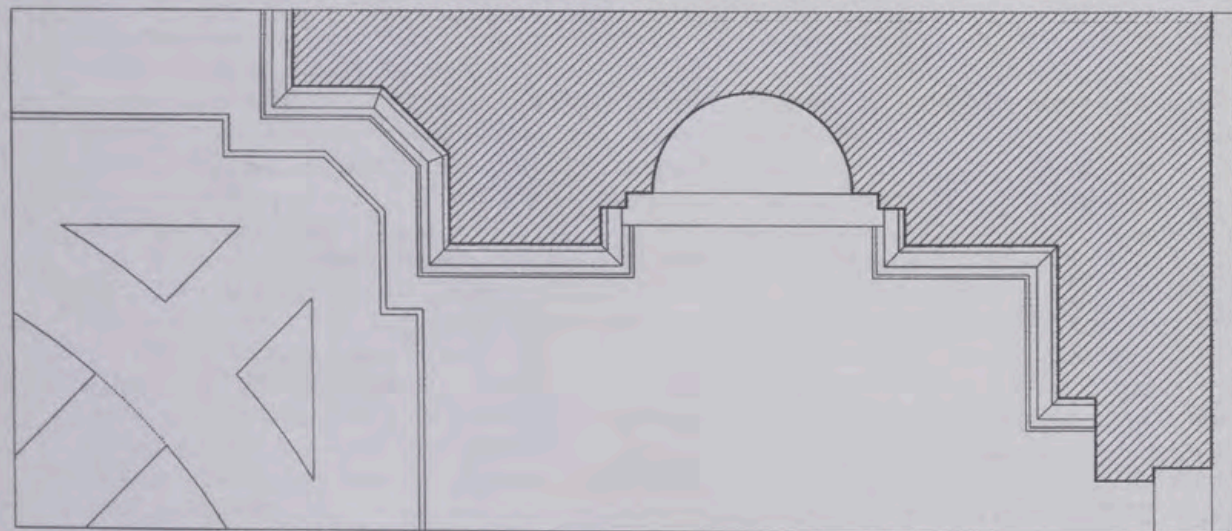
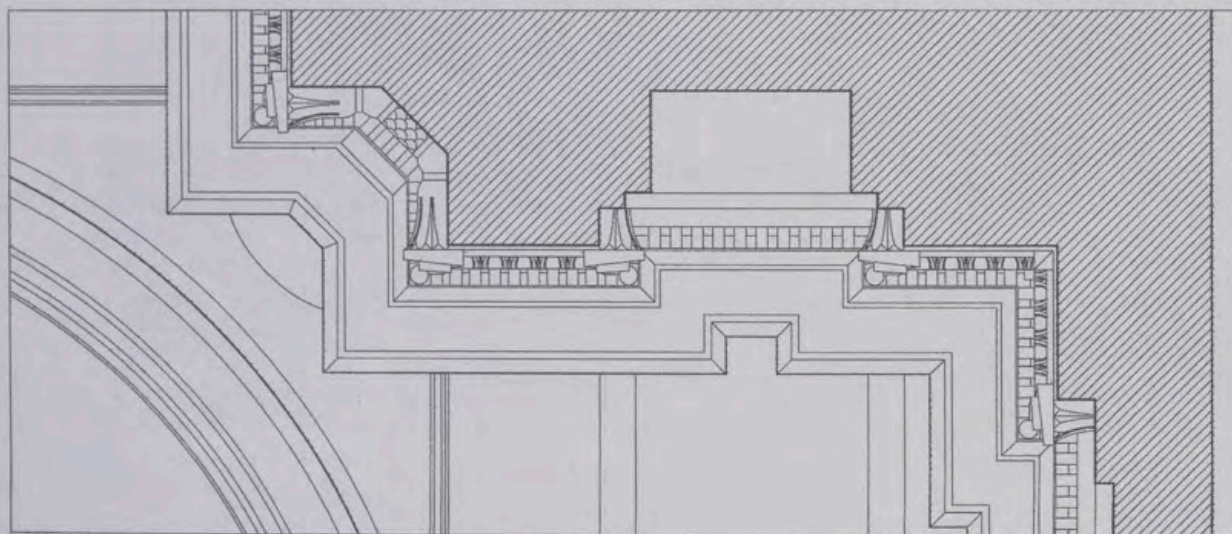
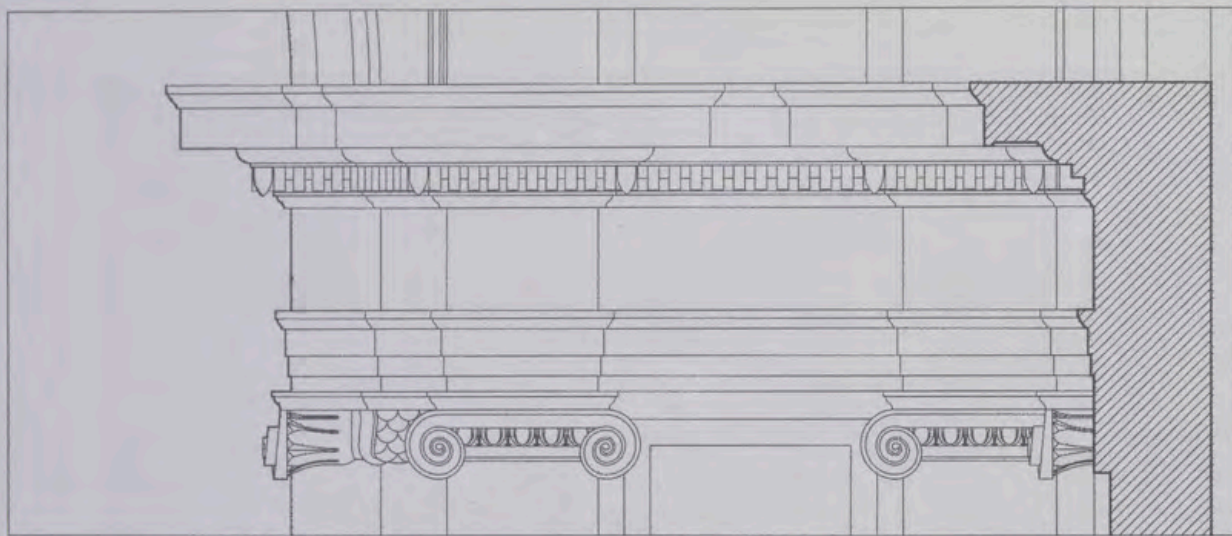
das, hay que subrayar la celeridad del proceso, pues los primeros despachos de Cámara se producen tan sólo tres días después de la firma del contrato. En este sentido, la llegada de las piezas de mármol de Génova resulta, lógicamente, más tardía, al producirse al cabo de algo más de un año desde la firma del contrato.

No obstante, este tiempo aún debió permitir el cumplimiento del mismo, pues la realización se estimaba en un plazo de dos años. En cuanto al coste que alarmaba al padre Carrillo no sabemos si rebasó, como suele ocurrir en casi toda obra de arquitectura, los 7.500 ducados de partida o si el proceso se fue desarrollando sin sorpresas: se habrían librado así 2.200 ducados a la firma del contrato, a los que, una vez justificado su gasto, se habrían añadido 2.650 ducados, dejando otra cantidad igual para la "recepción" final de la obra. Como resulta evidente, y sin saber precisar si nos encontramos ante una construcción ajustada en precio, el coste de la misma no proviene de su tamaño sino de la exquisita cualidad de los materiales empleados en ella. Lo que parece fuera de duda es que se debió tratar de una obra inusualmente cara: los 7.500 ducados, sin incluir la escultura, contrastan con los 1.900 ducados de coste, escultura incluida, de la sepultura del Cardenal Espinosa que, como hemos visto, contrató Leoni en 1577²⁴. Atisbado en sus grandes rasgos el proceso de construcción y su composición material, tratemos ahora de atender a su composición arquitectónica, al razonamiento mental y gráfico mediante el cual se pudo proceder a su proyecto. Para ello, y reconociendo de antemano la "imposibilidad" del empeño, siendo conscientes de la distancia que nos separa de la forma de pensar propia del

siglo XVI, confiemos en las leyes o invariantes de todo proyecto de arquitectura para, al menos, poder sugerir los pasos que se siguieron en su definición.

En este sentido, todo proyecto implica satisfacer una necesidad, una función, un programa, en un lugar determinado; en nuestro caso, como hemos visto a través de la documentación antes citada, la función y el lugar aparecen definidos en el testamento de Doña Juana: se trata de erigir su sepulcro en la capillita donde ella misma rezaba. Definidos en primera instancia los objetivos y el lugar, se debió acudir a una consideración tipológica. Aunque se trate de una elaboración teórica posterior, se quiere aludir con ello a las fórmulas codificadas, o en trance de codificación, con las que la arquitectura responde a unos requerimientos similares en determinados períodos de tiempo. En este caso, parece que la idea de sepulcro asociada a la idea de oración pudo estar en la base de la creación de una Capilla en la que la Infanta orase eternamente. Pero, frente al tipo habitual de entierro con estatua en nicho u hornacina, normalmente a la vista del cuerpo de la iglesia, se acude aquí a la definición de un pequeño "templo", de un lugar "delimitado" y cerrado, configurando un espacio con plena autonomía formal.

Encajado ya el tipo, tan sólo habría que acudir a la elección concreta del tema, de sus elementos y su tamaño, tanto del todo como de las partes, para proceder a la definición del "modelo" al que se refería la Infanta²⁵. Se podría objetar la conveniencia de acudir a los términos vitrubianos de la arquitectura -Ordenación, Disposición, Simetría, Decoro, Distribución- para poder establecer las bases y el lenguaje idóneos para lo



METROS

PIES

Detalle del orden jónico de la Capilla.
Toma de datos y dibujos realizados por Javier Ortega Vidal.

que aquí intentamos. Probablemente esta sugerencia fuera acertada, aunque habría que argüir la dificultad de manejar estos términos en una adecuada secuencia operativa, al menos para quien esto suscribe.

No obstante, manejemos unas u otras palabras, el caso es que la referencia básica para el proyecto que se construye se establece sobre un tipo o disposición muy concreta: el templo centralizado. Y lo más atractivo consiste en la triple adecuación al programa, al lugar y, en función de ambos, a la sutil determinación de su tamaño. Si consideramos el primero de estos aspectos, podríamos entender que la base del proyecto se establece sobre una solución de cruz griega virtual a la que se hubiera cercenado uno de sus brazos; aparece así un claro espacio central cupulado con tres naves o brazos cubiertos en bóveda de cañón. La primera, enfrentada al ingreso, sirve de marco o ámbito a la estatua orante, la situada al Norte será el lugar del altar y la del Sur, ya sin peana, se podría entender como una minúscula nave.

Para comprender en primera instancia la falta de la nave o brazo correspondiente al ingreso, habría que acudir a la doble consideración de la dimensión, tanto del tema como del lugar en que se inserta; en términos vitrubianos, estaríamos ante una de las cuestiones fundamentales de la "ordenación". En términos concretos y dimensionales, el proyectista disponía de un ancho total de algo menos de 15 1/2 pies (3,75 m.) muros incluidos, entre el presbiterio y el patio actual. Curiosamente, ésta será la dimensión básica de la composición completa, que se descompondrá en un espacio central de 7 1/2 pies en cuadro (2,09 m.) y dos naves de 5 pies (0,84 m.). Si esta dimensión se alcanza en la dirección norte-sur, la necesidad de un mínimo desarrollo de la embocadura de la puerta de acceso, junto con la exigencia de concretar el muro, obligará al sacrificio parcial de una nave en la dirección este-oeste. Las decisiones dimensionales hasta aquí aludidas tendrían su razón de ser en un mínimo dimensional, de tal manera que en el espacio central se pudiera entrar y que en las dimensiones de la nave cupiera razonablemente una composición escultórica de tamaño "natural".

Nos encontraríamos así en el momento clave del proyecto. Atendiendo a la lógica arquitectónica, esa idea o tipo espacial de templo central seguramente se estaría manejando ahora en su disposición planimétrica horizontal, en su planta o "icnografía". En otra manera de ver o encajar el problema planimétrico que estamos considerando, habría que recordar la operación de ruptura o excavación de los muros existentes hacia la iglesia para comprender que la Capilla deja o respeta unos muros de 5 pies como separación con la misma. La operación básica de demolición habría consistido así en la apertura del vano hacia el presbiterio, siendo difícil de precisar en este momento el resto de las operaciones constructivas a las que se alude en el contrato ²⁶.

Indisolublemente ligada a esta consideración planimétrica estaría presente una idea de elevación, un alzado u ortografía, cuya imbricación con la planta produjera la síntesis formal y espacial que hoy podemos observar. Aparecerían así, entremezclados, todos aquellos aspectos que en términos vitrubianos -Decoro, Simetría, Distribución o Economía- acabarían formalizando la idea del proyecto. Concerniendo así, fundamentalmente, al aspecto del decoro, sería básica una consideración modal, esto es, la decisión sobre la presencia y elección

del orden que concretaría el cuerpo de la composición. A partir de esta determinación, gran parte del mecanismo compositivo habría quedado casi cerrado; las leyes proporcionales asociadas al orden elegido, su simetría y euritmia coordinadas con el tamaño y proporciones generales unidas a las decisiones "materiales" (jaspe, mármoles y bronce), habrían constituido los elementos clave para determinar el proyecto.

Lo que, en términos más recientes, denominaríamos carácter de la composición estaría así en la base de la elección modal del orden jónico; éste resulta el orden más adecuado para una mujer, viuda en nuestro caso y por lo tanto no virginal como correspondería al corintio. Dejando a un lado esta interpretación, la presencia y elección del orden significará el ajuste e inserción de los elementos -pilastras en este caso- en la planta, tanto en su número y disposición como en su tamaño. En este sentido, las decisiones dimensionales antes citadas se matizan sutilmente en función de la solución achaflanada que se adopta. Manteniendo los 7 1/2 pies de diámetro el ámbito cupulado, el ancho de las naves entre las caras de las pilastras se reduce a 6 pies, lo que en relación con los 5 pies de profundidad significará la adopción de una proporción dupla en su planta. A su vez, y como parte de esta decisión, el módulo o dimensión horizontal de la pilastra parece establecerse en 3/4 de pie de anchura.

En virtud de lo dicho, y reservando por ahora los comentarios concretos acerca del orden, las decisiones dimensionales de la elevación parecen claras en términos numéricos. Sobre la cota cero del pavimento, la peana de la estatua o pedestal del conjunto se fija en los 4 pies de altura y la cornisa del entablamento a los 12 1/2 pies, quedando así 8 1/2 pies para el orden. El bocelón que remata las pechinas y que es tangente al extradós de los arcos parece disponerse a los 16 pies de altura, mientras que la cornisa previa a la cúpula lo hace a los 18 pies; sobre ella, el punto más alto de la cúpula parece situado a 22 1/2 pies de altura.

La atractiva esbeltez de la Capilla como conjunto parece estar conseguida en función de una proporción triple de la altura sobre la anchura; de esta forma, los 22 1/2 pies de la clave de la cúpula se habrían obtenido al multiplicar por 3 los 7 1/2 pies del cuadro principal, de igual manera que los 18 pies de su arranque corresponderían al triple de los 6 pies del ancho de las naves. Como consecuencia de ello, la cúpula parece presentar un peralte cilíndrico recto de 3/4 de pie. En combinación con esta tónica general, el marco de la estatua y el altar -la composición de arcos y pilastras de las naves-, parecen responder a una clara proporción dupla, en la que los 6 pies de anchura o vano se corresponden con los 12 pies de distancia entre la clave exterior de los arcos y las losas o peanas de la sepultura y el altar donde se apoyan las basas de las pilastras.

Estas dimensiones y proporciones generales habrían reservado un desarrollo en altura de 8 1/2 pies para el despliegue de un elemento fundamental en la apariencia y composición de la Capilla: el orden jónico que, en consonancia con los arcos, estructura y decora sus paramentos laterales. Esta dimensión se fracciona en una pilastra de 7 pies y un entablamento de 1 1/2 pie. Recordando que la anchura de la pilastra era de 3/4 de pie, obtendríamos así una esbeltez general de la pilastra de 9,55 veces su anchura, mientras que el entablamento resulta algo menor de la cuarta parte de la altura de la pilastra.

Sin entretenernos ahora en una prolija descripción de la molduración, que esperamos dar por cumplida mediante la imagen adjunta, todo apunta a que nos encontramos ante una formulación del orden que debe más a Serlio que a Vignola. Atendiendo al capitel, dos hechos sugieren esta hipótesis: el trazado de las volutas y las escamas de los balaustres laterales de las mismas. Frente al trazado de las volutas mediante cuartos de circunferencia, la aproximación a la espiral parece estar conseguida aquí mediante semicircunferencias. La atractiva solución de las escamas, en el chaflán del balaustre que anuda las hojas laterales de las volutas, pudiera ser un desarrollo y adecuación a este caso particular de la sugerencia gráfica que aparece en el tratado de Serlio. En cualquier caso, habría que advertir que casi toda formulación del orden clásico supone una elaboración y acomodación particular de unos modelos de referencia, que muy pocas veces aparecen literalmente reproducidos en las obras concretas de la arquitectura.

Estas decisiones dimensionales y proporcionales deberían cerrarse definitivamente con una serie de concreciones "materiales". Nos encontramos así ante una de las características fundamentales de la Capilla y que siempre ha sido objeto de admiración. En este sentido, y mejor que cualquier tediosa descripción, baste atender a las imágenes fotográficas para hacerse cargo de su peculiar condición. En general, podríamos decir que predomina casi de forma absoluta el jaspe de la villa soriana de Espeja, apareciendo elementos predominantemente lineales de mármol blanco y verde en el resto de las superficies; tan sólo el bronce se destina para los elementos más figurativos o activos del orden: basas, capiteles y denticulos de la cornisa. No obstante su seductor aspecto, me atrevería a objetar la algo obsesiva presencia del efecto moteado del jaspe que desdibuja un tanto el perfilado de los elementos, unida a un cierto tono empastado con el mármol verde y los elementos de bronce. En este sentido, como ocurre en las pechinas y en la cúpula, parece que su combinación con el mármol blanco, un tanto escaso en el cuerpo apilastrado de la Capilla, produce un perfilado algo más nítido.

Una vez atendida la Capilla en sí, quedaría preguntarse acerca de sus posibles antecedentes y consecuentes. En cuanto a los primeros, parece claro que el tipo de planta central en cruz griega, cubierta con cúpula semiesférica y naves con bóveda de cañón, no constituye sino una referencia genérica que podríamos encontrar en muy diversos ejemplos renacentistas. En este sentido, la impronta central de San Pedro de Roma en el primer proyecto Bramante constituiría una referencia clave. No obstante, cualquier alusión comparativa debería ser un tanto restringida en función de su tamaño; así en nuestro caso, las pequeñas dimensiones del espacio no permiten el desarrollo de los espacios secundarios, tan sólo aludidos por las hornacinas y encasamientos tallados entre las pilastras. De esta forma, Santa María de las cárceles en Prato o S. Biagio en Motepulciano podrían constituir dos aproximaciones algo más afinadas. Pero aún en estos casos nos encontraríamos algo lejos de una posible referencia directa en cuanto al carácter y dimensiones de nuestro ejemplo. Un cierto parecido en estos aspectos podríamos encontrarlo en dos "pequeños" ejemplos de Roma debidos al área de influencia de Rafael de Sanzio: la capilla Chigi en Santa María del Pópulo y Santo Eligio dei Orefici²⁷. Para ilustrar es-

tas referencias se adjunta el esquema comparativo de sus plantas y la proyección de las respectivas cúpulas a la misma escala y con los mismos criterios de dibujo; lo que antiguamente se denominaba un "paralelo" entre edificios. De su observación se deduce en primer lugar que, a pesar de las reducidas dimensiones de los ejemplos romanos, nuestra Capilla es aún más pequeña.

Aunque resulte algo literario y evidentemente interpretativo, parece como si el ejemplo madrileño fuera un híbrido de los ejemplos romanos, "condensado" hacia lo diminuto tanto en carácter como en composición. Así, nuestra Capilla parece una reducción a 1/3 del tamaño de S. Eligio, en la que su desnudez decorativa se hubiera enriquecido con la suntuosa decoración de la capilla funeraria de los Chigi; en esta mixtura, el equilibrado chaflán de nuestro ejemplo parece el promedio del casi inexistente en S. Eligio junto al dilatado chaflán de la capilla Chigi, que casi se podría confundir con el lado menor de una planta octogonal. De igual manera, el equilibrado orden jónico de la Capilla de Doña Juana podría ser el promedio entre las pilastras encapiteladas y el rico orden corintio de los respectivos ejemplos romanos. Más literaria aún sería una alusión temática en la que al evidente carácter funerario de la capilla Chigi se hubiera adjuntado la del patrón de los orfebres, "orefici" en italiano, ya que sería ciertamente un orfebre, Giácome da Trezzo, quien contrataría finalmente la ejecución de la capilla madrileña.

En cuanto a los ejemplos o influencias posteriores, dejando a un lado su estela directa como composición funeraria, interesaría sobre todo detenerse en una clara relación, como hemos visto, ya antes apuntada: su parecido con el templete del Claustro Mayor de El Escorial. A salvo de ciertas diferencias proporcionales, resulta notoria la coincidencia compositiva de la traza en planta de la Capilla con el perímetro del espacio interior del templete, justo el ámbito que se trata también con una rica y cromática mezcla de jaspes y mármoles. En cuanto a la composición espacial, los elementos son básicamente los mismos -ámbito central cupulado y bóvedas de cañón en los brazos-, aunque el templete experimenta dos importantes diferencias: el pedestal interior no se produce y la cúpula se encuentra peraltada por un tambor ciego de considerable desarrollo.

Mientras que, a salvo de lo señalado, las improntas planimétricas parecen muy semejantes, hay un dato que ahora merece ser calibrado: sus respectivas dimensiones, su tamaño. Es este un aspecto clave de la arquitectura cuya sutileza, tanto en el proyecto como en la apreciación de la misma, hace que muchas veces pase desapercibido. Para establecer una comparación razonada entre las piezas aludidas ofrecemos el esbozo del cuarto de la planta y la mitad de la sección de ambas obras con los mismos criterios de dibujo antes aludidos. De su observación se desprende un cierto factor de sorpresa; mientras que el cuadro de la planta del templete es tan sólo vez y media más grande que el de la Capilla, el desarrollo en altura parece "crecer" en una proporción bastante mayor.

Es, sin embargo, quien haya visto o experimentado ambos espacios el que, probablemente, se encuentre más sorprendido ante la constatación comparativa. Por propia experiencia, y ante el recuerdo de ambos edificios, resulta difícil creer que sean de dimensiones tan diferentes entre sí. Varios factores podrían explicar esta in-



Detalle de la parte superior del orden jónico, con los capiteles y el entablamento.

quietante y atractiva sensación. Por un lado, la Capilla es un espacio interior al que se accede desde otro espacio interior; en cierto sentido, y aunque se trate de un caso muy singular, nos encontramos ante una habitación. Por el contrario, al ámbito cubierto del templete accedemos desde un exterior y, a su modo, también podría ser considerado como un exterior. Un factor explicativo podría ser ese; en la percepción de la arquitectura, lo que se encuentra “dentro” parece más grande, mientras lo que se encuentra “fuera” parece más pequeño.

Pero no es esta la única explicación posible. En la arquitectura también resulta fundamental la adecuación de lo que podríamos llamar el “tamaño natural” de una composición. Según este concepto, una determinada composición debería ser materialmente realizada a un tamaño concreto, y no a cualquier otro; en términos más actuales, nos encontraríamos ante uno de los sutiles significados del concepto de escala como adecuación de las dimensiones. La densidad de la composición sería así proporcional a sus expectativas de crecimiento; una composición compleja y con más elementos sería susceptible de ser más grande que otra más sencilla. En nuestra ocasión comparativa, la relación composición-tamaño parece algo más densa en la Capilla mientras que el templete parece algo más liviano. La conclusión de ambas lecturas sugiere que la Capilla pudiera parecer más grande de lo que en realidad es; en el caso del templete ocurre lo contrario.

De cualquier modo, y recuperando el hilo conductor de este artículo, no habría que olvidar que la referencia del templete surge además ante la sugerencia de que en

ambas obras nos encontremos ante el producto de la misma mano, la de Juan de Herrera. Aunque no existe una prueba documental definitiva, parece fuera de duda que la traza del edificio que ocupa el centro del Claustro Mayor de El Escorial sea suya. Con respecto a la Capilla, tan sólo parece probado que Jacome da Trezzo firma el contrato de su ejecución, sin saber a ciencia cierta hasta qué punto se implicó personalmente en la misma, una vez aludida la participación por subcontrata de diversos artífices como Maroglia, Grasete y Guidetti. A favor de la atribución de la Capilla de las Descalzas a Juan de Herrera, opera también el hecho de la cierta relación previa que pareció existir entre ambos artistas, así como su relación posterior, junto con Leoni y Comane en el Retablo, Tabernáculo y Custodia de la Iglesia Mayor de El Escorial, cuyo contrato se firma en 1579.

En este sentido, y aunque no sea éste el lugar idóneo para un análisis más afinado, resulta notoria la semejanza de los materiales empleados en ambas composiciones. Además de ello, la relación entre el lugar en que se vive orando, altar y entierro, podría haber constituido una referencia fundamental para la composición escorialense. En ésta, la asociación o unidad entre la escultura y la Capilla de las Descalzas se habría desdoblado en dos composiciones superpuestas: arriba el cenotafio de Felipe II y su familia, debajo la atractiva y poco conocida Capilla privada -diminuto espacio binario “empelechado” de mármoles- que sirve de filtro entre los aposentos del Rey y el presbiterio. En lo que a la trayectoria de Herrera concierne, su hipotética autoría de la Capilla podría haber supuesto un

hito fundamental en la consolidación de su carrera. En el otoño-invierno de 1574, cuando la Capilla se contrata, es cuando asume la dirección de la concreción definitiva de la Iglesia Mayor de El Escorial.

Abundando en estos supuestos ofrecemos aquí la transcripción de otro documento del Archivo de Protocolos, en el que se prueba una relación poco conocida entre Juan de Herrera y Doña Juana de Austria²⁸. Según este documento, parece que Juan de Herrera era aposentador de la Infanta y cobraba por ello a razón de 30.000 maravedís al año (80 ducados). En cuanto a sus ingresos regulares conocidos, esta cantidad supone un 20% más sobre los 400 ducados que percibía anualmente entre los años de 1569 y 1577.

Dejando las estrategias económicas personales a un lado, el mayor interés en este caso se centra en la prueba de una relación directa entre Doña Juana y Juan de Herrera. Si éste se ocupaba de acomodar a la Princesa de Portugal en su vida cotidiana, ¿habría recibido el encargo de "aposentarla" definitivamente? Ante la contemplación de la magnífica estatua de Leoni en su impresionante marco arquitectónico, la persuasiva sugerencia de la eternidad se hace presente.

NOTAS

¹ Las aportaciones básicas de este artículo se centran en la documentación gráfica de la Capilla y la transcripción de los documentos notariales que se ofrecen en las notas. Los primeros, medidos y dibujados por el autor, se produjeron para la exposición *Juan de Herrera. Arquitecto Real*, Madrid, 1997, comisario Carlos de Riaño, Fundación Cultural COAM junto con otras entidades. La transcripción de los documentos se ha realizado expresamente para este artículo por Francisco José Marín Perellón, a quien agradezco su colaboración, al igual que a José Luis Sancho, quien me introdujo en el tema de las Descalzas y efectuó igualmente diversas observaciones sobre este artículo.

² Fr. J. Carrillo, *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de Sta. Clara de la Villa de Madrid*, Imp. de Luis Sánchez, Madrid, 1616, pp. 59-60. En la narración del traslado del cuerpo se cita que se realizó en parte durante la noche, llevando la comitiva "...muchas hachas y luces encendidas, y haciendo aire muy furioso, ninguna de cuantas luces iban se mató en todo el camino". Además de ello, "...con haber pasado más de tres días desde que espiró hasta que la sepultaron, en todos ellos no se sintió algún mal olor del cuerpo difunto con hacer muy gran calor aquellos días".

³ A. de León Pinelo, *Anales de Madrid*. Ed. facs. Transcripción de Pedro Fernández Martín, p. 111.

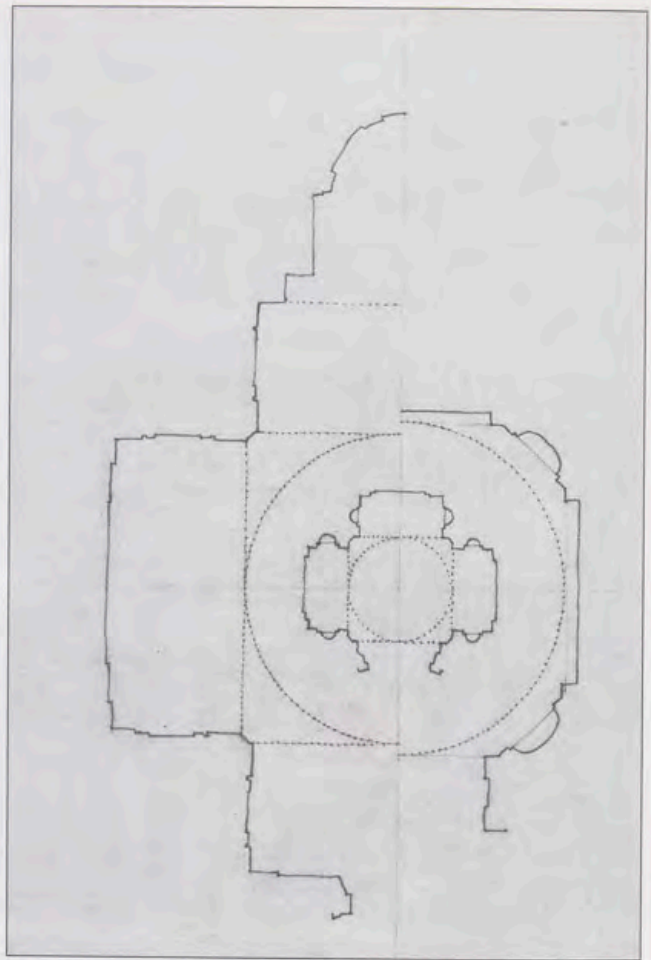
⁴ A. Ponz, *Viaje de España*, t.V, Madrid, 1795. Ed. Aguilar, Madrid, 1988, p. 155.

⁵ R. Mesonero Romanos, *Manual de Madrid*, 1851. Ed. facs., Madrid, 1990, p. 163.

⁶ P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico*, Tomo de Madrid, 1848, Ed. facs. Giner, Madrid, 1981, p. 212.

⁷ A. de los Ríos y J. de Dios de la Rada y Delgado, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1865, tomo III, p. 72 para el texto y p. 104 para el dibujo.

⁸ Probablemente nos encontremos ante la obra conjunta de Cecilio Pizarro y Esteban Buxó y Bes. El primero fue un pintor aguafortista y xilógrafo, natural de Toledo, que murió en 1886; el polifacético Pizarro parece que trabajó en diversas obras de Parcerisa, Manuel de Asas y Amador de los Ríos, colaborando también para el *Seminario Pin-*



Esquema comparativo, a la misma escala, de la Capilla de Doña Juana (centro) y las mitades de las plantas de la Capilla de Agostino Chigi (derecha) y San Eligio de los orfebres (izquierda). Dibujos de Javier Ortega Vidal a partir de la obra de Stefano Ray, La arquitectura de Rafael Sanzio.

toresco Español, *La Ilustración* y otras revistas. Del grabador catalán tan sólo conocemos que, tras estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en la Academia de San Fernando en Madrid, murió en París en fecha indeterminada; Buxó parece centrar su actividad en la obra gráfica de los *Monumentos Arquitectónicos de España*. A. Pau Pedrón, *Toledo Grabado*, Real Fundación de Toledo, 1995, pp. 187 y 200.

⁹ J. Martí y Monsó, *Estudios Histórico-Artísticos, relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Imprenta de Leonardo Miñón. 1898-1901, pp. 272-275. Tanto la cita referida como los resúmenes de las siguientes se encuentran en la página 275, donde se precisa que se encontraban en el Libro 2 de los Despachos de Cámara del Archivo Histórico Nacional.

¹⁰ J. Babelón, "Le tombeau de Dona Juana de Portugal par Jacopo de Trezzo". *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, t. XXXIII, 1915, pp. 307-316.

¹¹ J. Babelón, 1915 [cit. n. 10]. La fotografía se encuentra situada entre las páginas 512 y 515 del artículo; el cliché es de Lacoste y la impresión de Ch. Witmann.

¹² J. Babelón, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial*, Bibliothèque de l'École des hautes Études Hispaniques, 1922, pp. 245-249.

¹³ C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española*, tomo II, Madrid, 1914. La cita sobre el documento notarial de la Capilla en p. 20. La transcripción de la escritura de Pompeo Leoni, pp. 200-211. En este mismo tomo se transcribe el inventario de los bienes de Doña Juana.

¹⁴ E. Tormo y Monzo, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos iconográficos y artísticos por...* Junta de Iconografía Nacional. Blass y Cía, Madrid, t. I, 1917, t. II, 1944, t. III, 1945, y t. IV, 1947. El apartado monográfico sobre la capilla aparece en el último tomo, pp. 50-55.

¹⁵ B. Gilman Proske, *Pompeyo Leoni: work in marble and alabaster in relation to spanish sculpture*, The Hispanic Society of America, N. York, 1956, pp. 12 y 16.

¹⁶ F. Marías y A. Bustamante, "De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la colección de Cassiano dal Pozzo", *Cinco siglos de arte en Madrid*, III Jornadas de Arte del Instituto Diego de Velázquez, del CSIC. Madrid, 1991 (comunicaciones leídas en 1986), pp. 75-86. En la nota que acompaña a esta afirmación, sin excesivas aclaraciones, se refiere la obra de Cristóbal Pérez Pastor y se adjunta la referencia del Archivo de Protocolos de uno de los documentos que se transcribe en este artículo.

¹⁷ F. Marías Franco, *El largo siglo XVI*, Taurus, Madrid, 1989. La primera cita se produce en la p. 442, donde se establece un cierto paralelismo estilístico de la "capilla de doña Juana de Portugal, proyectada por Herrera en la Descalzas Reales de Madrid" con las obras de Pere Lluç Blai en la catedral de Tarragona. La segunda afirmación tiene lugar en la p. 576, esta vez en relación con la obra escultórica de Pompeyo Leoni, situada "en una importante capilla marmórea trazada por Herrera y decorada por Jácome Trezzo".

¹⁸ F. Checa Cremades, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, pp. 185-185. Manejando las referencias de Pérez Pastor, Babelón y Proske, Checa refiere en la p. 480, nota 294, la copia del testamento de Doña Juana que se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid. A.G.P., Leg. 7140, 8.

¹⁹ J. L. Sancho Gaspar, *La Arquitectura de los Sitios Reales*, Patrimonio Nacional y Fundación Tabacalera, Madrid, 1995, pp. 145-155. Como en casi todos los edificios recogidos en esta obra, se puede encontrar en estas diez páginas el mejor resumen actual sobre el Monasterio en su conjunto.

²⁰ A. Vergara (director), *Diccionario de Arte Español*. Alianza Editorial, Madrid, 1996. Voz Herrera, p. 526.

²¹ La documentación publicada en 1927 por Miguel Kreisler Padín, en su estudio sobre *La Capilla del Santísimo Cristo en San Ginés*, acerca de las cuatro esculturas de bronce que adornan el altar de dicha imagen, ha permitido interpretar que pudieran proceder de la Capilla de Doña Juana, y de hecho en el fondo de la mayor parte de las hornacinas semicirculares hay una gran escarpia -o señal de que existió- destinada a sostener un ornato de este tipo. Sin embargo, las hornacinas miden 28 centímetros de ancho, 14 de fondo y 70 de alto máximo, mientras que las cuatro esculturas de San Ginés alcanzan los 84 centímetros de anchura, y casi los 90 de altura; aún privándolos de su basa actual no tienen menos de 85 centímetros (una vara) de alto (Cfr. *Obras maestras recuperadas*. Catálogo de la exposición a cargo de J. M. Cruz Valdovinos, Fundación Central Hispano, 1998). Tal circunstancia, además del silencio de Pinelo, obliga a concluir que su localización original, si efectivamente proceden de las Descalzas, no era desde luego ésta. Agradezco a José Luis Sancho esta sugerencia.

²² Con estas mismas prevenciones incorporé esta obra en el listado provisional de sus atribuciones. J. Ortega Vidal, "Hacia un catálogo razonable de la arquitectura de Juan de Herrera", *Juan de Herrera. Arquitecto Real*, Cat. Exp. Madrid, 1997, pp. 61-64.

²³ Escritura de obligación entre Jacome de Trezzo junto a Lorenzo Granito y María de Rada, como sus fiadores, y fray Juan de Vega, agustino, Rodrigo de Mendoza, Cristóbal de Mora y Diego de Arriaga, como testamentarios de Juana de Austria, princesa de Portugal, para la realización de la Capilla sepulcral de Juana de Austria en la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación, de Madrid, de franciscanas descalzas.

1574, octubre, 9, Madrid.
1 escritura de obligación. Original. Otorgada ante Francisco Ochoa, escribano de número de Madrid. 6 hh. en f.º. A.H.P.M., P.º. 458, ff. 812r-817v.

.../812r capilla donde a de [entre líneas: ser trasladado y sepultado y a de] permanecer el cuerpo de / la dicha serenísima princesa de la forma y traça y / condiciones y de los materiales y por la horden y for/ma y precio siguiente:

□ [1]. Primeramente, que la buelta de horno / de la dicha capilla a de llevar los re/partimientos que muestra el disimio, / modelo y [tachado: traça] planta y manteas que / están hechas en papel, en poder de / mí, el dicho Jacome de Trezo, y firmado / de los dichos señores testamentarios, y / de

mí, conforme al qual se a de haçer / la dicha obra, que son unas bueltas arte/sonadas, y correspondiente a estos / compartimientos de la buelta de hor/no a de ir el pabimento de la dicha capi/lla, el qual disignio y modelo / emos de ser obligados a mostrar ca/da y quando se nos pida para que se / bea que se cumple, y no le mostrando / se a de estar a lo que [ellos o qualquier / dellos declararen. /

□ [2]. Todos los pies derechos de la dicha capi/lla, así de los pilastros como de los en/casamientos de los arcos, y también los / pedestales, an de ir de las dibersi/dades de colores de jaspes y mármol/les que muestra el dicho disignio y traça / que se nos da en papel firmado de la / misma manera de los dichos señores tes/tamentarios y de mí, el qual emos / de mostrar so la misma pena y obligac[i]ón / y las rrosas de los arcos an de ser / del mismo jaspe que los pilastros / el qual jaspe a de ser de lo muy bueno //812v de Espeja y el mármol blanco / que lleuare a de ser de lo de Génoua / y esto y todo el más jaspe que se gas/tare a de ser de lo de Espeja y el már/mol de Génoba, y todo muy bueno / y escogido a su contento, eçpto el jas/pe berde, que esto a de ser de donde mejor / lo hubiere la medida, de todo lo qual está / puesta en los dichos disignios [entre líneas: así] en la planta co/mo en las manteas, los quales quedan / firmados para que por ello se bea sienpre / seguirse la medida en la dicha obra. /

□ [3]. Las vasas y capiteles de los pilastros / an de ser de bronce y dorados, y los denti/culos de la cornija an de ser ansimismo / de bronce dorados con oro molido. /

□ [4]. El fusso a de ser de jaspe berde y / el espacio que ay entre pilastro y pi/lastro, que es donde an de ir unos ni/chios y algunos encasamientos de qua/drado se an de haçer del mismo jaspe / berde que el friso, como está en el disi/nio y traça, que es de berde y mármol / blanco para que haga releuar lo demás. /

□ [5]. Iten que la dicha obra a de ir muy / bien labrada y asentada, de manera / que en las juntas no se parezca nin/gún género de cal o otro betún que / se pueda hechar de ber y que en las / pieças de jaspes de toda la obra y de / mármoles no aya ninguna falta que sea / nesçesario remediarla con ningún género / de betún, signo que en todo sean las dichas / pieças cumplidas de su misma materia //815r.

□ [6]. Iten que emos de ser obligados / a quitar todo lo que fuere nesçesario / de las paredes donde se a de haçer la / dicha capilla para que en el hueco / que quedare se pueda asentar / en ella con todos sus miembros. /

□ [7]. Iten por que la dicha capilla a de / ir un poco bolada haçia el jardín / y lo que bolare a de ir rresçeuído sobre / unas pilastras de piedra berroque/ño que comience en el suelo del jardín y / bayan a manera de modellones, de / todo lo qual se a de dar disignio y traça / que esto, asimismo, lo emos de haçer / conforme al disignio y traça que se die/re por los señores testamentarios y / poner para ello la piedra y todo lo / demás que sea nesçesario, sin que / falte cosa alguna y de la medida que / se señalare en los dichos disignios y tra/ça que para la dicha obra se an de dar. /

□ [8]. Iten que la puerta que se a de / haçer fuera de la dicha capilla que / mira haçia el altar mayor, a de ser / de muy buen mármol de Genoua y conforme a como está señalada en el di/signio que della está hecho y del [...]dor dello y de toda la demás obra / que se a de haçer se nos an de dar los / moldes como an de ser sus miembros. /

□ [9]. Iten que des [entre líneas: pues] de acauada la dicha / obra y puesta en perfeçión a contento de los dichos señores testamen//815v tarios no ayamos de pedir ni pi/damos [tachado: cosa alguna co] /sa alguna por alguna mejoría [tachado: no] que / ayamos hecho, si no fuere avién/dosenos ordenado y mandado por / [entre líneas: por escrito y firmado de sus nombres para que conste ser su mandamiento] los señores testamentarios por que / en tal caso, siendo por su horden, / se a de tasar la dicha mejoría como / es costumbre, y se nos a de pagar la can / tidad que fuese tasado / demás del precio que se nos da / por haçer la dicha obra. /

□ [10]. Iten que emos de ser obligados / a asegurar la dicha iglesia a nuestra cos/ta e misión, de manera que por ca/var ni abrir las dichas paredes / ni alguna dellas para hazer la dicha / obra ni parte alguna della no se pue/da hundir ni benir ni benga otro daño / ni perjuicio alguno, y qualquiera / que por esta rraçón acaesçiere, a de / ser a nuestro rriesgo. /

□ [11]. Iten que emos de ser obligados a / dar casa en que se labre y adonde en / grande se pueda haçer la planta y / monteas de la dicha obra del tama/ño que a de ser, para que de allí se / saquen los moldes y cortes que la / obra a de llevar en sus miembros / con más perfeçión. /

□[12]. Iten que la losa que a de estar en/cima de la sepultura y la otra que a / de serbir de altar, anbas an de ser de //814r jaspe y enteras, sobre las quales a/sienten las vasas de los pilas/tros que vienen en/cima de la sepultura, y estas losas an de volar tan/to quanto fuere menester pa/ra hazer en ellas la cornija alta / de los pedestales. /

□[15]. Iten que emos de ser obligados / y nos obligamos a haçer y fijar / las letras que se an de poner sobre / la sepultura, las quales an de / ser de bronçe dorado con oro molido y / encaçadas en el jaspe. /

□[14]. Iten que emos de ser obligados / y nos obligamos a acauar la dicha obra / de todo punto y hasta que esté hecha / y puesta en perfección, sin que aya ne/cesidad de añadir ni quitar cosa alguna de lo que se contiene en los dichos / disignios y traça dentro de dos años / cumplidos, primeros siguientes / desde oy, día de la fecha desta carta / en adelante, y desde luego començare/mos a entender en la dicha obra y la / proseguiremos sin alçar mano della / hasta la fenescer y acauar y darla / acauada dentro del dicho tiempo, so pe/na que si ansí no lo hiçieremos por el / mismo caso a nuestra costa e misión / los dichos señores albaçes y testa/mentarios puedan tomar y tomen / personas y oficiales que a nues/tra costa e misión lo prosigan y acauen / a qualquier precio y por qualquier //814v quantía que ellos hallasen y les pa/resçiere, y por lo que más costare, de lo / que por ello nosotros emos de auer / y por lo que dello tubiéremos reçe/vido, nos puedan executar ellos / o qualquier dellos [entre líneas: en] nonbre y voz de los demás] o quien su po/der oviere con sólo su justia / el qual ansimismo baste para aueriguación / de qualquier cosa que sea nescesario por / dar no auerse cumplido en el qual / lo dijéremos, sin otra diligencia ni aueriguación alguna, y esto se entiende que / se pueda haçer y haga una y todas / las demás veces que ellos qui/sieren, ofresçienso la dicha ocasión / de çesar la dicha obra o no acauarla / en el dicho tiempo o de no cumplir / otra qualquiera de las sobredichas / condiciones, no embargante que qual/quiera de nosotros muera durante el dicho / tiempo, que aunque todos faltemos, / es espresa condición que nuestros / herederos y de qualquier de nos an de / susceder en nuestro lugar en es/ta misma obligaci3n y quedar como / por la presente lo quedan obliga/dos a la guarda y cumplimiento dello. /

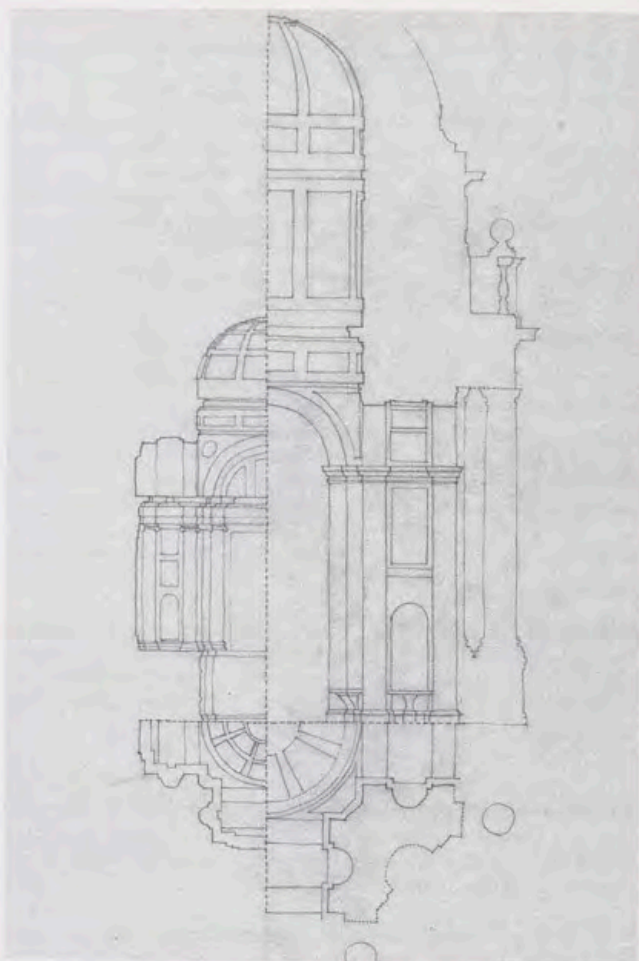
□[15]. Para lo qual emos de ser obligados / y nos obligamos a poner toda la / piedra, así jaspes como mármol, y / todas las demás de otra qualquier / manera, y cal y otro qualquier betún, y / maderas y petrechos, y todo lo demás / que sea nescesario para haçer y a//815r cauar y poner en perfección la dicha obra / sin que para ello ni para el seruiçio / della se nos dé otra cosa alguna, ni nosotros la podamos pedir, salbo / tan solamente el precio y quantío de / marauedís que está conçertado, que es / por manos y piedra y petrechos y ma/teriales y cosas de seruiçio, y todo lo de/más nescesario, siete mill y quinientos du/cados de a tresçientos y setenta y çinco / marauedís cada uno, los quales los / dichos señores albaçes y testa/mentarios an de pagar y haçer pagados a / mi, el dicho Jha-como de Trezo, en esta / manera: luego de contado para en/peçar la dicha obra los dos mill duçientos / dellos y todo lo demás restantes / a cumplimiento de los dichos siete mill / e quinientos ducados, la mitad dellos quando / se bea y entienda que los dichos dos / mill ducados están enteramente gastados / en la dicha obra y la otra mitad / quando la dicha obra esté acauada y / puesta en perfección con las con/diciones y por la horden y forma a/rriba dicha, guardando en todo los / disignios y traças que, como dicho es, para / ello están hechas, de manera que que/de y esté muy bien hecha y acauada y / segura, a contento de los dichos señores albaçes y testamentarios.

(Documento transcrito por Francisco José Marín Perellón).

²⁴ C. Pérez Pastor, 1914, pp. 199-211 [cit. n. 15]. Los 1900 ducados contratados inicialmente por Leoni se desglosarán en dos partidas: una de 1500 ducados para el marco arquitectónico y otra de 600 ducados para la obra escultórica. En realidad, esta partición del contrato inicial es la que se transcribe en el libro. Se trata de la subcontrata de la primera partida por los lapidarios italianos antes citados, quedando Leoni al cargo de la escultura del Cardenal Espinosa.

²⁵ Se juega aquí con el triple sentido del modelo como referencia del proyecto al que se alude en el testamento, del modelo como sinónimo de maqueta, término propio del siglo XVI que también aparece en el contrato, y finalmente, del modelo como concreción del tipo, concepto decimonónico de cierta vigencia en nuestros tiempos.

²⁶ Para conocer con mayor precisión estos aspectos habría que completar el levantamiento interior de la capilla con los elementos que la rodean tanto hacia el Norte y el Sur como por arriba y por debajo de ella. Esta labor debería ser coordinada con un estudio documental que revise el proceso constructivo del edificio en sus diversos accidentes y reformas. En este sentido, la servidumbre de paso de la capilla para el púlpito parece una obra del siglo XVIII. Esperamos



Esquema comparativo de las plantas y secciones de la Capilla de Doña Juana (izquierda) y el Temple de los Evangelistas del Claustro Mayor del Monasterio de El Escorial. Dibujo de Javier Ortega Vidal.

poder realizar esta labor en otra ocasión, al extender el estudio al presbiterio y al resto del templo.

²⁷ S. Ray, *Raffaello architetto*, Laterza, Roma, 1974, pp. 128-147, para la capilla Chigi, y pp. 249-261 para Sto. Eligio.

²⁸ Liquidación de la testamentaria de Juana de Austria, Princesa de Portugal, hecha por fray Juan de Vega, agustino, Rodrigo de Mendoza, Cristóbal de Mora y Diego de Arriaga, como sus testamentarios. 1574, octubre, 22, Madrid.

1 escritura de liquidación. Original. Otorgada ante Francisco Ochoa, escribano de número de Madrid. 41 hh. en f.□. P.□. 458, ff. 851r-871v.

[Cédulas libradas a favor de Juan de Herrera]

□ A Jhoan de Herrera, aposentador / que fue de su alteza, nueue mill y quatro/cientos y çinquenta marauedís que houo de auer desde ocho / de septiembre del año pasado de / quinientos y setenta y tres hasta pos/trero de dizienbre del, a razón / de a treinta mill al año que / su Alteza le dexó por los días de / su vida, y se le dexaron de librar / en la nómina del dicho terço por / çédula de los dichos señores testamen/tarios, fecha a veinte de março de / mill e quinientos y setenta y quatro, los quales resçiuó él mismo.

[Al margen derecho:] ixccccl [maravedís].

□ Al dicho Jhoan de Herrera, quatro mill / y ochocientos y quarenta y ocho marauedís, / que los ovo de auer en los meses / de henero y hebrero del dicho año //855r de quinientos y setenta y tres de los tre/inta mill marauedís que te/nía de salario en cada un año comm el dicho / ofiçio, los quales dichos marauedís se le dexaron de librar por au/sençia, y después paresçió por / çierta información que fue con liçençia de su Alteza, por çédula / de los dichos señores testamentarios / fecha el dicho día, los quales resçiuó él mismo. //855v

[Al margen de la p. ant.:] iiiidcccxlviij [maravedís].

(Documento transcrito por Francisco José Marín Perellón).

Dos nuevos lienzos de escuela madrileña en las Descalzas Reales de Madrid, y una hipótesis sobre la devoción al Santo Sepulcro

Por M^a Leticia Ruiz Gómez

Sirva de aviso inicial, y seguramente de justificación, la escasísima documentación con que contamos para el estudio de uno de los monasterios barrocos más importantes de España, el de las Franciscanas Coletinas de la Madre de Dios de la Consolación, más conocido como el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Junto a un incendio a principios del presente siglo, la guerra civil provocó una dispersión insuficientemente aclarada de sus archivos que, por el momento, convierte en estéril cualquier intento de refrendar desde el punto de vista documental cuanto suponemos de la riqueza y dimensión artística del cenobio femenino. Todo acercamiento a esta fundación de la Princesa Juana de Portugal se presenta por lo tanto parcial e incompleto, lleno de presunciones y lleno también de prevenciones sobre cuantas hipótesis puedan hacerse de sus colecciones artísticas y religiosas. Hipótesis que en buena medida parten de los paralelismos que establezcamos con la cercana Cor-

Atribuido a Gaspar Becerra, Cristo Yacente. Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.



te. Pese a esta dificultad de partida, cualquier aproximación a este Real Monasterio subraya la barroca significación del cenobio en la vida de la Corte madrileña. Las Descalzas Reales cuenta con una temprana e interesante crónica fechada en 1597: *Crónica y historia verdadera de las cosas memorables y particulares del Sancto Convento de la madre de Dios de Consolación de Madrid*, texto manuscrito que se halla en el Archivo General de Palacio y que, pese a ser anónimo, no cabe duda que fue redactado por una religiosa de la comunidad franciscana, sirviendo algo más tarde de referencia al conocido texto del franciscano Juan de Carrillo, editado en 1616¹. El manuscrito de 1597 refleja ya la esencia de la vida monástica, basada en una lectura rigurosa de la regla de Santa Clara y que pretendía retomar los postulados de las primeras comunidades de religiosas franciscanas: pobreza en grado sumo, oración contemplativa, rezo del oficio divino, prácticas penitenciales, mortificaciones corporales y, por supuesto, la estricta clausura de la que siempre hizo gala la Orden y que llevó a considerar a estas mujeres las monjas encerradas por excelencia².

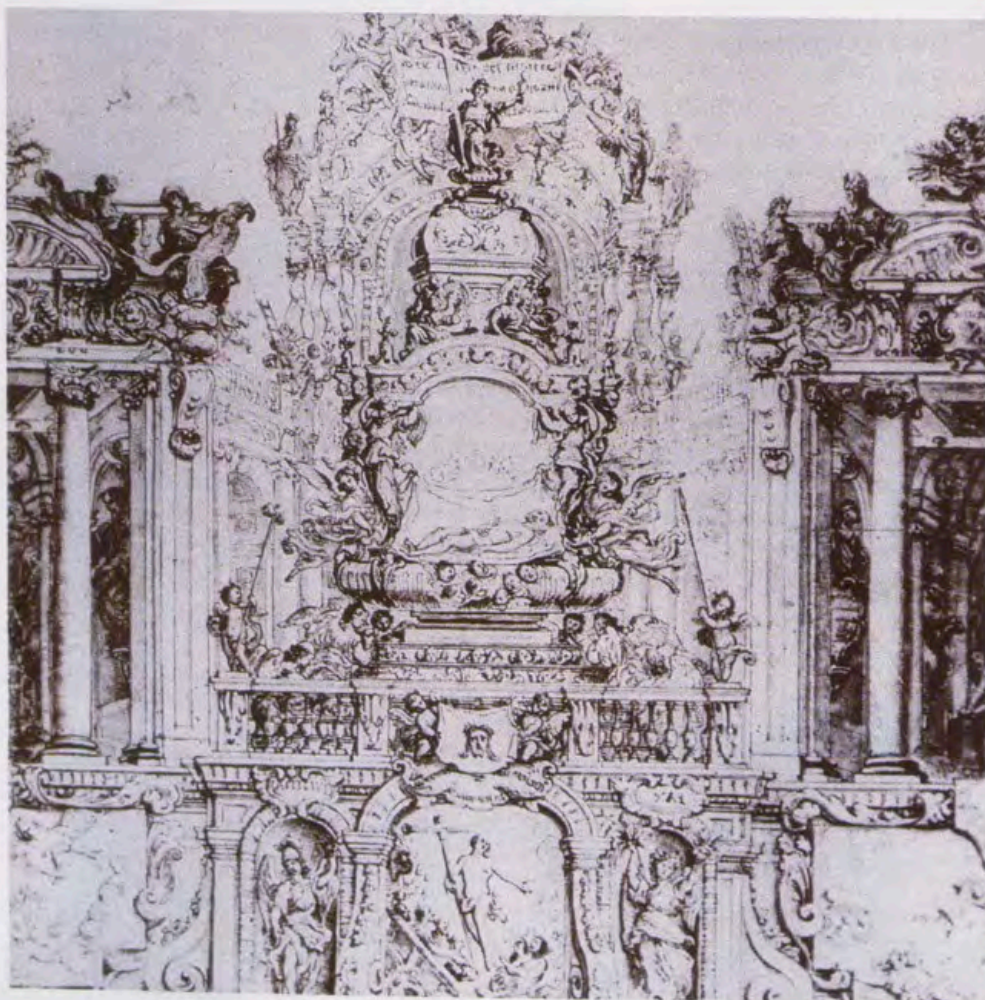
Si la vida comunitaria debía seguir las maneras franciscanas, las mandas fundacionales subrayaban la necesidad de proporcionar una adecuada alabanza a Dios por medio de unos imponentes oficios divinos, costeados con el patrimonio personal de la fundadora, la Princesa Doña Juana de Portugal, y en su defecto, del linaje familiar: los Habsburgo españoles³. El empeño económico de la hermana de Felipe II debió ser tan importante que la referida crónica anónima de 1597 puntualiza que la Infanta contó con un breve de Pío IV "para que sin

ningún escrupulo de conciencia pudiese hazer acerca desto lo que quisiese"⁴. La rica dotación se concentró lógicamente en la iglesia, una magnífica construcción *ex novo* encargada en 1560, que contrasta con el conjunto monástico, un discreto palacio del llamado foco plateresco toledano, elegido para los nuevos fines por haberse producido allí el nacimiento de la fundadora⁵. Si el culto divino se pretendía solemne, con un lujoso aparato capaz de reflejar todo el fervor propio de la Casa de los Austrias, desde un primer momento, la mayor pompa y boato quedó remarcada por el culto eucarístico. Como bien contaba en 1616 el padre Carrillo,

toda la fundación de este convento, y toda la hazienda y cuidado que puso en ella parece que iba encaminada a este fin y efecto, de que el Santísimo Sacramento, y la honra debida a tanto misterio, estuviese en toda la puntualidad posible, y que sus fiestas se celebrasen con grandísimo cumplimiento⁶.

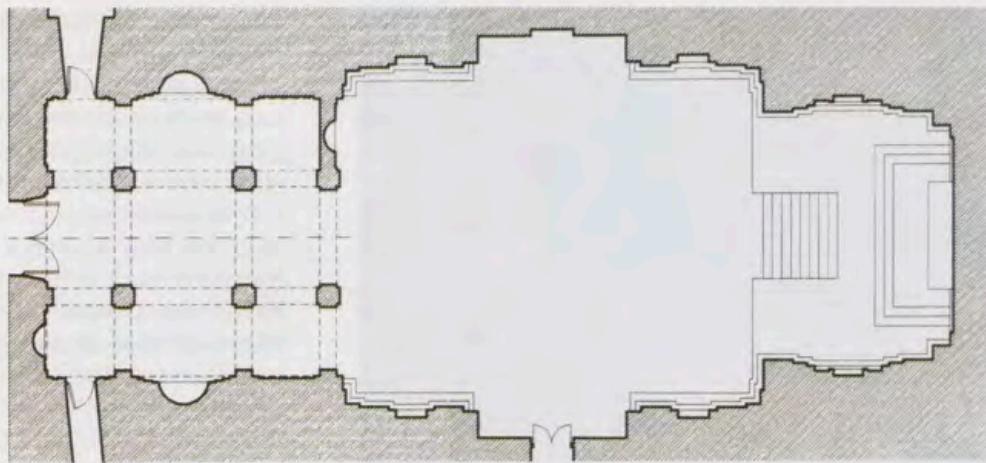
Pobreza monástica, rigurosidad en la vida comunitaria y esplendor litúrgico en torno a los santos oficios, son elementos que conformarán en perfecta simbiosis la espiritualidad contrarreformista de este cenobio femenino que tan bien simboliza la cultura barroca española. Su importancia se acrecienta si tenemos en cuenta sus estrechos lazos con la Casa Habsburgo. Ya hemos señalado que el Monasterio de las Descalzas Reales se erigió pronto en el bastión de la vida religiosa, en cierto sentido igualmente social, de las mujeres de la Dinastía⁷.

La religiosidad de la Casa Real española, especialmente en el caso de la Princesa Juana, cuadraba bien por lo tanto con esta fundación de seguidoras de la reforma de Santa Coleta Boylet de Corbie, y que simbolizaba los



Atribuido a Francisco Rizi,
Escenografía para altar.
Galleria degli Uffizi. Florencia.

Planta original de la iglesia de las Descalzas Reales. Reconstrucción por José Luis Sancho, según los dibujos de la Windsor Library. Londres.



movimientos de observancia tan del gusto tridentino. Como franciscanas, gustaban de una tradición surgida en el siglo XIII, y fomentada por la Orden, garante de los Santos Lugares tras el fin de las Cruzadas: la devoción al Camino del Calvario, potenciada además por la llamada *Devotio moderna*, el movimiento espiritual que, desde finales de la Edad Media, había propugnado una religiosidad más personal e intimista, estrechamente ligada a Jesucristo y de modo especial a su Pasión⁸. La hagiografía franciscana presentaba la de Asís como una vida paralela a la de Cristo; la mística franciscana desarrolló una extensa literatura rica en visiones impresionantes y conmovedoras. San Buenaventura (*Contemplación de la vida de Cristo*) o Santa Brígida (*Revelaciones*) inician brillantemente un camino de meditación que en cierto modo culminará en la Europa Barroca con textos procedentes de la pluma de monjas franciscanas: Camila Bautista de Verona, Eustoquia de Mesina, Mariana de Jesús o María de Santo Tomás de Villanueva, son sólo algunos ejemplos⁹. Los escritos señalados pergeñan la idea de que la Pasión de Cristo conforma en el espíritu cristiano una imagen concreta de dolor redentor, alejada de perniciosas abstracciones; mejor perfilada si además se cuenta con las representaciones plásticas adecuadas. El padre Juan de Ávila, en su célebre tratado *Audi Filia*, recomienda “tener imágenes bien proporcionadas de los pasos de la Pasión, en los cuales, mirando algunas veces, os sea alivio, para que sin mucha pena las podáis vos sola imaginar”¹⁰.

Nuestro Monasterio madrileño refleja de forma extraordinaria esta tradición espiritual, y lo hace desde su fundación, a finales del siglo XVI. Las primeras monjas ya se proclaman “devotísimas de la pasión del Señor”, y casi todas adoptan nombres con expresas referencias al tema: sor Margarita de la Columna, sor Francisca de las Llagas, sor Cecilia, sor Ana o sor Margarita de la Cruz¹¹. Cuando en 1581 se retira a las Descalzas Reales la Emperatriz María, viuda desde 1576 del Emperador Maximiliano II, la crónica del padre Carrillo nos da fe de su especial devoción por la Pasión, “assi hazia que todos los Domingos, Martes, Miercoles y Viernes, le leyessen una de las quatro passiones, en cada uno destos días, segun el orden de los quatro Evangelios. Los otros días, en lugar de las passiones, le dezian las quinze oraciones de Santa Brígida, que tratan de la misma passion de Christo nuestro Señor”¹². De gran calado espiritual son igualmente las meditaciones de la hija de la Emperatriz, Sor Margarita de Austria, quien encuentra en la Pasión cristológica un claro referente para su alma¹³.

Otra tradición singularísima se liga a una de las imágenes más notables del Monasterio, la del Cristo yacente, que, desde que lo hiciera Tormo en 1912, se viene atribuyendo a Gaspar Becerra¹⁴. El cuerpo de Cristo muerto presenta en el costado una suerte de cajetín que permite introducir una custodia del tipo de sol y mostrar así a Cristo sacramentado. Tan curiosa posibilidad alcanza solemne expresión el día de Viernes Santo cuando, tras su exhibición en los oficios (única en el año para el pueblo de Madrid), hacía un pequeño recorrido procesional en el llamado claustro de capellanes. Don Elías Tormo se interesó por este “extrañísimo privilegio” y es él quien nos remite a un artículo de Marcelo Cervino, donde se asegura que tal rareza teológico-artística arranca del convento fundador, el de las Clarisas de Gandía, en donde “la tarde de Viernes Santo se verifica una procesión para trasladar al Santísimo al convento de Santa Clara”; tal ceremonia parece que pudo iniciarse con Doña María Enríquez, Duquesa de Gandía emparentada con el Papa Alejandro VI¹⁵. El dato contrasta, o quizá se completa, con la autorizada opinión de Alfonso Rodríguez de Ceballos, para quien la devoción al Santo Sepulcro se debe relacionar con una ceremonia de origen centroeuropeo (Baviera y el Tirol) que llega a España, vía Descalzas Reales, “por especial empeño de personas reales vinculadas a la Casa de los Austria”, apuntando concretamente a la persona de la Emperatriz María¹⁶. En cualquier caso, la devoción conoció un progresivo enriquecimiento a lo largo del siglo XVII, con la inclusión del *Eheu! o Lamentaciones*, composición de Tomás Luis de Victoria, capellán que fue de las Clarisas madrileñas hasta su muerte en 1611. Este canto particularísimo, repetitivo y enigmático, es interpretado por las religiosas, ocultas para el público, que todavía hoy puede acceder al recinto cada Viernes Santo, mientras el Cristo de Becerra recorre solemne su corto trayecto desde la iglesia hacia el claustro de capellanes. Dichos espacios se engalanaban, desde principios del segundo cuarto del siglo XVII, con la espectacular tapicería del “Triunfo de la Eucaristía”, tejidos por Jan Raes y colaboradores, siguiendo cartones de Rubens. El encargo había sido costeado por Isabel Clara Eugenia, la hija de Felipe II que, desde su cargo de gobernadora en los Países Bajos, se sentía así estrechamente vinculada con el Real Monasterio¹⁷.

La devoción al Santo Sepulcro debe entenderse como una variante de los monumentos del Jueves Santo que, por lo que venimos diciendo, entroncaba bien con las devociones propias de las clarisas¹⁸. En el siglo XVII los



Cristo mostrado al pueblo por Pilatos.
 Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.

altares y capillas de las iglesias españolas, como también algunas centroeuropeas y muchas italianas, conocieron importantes ambientaciones escenográficas que permitieran un espectacular encuentro entre liturgia y teatro, cuya máxima expresión es la fiesta sacramental¹⁹. El catedrático Rodríguez G. de Ceballos a este respecto nos dice:

La devoción del Santo Sepulcro consistía en un dispositivo mediante el cual el día de Viernes Santo se simulaba la tumba de Cristo acompañada de un decorado donde figuraban el monte Calvario y la ciudad de Jerusalén al fondo. Terminada la ceremonia litúrgica de aquel día, que se celebraba por la mañana, el oficiante colocaba las especies eucarísticas en la tumba, que eran veladas hasta la jornada siguiente, el Sábado de Gloria, en que el sacerdote las volvía a sacar de la tumba exhibiéndolas a continuación ante el pueblo como símbolo de que Jesucristo había resucitado. Además, Rodríguez de Ceballos relaciona esta ceremonia, no sólo con el Yacente eucarístico de Becerra, sino que descifra felizmente el dibujo de Francisco de Rizi que se encuentra entre los dibujos españoles del

Museo degli Uffizi. El dibujo, una suerte de compleja escenografía efímera a modo de altar, se atribuyó a Rizi en 1972 por Alfonso E. Pérez Sánchez²⁰, quien lo data hacia el año 1660, justamente por su estricta contemporaneidad estilística con su primera intervención en las Descalzas madrileñas. Se trata de una pluma con toques de aguada dentro del decorativismo "exaltado" de Rizi, repleta de poderosas arquitecturas, enmarcadas por curvilíneas cartelas, ricamente engalanadas con carnosas hojas, ángeles y figuras alegóricas, que recuerdan no solamente la escalera principal del recinto monástico, sino también la Capilla del Milagro, igualmente en el Monasterio, pero fechada según inscripción en 1678. Si en 1986, Enrique Cordero de Ciria había sugerido su relación con el Cristo yacente de Becerra²¹, Rodríguez de Ceballos ratifica con obvia perspicacia cómo el diseño de Rizi reproduce una escenografía para la escultura:

Rizi diseña una aparatosa escenografía efímera para cubrir la capilla mayor durante la ceremonia, exhibe en el centro un baldaquino sobre una plataforma con gradería. En la base del baldaquino hay una urna sobre la que se halla colocado el Cristo yacente esculpido por Gaspar Becerra (...). A un lado y al otro del baldaquino están dispuestos dos bastiones con arquitecturas fingidas en perspectiva que alojan escenas de la Pasión: la Flagelación y el Ecce Homo. Sobre los basamentos de estas arquitecturas se encuentran efigiadas dos prefiguraciones eucarísticas: la ofrenda de Abel y el Sacrificio de Isaac y en la plataforma que sostiene el baldaquino la Santa Faz y la Resurrección. El baldaquino está coronado por la alegoría de la Fe y detrás de él, como en el foro de un teatro, se envuelve una columnata en perspectiva rematada en un templo celeste donde se asoman la Trinidad y figuras de santos²².

Este dibujo de la colección Santarelli mostraría cómo debía cubrirse el retablo mayor, obra de Gaspar Becerra, terminado en 1565, y considerada pieza fundamental en la transformación tipológica de esta clase de fábricas²³. Queremos imaginar que la escenografía ideada por Rizi pretendía ocultar frontalmente el retablo y las escaleras centrales de acceso al altar, mientras que los dos bastiones laterales nos parecen ligeramente adelantados con respecto a ese baldaquino. Esta solución de cierre en "U" convendría muy bien con la planta original que conocemos, según dibujo de la Windsor Library²⁴.

En la escenografía de Rizi se representa la Flagelación y el Ecce Homo por medio de aguadas que proporcionan una imagen de calidades muy pictóricas, haciendo resaltar estos registros historiados con respecto al resto del dibujo, de marcado signo arquitectónico. Nuestra siguiente hipótesis pretende ligar este dibujo de Rizi con dos telas de escuela madrileña que se hallan en el Monasterio, además de con un tipo de escenografía y tramoya que posibilitaron distintas mutaciones en las representaciones teatrales en el Barroco español.

Las dos pinturas a las que nos referimos se conservan en la actualidad en el Noviciado, y representan a *Cristo mostrado al pueblo por Pilatos* y *Camino del Calvario*; son por tanto dos episodios de la Pasión, continuación de los dos pasajes señalados por Rizi en su dibujo, y que tendrían su culminación, tras la Crucifixión, en el Cristo de Becerra. Se trata de dos telas de alargadas dimensiones (217 x 113 cm) trabajadas de

forma muy abocetada, especialmente la primera; ambas sin capa de preparación, sobre un lienzo de trama muy abierta y sin barnizado final. Las dos pinturas están clavadas a bastidores muy elementales, impropios de instalaciones permanentes, y presentan una antigua forración o reentelado de refuerzo. Cuentan además en ambos casos con pernos inferiores y superiores que servirían para anclar en algún montaje temporal, como la escenografía que sugiere Francisco Rizi. Se relacionan asimismo con el pintor madrileño por la calidad pictórica y estilística de las telas, sobre todo en la que representa a *Cristo camino del Calvario*. Obra de raigambre rubeniana, pero con un contenido clasicismo, más propio de la órbita de Van Dyck, alejada un tanto de la movida exuberancia de Rizi, y aproximándose por ello a Juan Carreño de Miranda, tantas veces asociado al hijo del de Ancona²⁵. Las dos telas están muy sucias, presentan numerosos repintes (especialmente torpe el de la mano de Cristo que sostiene la cruz) además de erosiones, cortes y pérdidas de película pictórica, entre otras cosas por la escasa consistencia del soporte, carente como dijimos de capa de preparación. En el caso de la *Presentación al pueblo*, las sugerencias a Rizi persisten, sobre todo en el modelo de Cristo: se percibe un artista con oficio y soltura, pero alejado de las primeras filas del arte de la pintura, posiblemente un ayudante de cuantos tuvo el maestro de tramoyas y director de escenografías²⁶. Para esta tela, la *Presentación ante el pueblo*, se sigue con escasas concesiones una estampa de un grabador bien difundido: Cornelius Cort, a partir de un modelo de Étienne Dupèrac²⁷.

En cuanto al *Camino del Calvario*, los préstamos compositivos llegan con claridad desde el mundo flamenco. En efecto, conocemos un óleo sobre cobre en la parroquia del Salvador de Ollauri, La Rioja, que recientemente ha sido atribuida a Pieter van Lint²⁸, y en donde nos hallamos ante un mismo modelo figurativo. La pintura de Ollauri presenta un formato apaisado muy habitual para este tipo de obras (71 x 95 cm), y ello permite un desarrollo más amplio de la escena, incluyendo un mayor número de soldados y la colocación en un plano alejado de los dos ladrones que acompañarán a *Cristo en el monte Calvario*. El anónimo pintor madrileño del que nosotros nos ocupamos, al atenerse al formato original, no ha incluido esa secuencia marginal, además del perro que acompaña al Cirineo en el cobre, ganando así dramatismo y fuerza emocional, convirtiendo a Jesús en el verdadero eje de la pintura. Por lo demás, el seguimiento fiel por ambas pinturas a un mismo modelo (seguramente, como decimos, una estampa de Rubens o Van Dyck) sólo se rompe en la inversión compositiva y en escasos matices en la vestimenta, además de un diverso sentido cromático, superando sin duda alguna la tela de las Descalzas al cobre riojano²⁹.

A tenor de lo expuesto sobre la tradicional devoción franciscana por la Pasión, y su perfecta armonización con el culto al Santo Sepulcro, el dibujo rizesco nos sugiere un tipo de representación que, siguiendo el gusto del momento por la multiplicidad de mutaciones³⁰, posibilitara una exposición secuencial de los episodios más expresivos de la Pasión y Muerte de Cristo, cuya visualización podría conseguirse por medio de los llamados *periaktói* o *peripetásmata*, arma-



Cristo camino del Calvario.
Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.

zones giratorias de sección triangular cuyas caras quedaban revestidas con lienzos pintados que se movían según el momento de la representación o escenificación, manipulándose con relativa facilidad, con grandes efectivos y aparatosisidad en el teatro³¹. Sabemos que el éxito de este tipo de la llamada *scena versatilis* llegó a clásicos como Lope de Vega y Calderón, y nos preguntamos si, en una versión convenientemente adaptada, no pudo llegar a los ámbitos sacros, ilustrando devociones muy arraigadas en el Real Monasterio y que en Semana Santa cobraban especial significación. No resultaría extraño que el más fecundo escenógrafo del momento, como fuera Rizi, pudiera optar a semejante solución; un montaje escénico, como el que suponemos, permitiría una perfecta dramatización del principal ciclo iconográfico cristiano, tan querido por la comunidad religiosa, que podría así visualizar meditaciones o sermonarios de gran fortuna a lo largo de todo el siglo XVII, cuando gustaban de acompañarse las imágenes con el "comentario oportuno desde el púlpito"³².

Bien es cierto que las dos telas a las que nos venimos refiriendo pudieran situarse en otro contexto exposi-

tivo, distinto al que suponemos y que ciertamente se nos escapa (un retablo, una estructura de las conocidas como "monumentos", distinta de la señalada,...); las características técnicas de las pinturas, la especificidad del soporte, dimensiones y temática nos han invitado a unir la noticia de su hallazgo y adscripción a la escuela madrileña, con la devoción al Santo Sepulcro (tan singularísima como la de la propia imagen atribuida a Becerra) y con el dibujo de Francisco de Rizi, cuyas sugerencias visuales podrían resumirse en una cita del tantas veces mencionado Alfonso G. de Ceballos:

no cabe duda de que el devoto que asistía a la ceremonia litúrgica del Santo Sepulcro desde la nave de la iglesia de las Descalzas Reales debía quedar fuertemente impactado ante un despliegue de recursos escénicos tan impresionante. Dudaría si se encontraba en un templo o en un teatro donde se representaba el drama sacro de la sepultura y resurrección de Cristo ³⁵.

NOTAS

¹ *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de la villa de Madrid*, Imprenta Luis Sánchez, Madrid, 1616.

² I. Omaechevarría ha considerado que esta clausura se convirtió en modélica para el resto de los monasterios femeninos, "la forma de clausura practicada por la Clarisas se extendió con carácter universal por Bonifacio VIII y por el Concilio de Trento, a todos los institutos femeninos de vida contemplativa", en *Las Clarisas en España*, Madrid, 1972, p. 53. El estudio más significativo sobre la comunidad a la que nos referimos: M^a Leticia Sánchez, *Monacato Regio y Ordenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, 1994, tesis doctoral, publicada en 1998 por la Fundación Universitaria Española.

³ El texto fundamental en este sentido es el acta de ratificación por parte de Felipe III de las actas fundacionales de su tía Doña Juana: *Real fundación de la capilla y monasterio de las religiosas franciscanas descalzas de la primera regla de Santa Clara, que en la villa de Madrid dotó y fundó la Serenísima Señora Doña Juana de Austria, Infanta de Castilla y Princesa de Portugal, por los años de 1572, con las*



Capilla del Cristo Yacente.
Claustro alto. Monasterio de las
Descalzas Reales, Madrid.

declaraciones que a ella hizo en Gumiel de Mercado a 15 de octubre de 1602, el señor Rey don Phelipe III, como Patrón y Protector que era, confirmadas por la Santidad de Clemente VIII, en 24 de marzo de 1601.

⁴ *Crónica y historia...*, folio 31.

⁵ Sobre la arquitectura del Monasterio, véase la ya citada obra de M^a Leticia Sánchez y el reciente catálogo de José Luis Sancho Gaspar, *La arquitectura de los Reales Sitios. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, pp. 142-155.

⁶ Carrillo, *Op. cit.*, p. 35. Con anterioridad, la citada *Crónica y historia verdadera...*, señala: "las fiestas y octavas del Santísimo Sacramento fuesen muy solemnizadas mandando (Doña Juana) que las andas en que avia de estar la custodia se aderezasen con todas sus joyas, muy curiosa y ricamente, y los oficios que se hiziesen con mucha música, para lo cual hacia venir la capilla y cantores de su hermano, y en la procesion del cabo dela octava, asistía y andava su alteza siempre, no faltando a ella por muchas ocupaciones que tuviese, ni hartandose jamas de engrandecer y levantar en quanto podía las cosas del culto divino", folio 30.

⁷ En nuestra tesis doctoral, *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*, 1995, decimos: "En las Descalzas Reales encontraron acomodo temporal reinas e infantas (al modo en que San Jerónimo el Real lo era de los reyes), dada su cercanía al Alcázar; pero, sobre todo, se instituyó como la ubicación decorosa de las mujeres del linaje que resultaban "incómodas" fuera del papel tradicional de esposas; nos referimos a las viudas y a las nacidas fuera del matrimonio, además de, por supuesto, las que sentían sincera y ferviente vocación religiosa".

⁸ Sobre el particular, nuestra tesis anteriormente señalada, el subcapítulo: "El Vía crucis y la espiritualidad franciscana".

⁹ Sobre el tema hay abundante documentación en Emilio Orozco, "Mística y plástica", *Boletín de la Universidad de Granada*, Granada, 1959, p. 274 y ss.; Ignacio Omaechevarría, *Las Clarisas en España*, Madrid, 1972; M^a Victoria Triviño, *Escritoras clarisas españolas*, BAC, Madrid, 1992.

¹⁰ Del capítulo LXXV, reproducido por Orozco, *Op. cit.*, p. 280.

¹¹ *Crónica y historia verdadera...*, folios 77 a 90.

¹² Carrillo, *Op. cit.*, libro segundo, p. 198.

¹³ Sor Margarita de la Cruz, *Exercicio de devoción y oración para todo el discurso del año, del Real Monasterio de las Descalzas*, Imprenta de Plantino, Amberes, 1622.

¹⁴ E. Tormo, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Junta de Iconografía Nacional, Madrid, 1917. Pese a lo tardío de la edición, el texto recoge la visita al Monasterio en 1915. Opinión ratificada por J. Martín González y mantenida después de forma generalizada: "Precisiones sobre Gaspar Becerra", *A.E.A.*, Madrid, 1970, pp. 327-356.

¹⁵ La cita aparece en una nota de Don Elías (la n^o 94 de la primera parte de su libro ya citado) con su origen: Marcelo Cervino, *La Lectura*, tomo 3^o de 1902, nota bibliográfica sobre un artículo de Mariano Baixauli, "Obras musicales de San Francisco de Borja conservadas en la colegial de Gandía", *Razón y Fe*, octubre, 1902.

¹⁶ "Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco", *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Instituto de estudios almerienses, Almería, 1992, p. 141.

¹⁷ P. Junquera y J.J. Junquera, "Serie de Tapices: La Apoteosis de la Eucaristía", *Reales Sitios*, n^o 22, Madrid (1969); Nora de Poorter, "La série de tapisseries. Le Triomphe de l'Eucharistie", *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1770*, Bruselas, 1985.

¹⁸ A la celebración de la Semana Santa en el Real Monasterio se refiere M^a Leticia Sánchez, 1994, pp. 282 y 283 [cit. n. 2]. Sobre la procesión con el Cristo yacente nos informa que en la custodia del costado se le introducía "una de las tres Formas que, conforme a la costumbre de este Convento, se consagraba el día de Jueves Santo. Antes de comenzar la procesión, el presidente de la asamblea se quitaba la casulla y se ponía una capa para iniciar el cortejo acompañado por tres tiples. Al tiempo que se recorrían los cuatro laterales del claustro, el prelado entonaba el versículo "heu heu domine" y "heu heu salvador noster", seguido por las voces de los tiples y del resto de la capilla. Una vez que se llegaba al altar dispuesto en la capilla



Estampa del grabador Cornelius Cort, Presentación ante el pueblo. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

del Cristo, se colocaba al Santísimo en el monumental mientras se cantaba el motete "sepulto domino", y acabado el cual, el preste se arrodillaba hasta concluir la oración. En el Sábado Santo se celebraba muy de mañana la Resurrección del Señor. Para ello, el capellán mayor daba las órdenes oportunas para el adorno con paños de las paredes del claustro y de los altares de los cuatro ángulos del mismo. Al igual que se había hecho durante la tarde del Viernes Santo, la celebración de la Pascua comenzaba con la procesión del Santísimo que se había sacado del costado del Cristo y se había colocado en la custodia".

¹⁹ Una buena introducción sobre el tema en J.M. Díez Borque y Karl F. Rudolf, *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*, Madrid, 1994. Cuenta con una excelente bibliografía sobre el asunto.

²⁰ *Mostra di disegni spagnoli*, Firenze, 1972, n^o 114, p. 102. Agradezco al profesor Pérez Sánchez que me posibilitara reproducir el dibujo de Rizzi así como sus apreciaciones sobre el presente trabajo.

²¹ "Cristos yacentes madrileños" en *Villa de Madrid*, serie 87, p. 47. El artículo me lo proporcionó Ana García Sanz, conservadora del Monasterio, y a quien agradezco igualmente las sugerencias y facilidades recibidas.

²² Rodríguez de Ceballos, *Op. cit.*, pp. 142 y 145.

²³ Hoy desaparecido tras un incendio en 1862, las trazas de Gaspar de Becerra se conservan en la Biblioteca Nacional; ver Bustamante, A. y Marías, F., *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, n^o 1.

²⁴ F. Marías y A. Bustamante, "De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la colección de Cassiano dal Pozzo", en *Cinco siglos de arte en Madrid*, III Jornadas de Arte del Instituto Diego Velázquez, del CSIC, Madrid, 1991, pp. 75-86. Las trazas son igualmente reproducidas y estudiadas por J.L. Sancho, 1995, pp. 148 y 149 [cit. n. 5].

²⁵ Van Dyck realizó entre 1617 y 1618 un *Camino del Calvario* para la iglesia dominica de San Pablo, en la ciudad de Amberes. El joven pintor realizó numerosos dibujos preparatorios basados en un pe-



Camino del Calvario. Óleo sobre cobre. Parroquia del Salvador, Ollauri, La Rioja.

queño boceto de Rubens, actualmente en la Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Viena. Tanto la obra rubeniana como los primeros dibujos de Van Dyck son los modelos evidentes de esta tela de las Descalzas Reales. La inversión de la composición probaría la existencia de una estampa como intermediaria entre las fuentes iniciales y la obra madrileña. Sobre los dibujos de Van Dyck con este tema, véase: Christopher Brown, *The Drawings of Anthony Van Dyck, the Pierpont Morgan Library*, New York, 1991, pp. 48-56.

²⁶ A.E. Pérez Sánchez ("Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", *La Escenografía del Teatro Barroco*, edición de Aurora Egido, Salamanca, 1989) ha subrayado el papel fundamental de Rizi en las escenografías madrileñas del Siglo de Oro, luego de "la rigidez geométrica" del manierista Baccio del Bianco. Además de la influencia directa en pintores como Francisco de Herrera el Mozo o Fernández de Gandía, gracias a Palomino sabemos de otros artistas formados bajo la tutela de Rizi: Juan Fernández de Laredo y Vicente Benavides.

²⁷ En el Real Monasterio de El Escorial se encuentra la versión de Cort y la de Bartolomeo Mazza, con los números 56.1. (919) y 56.2. (920) de la edición de Jesús M^o de Zárate: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, 1993, V.III, p. 88. Sobre el arquitecto y dibujante de trayecto romano Étienne Dupèrac o Du Pèrac, ver las escasas notas de Anthony Blunt, 1955, *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, edición española de 1992, Madrid, pp. 167 y 455.

²⁸ Enrique Valdivieso en el reciente catálogo: *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, San Sebastián, 1996, n^o 15. Más bien pensamos que se trata de un colaborador del pintor amberino (1609-1690), con numerosas obras en nuestro país.

²⁹ Pese a la raigambre rubeniana, la composición enlaza lo flamenco con Italia, gracias a una obra que, ya a mediados del siglo XVII, se entendía como clásica, *El Pasma de Sicilia*, obra de Rafael de Sanzio

y deudora asimismo de algunas connotaciones (conscientes o no) del mundo flamenco, especialmente a través de Martin Schongauer, del que ya tomara buena nota nuestro Fernando Gallego (Colección Masaveu). Sobre el peso de la obra de Rafael en nuestro país, y a través sobre todo de un grabado de Agostino Veneziano, el reflejo más latente es el de la tabla de Vicente Masip custodiada en el Museo del Prado.

³⁰ En las tramoyas del siglo XVII español se combinaron y sucedieron las escenografías sencillas y aquellas enormemente complejas, ricas en posibilidades visuales y sonoras, artificio y aparatidad. Un artículo clásico al respecto es el de J.E. Varey, "Scenes, machines and the theatrical experience in Seenteenth-Century Spain", *Acti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bolonia, 1985, V, pp. 51-65; el artículo aparece citado en el texto básico que nosotros hemos utilizado: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII", *La Escenografía del Teatro Barroco*, edición de Aurora Egido, Salamanca, 1989, pp. 55-60.

³¹ A. Rodríguez G. de Ceballos, "Escenografía...", pp. 54-57. Cita Ceballos al teórico Marco Vitrubio Polión y su exposición sobre los antecedentes de los *periaktoi* en el teatro griego.

³² La cita es de J.J. Marín González, sacada de su artículo "El lenguaje artístico de los sermones", *Ephialte, Lectura de Historia del Arte*, Vitoria, 1992, p. 105. Sobre el asunto, la más cruenta secuenciación textual, relacionada directamente con las Descalzas Reales, la encontramos en el *Manual de vida perfecta*, texto fechado en 1608, con la firma de Fray Juan de los Ángeles, confesor y predicador del Real Monasterio. En nuestra tesis doctoral, ya mencionada (*La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*, 1995), comentamos ampliamente la importancia emocional de este tipo de textos.

³³ "Espacio sacro teatralizado...", p. 141.

La Junta de Iconografía Nacional y sus fotografías del Monasterio de las Descalzas Reales

Por Isabel Ortega



Capilla del Milagro y antecapilla. Fotografía de Moreno, 1911.
Biblioteca Nacional. Sig. J.I.N. (Descalzas).

La Junta de Iconografía Nacional fue creada con la principal misión de recoger e inventariar retratos de personajes españoles que se hubieran distinguido por sus méritos en los diferentes órdenes de la vida. Esta institución se crea en 1906 y tiene sus raíces en la extinta Junta Iconográfica que había nacido en 1876 para encargarse de “inventariar y en lo posible recoger retratos de personajes ilustres españoles”, pero que por distintas razones no prosperó, no consiguiendo los resultados que se esperaban.

Se propone de nuevo su creación ¹ por parte del Ministro de Instrucción Pública, consciente de la importancia que para la historia y la cultura tendría una institución de este tipo, pero dándole “el carácter práctico que demandan los estudios artísticos e históricos”. Sus principales misiones serán recoger los retratos que el Estado pueda adquirir o recibir por donación, hacer un catálogo de ellos, e inventariar todos aquellos de los que tenga noticia cualquiera que sea su procedencia. Por otra parte el inventario no sólo recogerá las imágenes de los personajes ilustres, sino las de “todos los españoles que se hayan distinguido por sus merecimientos en los diferentes órdenes de la vida nacional e igualmente las obras de mérito artístico e histórico”. Por Real Orden de 26 de octubre de 1906 se nombró a las catorce personas que compondrían esta Junta, todas ellas personalidades ² del mundo académico, cultural y político.

El reglamento de la Junta se aprueba por Real Orden el 12 de marzo de 1907, y en él se regulan sus funcio-

nes y las competencias de sus miembros. Los cargos principales eran: presidente, secretario y tesorero. La Junta se reuniría periódicamente, y debían estar presentes al menos cinco de sus miembros. Fue una institución bastante activa, en cuanto a la recopilación de retratos y realización de publicaciones, hasta los años cincuenta, y recopiló miles de reproducciones fotográficas de los retratos que localizaban e inventariaban. Para la producción de esta voluminosa colección establecieron un sistema metódico. Cuando localizaban un retrato abrían una "cédula" o carpetilla, auténtica ficha registro en la que se anotaban los datos del retrato mismo, la procedencia, y en ocasiones datos biográficos y circunstancias del retratado. Una vez obtenida la reproducción fotográfica la incorporaban dentro de dicha cédula. Se reproducían retratos, independientemente del procedimiento por el que estuvieran ejecutados, esculturas, pinturas, grabados, miniaturas, etc. Si se trataba de retratos fotográficos era el propio original el que, por lo general, se introducía en la carpetilla.

Una vez completa la cédula, se ordenaba alfabéticamente, almacenándolas en legajos y cajas fabricadas para tal fin. Establecieron dos series, organizadas una por orden alfabético del nombre del retratado, y otra por la localización donde se conservaba el original. En el año 1970 los fondos de la extinguida Junta de Iconografía Nacional pasaron a la Biblioteca Nacional, como se preveía en una disposición de su reglamento:

Si acaeciese, por causas extraordinarias, que acabasen las funciones de la Junta, todos sus libros, papeles, mobiliario, etc. serán entregados a la Biblioteca Nacional.

En la actualidad el material reunido por la Junta forma parte de los fondos fotográficos que se custodian en el Servicio de Dibujos y Grabados, en su Sección de Fotografía³. Además del interés histórico e iconográfico, esta colección posee un gran atractivo por tener una naturaleza eminentemente fotográfica en cuanto al material que la constituye, y contener retratos origi-

nales efectuados a finales del siglo pasado y durante el primer tercio del XX. La colección se conserva en las cédulas, cajas y muebles originales, en muy buen estado. Se añade a esta colección un conjunto completo de las publicaciones que realizaron con estos materiales durante sus años de actividad.

Esta colección puede ser considerada como una fuente inestimable tanto para el estudio del retrato, como para la búsqueda de información de obras desaparecidas, de difícil localización, o que hayan sufrido algún tipo de deterioro, además de constituir un fondo iconográfico importante para el estudio de personajes españoles. Desde el punto de vista de la fotografía es una colección en la que la aplicación de esta técnica ha sido esencial para su constitución. La diferente naturaleza fotográfica de los materiales que la conforman, y el conjunto de retratos fotográficos originales que contiene, le confieren un gran valor para el estudio del propio fenómeno fotográfico.

Las reproducciones fotográficas, como ya se ha dicho, no las realizaba la Junta sino que se las encargaban a fotógrafos especializados en la reproducción de obras de arte. De la escasa documentación que sobre la Junta hemos reunido puede deducirse que fue Moreno el que efectuó la mayoría de ellas. Su nombre se repite constantemente en los partes de las reuniones que mantenían, dando cuenta de las fotografías que éste presenta para su examen o de los encargos que se le van a pedir.

En el desarrollo de las funciones de la Junta de Iconografía Nacional, se juzgó importante lograr el permiso para entrar a las estancias interiores de la clausura de las Descalzas Reales de Madrid, con el fin de conseguir copias de los retratos allí atesorados y dar a conocer las magníficas obras de su interior, de un gran valor artístico, iconográfico e histórico, y que hasta entonces eran prácticamente desconocidas, debido a las dificultades que se presentaban para acceder a los conventos de clausura de monjas a principios de siglo. En el caso



Claustro. Fotografía de Moreno,
1911. Biblioteca Nacional.
Sig. J.I.N. (Descalzas).



Cúpula de la Capilla del Milagro.
Fotografía de Moreno, 1911.
Biblioteca Nacional.
Sig. J.I.N. (Descalzas).

de este Monasterio en concreto era necesaria la obtención de tres permisos: el eclesiástico, el de la Casa Real, y la venia de la priora de la comunidad, que no solía concederla sin la opinión favorable de la comunidad completa. La Junta de Iconografía Nacional, por tratarse de una entidad oficial, con el interés de estudiar las obras que se conservaban en el interior de este Monasterio, logró el pase en 1911.

El conjunto histórico-artístico que contenía se dio a la luz a través de los estudios que se hicieron a raíz de las diversas visitas efectuadas por la Junta. Las fotografías tomadas fueron una parte trascendental de este proyecto, ya que dieron a conocer visualmente el interior del Monasterio por primera vez con sus más importantes estancias y obras, algo que hasta entonces no había sido posible, por no ser éstas accesibles a personas ajenas a él.

En la primera visita entraron Don Juan Pérez de Guzmán ⁴, erudito e historiador, académico de la Historia y miembro de la Junta de Iconografía Nacional, acompañando al fotógrafo Don Mariano Moreno, profesional dedicado principalmente a la reproducción de obras de arte y que trabajaba para la Junta de forma asidua.

Dos años más tarde, en 1915, y tras vencer algunos obstáculos, Elías Tormo, historiador, académico y miembro de la Junta, obtuvo también permiso e hizo una visita, junto con Ricardo Orueta y José Moreno Villa. Estos dos últimos sacaron fotografías. En esta ocasión estuvieron acompañados además por el confesor de las monjas, P. Illera, y por la priora del Monasterio y otras tres religiosas que les dirigían la visita.

Tras este acercamiento al interior de la clausura, Elías Tormo redacta un primer estudio titulado *Una visita a la clausura de las Descalzas Reales de Madrid*, que la Junta de Iconografía Nacional decide publicar en forma de libro, contando con las importantes fotografías realizadas por Moreno. Pero Tormo efectúa en 1915 una segunda visita para completar la información re-

cogida, ya que hubo zonas importantes del Monasterio que no llegó a ver, y había dejado de examinar piezas que eran esenciales para su correcta descripción y estudio. Días después Moreno vuelve también a completar su labor de registro fotográfico. Con toda la información recabada se hace un estudio completo y se publica el libro *En las Descalzas Reales. Estudios históricos iconográficos y artísticos*, ilustrado con las fotografías de Moreno de diferentes estancias y obras de arte, y que la propia Junta editará en 1917.

MORENO, FOTÓGRAFO

Mariano Moreno fue un excelente fotógrafo, especializado en la reproducción de obras de arte, que estuvo activo desde finales del siglo XIX hasta los años cincuenta de este siglo. Trabajó mucho por encargo para diferentes historiadores del arte e instituciones como la Junta de Iconografía Nacional y similares, y reunió un gran fondo fotográfico sobre el tema. Su archivo de negativos sobrevive en la actualidad y se custodia en el Instituto del Patrimonio Histórico en Madrid con el nombre de Archivo Moreno ⁵. Conserva cerca de sesenta y tres mil negativos, que reproducen casi exclusivamente obras y monumentos españoles de interés histórico y artístico, siendo una fuente importante tanto para el estudio de la fotografía de obra de arte como para la documentación e investigación de dichas obras, algunas de ellas desaparecidas o transformadas a través de los años.

La reproducción fotográfica de obras de arte es una de las aportaciones más importantes que la fotografía ha realizado desde su aparición en 1839, y constituye en sí misma un género fotográfico. La historia del arte no se habría desarrollado del mismo modo de no haber existido la fotografía, que ha permitido difundir y estudiar imágenes de monumentos y piezas históricas y artísticas, sin necesidad de un intermediario, como podía ser el dibujante o el grabador, sin necesidad de trasladarse al lugar donde se encontrara el objeto en

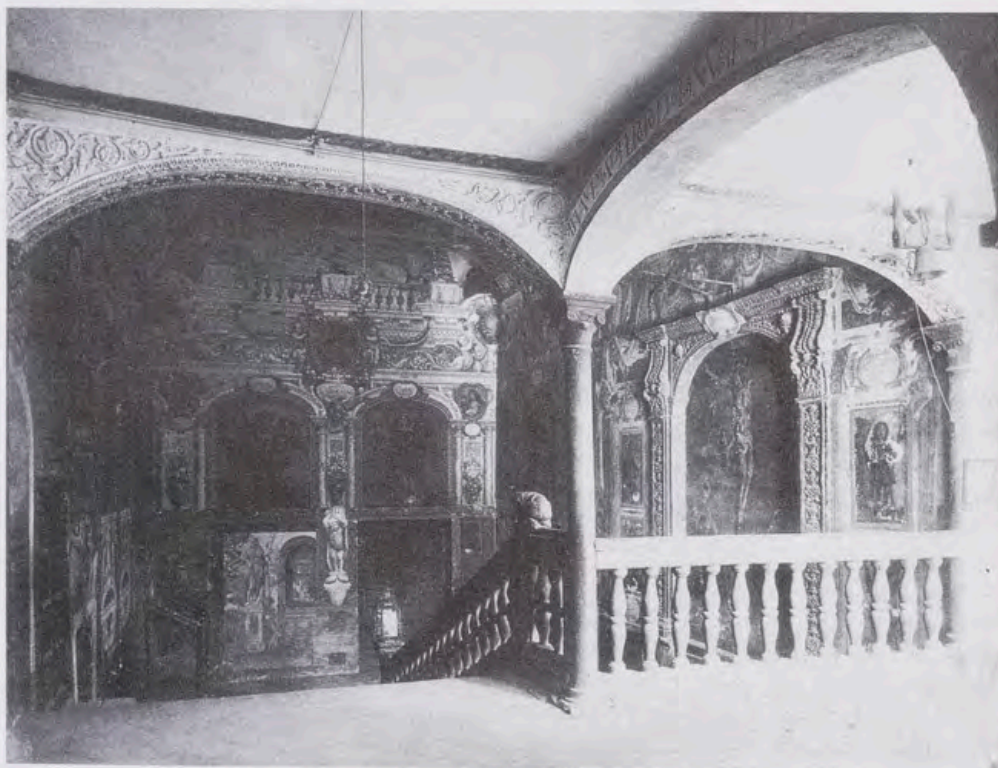
sí, o haciendo posible el conocimiento de obras y piezas de difícil acceso.

La producción de este tipo de imágenes ha sido una constante en la historia de la fotografía, y en la de los distintos sistemas fotomecánicos que se fueron desarrollando a lo largo de los años, con el fin de conseguir reproducir en tintas las imágenes fotográficas, lo cual representaba una mayor perdurabilidad de éstas. La trascendencia de estos métodos en la ilustración de libros sobre obras de arte ha sido especialmente importante, ya que la imagen fotográfica complementaba la información textual con una referencia visual del objeto, facilitando así su conocimiento. Con la aparición del sistema de impresión fototipográfico con tramas de Meisenbach en los años ochenta del siglo pasado, se hace posible im-

EL TRABAJO FOTOGRAFICO EN LAS DESCALZAS REALES Y EL LIBRO DE ELÍAS TORMO

En el afán de inventariar y catalogar los retratos de personalidades ilustres, la Junta de Iconografía va a encargar a Moreno fotografiar las obras existentes en el interior del Monasterio de las Descalzas Reales, que habían habitado personajes reales, y constituía un monumento de gran importancia histórica, además de guardar entre sus paredes elementos de extraordinario valor artístico. En las diferentes visitas que se realizan, se hace un sistemático registro fotográfico de las estancias más importantes, y de los retratos y demás obras de arte que guardaba el Monasterio, siendo la primera vez en que la cámara fotográfica intervendrá para hacer un trabajo de este tipo.

*La escalera principal
vista desde el Claustro alto.
Fotografía de Moreno, 1911.
Biblioteca Nacional.
Sig. J.I.N. (Descalzas).*

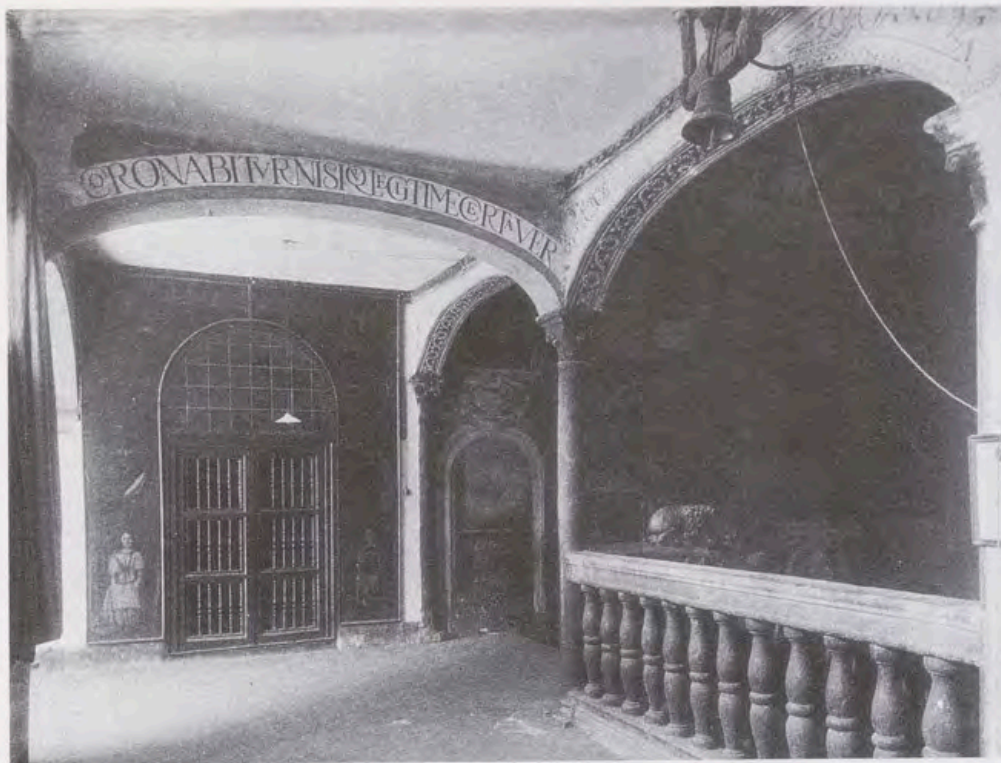


primir texto e imagen a la vez; esto supuso un gran avance que incidió claramente en la prensa ilustrada de la época y en el medio impreso en general. En los años en que Mariano Moreno comienza a trabajar para la Junta de Iconografía, en la primera década del siglo, la imagen ya está incorporada al medio impreso y son muchos los estudiosos que utilizan la fotografía para ilustrar sus trabajos recurriendo a profesionales especializados en este tipo de reproducciones. Es en este contexto en el que la Junta de Iconografía Nacional le encarga a Moreno las fotografías que reproducen el interior de la clausura de las Descalzas Reales y sus obras de arte.

En estos primeros años de existencia de la Junta, Moreno va a utilizar placas de vidrio de gelatino bromuro de grandes formatos, especialmente indicados para la reproducción de obras de arte, y con los que se obtienen altos grados de calidad, algo que Moreno ofrecía y que corrobora el hecho de que usara, para sus positivos, papeles albúmina, que en estos años están en desuso, y que debía considerar que daban una calidad de imagen idónea para este tipo de trabajos, aunque a medida que avanza el siglo comienza a simultanear el uso de otros tipos de papel.

Ante las dificultades que había que vencer para entrar a la clausura, estas visitas debieron aprovecharse como una oportunidad especial para reproducir lo más posible y dar a conocer este histórico edificio y sus obras más significativas, además de fotografiar los retratos que poseía para incluirlos en el inventario de la Junta. Las fotografías del Monasterio de las Descalzas Reales constituyen, dentro de la colección de la Junta, uno de los pocos casos en los que éstas no son exclusivamente de retratos de personajes, sino que se trata del resultado de un trabajo metódico, recogiendo vistas generales, parciales y detalles de distintas estancias del Monasterio, en cuyas paredes se hallan determinadas joyas de gran valor artístico, como es el caso de algunas capillas, el Coro y la escalera principal, además de registrar pinturas y esculturas singulares. Se conservan más de cien fotografías distintas en los fondos de la Junta, que se custodian en la Biblioteca Nacional, sobre papel albúmina (24x30) y sobre papel gelatina (18x24), y más de sesenta y tres mil negativos en el Archivo Moreno⁶.

La realización de estos trabajos fotográficos constituyó una generosa aportación de la Orden de las francisca-



Galería del Claustro alto junto a la escalera principal. Fotografía de Moreno, 1911. Biblioteca Nacional. Sig. J.I.N. (Descalzas).

nas clarisas, que veían perturbado el retiro de su clausura por la presencia de la cámara fotográfica, que recorría las distintas estancias para dar a conocer los tesoros que encerraba el Monasterio y que hasta entonces no se había visto sometido a ella. Los visitantes iban acompañados por el confesor de la Orden, guiados por algunas monjas, además de la priora, todas ellas con el rostro oculto por un velo, y precedidas por otra religiosa que sacudía la campanilla para que el resto de la comunidad se ocultase a su paso.

Las visitas, en principio, recorrían las partes del Monasterio que la comunidad estimaba oportuno. Así, en su primera visita Tormo no sube al segundo piso, ya que las religiosas no se lo ofrecieron y él tampoco lo solicitó: "no sólo de puro comedidos, sino también de poco avisados y desmemoriados". En este piso se encontraban estancias tan importantes como la Capilla del Milagro, de cuya existencia supo Tormo por las fotografías de Moreno. Realizará una segunda visita con un itinerario mucho más completo, al invocar el interés de la publicación del libro que estaba preparando sobre el Monasterio.

Moreno efectuará gran parte de las fotografías de las Descalzas durante su primera visita de 1911, en que hizo un minucioso registro fotográfico de algunas de las partes más importantes del Monasterio, como la Capilla del Milagro, el Coro, la escalera principal, los cuadros del Salón de los Reyes, etc. Juan Pérez de Guzmán utilizará seis fotografías de la Capilla del Milagro para un artículo que sobre ésta publica en 1912⁷.

En las visitas que realiza Tormo en 1913 y 1915 sus compañeros también tomaron fotografías, ya que se trataba de estudiosos que se servían de éstas como ayuda para tener una referencia visual en sus trabajos. Así, tanto Ricardo Orueta como José Moreno Villa hicieron fotografías en 1913; y Ángel Piñán y de Cossío, en 1915. Pero, a la hora de ilustrar la publicación sobre el Monasterio de las Descalzas, tras sus visitas a éste, Elías Tormo utiliza las fotografías de las que era autor Moreno.

En 1917 la propia Junta edita efectivamente el resultado de todas estas visitas y en este libro se reproducen gran número de las fotografías realizadas⁸. La importancia que el propio Tormo da a estas fotografías está confirmada por la cantidad de notas que aparecen en el libro, en las que ofrece información sobre el número del negativo de la fotografía que corresponde a la reproducción de la obra a que la nota se refiere. Ilustra el libro con sesenta y cinco de estas fotografías, además de contener cantidad de referencias en el propio texto sobre Moreno y las fotografías que hizo o sobre las dificultades que se presentaban para realizarlas⁹.

Como conocedor de la historia del arte y escritor, Tormo se muestra continuamente en el texto consciente de la importancia que la referencia visual va a tener a la hora de transmitir la información sobre el Monasterio. Más cuando se trataba de algo desconocido para el público hasta entonces y que tanto podría ayudar a futuros historiadores. Está preocupado por la calidad de impresión de las imágenes, avisando en nota cuando la reproducción fotográfica no posee tanta calidad como cabría esperar de la fotografía original.

El trabajo fotográfico efectuado en este Monasterio de las Descalzas Reales tiene, como ya se ha dicho, una gran relevancia. Va a ser la primera vez que la cámara fotográfica recorra unas estancias destinadas al recogimiento, para darlas a la luz tras haber permanecido desconocidas para el público. Sólo se habían podido conocer algunas piezas, por haber salido del Monasterio para fines concretos, como la exposición de retratos de 1902. El interés de la Junta de Iconografía Nacional y el esfuerzo del fotógrafo debieron ser grandes, ya que no era fácil realizar fotografías en condiciones de luz y espacio no siempre idóneas para estos trabajos. En algunas estancias como la escalera principal o la Capilla del Milagro se hicieron numerosas fotografías, tratando de recoger a través de vistas generales y detalles todo aquello que un estudioso pudiera precisar para sus investigaciones. Lo mismo ocurre con salas como la de los Reyes, en la que se va fotografiando cada una



Figura de Doña Juana de Austria, por Pompeo Leoni. Fotografía de Moreno, 1911-1915. Biblioteca Nacional. Sig. J.I.N. (Descalzas).

de las obras de arte que contiene, o el Coro, en el que no se puede fotografiar el cuadro de *San Francisco*, de Rubens "por falta de hombres para poderlo arriar va a quedar inédito".

El libro de Tormo de 1917, además de dar a conocer el estudio sobre las Descalzas y las obras que contiene, pone de relieve todas las vicisitudes en las que se fra-

guó la publicación, lo que constituye una información muy rica para comprender el contexto en el que se realiza, y otorga generosamente el espacio que se requiere a la importancia de las fotografías, sin las cuales la información que se pretendía dar no habría sido completa, al faltar una referencia visual.

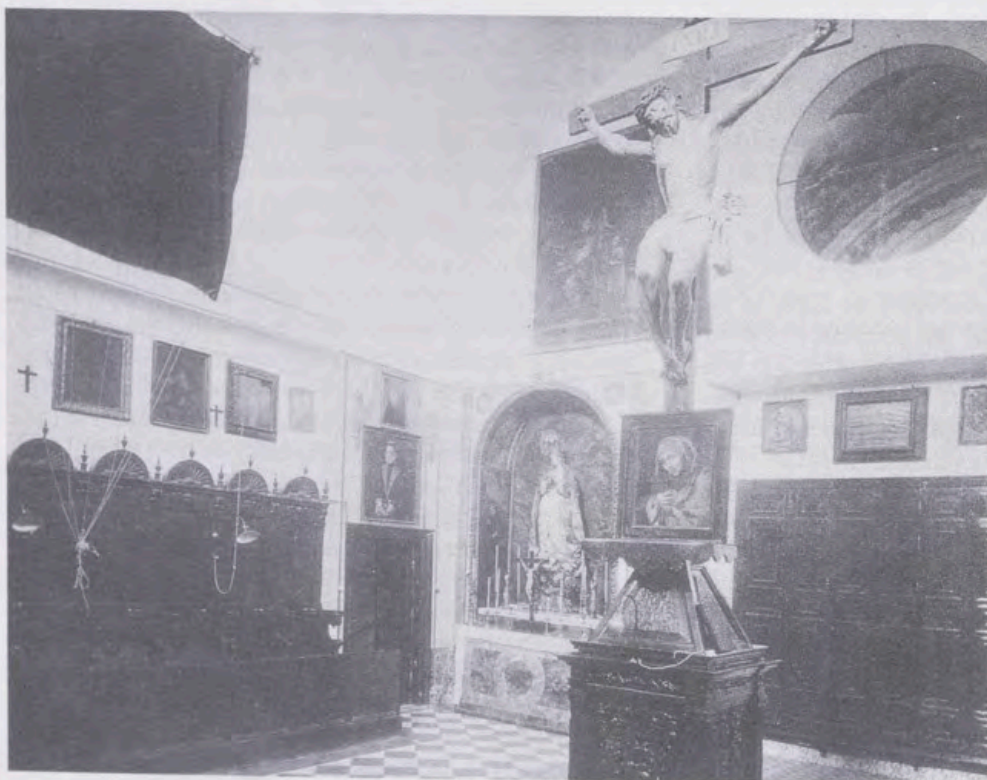
Tormo, en 1944, va a publicar un libro: *Treinta y tres retratos en las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, editado también por la Junta de Iconografía Nacional. Esta obra se podría considerar el cuarto capítulo del libro al que nos estamos refiriendo, y que en la edición de 1917 quedó inacabado. Se titulaba: *33 retratos más*, pero sólo se describían cinco en él. En esta edición de 1944 se da este capítulo completo y en forma de libro, utilizando también para su ilustración fotografías de Moreno.

FOTOGRAFÍAS DE LA JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL CORRESPONDIENTES AL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

En los fondos fotográficos de la Junta de Iconografía Nacional que se conservan en la Biblioteca Nacional, las cédulas que corresponden a las Descalzas Reales se encuentran en dos cajas, una de ellas correspondiente a la serie en que están las cédulas ordenadas por el nombre del propietario o depositario de los originales, y la otra corresponde a una serie de cajas que guardan cédulas agrupadas por materias.

A) Rótulo que lee: Casa de Campos (D^a M^a Teresa). Descalzas Reales (Monasterio de las), Domínguez (José), Doña Marina (Conde de), Durán y Cuervo (D. Francisco). Esta caja corresponde a la serie que guarda las fotografías de los personajes por el nombre de la localización de los originales.

B) Rótulo que lee: Fotografías de cuadros, retablos, esculturas, etc. Cajas temáticas o miscelánneas. Suele corresponder a cajas en las que se guardaban las cédulas que se estaban clasificando o que correspondían a temas varios.



Vista del Coro.
Fotografía de Moreno, 1911.
Biblioteca Nacional.
Sig. J.I.N. (Descalzas).



Tallas de Santa Clara y San Francisco en una hornacina en el Coro.
Fotografía de Moreno, 1911. Biblioteca Nacional. Sig. J.I.N. (Descalzas).

A) Contiene diversas carpetillas con 105 fotografías de las Descalzas Reales agrupadas por temas o personajes retratados. Los nombres que figuran corresponden a los rótulos que aparecen en las distintas cédulas:

Retratos de personajes y figuras de santos, identificados (17 fotografías)

- Ana, la emperatriz.
- Ana Mauricia (La Infanta).
- Santa Ana, San Joaquín y María (talla).
- Carlos III.
- Santa Clara y San Francisco (talla en hornacina).
- Felipe II (¿hijo de ?).
- Felipe III.
- Felipe IV y familia (detalle del fresco de la escalera).
- Fernando de Austria (Cardenal Infante) (copia de Rubens), 2 fotografías.
- San Francisco de Borja, duque de Gandía.
- Isabel de Austria (fotografía y fototipia del cuadro de Clouet).
- Isabel Clara Eugenia.
- Juan de Austria, hermano de Felipe II.
- Magdalena.
- Magdalena (talla).
- Procesión. (Viaje de la emperatriz María, pintura de Van der Beken), 2 fotografías.

Retratos identificados y sin identificar (22 fotografías)

- Catalina, reina de Portugal, hermana de Carlos V.
- Santa Clara? y otras monjas.
- San Francisco? y otros monjes.
- Isabel Clara Eugenia.
- Don Juan de Austria (hijo de Felipe IV) convertido en un San Hermenegildo.
- San Juan Francisco de Regis (estatua de mármol).
- San Lucas.
- Margarita de la Cruz, Catalina, M^a y Dorotea de Austria.
- Margarita, Mariana de la Cruz y la Abadesa de las Descalzas.

- Padre Nicolás.
- Tomás Vio Caietano.
- Desconocidas (cuatro retratos sin identificar).
- Desconocida yacente en un ataúd.
- Desconocida yacente en un ataúd.
- Desconocida (supuesto retrato de la Calderona).
- Desconocido (cuatro retratos sin identificar).

Retratos identificados (5 fotografías)

- La princesa Leonor, hermana de Carlos V.
- San Luis Gonzaga.
- Sor María de Jesús.
- María Luisa de Saboya, mujer de Felipe V.
- Santa Teresa de Jesús.

Capilla del Milagro (detalles) (10 fotografías)

- Antecapilla. Dos vistas diferentes.
- Capilla.
- Capilla, lateral izquierdo.
- Capilla, altar.
- Capilla, vista desde el altar.
- Cúpula.
- Detalle de las pinturas de la cúpula.
- Detalle de las pinturas de la cúpula, lateral izquierdo.
- Detalle de las pinturas de la cúpula, lateral derecho.

Vistas parciales de la escalera y los claustros [y el coro]. (8 fotografías)

- Claustro.
- Coro (Al verso manuscrito: Vista del coro desde el fondo de él. Lado izquierdo, puerta de entrada y ángulo donde está la reja que da a la iglesia).
- Coro (Al verso manuscrito: Vista del coro desde el fondo de él. Lado derecho, en ángulo con el frente donde está la reja que da a la iglesia).
- Ecce Homo.
- Patio interior.
- Patio interior.
- Techo de la iglesia.
- Virgen vestida, en un altar.

Retratos de la fundadora la Infanta Doña Juana de Austria, hija de Carlos V (4 fotografías)

- Doña Juana de Austria por Pompeo Leoni (escultura).
- Tres pinturas diferentes representando a Doña Juana.

Retratos de la Emperatriz María (pinturas) (5 fotografías)

Retratos de la Infanta Sor Margarita de la Cruz, hija de Maximiliano y María (Emperadores) (6 fotografías)

Vida de San Francisco (14 fotografías)

Pinturas con diferentes escenas de la vida de San Francisco.

Retratos de Santos (pinturas) (16 fotografías)

- San Antonino.
- San Bernardino.
- San Buenaventura.
- Santa Clara (3 fotografías de cuadros distintos).
- Santo Domingo.
- San Ignacio de Loyola.
- San Jacinto.
- San Juan Bautista.
- San Luis Beltrán.
- Santa Margarita.
- San Pedro Mártir.
- San Sebastián.
- Virgen María, Niño Jesús y Sta Ana?
- Santa desconocida.

B) Esta caja contiene varias carpetillas con fotografías diversas de las Descalzas Reales. En la carpetilla que las mantiene unidas se puede leer: Descalzas Reales. Fotografías de cuadros, retablos, esculturas, etc. Hay 62 fotografías, algunas de ellas son una segunda copia de las fotografías contenidas en la caja A. Se relacionan aquellas de las que no hay copia en la caja A.

Escalera principal (12 fotografías)

- Mitad superior del frente del primer descanso.
- Vista general del frente del primer descanso.
- Galería superior, lado derecho desde el desembocaje de la escalera principal.
- Escalera principal desde la balaustrada en que cierra en la salida a la galería superior.

- Muro frontal del primer descanso, tomado desde la galería alta.
- Vista del muro derecho, tomado desde la galería superior.
- Balaustrada y muro del segundo plano.
- Techo de la escalera principal.
- Segundo tramo hasta la galería superior.
- Subida al primer descanso.
- Primer descanso, visto desde el desembocamiento a la galería superior.
- Muro con la Crucifixión en el primer tramo de la galería inferior.

Coro (5 fotografías) (2 en caja A)

Coro, lateral con un catafalco de una reina (sólo en caja A)

Figuras religiosas (12 fotografías)

- Adoración de los Pastores.
- Alegoría.
- Belén.
- Cristo, La Virgen y San Juan.
- Dolorosa.
- Magdalena.
- Magdalena (escultura) 2 perspectivas.
- María de los siete Dolores.
- La Virgen y el Niño.
- Virgen, por Sassoferrato.
- La Virgen de los Ángeles.

NOTAS

¹ La Junta de Iconografía Nacional se crea por Real Decreto de 19 de octubre de 1906. Presenta el proyecto el Ministro de Instrucción Pública Don Amalio Gimeno.

² Estas personas eran: Excelentísimos Señores Marqués de Pidal, Senador vitalicio y Académico de la Española; Señor Don Marcelino Menéndez y Pelayo, Académico de la Española y Director de la Biblioteca Nacional; Señor Don Juan Catalina García, Académico de la Historia y Director del Museo Arqueológico; Don Ángel Avilés, Senador del Reino y Académico de la de Bellas Artes de San Fernando; Don José Joaquín Herrero, Senador del Reino y Consejero de Instrucción Pública; Señor Don Jacinto Octavio Picón, Académico de la Española y de la de Bellas Artes de San Fernando; Excelentísimo Se-



Pantoja de la Cruz, Retrato de la Infanta Ana Mauricia.
Biblioteca Nacional. Sig. J.I.N. (Descalzas).



Atribuida a Gregorio Fernández, Magdalena penitente.
Fotografía de Moreno, 1911. Biblioteca Nacional. Sig. J.I.N. (Descalzas).

ñor Don José Villegas, Académico de la de Bellas Artes de San Fernando y Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura; Excelentísimo Señor Marqués de Santillana, Diputado a Cortes; Señor Don Alejandro Saint-Aubin, Diputado a Cortes; Señor Don Ángel María de Barcia y Pavón, Jefe de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional; Señor Don Juan Pérez de Guzmán, Académico de la Historia y publicista; Señor Don José Martínez Ruiz, publicista; Excelentísimo Señor Don Aureliano de Beruete, pintor y Señor Don Cristóbal Ferriz, pintor.

³ Ver apartado dedicado a este conjunto de retratos en: Kurtz, Gerardo e Isabel Ortega. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos*. Madrid, El Viso, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 246 y 247.

⁴ Fruto de esta visita aparecerá un artículo que escribe este autor sobre la Capilla del Milagro, ilustrado con seis de las fotografías tomadas por Moreno, en la revista *La Ilustración Española y Americana*, el 30 de enero de 1912, N° IV, pp. 60 y 61.

⁵ Este archivo fue adquirido por el Estado en 1955 y se encuentra emplazado en el edificio del IPHE en la calle Greco n° 4 en Madrid. La información sobre este archivo me ha sido facilitada amablemente por Eduardo Segovia, quien desde hace años es el responsable del Archivo Moreno, gracias a cuyas buenas labores se encuentra convenientemente ordenado y a disposición para su consulta.

⁶ Moreno hace visitas a este Monasterio en los años posteriores. El número de negativos que se da incluye la totalidad de los negativos que sobre las Descalzas sobreviven en el Archivo Moreno.

⁷ Ver nota n° 1.

⁸ E. Tormo, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos iconográficos y artísticos*. Junta de Iconografía Nacional, 1917.

⁹ Así, en la pág. 96 comenta: "La cena del refectorio recibía la luz directamente de la ventana, con lo que la fotografía total se hizo imposible para el amigo Piñán y también para el profesional entendidísimo que es Mariano Moreno".

Gonzalo Anes Castillo

Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ

Fotografías: FÉLIX LORRIO

Don Gonzalo Anes Castillo es uno de nuestros historiadores más conocidos. Su rigor, profundidad, precisión y amplitud de miras en los temas que investiga hacen de él un hombre de notable valor en el campo de la investigación. Profesor universitario durante muchos años, dirige ahora la Real Academia de la Historia.

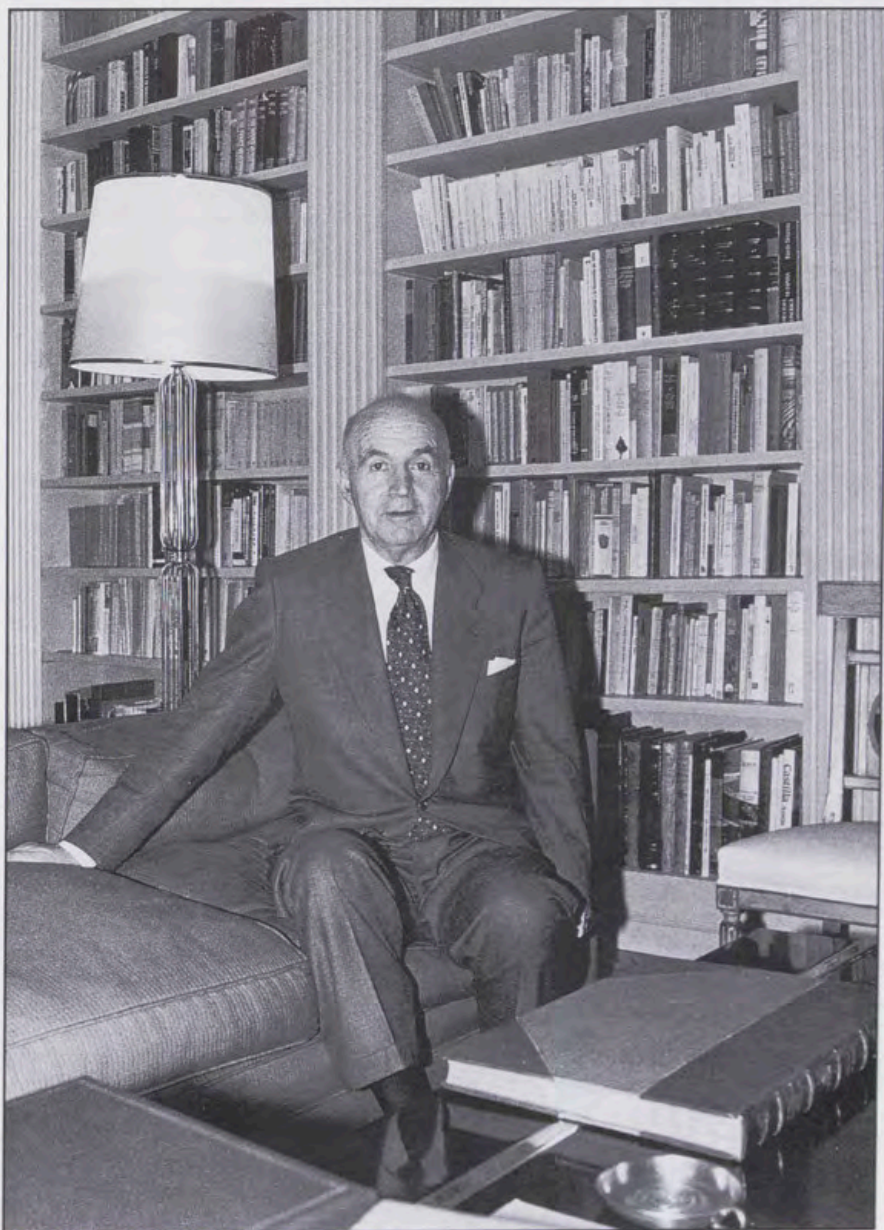
Sin embargo, sus actividades son plurales y diversas. Se expresa con maestría y facilidad en temas pictóricos sugeridos por la propia pintura que adorna las paredes de su casa. Un magnífico retrato al carbón de la Reina María Cristina, fechado en 1929, el año de su muerte, nos lleva a hablar de uno de sus ministros, el tres veces académico Alcalá Zamora, luego presidente de la II República, cuyo centenario se celebrará próximamente. Don Gonzalo es miembro de la comisión científica formada al efecto para esa conmemoración.

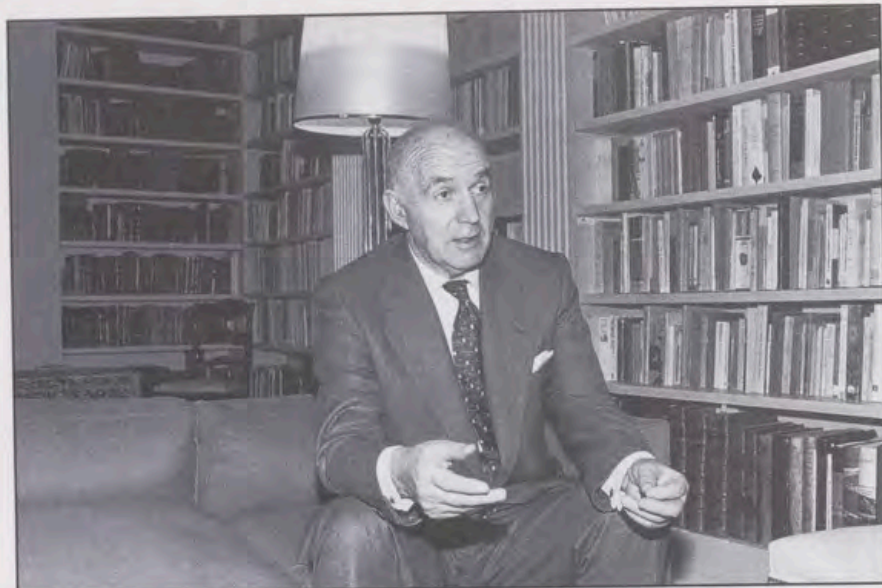
Su más reciente conferencia, dictada hace pocos días en Valencia, le conduce al comentario sobre dos cuadros de Goya, quizá el segundo de Esteve, que analiza desde el punto de vista simbólico e histórico con gran acierto y amenidad, con comentarios muy interesantes sobre Godoy, Jovellanos, la Condesa de Montijo, y la educación de la mujer, algo tan actual, representada por los pinceles de Goya hace dos siglos.

Nos habla el profesor Anes del intento de Godoy de establecer en España las escuelas pestalocianas y dice en voz suave:

- Fue un precedente indudable de la Institución Libre de Enseñanza.

- ¿Lo sabía Giner?





- Seguro que sí.

Bastaría reproducir los sabrosos e interesantísimos comentarios sobre estos dos cuadros para llenar el espacio de esta entrevista, pero la disciplina nos obliga a conducir la conversación hacia temas más generales, pero también de gran interés. Este es el resumen.

- Lo primero que llama la atención del lector, al repasar su amplísima bibliografía, es que es usted, profesor Anes, un investigador de amplio espectro, que mantiene una actividad cultural extraordinariamente intensa.

- Sí, con poco descanso, o ninguno, lo cual tampoco es bueno.

- Ha tratado usted temas históricos, económicos, de pensamiento, de costumbres, artísticos. A esto habría que añadir, entre otras cosas, su actividad como docente, como profesor universitario, y ahora como Director de la Academia de la Historia, y como miembro del Patronato del Museo del Prado. Y podríamos añadir aun algunas actividades más. ¿En cuál de ellas se encuentra más a gusto?

- En los archivos, en la investigación.

- Como historiador.

- Sí, como historiador, con un interés muy específico en la historia de la economía.

- Sus trabajos sobre el siglo XVIII son muy conocidos, pero también son muy notables sus escritos y conferencias sobre el XVII.

- Y también sobre el XVI, porque nada se explica acotando el tiempo, sino que unas veces hay que ir hacia adelante y otras hacia atrás, por ello mi interés por el siglo XVII es creciente. Mis lecturas y reflexiones se inclinan cada día más a este siglo. Sobre el siglo XVIII existen muchas preguntas pero también hay muchas respuestas razonables. Sin embargo, respecto del XVII hay muchas lagunas en la investigación, hay muchas versiones que a mí me parecen faltas de coherencia lógica,

por eso lo que más me interesa en estos últimos años es investigar y revisar los planteamientos de este siglo con la información disponible y, siempre que puedo, con alguna aportación o investigación complementaria que yo pueda añadir.

- Muchos piensan que el siglo XVIII se nos presenta como un periodo de cambios notables producido por las revoluciones y por la Ilustración, pero añaden que la raíz de esos cambios ya estaba presente en el XVII.

- Y en el XVI. El señalar que el conocimiento debía de fundarse en la experiencia y en la observación es un fenómeno de finales del siglo XV y comienzos del XVI. El hecho americano, en este aspecto, cobra una gran importancia y coincide con la crisis de la fe en los saberes de la antigüedad, porque no había autoridades en que fundarse para describir lo americano. No había otra autoridad que aquello que se veía y aquello que se observaba. Ahí está ese libro magnífico de José Antonio Maravall, Antiguos y modernos, que lo muestra. Pues bien, esa actitud de observar y experimentar frente a la utilización del criterio de autoridad se hace más general en el siglo XVIII.

- Otra de las caras de su poliédrica actividad es la docencia. Como docente, como profesor con muchos años de experiencia ¿qué opina de la Universidad en el momento actual?

- Yo he sido profesor porque en España no se puede ser investigador si además no se enseña, pero si en el momento de elegir yo hubiera podido investigar y nada más que investigar, esa habría sido mi opción preferida: ser exclusivamente investigador, y no profesor. Pero no existía esa posibilidad de investigar al margen de la enseñanza, al margen de la Universidad.

- ¿Y qué piensa de la Universidad hoy?

- Es muy difícil hacer un juicio, sobre todo si se enseña Historia, porque puede tenerse una idea muy pesimista de

la Universidad actual, debido a cómo llegan los estudiantes de la enseñanza media, con un desconocimiento, a veces completo, de la Historia y de la Geografía. Eso puede llevar a un juicio negativo, porque esa deficiencia tan grande la vengo observando desde hace años, desde los cambios en el plan de estudios de segunda enseñanza, que han relegado las Humanidades, y por supuesto la enseñanza de la Historia. Sin embargo, creo que, a pesar de eso, los estudiantes de hoy tienen una preparación mejor para aprender que la de los de hace veinte o treinta años, e incluso que la de los de mi generación. A los estudiantes de hoy se les fija un tema, saben utilizar la bibliografía, saben exponer las conclusiones mejor que lo hacíamos nosotros a su edad; en ese sentido hay que ser optimista y señalar que las tesis doctorales de hoy en día tienen más nivel que las que se presentaban hace treinta años.

Esto no quiere decir que las cosas deban permanecer como están. Me parece básico que se atienda a la enseñanza de las Humanidades y que la Historia ocupe en la enseñanza media el espacio que debe ocupar. La reforma de los estudios de la enseñanza media me parece urgente y de importancia capital.

- Esta es una cuestión muy actual.

- Sí, yo creo que esa reforma está comenzada y se está tramitando, desde el tiempo de la anterior ministra, Esperanza Aguirre, que pidió informes, y la Academia de la Historia tuvo dos representantes en la comisión que se formó al efecto. Don Carlos Seco Serrano y Doña Carmen Iglesias son los dos miembros de la Academia que participan en esos trabajos para el estudio de las Humanidades en la enseñanza media.

- Ahora que hablamos de la Academia, nos gustaría contar con algún comentario sobre la misma, forzosamente muy cualificado e interesante por su condición de Director de tal Organismo.

- La Academia de la Historia es una institución centenaria que comienza en 1736-1737. Cuenta con una gran tradición y una labor importantísima en su haber, y siempre con falta de medios, aunque en los últimos años ha tenido algunos más, porque las fundaciones Ramón Areces, Banco de Bilbao Vizcaya y Caja Madrid aportan treinta millones anuales. Con ese dinero se han organizado ciclos de conferencias cuyos contenidos se han ido publicando recientemente. Son ciclos muy interesantes y el que se dedicó a Reflexiones sobre el ser de España fue Premio Nacional de Historia el pasado año, galardón que se entregará próximamente en Galicia.

La Academia publica una serie de libros con el título general de Clave his-

torial que es una vieja colección de la Academia que llevaba ese nombre, y recientemente ha recibido el encargo del Presidente del Gobierno, en sesión celebrada en la propia Academia, de que sus miembros nos intereseamos en la lectura de los libros de texto de Historia en la enseñanza media. Hay lugares donde durante esa enseñanza no se estudia nada de Historia, pero donde existe esa enseñanza, sería muy interesante contar con el parecer o el comentario de los académicos sobre el qué y el cómo de esa enseñanza. Se trata, en definitiva, de dar una opinión. Nada más. Lectura y comentario, sin pretensión alguna de inmiscuirse ni condicionar nada. Repito, lectura y comentario de lo leído, tarea que me parece importante, que va a llevar algún tiempo y que será uno de los quehaceres de este curso académico 98-99.

Pero debo añadir algo más a estos cometidos de la Institución. Yo tengo el proyecto de que la Academia se encargue de dirigir el gran Diccionario Biográfico Español.

- Que no existe.

- En efecto, no existe y sí lo hay en otros países de Europa. Es algo de capital importancia para todos los investigadores y para el público en general. Ese diccionario se haría en español naturalmente, pero debería traducirse al inglés para que se tenga conocimiento fuera de España de la importancia de tantos y tantos españoles que contribuyeron a la formación de Europa y trabajaron y participaron en la propia civilización.

- Será una labor de años.

- Sin duda se necesitarán años para una obra de varios o muchos volúmenes. El italiano se comenzó a hacer hacia 1954 y van por la letra "g". Claro que en italiano las siete u ocho primeras letras del alfabeto engloban un setenta y cinco por ciento del total, por lo cual es tarea de años, pero les falta poco. Para el español el trabajo será más rápido, porque ahora existen medios de ordenación y edición que no existían hace 20 ó 30 años, por lo cual esperamos que esta labor sea más rápida que en otros países. La experiencia de la Británica será muy útil, y la Academia tendrá que contar con mucha colaboración del exterior, pero con la dirección de la Academia. Yo estoy ahora empeñado en conseguir fondos para estas tareas.

- Parece que conseguir dinero es otro de los cometidos añadidos de un director.

- Es natural, porque sin dinero no se puede pedir a nadie que trabaje.

- En esta conversación ha salido en alguna ocasión la palabra Europa, y Reflexiones sobre Europa es precisamente el título de una de sus obras. ¿Qué nos podría decir de la Europa de hoy?

- Europa hoy es el presente de una idea histórica que viene de muy atrás; hubo diferentes momentos en que se trató de conseguir esa unión. Hay que pensar en precedentes como una Europa, si se quiere más amplia, en torno al Mediterráneo durante la época de Roma, luego se podría hablar de Carlomagno, de Carlos V, de la Europa unida por la fuerza de Napoleón, de la locura hitleriana. En fin, la experiencia enseña, y finalmente no se cae tantas veces seguidas en los mismos errores, por lo cual la Europa que se está formando es fruto de la reflexión, del convencimiento y del acuerdo. Yo soy muy optimista al respecto.

- Hay que serlo, porque la historia europea de los últimos siglos ha sido casi una historia de guerra y de sangre.

- Pues sí, pero los españoles, desde ese punto de vista, hemos sido muy afortunados, porque no hemos sufrido esas grandes guerras ni pensamos que sea una realidad que nos haga sufrir en el futuro.

- Es usted una persona vinculada desde hace años al Patrimonio Nacional y eso nos llena de orgullo y de satisfacción.

- Yo debo decir algo del Patrimonio Nacional. Sus monumentos son admirables y contribuyeron de manera muy importante a subrayar el europeísmo de España. Pocos países del continente han contribuido tanto como España a la formación de Europa, desde los lejanos tiempos del Camino de Santiago hasta el descubrimiento de América, cuando se despertó el interés científico por la observación y la experimentación durante la colonización. Todos esos monumentos como el Palacio Real de Madrid o el de Aranjuez no son sino una muestra de hermanamiento de la nación española con los europeos.

Las bibliotecas, los archivos, las colecciones reales, origen por cierto del Museo del Prado, forman en el Patrimonio Nacional una de nuestras grandes glorias, de nuestros grandes activos, históricos y culturales.



Notas y Documentos

DIONISIO MANTUANO, PINTOR EN LA CAPILLA DEL MILAGRO DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID

El conocimiento del pintor italiano de origen boloñés, Dionisio Mantuano, se ha ido precisando y acrecentando favorablemente en los últimos años, sobre todo en los datos relativos a su andadura vital y a su actividad en Madrid¹. Se sabe que alcanzó una alta consideración en su época en la Corte, adonde llegó en 1656 por su especialidad en las decoraciones murales de arquitecturas fingidas, tanto al fresco como al temple, al modo de Mitelli y Colonna. De hecho, la Junta de Obras y Bosques al informar al Rey (13 de julio de 1665) sobre el candidato al puesto vacante de pintor de cámara, dejado por Angelo Nardi, indicaba, refiriéndose a Mantuano, que "es el más único que se conoce en estos Reynos en el arte de pintar al fresco, y no hay otro que lo haga con inteligencia y primor"². Pero, a pesar de las numerosas noticias que se tenían de su participación (solo o en compañía) en la realización de perspectivas en casas de la nobleza, capillas, conventos y sobre todo para Palacio, es poco lo que ha quedado de todo ello, por no decir casi nada. De hecho, tan sólo hoy se puede apreciar de su mano un lienzo con el *Martirio de San Sebastián*, firmado al dorso en la tela, de la Iglesia del Santo en Madrid; además se le atribuye un *Dibujo de proyecto de bóveda*, del Museo del Prado, que aparece firmado como "del pintor de Castel Rodrigo Mantuano". (Pérez Sánchez, A.E., 1972, p. 100), y también, aunque con ciertas dudas, un *Dibujo de decoración de teatro*, hoy en la Biblioteca Nacional (Santiago, E., 1991, n° 176). En el género que nos ocupa, la pintura mural, sin embargo, no existía ninguna obra documentada que pudiera considerarse con seguridad de Mantuano³. Pero el descubrimiento de unas cartas de pago efectuadas a Dionisio Mantuano por parte de la Junta de Testamentaría de Don Juan José de Austria (fallecido en 1679) el 9 de septiembre de 1681 y el 4 de noviembre de 1681 respectivamente (A.H.P.M. protocolo 11789, fol. 298r-298v

y fol. 341r-341v), permiten añadir a su catálogo de obras una más: su participación en la decoración de la Capilla del Milagro en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Eran muchas las opiniones que despertaba la posible autoría de las pinturas que decoran los muros de la Capilla, y que en 1678 había encargado Don Juan José de Austria. Pero por lo general se admitía como artífice del conjunto a Francisco Rizi, primero por la evidente conexión estilística que ofrecía con el resto de su producción⁴, pero también por el refrendo documental que así lo corroboraba⁵. Sin embargo, ya en 1969, Junquera de Vega adelantó con evidente acierto que

Dionisio podría ser coautor de la Capilla, aunque no contaba con documentación alguna al respecto. Por ello este hallazgo pone definitivamente de relieve la coparticipación de Dionisio Mantuano en el mismo proyecto. Como reflejan los documentos, se trata de dos cartas de pago "por cuenta de ziento y treintta y tres mill y settenta y seis mrs de vellon que hubo de haver y se le quedaron deviendo por el valor de diferentes pinturas que de horden de S.A. (Don Juan José de Austria) hico en la Capilla de Nra Sra del Milagro que esta colocada en el convento de las Sras Descalzas". En la primera carta (del 9 de septiembre de 1681) percibe tan sólo



Notas y Documentos

"noventa y un mill y ochocientos mrs de vellon", que se ven completados en la segunda cuando recibe los "quarentta y un mill trecenttos y quarentta y quattro mrs de vellon" restantes. La forma en la que cobró lo adeudado fue en el valor de diferentes objetos, fundamentalmente armas, tales como una carabina de rueda, un par de pistolas de rueda para caballo, un par de pistolas de dos cañones, además de un espadín, un bridicú y un bufete de nogal. En los documentos no se especifica en absoluto qué pinturas son las que realizó Mantuano en la mencionada Capilla (y tampoco se conoce el contrato de la obra), pero todo hace pensar que se trata de las "perspectivas" o arquitecturas fingidas y elementos decorativos que a modo de trampantojo enmarcan los muros del recinto, tanto de la antecapilla como de la Capilla propiamente dicha. Debido a que, como cuenta Palomino, Mantuano era incapaz de pintar figuras: "porque para las figuras aunque fuese un mascarón o una bihuela, necesitaba de valerse de otros", partes que realizaría probablemente Francisco Rizi. Y además porque, como ya se ha indicado antes, era esta su especialidad.

Siguiendo pues los modelos de la quadratura italiana, dispone simétricamente en ambos laterales de la Capilla, sobre zócalo "de mármol", una galería fingida de doble columnata hexástila de capiteles corintios y estructura arquiteada, dejando ver al fondo otro pórtico. Todo ello contribuye no sólo a ampliar visualmente el recinto, ya de por sí reducido y escueto, sino también a producir la sensación de que nos encontramos inmersos en un "ambiente" de marcado corte palaciego, por el empleo al mismo tiempo de unas tonalidades azuladas para los "mármoles" de las columnas y semidoradas para los bronceos de los capiteles. El esquema compositivo de abajo arriba es el mismo en los dos lados. En el primer cuerpo, además de las falsas



esculturas de las Virtudes Cardinales, posiblemente de Francisco Rizi, lo más destacado, en cuanto a ilusionismo se refiere, es la disposición de una Capilla (real o fingida, la de los "Santos Juanes") enmarcada en cada caso por una falsa puerta. A continuación se dispone sobre dicha puerta una gran escena-pintura, también de Rizi, que a modo de cuadro aparece fingiendo un rico enmarcamiento. En el segundo cuerpo, separado por una "cornisa" que desarrolla entrantes y salientes, existe en el centro de ambos muros una ventana (real o fingida, en este caso con los retratos de Carlos II y Don Juan José de Austria, el fundador, en actitud orante).

Esta arquitectura fingida, en donde hemos visto que alternan lo figurativo de Rizi y lo "arquitectónico" de Mantuano, al llegar a la cúpula remata en un anillo con una cornisa sobre la que se asienta una barandilla fingida, con personajes asomados. Esta frontera natural, de la que no sabemos quién sería artífice, si Mantuano o Rizi, da paso a la cubierta donde la arquitectura concluye ante el desarrollo del rompimiento de gloria. La antecapilla, sin tanto alarde

perspectívico, continúa con el fingimiento mural del zócalo mármoleo en un primer cuerpo, pero aquí no se desarrolla columnata alguna, simplemente se limita a decorar la arquitectura, de una forma rica y variada, a base de "recuadros con roleos, rollos de hojas puntiagudas, además de pequeños frutos esféricos", contribuyendo a la suntuosidad de la antecapilla. También aparecen molduras y marcos fingidos alrededor de los cuadros de Rizi que, como si se tratase de *quadri riportati*, ocupan casi toda la estancia. Todo este alarde, como en el caso de la Capilla, se ve rematado por una abertura central o "rompimiento arquitectónico", al tratarse de una cubierta de bóveda de cañón, de una fingida claraboya ovalada.

NOTAS

1 R. López Torrijos, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche" en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, C.S.I.C., 1991, pp. 27-36. M. Agulló y Cobo, *Documentos para la Historia de la Pintura española*, Madrid, 1996, pp. 32-36.

2 P. Junquera de Vega, "Descalzas Reales, capilla del Milagro", *Reales Sitios*, 1969, nº 22, pp. 32-36.

3 Aunque hay sospechas de que la *Escalera de las Descalzas Reales* sea de su mano (A.E. Pérez Sánchez, 1992, p. 342). Y en el mismo Monasterio se ha localizado una firma de Dionisio Mantuano en la Capilla de Nazaret, lo cual indica su participación en la labor de repinte de dicha Capilla, que es colindante con la del Milagro.

4 D. Angulo Íñiguez, "Francisco Rizi. Pinturas murales", A.E.A., 1974, pp. 361-382.

5 Por el documento de carta de pago que dio a conocer J.L. Barrio Moya, "Los bienes del pintor Francisco Rizi", A.E.A., 1983, pp. 39-46, ver nota 16. Con respecto a esto queremos precisar que la fecha transcrita por Barrio Moya: "12 de mayo de 1685" es errónea, ya que figura claramente *Doze de Mayo de mill seiscientos y ochenta y un años* (A.H.P.M. Protocolo 11789, fol. 210r-210v). Es decir, que Francisco Rizi cobraría el mismo año que Mantuano por su trabajo en la Capilla del Milagro y no cuatro años después.

Notas y Documentos

EL ARCHIVO DEL REAL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES: ORGANIZACIÓN DE SUS FONDOS

El día 5 de junio del pasado año 1998 se procedió al traslado de la documentación del archivo del Monasterio de las Descalzas al Archivo General de Palacio, con los siguientes objetivos: la organización de sus fondos y su posterior informatización y microfilmación. En total se trasladaron 35 cajas de archivo, 9 carpetas con pergaminos y con otros documentos en papel de tamaño superior al de las cajas, y 8 libros.

Si bien las condiciones generales de conservación de la documentación eran buenas, hemos de decir que el archivo de las Descalzas Reales se encontraba en una situación en la que era difícil su consulta, por lo que se hacía necesaria una reorganización en profundidad. Las religiosas remitieron un sencillo

instrumento descriptivo, consistente en una simple relación de documentos que no estaban ordenados cronológicamente y por tanto de valor escaso desde el punto de vista del control archivístico, y poco exacto para la información del investigador.

Se decidió, pues, abordar la realización de un cuadro de clasificación que sustentara la organización de la diversa documentación encontrada.

En la actualidad se simultanean ambas labores, es decir, se trabaja en la confección de un cuadro de clasificación provisional que va variando según lo aconseja la documentación encontrada y descrita.

Se han descrito 17 de las 35 cajas citadas, una cantidad de documentos suficientes para poder establecer la estructura de un cuadro de clasificación en el que, hasta el momento, se han distinguido cuatro secciones documentales diferentes:

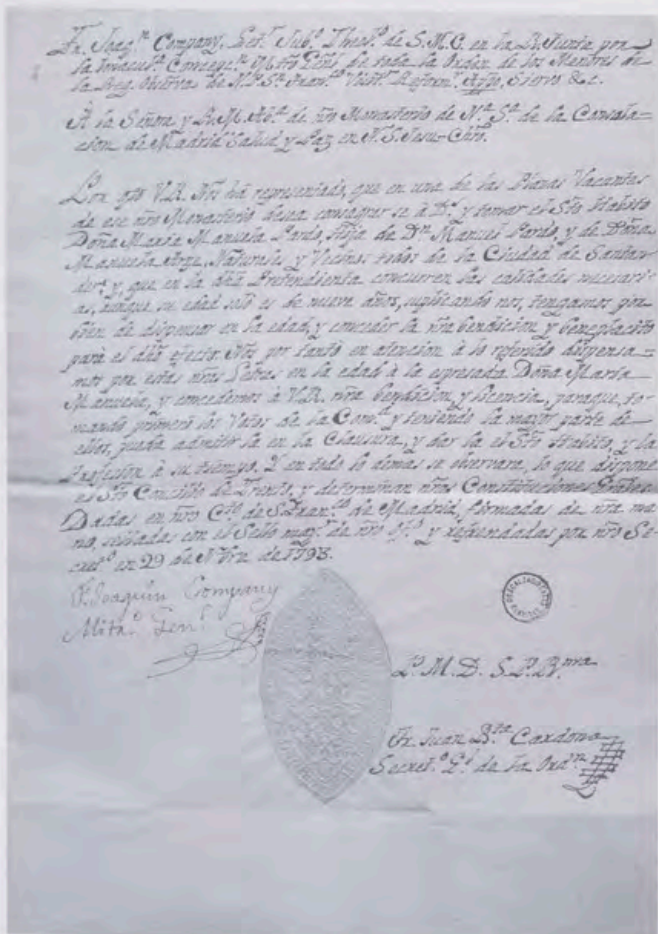
1- Descalzas Reales. Esta sección agrupa la documentación generada por lo que podemos considerar como los diversos

elementos directivos del Monasterio, intentando recomponer la estructura orgánica y funcionamiento interno del mismo. Así, se está diferenciando la documentación producida por la Abadesa, el Capellán Mayor, el Mayordomo Mayor, el Sacristán Mayor, el Maestro de Ceremonias, el Superintendente de la Sacristía, los Visitadores Eclesiásticos, el Contador y el Administrador.

2- Testamentaria de la Emperatriz María. Se recoge aquí la documentación de la Testamentaria de Doña María de Austria, hermana de la fundadora de las Descalzas Reales. Aunque en realidad es una documentación ajena al propio Monasterio, tres son la causas por las que se ha conservado mezclada con la documentación de éste: en primer lugar, el Capellán Mayor del Monasterio fue siempre miembro perpetuo de la Junta de Testamentarios. En segundo lugar, la Testamentaria de la Emperatriz tenía entre sus misiones más importantes la del cumplimiento de varias memorias pías fundadas por Doña María en el Real Monasterio.

Y, en tercer lugar, las Juntas de Testamentarios, por disposición del Capellán Mayor, se celebraban en la sacristía pequeña del Real Monasterio, siendo quizá esta última la más importante de las tres causas que explican la ubicación física de la documentación de la Testamentaria junto a la documentación conventual. En esta sección encontraremos tanto la documentación producida por la Junta de Testamentarios, donde destaca el pleito que siguieron contra el Colegio Imperial de Madrid de la Compañía de Jesús, por la administración de las rentas de la Emperatriz, como la documentación puramente económica y administrativa derivada del cumplimiento de las mandas testamentarias de la misma.

3- Testamentaria de Doña Juana de Austria. Esta sección se corresponde con la documentación de la Testamentaria de la fundadora del Real Monasterio. Destaca sobre todo la inmensa cantidad de títulos de propiedad de bienes inmuebles (escrituras de compraventa de casas, redenciones e imposiciones de



Dispensa de edad otorgada por Fray Joaquín Company, Ministro General de la Orden de los franciscanos menores, autorizando la toma de hábito de María Manuela Pardo a la edad de nueve años. 29 de noviembre de 1793. Leg. 3/60.

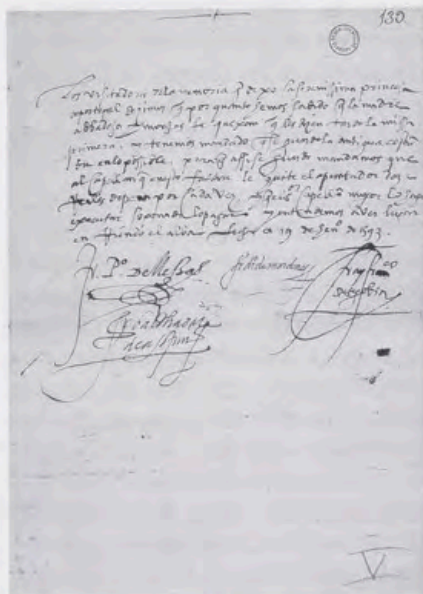
Notas y Documentos

censos, arrendamientos, etc.) que se remontan a fechas anteriores a la fundación misma de las Descalzas, y que corresponden a las fincas urbanas que se fueron adquiriendo para la construcción del citado Monasterio y del Hospital de la Misericordia. Una documentación interesante para la realización de estudios de la historia urbanística de Madrid.

4- Fundaciones particulares. En esta sección se irá incluyendo la documentación de todas las memorias pías que los particulares fundaron en el Real Monasterio nombrando como patronos bien a la Abadesa, bien al Capellán Mayor, entre las que podemos citar:

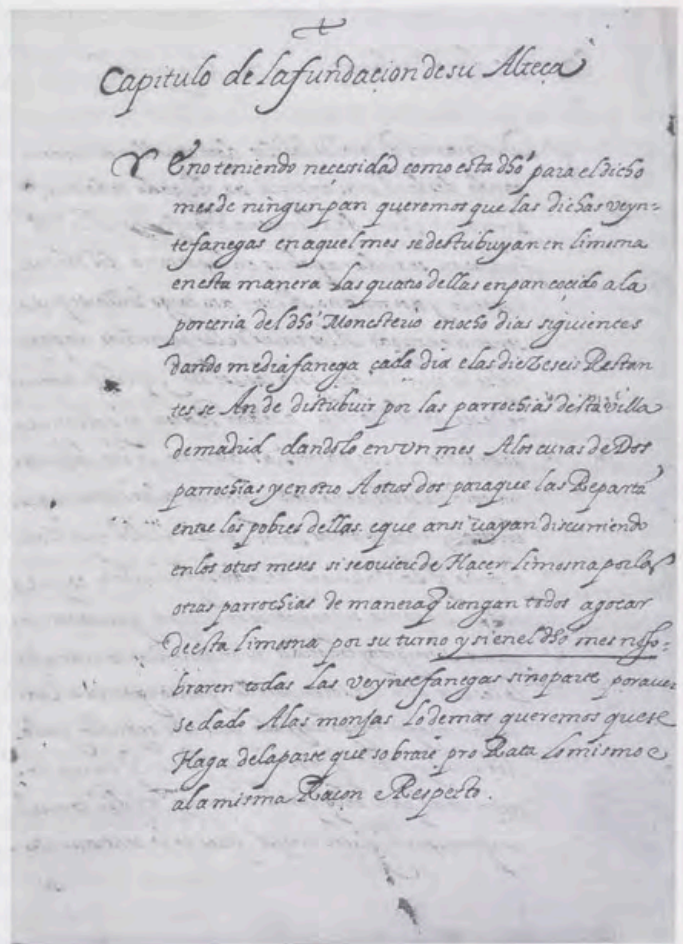
- Memorias Pías de Pedro del Valle.
- Memorias Pías de Alonso López.
- Memorias Pías de Sor Margarita de la Cruz.
- Memorias Pías de Juan Bautista Milanés.
- Memorias Pías de Fernando de Borja.
- Memorias Pías de Laura Tedaldi.
- Memorias Pías de Antonia Cid de Herrera.
- Memorias Pías de Sor Ana Dorotea de Austria.

El tremendo estado de desorganización del fondo y los centenares de



Orden dada por los visitadores al apuntador del Monasterio de las Descalzas Reales para que imponga una sanción de 12 reales a cada capellán que diga la misa de prima con retraso. 19 de enero de 1593. Leg. 418.

Libro registro de la limosna del reparto del pan a las parroquias de Madrid y a los pobres en la propia portería del Monasterio de las Descalzas Reales, en cumplimiento de las Memorias Pías de Doña Juana de Austria, su fundadora. 1598-1602. Leg. 2/43. Encuadrado con el pergamino de un cantoral.



documentos contenidos en cada caja, unido a la dificultad propia de identificar a los productores de la documentación para su correcta inclusión en el cuadro de clasificación antes esbozado, están ralentizando considerablemente los trabajos de clasificación y ordenación del mismo, trabajos que culminarán con la microfilmación del fondo y la devolución de los originales al Real Monasterio, quedándose el Archivo General de Palacio con una copia en microfilm para consulta de los investigadores, los cuales verán su trabajo libre de las comprensibles trabas que el rigor de la clausura impone a la consulta de los documentos en el propio Monasterio.

Hemos de reseñar, por último, que en esta primera operación no se ha procedido al traslado de la totalidad de la documentación conservada en el archivo de las Descalzas, sino solamente al de la documentación propia del Monasterio, es decir, aquella generada por la institución religiosa en

el desarrollo diario de la vida conventual. Las religiosas, con buen criterio archivístico, han conservado separados del resto aquellos documentos que sus predecesoras, la mayoría como sabemos de origen noble, fueron aportando junto a sus dotes al profesar. Esta documentación tiene el triple carácter de privada, familiar y nobiliaria, por lo que su organización requerirá un cuadro de clasificación propio. Los fondos nobiliarios son fondos de gran variedad, riqueza y antigüedad, y generalmente, dado su carácter privado, muy desconocidos en el ámbito de la investigación histórica. Su organización se acometerá en una segunda etapa, y con ella esperamos ayudar al conocimiento de la nobleza española y del importante peso específico que en todos los niveles de la vida pública y privada han tenido en la historia de España.

Consuelo García López

Crónica Cultural

NAVIDAD EN PALACIO. BELENES Y SALZILLO

Si el origen de una, sólo una, costumbre española tuviera que ser atribuido directamente al ejemplo de la Corona, habría de señalarse el del *belén*. Se entiende el belén doméstico, instalado en domicilios particulares y por consiguiente ajeno al ámbito de los conventos, para los que constituía otro instrumento más de piedad.

Una exposición en los Salones Génova del Palacio Real de Madrid, titulada *Navidad en Palacio*, ha venido a reanudar la tradición de un belén en Palacio abierto a la visita pública en dicha época del año. Y con la Exposición, como prueba de que la relación Corona-belenes continúa, su inauguración por Sus Majestades los Reyes y Real Familia. Y de que la popularidad sigue viva, los 52.000 visitantes habidos en veintitrés días de exhibición.

Lo más verosímil es que el belén que conocemos hoy provenga de Italia. Es un concepto que supera otras formas plásticas de presentar la Navidad, al desarrollar *escenográficamente* la narración del nacimiento de Jesús, y hechos sucedidos en torno a él, según los sinópticos... y los apócrifos y cuantos otros auxilios legendarios demanda la imaginación. El *juego escénico* del belén descansa en el desenvolvimiento de unas figuras móviles, accesibles por su pequeño tamaño a un cambio fácil de emplazamiento, que *representan un papel* dentro de un espacio evocador imaginaria-

mente del lugar de Belén. Todo ello con acompañamiento de arquitecturas y figuraciones vegetales e inertes.

La relación de la Corona española con los belenes así concebidos es directísima. Se sabe que al Palacio Real de Madrid (entonces más conocido como *Palacio Nuevo*) el primero lo trae de Nápoles el Rey Carlos VII cuando vino a España para reinar como Carlos III. En la Navidad de 1760 se instala el llamado Belén del Príncipe porque su destinatario era el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, entonces de doce años. Está documentado que a partir de ese momento se montaba anualmente en las regias dependencias, con unas horas de visita pública, hasta 1931.

El Belén del Príncipe causó sensación y pronto fue imitado en ámbitos sociales próximos a la Corte. Sin embargo, lejos de detenerse ahí, su influencia siguió proyectándose hacia abajo hasta desembocar en un tipo de *belén popular*, formado por figuras de arcilla cocida y pintada, ingenuas y sin pretensiones artísticas, con profusión de representaciones no sacrales, sobre todo de oficios de la vida diaria: es el belén en que se sustenta en España la costumbre.

El discurso expositivo de *Navidad en Palacio* se apoya en este origen y en esta relación. Se basa en dos excepcionales belenes, por una parte; y en una treintena de objetos artísticos de carácter religioso propios del ciclo de la Navidad, por otra, pero dentro de un mismo contexto cultural.

Sería mejor referirse al Belén del Príncipe (85 figuras y piezas de madera policromada,

o modeladas. Algunas, de vestir y articuladas) como a lo que queda de un extraordinario conjunto formado en algún momento por cerca de 5.000 piezas. Montado a *la manera napolitana*, con buscada sensación de abigarramiento, en él las figuras parecen sobrepuestas unas sobre otras, con predominancia visual de lo vertical sobre lo plano. Propiedad del Patrimonio Nacional.

Como belén ajeno, representativo de otra tipología diferente, la del *belén español*, el que para la importante familia Riquelme, de Murcia, construyó Salzillo y colaboradores hacia 1776. A esta Exposición han venido solamente 126 figuras y seis arquitecturas monumentales. Desarrolla el juego escénico horizontalmente, en plano.

El Belén de Salzillo supone una apoteosis de lo *barroco* como enfoque de la composición artística y como entendimiento escénico. Barrocas son las figuras y las arquitecturas, y barroca es la maravillosa contraposición continua entre lo *profano* (a cargo de figurantes vestidos como en la Huerta, nervudos y con gran fuerza expresiva en rostros, músculos, escorzos, etc.) y lo *sacral*, que representan la Virgen, San José y el Niño, de rostros bellísimos y ropajes policromos. Propiedad del Estado (Museo N. Salzillo, de Murcia).

La entidad de los demás objetos expuestos exige hablar del *resto de la Exposición*; en todo caso, hay que referirse a la parte no belenística. En efecto, es un acompañamiento de piezas alusivas a la Navidad muy coherente, procedentes de los Reales Monasterios de San Lorenzo de El Escorial, Encarnación, Descalzas y Visitación (Santa Isabel) de Madrid, y del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Ninguna *nueva* en el sentido de desconocida, si bien su exhibición conjunta, dentro de un discurso expositivo en torno a la Navidad en los Reales Sitios y Monasterios, eleva su indudable interés.

Estos objetos son *misterios* (grupos escultóricos que representan sólo a las tres personas protagonistas de la Natividad); piezas sueltas que en su momento formaron parte de belenes; escenarios o *teatros*, con primorosas composiciones en cera; relieves y miniaturas; cálices limosneros; figuras de piedad conventual constituidas por imágenes del Niño Jesús, con más valor testimonial que artístico, propias de la devoción personal de las monjas de los Conventos donde se custodian, etc. Son mención obligada, entre estos objetos, la impresionante aguada sobre vitela



de finales del siglo XVI, anónima italiana, que representa la Adoración de los Reyes Magos. Y el doble óleo sobre alabastro, también anónimo italiano, datado hacia 1616, en el que aparecen por una cara el Nacimiento de Jesús y por otra la Epifanía. Ambas piezas proceden del Real Convento de la Encarnación.

En la función de apoyo al arte que en su esfera de competencia corresponde al Patrimonio Nacional, la Exposición ha tenido el acierto de dar a conocer al público no especializado nombres, poco elocuentes, de artistas españoles que si en su época fueron eclipsados por la fama de Salzillo, hoy resulta satisfactorio contribuir a valorarlos: Roque López, José Ginés y José Esteve, de los cuales se han presentado debidamente singularizadas, bien en el Belén, bien de forma independiente, obras de su mano.

Complementando a todos estos objetos, pero formando parte del contenido de la Exposición, los retratos del Rey Carlos III (Mengs) y Carlos IV (Carnicero) en recuerdo del introductor y del primer destinatario del Belén del Príncipe. También dos tapices de la Colección Real, entre ellos, el bellissimo de la Natividad (siglo XV).

Han sido comisarios de esta Exposición el Doctor Don Gabriel Moya (Patrimonio Nacional) y el Doctor Don Cristóbal Navarro (Catedrático de la Universidad de Murcia). La Exposición ha estado patrocinada por la Caja de Ahorros de Murcia.

LOS NEGROLI Y SUS CONTEMPORÁNEOS EN NUEVA YORK

El trabajo y la importancia de las manufacturas de la familia de armeros milaneses Negroli ha sido objeto de una exposición en Nueva York (Museo Metropolitano) inaugurada en octubre de este año.

Bajo el título *Armaduras heroicas del Renacimiento italiano: Filippo Negroli y sus contemporáneos*, la Exposición ha planteado el estado de la cuestión, delimitando qué productos se deben al taller de esta familia y cuáles son obra de otros centros armeros de Italia septentrional, no siempre bien conocidos. Expresado de otra manera: cómo la fama de los grandes eclipsa el mérito propio de los considerados menores, anulando el valor de sus aportaciones; y cómo, asimismo, es función de la investigación histórica

centrar en la medida de lo posible las autorías de unos frente a las de otros.

El taller de la familia Negroli está considerado como la más importante manufactura de armas de lujo del Renacimiento italiano. Milán había destacado en el contexto europeo de esta manufactura desde la baja Edad Media, exportando armaduras de alta calidad por todo el continente, especialmente a España y otros ribereños del Mediterráneo. Es durante el siglo XVI cuando la familia Negroli se hace con este mercado de lujo. Tras la victoria de Pavia (1525), que dio a Carlos V el control del Milanesado, la actividad de este taller se centra en proveer al Emperador español, aunque no en exclusiva.

La contribución de la Real Armería al esplendor de esta Exposición norteamericana ha sido decisiva, por custodiar la mayor parte de la producción firmada y fechada del mejor representante de esta familia, Filippo Negroli, quien contó con la ayuda de sus hermanos, todos ellos especialistas en técnicas decorativas.

Las piezas más significativas enviadas a Nueva York han sido las siguientes:

- Juego de parada de Carlos V (F. Negroli, 1533). Combinación de celada y rodela según modelos clásicos. Tuvo gran trascendencia al ser copiada durante todo el Renacimiento. De gran calidad artística, es considerada una de las obras maestras del periodo.
- Borgoñota y rodela de Carlos V (F. Negroli, 1535-1541). Piezas realizadas con gran destreza técnica. Su atrevido repujado, único en dicho periodo, contiene una fuerte carga política narrada mediante el recurso de la mitología clásica.
- Armadura de mascarones de Carlos V (F. Negroli, 1539). Una de las más sobresalientes interpretaciones renacentistas de armaduras a la antigua, paradigma del modelo clásico romano.
- Armadura damasquinada de Carlos V (F. Negroli, c. 1540). Otro tipo de trabajo en la producción de este armero, ejemplo del dominio de la técnica del damasquinado y de la combinación decorativa pavón-oro-plata.
- Armadura a la romana de Carlos V (B. Campi, 1546). Obra fundamental para comprender el contexto intelectual y artístico de la producción de armaduras durante esta época, así como para la discusión sobre la actividad de los diversos talleres. Si no fuera por la fecha y la firma, hubiera sido atribuida a Filippo Negroli, lo que plantea

muchos interrogantes acerca de otras atribuciones. Es la única armadura a la romana que se conserva completa en el mundo.

- Piezas de la armadura de palmas de Carlos V. En la misma línea que la anterior suscita la duda de si es original de Negroli o de Caremolo Mondrone.

Cuanto más se ven, más pasma la perfección de estos trabajos que combinan la técnica del blindaje, la precisión de la confección a medida de una hechura en acero y la exactitud de la articulación de las extremidades... con el arte. Con motivo, la revista *Apollo*, de Londres, la ha señalado como "Exposición del año 1998". Sin la contribución de la Real Armería la Exposición hubiese carecido de su razón de ser.



VELADOR Y RELOJ SOBREMESA INCORPORADOS AL PATRIMONIO NACIONAL

Dentro de su política de recuperar piezas o completar fondos, el Patrimonio Nacional ha incorporado recientemente para las Colecciones Reales dos piezas singulares: un reloj de sobremesa, fabricado en Madrid por los hermanos Charost, y una mesa velador francesa.

Mesa velador. La mesa velador es una pieza de madera, torneada y ebonizada, chapeada en palo de rosa, con importantes bronce dorados, fundidos y cincelados, en el pie; así como con aplicaciones decorativas de latón y porcelana en la tapa.

Se trata de un interesante ejemplar representativo del trabajo de la gran ebanistería francesa de lujo, y en especial parisina, caracterizada por producir a lo largo de los años muy notables piezas por la finura de su decoración y acabados constructivos.

Crónica Cultural



El tablero de la tapa, de un metro de diámetro, es redondo. Cajeadas en él contiene trece placas de porcelana: una central, seis circulares al exterior de aquella y, alternando, otras seis trapezoidales. En las circulares, aparecen representados miembros de la familia real francesa y cuatro mujeres del círculo inmediato a los Reyes. En las placas central y trapezoidales, escenas de carácter intimista.

Los bronceos que soportan la tapa de la mesa son de indudable interés contribuyendo a resaltar la importancia de este velador. Componen la figura tres niños tocando unas trompetas, cuyas piernas se convierten en volutas de acanto, todo ello inspirado en los modelos creados por Gouthière, Thomire y Hauré en el último tercio del siglo XVIII.

Este velador es donación al Patrimonio Nacional de la Excelentísima Señora Doña Juana Ramírez de Arellano, Marquesa de Encinares y Condesa de Loja, y completa las piezas de igual tipología existentes en los fondos mobiliarios de las Colecciones Reales.

Reloj de sobremesa. El reloj en forma de copa, obra de los hermanos Charost, incorporado al Patrimonio Nacional, procede de la Real Escuela de Relojería de Carlos III. Es una rara y original pieza de sobremesa en bronce cincelado y dorado, caracterizada por tener la esfera horizontal en la superficie del reloj.

La copa está adornada con cabezas de león y presenta al frente el escudo de España, con los collares de las Órdenes del Toisón y de Carlos III. La corona de Príncipe de Asturias que timbra el escudo indica

bien a las claras que fue ejecutado para el futuro Carlos IV antes de ser Rey, y gran aficionado a la relojería.

Los bronceos son de magnífica calidad y su ejecución está atribuida a Jean Baptiste Ferroni, según diseño de Matías Gasparini. Sus dimensiones son: 31 cm. de alto y 30 cm. de diámetro de la superficie. La copa tiene como base un espléndido cuadrado de mármol de Tortosa de 19 cm. de lado. La maquinaria es de resorte, con péndulo y sonería sobre campana de gran calidad técnica y con transmisión a la esfera horizontal, que es de porcelana, con disco interior. En él puede leerse la inscripción: "los Hermanos Charost Relojeros del Rey". La indicación horaria se realiza por medio de una manecilla en cuyo extremo figura una calesa, con un personaje de época y látigo.

La fecha de fabricación puede datarse en los años siguientes a 1772, considerando

para ello la actividad de los Hermanos Charost en España, el estilo de la copa, y la existencia en la misma, como se ha dicho, del collar de la Orden de Carlos III, que fue fundada en 1771.

La calidad de los bronceos y la técnica de la maquinaria, así como su perfecto estado de conservación hacen de este reloj una pieza absolutamente excepcional. La firma de los citados relojeros eleva su interés, ya que solamente hay otro del mismo origen entre los 550 ejemplares que componen la Colección Real de Relojos.

El hecho de haber sido construido en la Real Escuela de Relojería, fundada en 1771, y de la que los Hermanos Charost fueron responsables, acentúa aún más la valoración científica de esta pieza, pues el estudio de dicha Escuela y de su producción es vital para el conocimiento de la historia de la relojería en Europa. Ha sido adquirido en Francia.

REUNIÓN DE RESPONSABLES DE RESIDENCIAS REALES Y DE BIBLIOTECAS EUROPEAS DE INVESTIGACIÓN

Responsables de los principales museos de las residencias reales europeas se reunieron en el Palacio Real de La Granja los días 19 y 20 de octubre, invitados por el Patrimonio Nacional.

Inquietudes comunes y soluciones particulares fueron expuestas en las ponencias desarrolladas durante la reunión, en la que se trató de la gestión y conservación de los palacios reales, su exhibición museística, el acceso de visitantes, las exposiciones, y la colaboración con la Unión Europea. Especial interés suscitó la cuestión de la seguridad e incendios en estos recintos. Al encuentro asistieron los máximos responsables de los palacios de Versalles, Chambord, Turín, Nápoles, Schonbrunn (Viena), Wawel (Cracovia, Polonia), y Hampton Court (Gran Bretaña); así como el Director de las Colecciones Reales de Suecia, el Intendente de la Casa Real de Bélgica, y altos funcionarios del Ministerio de Cultura italiano, Ayuntamiento de Bruselas y Dirección General X de la Comisión Europea.

Los Directores de las más importantes bibliotecas que constituyen el Consorcio de

Bibliotecas Europeas de Investigación se reunieron en Madrid los días 12 y 13 de noviembre pasados.

En la Real Biblioteca de Palacio se tuvo una sesión científica sobre el proyecto de ruta cultural europea del libro, que promueve el Consejo de Europa, y sobre la situación de la base de datos HPB, que se refiere a los libros impresos durante el periodo de la imprenta manual que abarca desde el incunable hasta 1830.

Se expuso a los asistentes la importancia de las colecciones de manuscritos, incunables e impresos que constituyen el fondo bibliográfico histórico del Patrimonio Nacional, compuesto por la Real Biblioteca, la Biblioteca de El Escorial, y las de los Monasterios de Santa María la Real de Huelgas, Descalzas Reales y Encarnación. Asimismo se mostró la Base IBIS y sus posibilidades.

Forman parte de este Consorcio bibliotecas de investigación de Alemania, Bélgica, Croacia, Dinamarca, Eslovenia, Francia, Gran Bretaña, Irlanda, Italia, Países Bajos, Portugal, Rusia y Suecia, además de España, naturalmente.

Francisco Javier Peña



MADRID: Hermosilla, 26. (Central). Tel.: 91 485 25 90.
Fax: 91 576 74 50. e-mail: gydnet@genio.infor.es.
Velázquez, 47. Velázquez, 42. Núñez de Balboa, 53.
Bernani, 68 (semi-esquina a Orense) • BARCELONA:

GASTONY DANIELA
DESDE 1876



Pau Claris, 171. Travessera de Gràcia, 14 • BILBAO: Elcano, 11 • VALENCIA: Cirilo Amorós, 81 • MARBELLA: Avda. Ricardo Soriano, 72-A (Edificio Los Portales) • ZARAGOZA: San Ignacio de Loyola, 5 (esquina Madre Victoria)

EL CHRYSLER 300M supone un salto cualitativo en el diseño automovilístico americano. Su sofisticada y compacta línea exterior y su impresionante amplitud interior significan una audaz interpretación de la rica herencia Chrysler. Sus nuevos motores atmosféricos de aluminio -el revolucionario 2.7L con 202 CV y el poderoso 3.5L con 254 CV- son los V6 más potentes de su categoría. Y, desde la transmisión totalmente electrónica con cambio Autostick® y la suspensión independiente, a su comportamiento ágil y preciso, el 300M da un paso más allá del más innovador diseño americano. 300M 2.7: 5.456.000 y 300M 3.5: 6.706.000 ptas*. EL ESPÍRITU DE AMÉRICA.



Chrysler

Nuevo Chrysler 300M. Un salto evolutivo en el diseño americano.



108 Puntos de venta oficiales Chrysler-Jeep en España. Para más información llame al 902 352 352.