

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO VI. NUM. 22. CUARTO TRIMESTRE 1969. PRECIO: ESPAÑA, 60 PTS.; EXTRANJ., \$ 2,00





Entre las numerosas publicaciones de la Editorial del Patrimonio Nacional se pueden citar las siguientes:

- **EL ESCORIAL.** Libro en dos tomos, con multitud de ilustraciones a todo color y editado para conmemorar el Cuarto Centenario de la Fundación del Monasterio.
- **EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO.** Un libro para todos por su contenido, que comprende 448 páginas y ofrece 454 ilustraciones a todo color.
- **CONDECORACIONES ESPAÑOLAS.** Una obra que recoge con extraordinaria profusión de ilustraciones a todo color la historia completa de cuantas condecoraciones se conceden en España.
- **TAPICES DE GOYA,** por Valentín de Sambricio. En este libro se estudia la obra del pintor aragonés en esta especial faceta artística.

● **COLECCIONES REALES DE ESPAÑA. EL MUEBLE.** Una obra que ofrece una selecta muestra de los muebles conservados en Palacios y Monumentos del Patrimonio Nacional.

● **GUIAS TURISTICAS.** Una colección en la que se presenta con texto conciso y sugestivo, y numerosas ilustraciones a todo color, los diversos Sitios Reales. Hasta el momento se han editado las siguientes guías: Real Monasterio de las Huelgas de Burgos.—Granja de San Ildefonso y Riofrío.—Santa Cruz del Valle de los Caídos.—Reales Alcázares de Sevilla.—Real Armería de Madrid.—Monasterio-Convento de las Descalzas Reales.—El Escorial.—Palacio Real de Madrid.—Palacio de El Pardo.—Museo de Carruajes.

● **MINIATURAS REPRODUCCION DE PIEZAS DE LA REAL ARMERIA.** El Patrimonio Nacional también edita tarjetas postales, diapositivas, recordatorios de primera Comunión y «Christmas», entre otras numerosas publicaciones, donde se recogen multitud de obras de arte.

Pedidos para Madrid, provincias y extranjero en:

LIBRERIA-EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL

Plaza de Oriente, 6 (Esquina a Felipe V)

Teléfono 241. 80. 37. - MADRID (13)

PIAGET
UN
RELOJ
NACIDO JOYA
PRECIOSA



Nueva creación exclusiva con esfera de piedra preciosa

Especialistas de los relojes más planos del mundo.
Creadores del único reloj automático ultraplano,
espesor de la máquina 2,3mm

PIAGET

En casa de los más grandes joyeros del mundo. *La Côte-aux-Fées y Ginebra*



GRASSY
AV. JOSE ANTONIO 1 / MADRID

Alicante-Benidorm: JOYERIA GOMIS
Méndez Núñez, 10

Barcelona: JOYERIA BAGUÉS
Paseo de Gracia, 41

Bilbao: JOYERIA VICIOLA
Gran Vía, 19-21

La Coruña: JOYERIA MALDE
Rozal, 49

Palma de Mallorca: JOYERIA GREGORY
Pasaje Gran Vía José Antonio

Salamanca: JOYERIA MONTECARLO
Plaza Mayor, 37

Las Palmas de Gran Canaria: JOYERIA SAPHIR
Triano, 65

Oviedo: JOYERIA PEDRO ALVAREZ, S. A.
Calle, 4

San Sebastián: JOYERIA DURANT
Avda. de España, 20

Santander: JOYERIA PRESMANES
Avda. de Calvo Sotelo, 14

Sevilla: JOYERIA REYES
Alvarez Quintero, 28

Valencia: JOYERIA BERNA
Avda. Marques de Sotelo, 5

Zaragoza: JOYERIA AGUERAS



San Miguel



CERVEZA

San Miguel

DE FAMA MUNDIAL

San Miguel
PILSENER CRISTAL

ESPECIAL



San Miguel

PILSENER
CRISTAL

Elaborada y embotellada por
SAN MIGUEL FABRICAS DE CERVEZA Y MALTA, S. A.
LERIDA MALAGA

UNION ELECTRICA MADRILEÑA



Narcea: Central Térmica
Central Nuclear José Cabrera



Domicilio Social:
VELAZQUEZ, 157

Productora y distribuidora de energía eléctrica, con mercados en las provincias de:

Albacete, Asturias, Avila, Ciudad Real, Córdoba, Cuenca, Guadalajara, Jaén, Madrid, Segovia y Toledo.

Con oficinas en:

AVILA:

Tomás Luis de Victoria, 19

CENTRO:

Caudillo de España, 15. Madrid

CIUDAD REAL:

Cardenal Monescillo, 1

CUENCA:

Salto de Villalba

GUADALAJARA:

Dr. Benito Hernando, 22

MADRID

Velázquez, 157

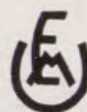
Avda. de José Antonio, 4

Goya, 36

Avda. Ciudad de Barcelona, 46

SEGOVIA:

Juan Bravo, 30



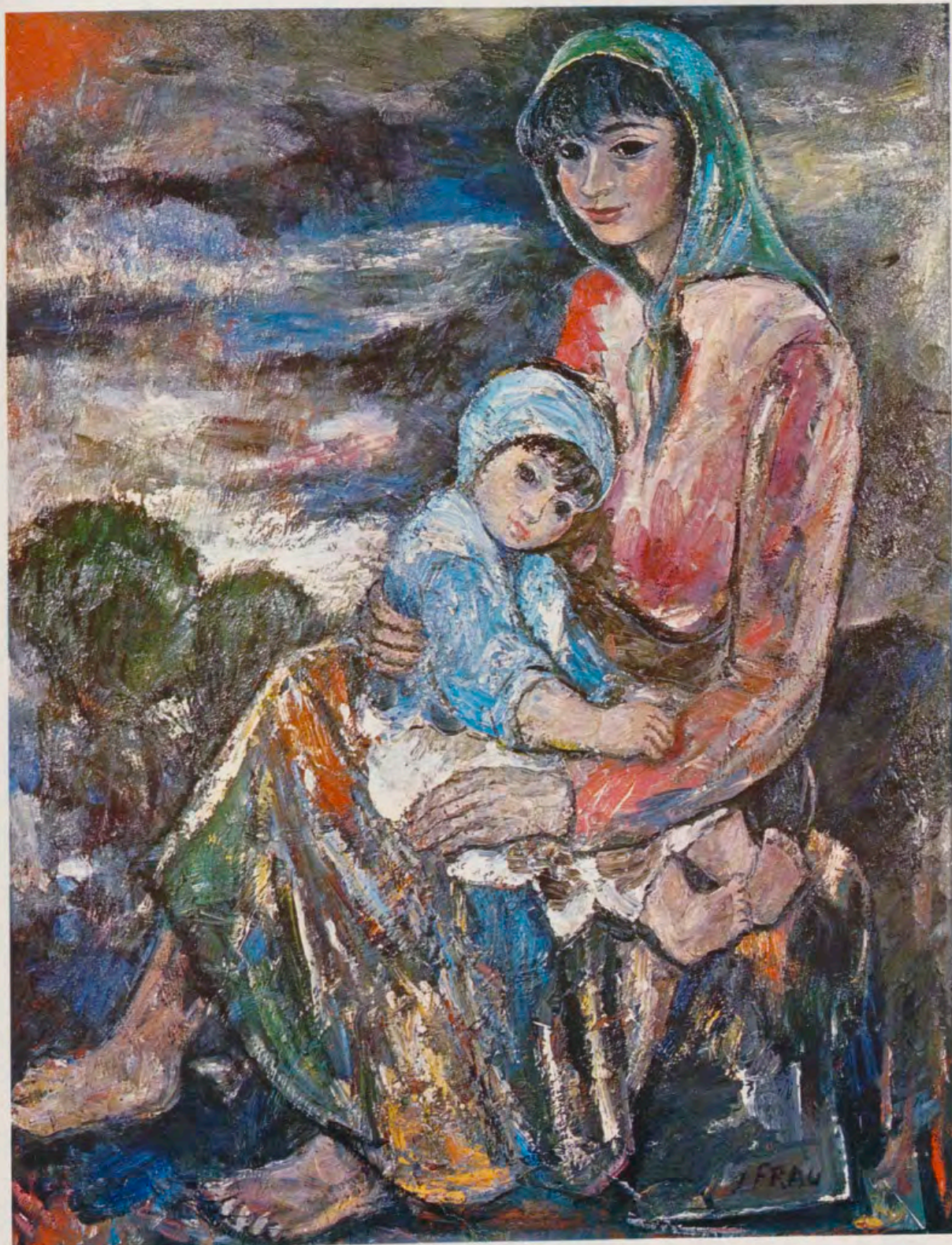


BRANDY
GRAN RESERVA
BOBADILLA
SOLERA ESPECIAL

La verdadera
sabiduría
del buen bebedor
está en el
noble reposo
con que bebe.
El brandy
Gran Reserva
Bobadilla
brinda la
solemne calma
de su vieja
solera especial.

Es de *Bobadilla*
Jerez.

«Nace....»
dijo la Voz.
Y surgió del cielo
el divino milagro
de la maternidad.
El capullo se hizo flor.
La flor, tesoro de amor.
Y la mujer, al ser madre,
fue dos veces mujer...



Equietero A. noqueras

MATERNIDAD - José Frau

Sociedad Nestlé, Anónima Española de Productos Alimenticios,
que inicia el año 1970 con la satisfacción
de cumplir medio siglo al servicio
de la familia española, quiere hacerle partícipe
de esta alegría deseándole muchas horas de felicidad.



BOHEMIOS

buenos cigarros
para

buenos fumadores



estuche de 5 cigarros



**Seat,
más de un
millón de
felicidades.**



Agente general para España: VARMA, S. A. • Importaciones y Representaciones
Bernardino Obregón, 20. - Teléfono 467.68.00 (cinco líneas)
MADRID-5



PORTADA: «Angeles músicos», tapiz de la serie «Apoteosis de la Eucaristía». Tejido en Bruselas. S. XVII. Cartones de Rubens.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO VI. NUM. 22. CUARTO TRIMESTRE 1969. PRECIO: ESPAÑA, 60 PESETAS; EXTRANJERO, \$ 2; NUMERO ATRASADO, 75 PESETAS.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavicencio.—SUBDIRECTOR: Rafael Sánchez.—SECRETARIA DE REDACCION: Matilde López Serrano.—VOCALES: Ramón Andrada, Ricardo Catoira, Consuelo Iglesias de la Vega, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justa Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—ADMINISTRADOR: Angel Acerete.—DIBUJOS: C. Hernández Bayón, Pedro Mairata, Angel Abellán y Julián Mora.—FOTOGRAFÍAS EN COLOR: Francisco Villanueva, Estudio Ballesca, Fisa, García Garrabella, Foat S. O. F. Ministerio de Información y Turismo, Sanz Vega, Carvajal.—FOTOGRAFÍAS EN NEGRO: F. Villanueva, Portillo, S. O. F. Ministerio de Información y Turismo, Santos Yubero y Eloy.

EDITA: Patrimonio Nacional, Palacio de Oriente. Tel. 248.74.04. Madrid (13).
 IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00 Madrid (19).
 DEPOSITO LEGAL: M. 11.160.—64.

sumario

	págs.
PORTICO, por F. F. de V.	11
AMPLIACION DEL MUSEO EN LAS DESCALZAS REALES, por el Marqués de Lozoya	12
SERIE DE TAPICES: LA APOTEOSIS DE LA EUCARISTIA, por Paulina y Juan José Junquera	18
PRIMER DESPLEGABLE: «TRIUNFO DE LA IGLESIA». TAPIZ DE RUBENS	25
DESCALZAS REALES: CAPILLA DEL MILAGRO, por P. J. de Vega	32
GRANADA ANTE NUESTROS OJOS, por Eduardo Molina Fajardo	37
LA IDEAL PROVINCIA DE GRANADA, por Lorenzo Ruiz de Peralta y Anguita	43
CAPILLA DE LA DORMICION Y CASITA DE NAZARET, por M. Teresa Ruiz Alcón	53
SEGUNDO DESPLEGABLE: «LA ASUNCION DE MARIA», por Lucas Jordán	61
OBRAS DE RESTAURACION EN LAS DESCALZAS REALES, por Ramón Andrada	65
UN «CALVARIO» DE PLATA Y EBANO EN EL ESCORIAL, por Arturo Perera	68
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	71

Distinguido señor:

Deseamos que sea de su agrado este número de REALES SITIOS, y le agradecemos muy sinceramente la atención que nos dispensa con su lectura.

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

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

MUCHAS GRACIAS

Sugerencias:

22

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE AÑO

Firma:

Un año, cuatro números: España, 200 ptas.; extranjero, 420 ptas.

LUGARES HISTORICO - ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO REAL. MADRID

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

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

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

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES. MADRID

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

Viernes, sábados y domingos: de 10 a 1.

Cerrado los mismos días que el Palacio Real.

PALACIO DE LA MONCLOA. MADRID

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

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

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

ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. MADRID

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

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

Abierta todos los días del año.

CASITA DEL PRINCIPE, DE EL PARDO

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

Cerrada los mismos días que el Palacio Real.

SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS

De sol a sol en todo tiempo.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL

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

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

ARANJUEZ

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

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

MONASTERIO DE LA ENCARNACION. MADRID

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

Festivos: de 10,30 a 1,30.

MONASTERIO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS (VALLADOLID)

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

LA GRANJA

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

Cerrado el 18 de julio.

MONASTERIO DE LAS HUELGAS. BURGOS.

Mañana: 11 a 2; **tarde:** 4 a 6.

MUSEO DE CARRUAJES. CAMPO DEL MORO, MADRID

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

Domingos y festivos: de 10 a 1,30.

0,70 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE
MADRID (13)

P O R T I C O

UNA vez más dedicamos las páginas de REALES SITIOS a informar sobre otro nuevo museo del Patrimonio Nacional, acondicionado e instalado recientemente. Se trata, en este caso, del Museo de Tapices habilitado en el madrileño convento de las Descalzas Reales y de otras dependencias del mismo edificio que hasta hoy habían permanecido en la clausura conventual.

Estas nuevas ampliaciones museísticas contienen: por una parte, las piezas de la serie de tapices que Rubens dedicara a la Eucaristía y que se pueden considerar como uno de los conjuntos existentes más valiosos; por otra parte, las numerosas obras de arte que se han conservado en las Capillas del Milagro, de la Dormición y de Nazaret. Su interés (aún limitándolo sólo a los tapices) es, pues, de primera magnitud. Era indispensable, por tanto, dedicar un número de la revista a presentar adecuadamente esta inédita faceta de las Descalzas.

Como en ocasiones similares, el Marqués de Lozoya hace, a manera de presentación, un juicio valorativo de las nuevas instalaciones. Con ello, el tema se centra y se perfila en sus líneas generales. A continuación se ofrece un completo estudio de los tapices eucarísticos, efectuado por Juan José y Paulina Junquera. Esta última trata, en otro trabajo, de la Capilla del Milagro. Por su parte, María Teresa Ruiz Alcón escribe acerca de la Capilla de la Dormición y de la llamada Casita de Nazaret. En un artículo de Ramón Andrada se exponen los problemas planteados para la instalación del Museo de Tapices y las soluciones que se adoptaron, tanto en lo que se refiere a la restauración efectuada, como a la obra nueva llevada a cabo.

El número contiene, además, un trabajo (independiente de las Descalzas) del doctor Arturo Perera, que trata del Calvario, de plata y ébano, existente en El Escorial.

En otro lugar de este mismo número queda también reflejado un hecho triste y doloroso que a todos nos ha afectado intensamente. En el pasado mes de noviembre, Joaquín Romero Murube, luminoso poeta, erudito escritor, experto en Sevilla y sus Reales Alcázares, eficaz colaborador del Patrimonio y de REALES SITIOS, y, sobre todo, fiel amigo, de agradable y ameno trato, se ha ido de nuestro lado para siempre. Joaquín Romero Murube ha muerto. Y su muerte ha dejado en todos los que tuvimos la fortuna de ser sus amigos, una tristeza difícil de borrar y una nostalgia del tiempo pasado junto a él. Por eso, Joaquín Romero Murube continúa viviendo entre nosotros, con el recuerdo de su persona y de su obra. Que es la inmortalidad terrena de los hombres que dejan huella.

F. F. de V.

AMPLIACIÓN DEL MUSEO EN LAS DESCALZAS REALES

Por el MARQUES DE LOZOYA

Uno de los salones de las Descalzas Reales, con los tapices dedicados a la Eucaristía. En este lugar, antiguo dormitorio de las monjas, se efectuaron importantes obras de restauración.



A pesar de los derribos del siglo XIX —que, desgraciadamente, continúan en el actual— y de la anarquía urbanística que ha presidido su vertiginoso engrandecimiento, la Villa de Madrid, capital del más extenso imperio que ha conocido el mundo y desde la que se gobernaban los países de más fecunda creación artística, es todavía uno de los más importantes conjuntos de arte que se puedan admirar en Europa. Son en la capital de España muy numerosos aún los monumentos de alta calidad: iglesias moriscas, vestigios de los siglos medievales; templos y palacios del jugoso y exuberante barroco hispánico o del mesurado y académico «barroco internacional», fuentes, jardines, arcos triunfales. Pero todo ello está disperso entre las desmesuradas construcciones del Madrid moderno. Es necesaria una búsqueda de la tradición madrileña, a través del Madrid nuevo, para gozar de la misma emoción que está al alcance de la mano en Toledo, en Segovia o en Salamanca.

El gran arte culmina en Madrid, sobre todo, en tres conjuntos capitales, en situación de primacía: el Museo del Prado, el Palacio Real, mal llamado «Palacio de Oriente», y el convento de las Descalzas Reales. Cada uno de estos monumentos bastaría para la reputación de una ciudad. Entre los tres definen lo que hay en Madrid de más excelso y representativo.

En las Descalzas Reales está contenida la Corte de los Austrias, austera y refinada; con el ascetismo de sus estancias enlucadas, con suelos de baldosa y aliceres de azulejo; con sus muebles rígidos, propicios, solamente, para un breve reposo, que contrastan con la acumulación prodigiosa de cuadros, alfombras y tapices de la más alta calidad.

No vamos en esta nota a reiterar la historia de la fundación, que ya se ha narrado en otro número de REALES SITIOS y que, en éste, se verá acrecentada con nuevos datos. Quiero solamente valorar el tesoro contenido entre sus muros y ponderar la emoción de su ambiente único, a la vez conventual y cortesano. El convento —ya lo advierte don Elías Tormo, el principal de sus cronistas— fue antes palacio. Todavía persevera, en lo esencial, lo que fue morada del Contador Alonso Gutiérrez; con sus muros de pedernal madrileño y su portada de granito del plateresco toledano; con su patio, en cuyos capiteles se vislumbra un renacimiento muy madrugador; con su escalera de balaustres, parecidos a los que dibujaba Diego López de Sagredo en sus *Medidas del romano*; con su salón con friso de yeserías esculpidas, como en los alcázares castellanos. En las Descalzas está el único palacio del siglo XVI que, en Ma-



Aspecto parcial del segundo salón con los tapices eucarísticos.

drid, conserva todavía su ambiente interior. El Emperador prefería esta casa particular, quizás entonces con el encanto de bellos jardines, a las inmensas y gélidas estancias del Alcázar Medieval. Es posible que allí naciese su hija la Emperatriz María y seguro que en una de sus cámaras —se dice que en el solar que ocupa la iglesia— vio la luz primera la infanta doña Juana, Princesa de Portugal y fundadora del ilustre cenobio.

Con la rigidez de la regla de las clarisas se concertó, en este conjunto único, una cierta prestancia cortesana, que luego no perdió nunca. La Emperatriz María, hija de Carlos V y viuda del Emperador Maximiliano II, se refugió en España, buscando, en un ambiente íntegramente católico, el descanso de su larga lucha contra el protestantismo alemán. El nuevo convento fue para ella Palacio Imperial. Torro nos dice que sus habitaciones quedaron «fuera de la clausura, pero inmediatas a ella». Y posiblemente, el hoy llamado «Salón de Reyes», fue su estancia de honor. Al igual que su hermano Felipe II, a quien amaba y admiraba sobre manera, la Emperatriz hacía compatibles la rigidez, sin concesiones, de su vida, con su amor al arte. Posiblemente fueron de su cámara los primitivos flamencos y las

obras de los grandes italianos —entre ellos el Tiziano de la *moneda del César*— que son hoy gala principal del convento-museo. Sin duda, su mirada fatigada se reposaría en los retratos —magníficos— de sus descendientes: la dulce Princesa Isabel, Reina de Francia; los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia; los niños de la rama católica de Wasa, que reinó en Polonia. Aun la música tuvo, en este acervo de primores, capital importancia: el maestro de capilla de la Emperatriz fue Tomás Luis de Victoria, príncipe de los músicos del siglo XVI, uno de los contados nombres españoles de categoría internacional en este arte.

No aportaría quizás piezas valiosas, por su escrupulosa observancia, la Archiduquesa Margarita, hija de Maximiliano y de María y monja en este convento; pero la delicada poesía de su vida perdura en su celda —en su *casita*, como ella la llamaba y en la que se conservan sus recuerdos personales—. Luego, otras princesas vinieron a ocupar las celdas del convento, sin que pudiesen prescindir, del todo, de la categoría que les daba su cuna: Ana Dorotea de Habsburgo, a la cual su padre, el Emperador Rodolfo II, dio el extraño título de «Marquesa de Austria»; las hijas del Cardenal Infante don Fernando y la del



Angulo de la Capilla de la Dormición. Al fondo, la Casita de Nazaret.

segundo don Juan de Austria, Duquesa de Módena. Serían frecuentes las visitas de reyes y de infantes a sus parientes enclausurados y, por tanto, copiosos sus regalos: los «nacimientos», de talla o de coral y plata; las arquillas preciosas del relicario, las imágenes de Jesús Niño, de las cuales la colección de las Descalzas es incomparable.

Pero hay algo en el regio cenobio que supera a la acumulación de objetos preciosos y que no procede de los príncipes, sino de ese gran artista que es el tiempo. Es el ambiente, conservado como sólo se puede conservar en un convento de clausura. Nos escapamos de la atmósfera cargada de ruido, de polvo y de olor a carburantes del corazón de Madrid (la Gran Vía, la plaza del Callao, la calle del Arenal), y en cuanto traspasamos la puerta, ricamente tallada, de la clausura, nos encontramos envueltos en ese maravilloso silencio que pondera Cervantes en la morada del Caballero del Verde Gabán. Si acaso, el lejano rumor de un motete de Tomás Luis de Victoria. ¿Es posible que estemos en Madrid? Solamente en las clausuras teresianas de Avila o de Segovia, donde se observa con rigor el lema: «*Visitante, una de dos — o callar o hablar de Dios*», podemos hundirnos en tan sedante reposo. Y luego, la autenticidad

que nos permite un contacto directo con el gran siglo español; aún los vidrios de los ventanales, aún las maderas de puertas y ventanas son auténticos. Si nos asomamos a alguno de los huecos no veremos sino un patio castellano o un huerto que pudiera ser el de las clarisas de Fuensaldaña o de Ayllón. Luego, el recorrido es una serie de emociones y de sorpresas: el ornato pictórico de la escalera, vestigio casi único de las decoraciones murales de los Austrias; la serie de capillas conventuales del claustro alto, todas de altísimo interés, el coro... Y, en el entresuelo, cuatro «sustos» para el visitante: la Sala Capitular, con sus Pedro de Mena; la sala «de Reyes», con su ilustre iconografía; el fabuloso relicario; la Pinacoteca, que podría ser una sala del Prado...

Parecía que todo estaba ya agotado, que no podría ya acrecerse el tesoro de las clarisas madrileñas, pero todavía el Consejo del Patrimonio Nacional, que preside el Almirante don Luis Carrero Blanco, y del cual es Consejero-Gerente don Fernando Fuertes de Villavicencio, ha dotado a Madrid, a España, de nuevos tesoros. El dormitorio de las religiosas, enorme y sombría estancia, interrumpía el paso de los visitantes a tres capillas de excepcional valor: la de



Vista general de la Casita de Nazaret, decorada con pinturas interior y exteriormente. Sobre el altar, un lienzo del siglo XVI que representa el «Misterio de la Encarnación».

Fragmento de la bóveda de la Capilla del Milagro, totalmente pintada al fresco por Rizi y Carreño. El tema central es la «Coronación de María», que aparece rodeada de los arcángeles, apóstoles y numerosos santos.



Montserrat, la de Nazaret y la del Milagro, fundación del segundo don Juan de Austria en honor de su hija, monja en el convento. El Consejo del Patrimonio ha construido para las religiosas nuevos aposentos conventuales, luminosos y alegres, y ha permitido, de esta manera, prolongar considerablemente la visita al convento. Por otra parte, el antiguo dormitorio se ha convertido en un maravilloso museo de tapices, perfectamente instalado y cuyo mayor elogio es el de ser digno de competir con los del Palacio de Oriente o el de San Ildefonso y a los cuales viene a completar. La serie famosa del *Triunfo de la Eucaristía*, según cartones de Rubens y regalo de Isabel Clara Eugenia, adquiere ahora, al ser ad-

mirada en conjunto y con iluminación exacta, la plenitud de su valor. Las capillas que nuevamente pueden visitarse son preciosos vestigios de la pintura y de la escultura decorativas del siglo XVII, de la que el incendio del Alcázar de Madrid y las demoliciones del siglo XIX han dejado tan escasos ejemplares.

La Reina Juana de Bulgaria, visitando el convento-museo, concentró sus impresiones en estas palabras: «Descalzas Reales no es sólo un gran valor español: pertenece al tesoro de la cultura universal.» Debemos gratitud a los que cada día hacen accesible este tesoro, logrando, a costa de trabajo y de sacrificio, que sea visitable lo que era, hace pocos años, recóndito y perdido.

DESCALZAS REALES

SERIE DE TAPICES

LA APOTEOSIS DE LA EUCARISTIA

Por PAULINA Y
JUAN JOSE JUNQUERA

EN el madrileño Monasterio de las Descalzas Reales se guarda la más famosa serie de tapices tejidos en el siglo XVII, que es, además, uno de los más grandiosos conjuntos concebidos por el genio creador del máximo representante de la pintura barroca: Pedro Pablo Rubens.

Su prestigio se debe a lo excepcional de su calidad, a la personalidad de quienes la crearon y al propio tema de la serie; expresión, éste, representativa como pocas de la religiosidad del Barroco, de la Iglesia triunfante frente a la Reforma.

Rubens había ya ejecutado grandes ciclos de pintura antes de el de las Descalzas. Recordemos la *Galería de María de Médicis* que, narrando la vida de la Reina, realizó para el Palacio del Luxemburgo de París, y otras dos series que, como la madrileña, se destinaban a los telares. Son éstas las que en ocho tapices desarrollan la *Historia del héroe y cónsul romano Decio Mus*, tejida hacia 1617; y el ciclo, en 1622, de la *Historia del Emperador Constantino*, para el que, por encargo de Luis XIII de Francia,



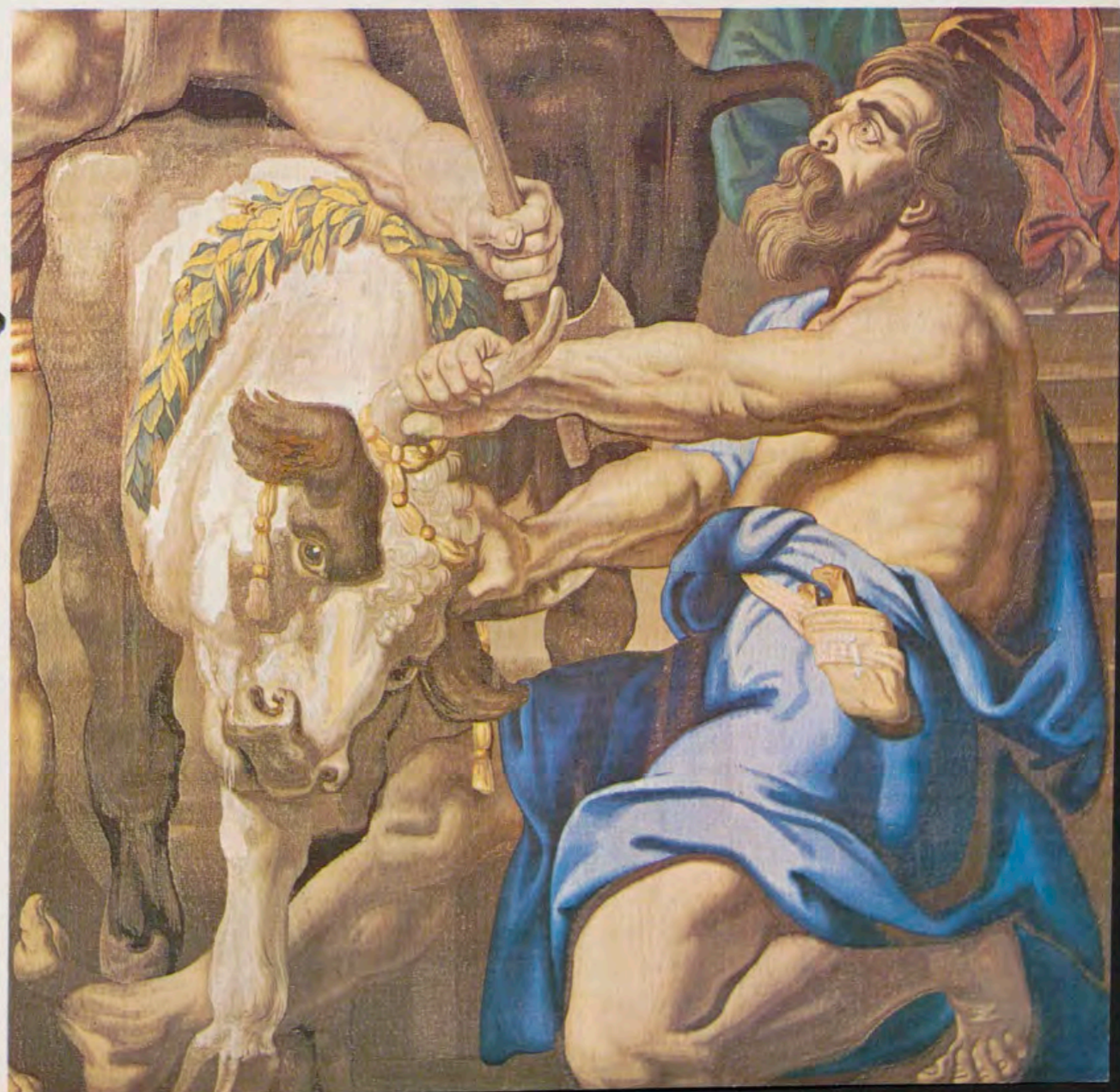


pintó trece bocetos, de los cuales se tejieron solamente doce. También es autor, el gran pintor flamenco, de otra serie de bocetos para tapices de discutida fecha, cuyo argumento refleja un tema mitológico-

co —*La Historia de Aquiles*¹—, terreno en el que, junto con el religioso, fue Rubens el máximo exponente en el arte del siglo XVII.

La documentación conocida sobre los tapices de las Descalzas es esca-

Detalles del tapiz «El Triunfo de la Iglesia»: ángel portador del konópeo y las llaves, símbolos de la dignidad basilical y del pontificado; el Error (con venda en los ojos) y la Ignorancia (con orejas de burro); y las Virtudes Cardinales, conduciendo los hermosos caballos que tiran del carro triunfal de la Iglesia.



sa y poco concreta². Por una carta del capellán de la Infanta Isabel Clara Eugenia, Philippe Chifflet, al Nuncio en Bruselas, sabemos que Rubens se prepara para ir a Roma, en septiembre, «después que habrá acabado muchos cuadros que ha emprendido para Su Alteza Real»; cuadros que, se viene suponiendo, son los destinados a servir de modelo para los tapices. También por Chifflet tenemos noticia de que, en enero de 1628, se le dieron a Rubens «muchas perlas a buena cuenta del pago de los patrones para tapices destinados a las Franciscanas Descalzas de Madrid».

Siempre según datos del mismo clérigo, aunque esta vez sin fecha, sabemos el envío por parte de la Infanta a las Descalzas madrileñas de una tapicería de tema eucarístico que valía alrededor de 100.000 florines, y «de la cual los patrones son hechos

por Rubens; han costado 30.000 florines». La última noticia nos la proporciona el mismo Chifflet, en carta a Guidi de Bagni, al decirle, el 14 de julio de 1628, que doña Isabel Clara había enviado a España dos carromatos llenos de tapices, telas, mapas y pinturas³.

Rooses supuso que Rubens empezó a trabajar en los modelos durante su estancia en Bruselas (agosto 1625-febrero 1626), lo que le hace datar la serie entre 1625 y finales de 1627, fecha que Tormo lleva a 1628⁴.

Recientemente, Elbern⁵ ha formulado una sugestiva hipótesis, según la cual la primera conversación sobre el proyecto debió tener lugar durante la visita que Isabel Clara Eugenia realizó a Amberes —donde se sabe que visitó a Rubens— a su vuelta de Breda, acabada de conquistar por Spínola. El encargo sería como un ex-voto para dar gracias a Dios por

tan señalada victoria de las armas españolas.

Lógicamente, el lugar destinado para albergar el piadoso obsequio de la Gobernadora de los Países Bajos, había de ser el convento madrileño. Por él sentía especial predilección la viuda del Archiduque Alberto, ya que lo había frecuentado en su juventud. Viuda ya, probó su afecto y devoción por la Orden Franciscana vistiendo el hábito de terciaria.

Antes de la obra de Rubens, el Monasterio se adornaba durante las solemnísimas procesiones que, en su recinto, se desarrollaban el Viernes Santo y el jueves de la octava del Corpus, con una de las mejores tapicerías de la Corona de España, la de la *Conquista de Túnez*. Serie, ésta, heredada a la muerte del Emperador Carlos V por su hija doña Juana, quien la dejó en el Oficio de la Tapicería con la condición de que fuera

«Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría, en el que se simboliza el sacramento mediante el cáliz que muestra el ángel.

Fragmentos de este mismo tapiz: en uno, los seguidores de Júpiter aparecen sorprendidos y ahuyentados por el cáliz; en el otro, se representa el toro dispuesto para el sacrificio.



Detalle del «Triunfo del Amor Divino».

A la derecha, el tapiz completo. Corazones inflamados, flechas y antorchas simbolizan la visión cristiana del amor.

colgada en el convento franciscano en estas solemnes ocasiones ⁶.

El tema elegido por doña Isabel Clara fue uno de los predilectos de la iconografía católica de la Contrarreforma, uno de los puntos doctrinales discutidos por los protestantes y defendido con ardor en España: La presencia real de Cristo en la Eucaristía.

Recordemos que es la época en la que se escriben y representan los autos sacramentales más famosos, de autores como Tirso, Valdivieso, Calderón y Lope de Vega, quien, en 1625, compuso el poema alegórico *Triunfos Divinos*; obra de la que es probable tuviera conocimiento Rubens sirviéndole de inspiración ⁷.

Tampoco debemos olvidar que este espléndido conjunto se destina a una casa de la regla de Santa Clara, ardorosa defensora del Sacramento, y que en ella, por especial y único privilegio, se celebra el Viernes Santo una procesión eucarística. Factores todos que, unidos a la acendrada religiosidad de la hija de Felipe II, justifican plenamente la elección del tema.

Hombre de gran cultura y conocimientos religiosos, Rubens pudo, además, pedir asesoramiento doctrinal para sus bocetos a teólogos, lo que sabemos hizo en ocasiones, como señala Mále ⁸ y ha recalcado Díaz Padrón en el caso de una pintura hecha para España ⁹.

El pintor y embajador de Felipe IV, concibe su obra a modo de un Triunfo —Apoteosis, dice Tormo—, recuerdo culto de los antiguos triunfos de generales romanos con importantes ecos en la iconografía medieval y renacentista, especialmente tratado por los pintores flamencos de cartones.

No es conocido el orden en que se colocaban primitivamente los tapices, aunque parece lógico suponer que *La Apoteosis* se dispusiera en el sentido de la marcha de la comitiva procesional, y siguiendo el desarrollo normal de los temas iconográficos: *Prefiguraciones Eucarísticas*, *Carros Triunfales*, *Evangelistas* y *Defensores de la Eucaristía*.

Sabemos, solamente, la colocación que se les daba hacia 1881, fecha de la impresión de un libro anónimo sobre la serie ¹⁰. Esta se compone de veinte paños, y no de quince —como pensó Roosses ¹¹—, ni de veintiuno como creyó Tormo.

Elementos de juicio nuevos, posteriores a la publicación de Tormo, pueden, quizás, resolver el problema de su colocación. Para ello es necesario ver antes rápidamente los tapices conservados en las Descalzas y su temática.

Tormo hace una primera división según que tengan, o no, un encuadramiento arquitectónico. De los veinte sólo diecisiete lo tienen, mientras que los tres restantes quedan limitados por una bordura en forma de marco; siendo, además, estos últimos de tema no eucarístico.

Aun siendo diecisiete los tapices eucarísticos, podemos subdividirlos, a su vez, por sus asuntos y su posible colocación.

Los tapices destinados a adornar el claustro público presentan una temática que ha sido objeto de distintas agrupaciones desde la hecha por Tormo ¹².

Podemos hacer un primer grupo con aquellos tapices cuyo tema son PREFIGURACIONES EUCARÍSTICAS: *Los sacrificios de la Ley Mosaica*, *El encuentro de Abraham y Melquisedec*, *El maná en el desierto* y *El profeta Elías confortado con pan y vino por un ángel*.

Un segundo grupo integrado por LOS CARROS TRIUNFALES: *El Triunfo del Amor Divino*, *El Triunfo de la Fe Eucarística*, *El Triunfo de la Iglesia*, *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría* y *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía*.

Y, por último, un tercer grupo formado por: *Los Cuatro Evangelistas* y *Los Defensores de la Eucaristía*, que podríamos llamar de LA EUCARISTÍA INSTITUIDA.

En cuanto al grupo de tapices que parecen ser elementos de una gran composición de sentido ascendente, creemos poder aportar alguna novedad en cuanto a su colocación.

Roosses vio ya ¹³ en una pintura anónima, hoy perdida y entonces en poder de un abate parisino, el esquema compositivo de esta subserie vertical. Pero para Tormo, este eco de la idea de Rubens estaba falto de tres tapices. Son éstos, *La Alegoría del*

Ascetismo Franciscano, *El Rey David tañendo el arpa* y una supuesta *Pareja* del último.

Un boceto de Rubens, no conocido por el profesor español, conservado en el Art Institute de Chicago y publicado por Goris y Held ¹⁴ arroja nueva luz sobre el asunto. Representa un altar que se destaca sobre un fondo en el cual vemos figurados con pequeñas diferencias este grupo de tapices madrileños exceptuando al *Rey David* y a la *Alegoría Franciscana*.

La parte central —que queda en penumbra— es, al parecer, un gran nicho cerrado por una reja, situado sobre el altar; y encima de él están dos ángeles sosteniendo la custodia. Pero entre el altar y el hueco, a modo de frontonera, hay una zona cubierta con un tapiz (?) en el que figuran tres panes y un cáliz flanqueando una guirnalda; tema, como vemos, eucarístico. Creemos que esta pequeña parte, junto con las medidas de dos de los tapices, puede dar la solución.

Sabemos —por la descripción de Ponz y el dibujo del artista ¹⁵— que el retablo de Gaspar Becerra en la iglesia del convento, destruido por un incendio en 1862, constaba de tres cuerpos y tres calles; presentando la particularidad de que el Calvario, en lugar de estar en la parte alta como es habitual, ocupaba el mismo centro de la máquina. En su sitio se debía reservar, seguramente, la Eucaristía el Jueves Santo.

Los tapices destinados a tapar el retablo dejarían este hueco al descubierto, al mismo tiempo que simulaban reducir los cuerpos laterales a dos.

Entre la comunidad de las Descalzas no queda recuerdo de la existencia de más tapices que los ahora conservados. Como no hay motivo que abone la existencia de otros, hoy supuestamente perdidos, no creo que debamos mantener la hipótesis de Tormo respecto al tapiz pretendido compañero de El David, o de Held ¹⁶, en relación con el hipotético paño con guirnalda, cáliz y pan.

La coincidencia de las medidas entre los tapices *Dos Angeles sosteniendo el ostensorio con la Eucaristía* y *David tañendo el arpa* ¹⁷, como quedó dicho más arriba, pueden ser la solución al problema.

El tapiz con el rey de Israel debió tejerse para colocarlo sobre el altar y bajo el nicho central, no realizándose el de la guirnalda.

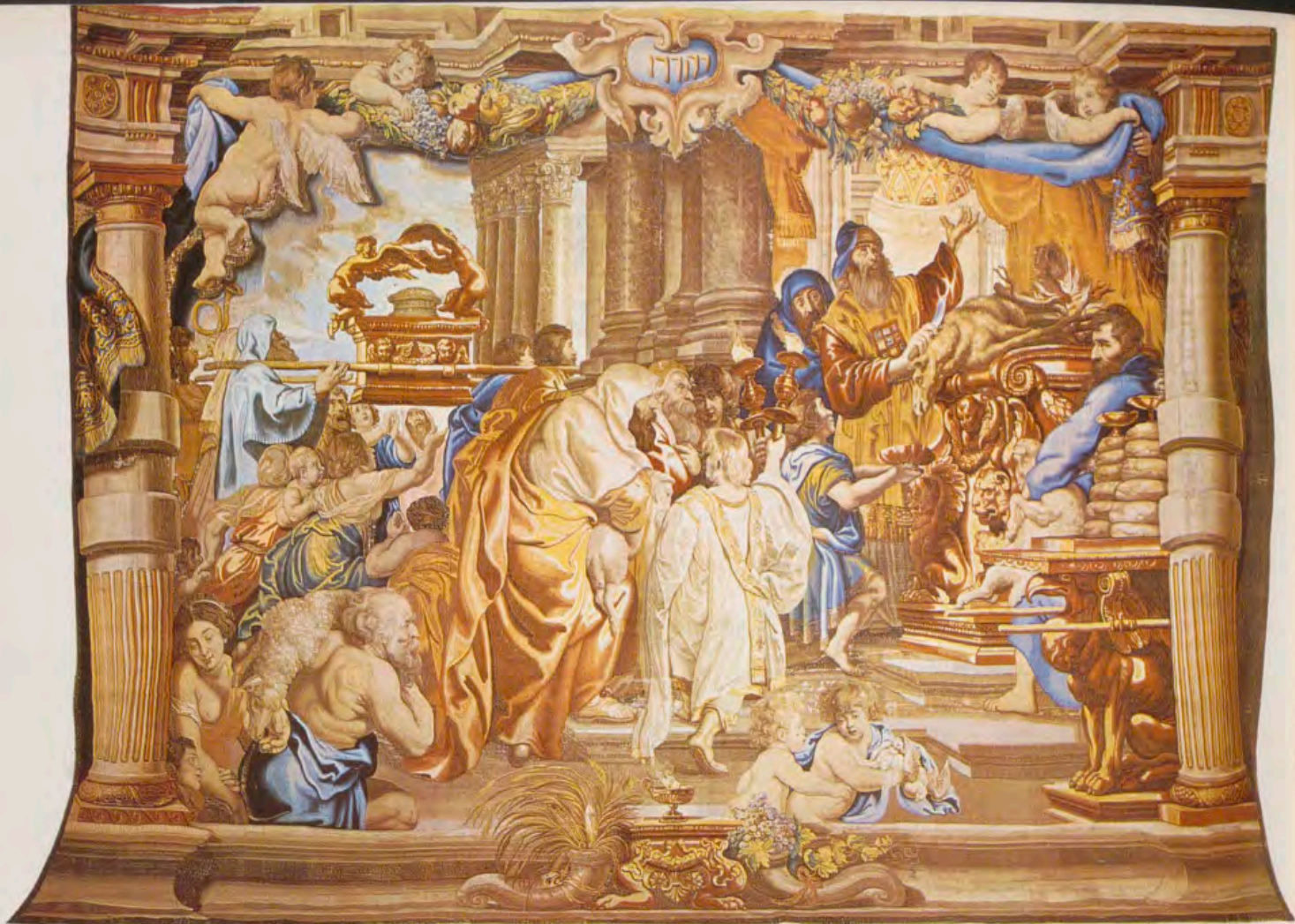
La diferencia de proporciones observable entre el primer tapiz y la zona ocupada por la guirnalda en el boceto de Chicago, podría deberse a que, Rubens, habiendo visto, probablemente, el retablo en su primer viaje a Madrid, en 1603, pintara de



memoria esta idea para su obra definitiva. Hay que observar que el boceto del museo americano mide, en altura, el doble que las tablitas del Museo Fitzwilliam, consideradas como la idea germinal de la serie. Pero, a diferencia de éstas, como señala Held¹⁸, los ángeles tocan sus instrumentos y el abanderado sostiene el estandarte con la mano izquierda, como si de obra acabada y destinada a ser copiada por un tapicero se tratara. Lo mismo sucede con el boceto de la *Sabiduría Sagrada inspirada por el Espíritu Santo*, del Museo de Tournai, en el cual el personaje alegórico sostiene el instrumento con el que escribe en la mano izquierda; un detalle que no observa el profesor americano. Parece, pues, que debieron integrar la «cortina» destinada a cubrir el retablo, los siguientes tapices (de izquierda a derecha y de abajo arriba): *Las Jerarquías de la Iglesia en adoración Eucarística*; *David, en el Cielo, tañendo el arpa entre ángeles can-*

tores; *El Emperador Fernando II, Felipe IV, Isabel de Borbón y la Infanta-Isabel Clara, en adoración eucarística*; *Angeles músicos con guitarra y trompetas*; *Dos ángeles, en los aires, sosteniendo la custodia con la Eucaristía*, y *Angeles músicos con violoncello, laúd y viola*. Quedan tres tapices cuya conexión con la serie no está bien establecida. Descartada la inclusión, propuesta por Tormo, al conjunto del altar de la *Alegoría del ascetismo franciscano, su premio y recompensa*, lo mismo debemos hacer con la *Alegoría de la Caridad iluminada por el Dogma* y *La Sabiduría Sagrada inspirada por el Espíritu Santo*. Estos tres paños, en lugar de la bordura arquitectónica de los de tema eucarístico, están limitados por un fingido marco. ¿Cuál es su relación con los demás tapices? Puede que fueran tejidos, formando parte del conjunto, siendo su destino probable el de colgaduras que adornaran las tribunas situadas en

los laterales de la capilla mayor y el coro. O bien, puede que Rubens, en su segundo viaje a Madrid —septiembre 1628-abril 1629—, visitara el Monasterio de las Descalzas Reales decidiéndose entonces su ejecución. Tormo estableció¹⁹ el orden en que Rubens elaboró el encargo de la Infanta-Archiduquesa. Pintó una primera idea —las *Tablitas*— que sometería al parecer de Isabel Clara Eugenia y sus posibles asesores y de las que conocemos varias; luego, la idea plenamente elaborada, en tabla, de tamaño mucho mayor y factura más precisa aunque abocetada y de su propia mano; por fin, los modelos, obras de taller —del tamaño que habían de tener los paños— destinados a ser copiados por los tapiceros; y como remate, para lograr que se divulgara obra tan magna, destinada a un lejano convento donde sólo se podría contemplar dos veces al año, los grabados. De las pequeñas tablas se conocen



Tapiz que representa «Los sacrificios de la Ley Mosaica».

siete en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, y dos en el Museo Bonnat de Bayona, a las que hay que añadir la del Museo de Tournai —para uno de los tapices no eucarísticos— y una vendida recientemente en Londres²⁰ —probable idea para un Triunfo.

En el Prado se conservan ocho de las grandes tablas²¹, habiéndose discutido la autenticidad de alguna de ellas. Los cartones o modelos para los tapiceros quedaron en el Palacio de Bruselas, de donde, al ser reclamados por Felipe IV en 1648, se enviaron en parte a España. Los que quedaron en Bruselas perecieron en el incendio del Palacio en 1731.

Seis de estos modelos en lienzo estuvieron en la iglesia de las Dominicas de Loeches hasta la guerra de la Independencia. El general Sebastiani se llevó dos a París, donde hoy permanecen en el Louvre, y otros cuatro pasaron a la colección del Duque de Westminster²².

La «serie princeps» fue tejida en bajo lizo, en Bruselas para el Monasterio madrileño, por el afamado maestro tapicero Jan Raes, ayudado por Jacques Fobert y Jean Verwoert, y el no menos famoso Jacques Geubels²³.

Realizada en lana y seda tiene de ocho a nueve hilos de urdimbre por centímetro cuadrado²⁴.

El éxito de este ciclo eucarístico fue tal que se tejió repetidas veces durante el siglo XVII, especialmente por los Van den Hecke. A ellos se debe la serie que, desde 1687, se conserva en la Catedral de Colonia, y también, la que fue de la Casa de Alba. Aún hoy en España, además de la «princeps», podemos ver otra en la provincia de Soria, en la iglesia de Oncala, regalada por el Arzobispo de Valencia, don Francisco Giménez del Río, en el siglo XVII²⁵. Pasemos ahora a la descripción de cada uno de los tapices del conjunto:

PREFIGURACIONES EUCARISTICAS

El encuentro de Abraham y Melquisedec (608 cm. de largo. Marca de Bruselas, Jan Raes y colaboradores). Composición tomada del Génesis, capítulo XIV. Marco arquitectónico de columnas toscanas fajeadas y, en parte estriadas. Angelotes con guirnaldas y tapiz. Abraham, derrotado por Chodorlahomor, ofrenda al rey-sacerdote de Salem unos vasos preciosos, y recibe de éste el pan y el vino.

Dibujo en Viena (Albertina), tabla (15×15 cm.), en Cambridge. Tabla (86×91 cm.), en el Prado. El cartón (315×580 cm.), estuvo en la colección del Duque de Westminster y

ahora en Sarasota (Florida)²⁶; grabado de Jacques Neefs.

Hay diferencias importantes respecto a la tabla del Prado²⁷: el escenario tiene mayor desarrollo en el tapiz; hay dos personajes en primer término que no aparecen en la tabla, donde los angelotes y el tapiz simulado tienen menor desarrollo, siendo, además, las columnas salomónicas en lugar de toscanas.

Los sacrificios de la Ley Mosaica (480 × 655 cm. Marca de Bruselas, Jan Raes y colaboradores).

La composición tomada del Levítico, cap. XXIV, se enmarca —como los restantes tapices de la serie— por elementos arquitectónicos; en este caso, columnas toscanas fajeadas y estriadas en su tercio inferior. Igual que en los restantes paños del ciclo, Rubens recurre al artificio de fingir —en la parte superior— un tapiz recogido que nos introduce en el verdadero; angelotes y guirnaldas de flores y frutas. El Sumo Sacerdote ofrece sobre un ara el cordero inmaculado. Sobre una mesa, los doce panes de la proposición. Grupos de fieles avanzan hacia el altar; al fondo, a la izquierda, cuatro sacerdotes llevan el Arca de la Alianza. Cartela en la parte superior con el nombre, en caracteres hebraicos, de Jehová. En el basamento, cornucopias con trigo y racimos. Alusiones, todas, a la Eucaristía.



«Triunfo de la Iglesia.» La pieza más importante de la serie, concebida como el carro triunfal de un general romano.



«Triunfo de la Iglesia.» La pieza más importante de la serie, concebida como el carro triunfal de un general romano.



Los tres paños más importantes de la «cortina» que cubría el Altar Mayor. Los dos poderes —la Iglesia y el Estado—, en unión característica de la Contrarreforma, adorando a la Eucaristía. El Papa (San Gregorio), un cardenal (San Jerónimo) y un



obispo (San Ambrosio), encarnan a las jerarquías eclesiásticas. Las civiles están representadas por el Emperador Fernando II, los Reyes de España (Felipe IV y doña Isabel de Borbón) y la Infanta que encargó los tapices, doña Isabel Clara Eugenia.



Bo
par
col
86.
Co
we
I
415
Ra
ga
Es
lor
A
Mo
rec
el
pio
El
ch
en
el
ba
cla
pa
ce
Ja
Li
ve
Co
do
re
y
en
ho
ch
y
ce
se
Co
da
gi
y
vi
pa
po
se
ni
ell
ne
gr
do
Ta
Ta
cu
pe
we
(L
Ja
po
el
Co
da
ge



Boo
par
cole
15, 2
Cor
wel
E
415
Par
Esc
um
I la
Moi
rech
el m
gide
El
the
en
el L
ia
clau
E
pan
ren
face
libr
vers
Colt
lo.
reci
vi
en
Mus
boy
thes
W
E
sen
ela
Colt
tas
gido
ca
inu
asa
por
ant
mío
lla,
ses
grup
for
lab
lab
uya
sect
vers
El
Lar
lan
por
d o
Colt
das.
elo

Boceto perdido. Dibujo en colección particular holandesa²⁸. Tabla en la colección del Earl Spencer: (68,5×86,5 cm.). Composición grabada por Conrad Lawer y también por O'Loewelin.

El maná en el desierto (488 (?)×415 cm. Marcas de Bruselas Jan Raes y colaboradores).

Exodo, cap. XVI, versículo 14 y siguientes.

Escenario limitado por columnas salomónicas; tapiz fingido.

A la izquierda, y en primer término, Moisés, con la vara en su mano derecha contempla cómo cae del Cielo el milagroso alimento que es recogido por los israelitas.

El cartón (488×415 cm) pasó de Loebes a la colección Westminster; hoy en Sarasota. Dibujo preparatorio en el Louvre. Modernamente se coloca sobre la puerta principal del claustro.

El Profeta Elías confortado con pan y vino por un ángel (422×422 centímetros. Marca de Bruselas y Jacques Geubels).

Libro de los Reyes, III, cap. XIX, versículo 4 al 8.

Columnas salomónicas y tapiz fingido. El profeta Elías a la izquierda, recibe en el desierto de Horeb pan y vino de manos de un ángel. Boceto en el Museo Bonnat²⁹. Tabla en el Museo de Pau³⁰. Cartón (471×413), hoy en el Louvre, procedente de Loebes. Grabados de Lauwers, «V. S.» y Williem Panneels.

CARROS TRIUNFALES

El triunfo del Amor Divino (485 centímetros de largo. Marca de Bruselas, Jan Raes y colaboradores).

Columnas toscanas fajeadas y estriadas en su tercio inferior; tapiz fingido. Guirnalda en la parte superior con cartela con inscripción: Amor Divinus. En el basamento, corazón trasvasado por dos flechas y flanqueado por dos palomas. La Caridad, representada como una matrona con un niño en brazos y otros dos junto a ella, en un carro tirado por dos leones y conducido por un ángel. Un grupo de ángeles revolotean alrededor de la matrona.

Tabla (15×15 cm.), en Cambridge. Tabla (86×91 cm.)³¹, en el Prado, cuya composición está invertida respecto al tapiz. Grabados por C. Lauwers y A. Lommelin.

El triunfo de la Fe Eucarística. Largo 650 cm. Marcas de Bruselas, Jan Raes y colaboradores.) (Tormo por error, creía que había perdido el orillo y por ello, las marcas.)

Columnas toscanas fajeadas y estriadas. En la parte superior cuatro angelotes sostienen el tapiz fingido.



«Los defensores de la Eucaristía.» La infanta Isabel Clara Eugenia aparece como Santa Clara.

Dos ángeles mancebos arrastran el carro sobre el cual una matrona lleva el cáliz del Sacramento y un ángel la Cruz. Tras el carro: la Astronomía, la Filosofía, la Naturaleza, la Poesía, la Ciencia y las Razas Exóticas. En la parte alta, y volando, ángel con antorcha y angelotes con atributos de la Pasión.

Tabla en Cambridge (15×21 cm.). Tablas (86×91 cm.), en el Prado³² y en la colección E. Tournai-Solvai,

Bruselas (63,5×89,5 cm.). Cartón en The John and Mable Ringling Museum of Art³³ y en el Louvre, número 2.083 (481×595 cm.). Grabado por Nicolás Lauwers.

El Triunfo de la Iglesia o Triunfo de la Eucaristía sobre la ignorancia y la ceguera (480×750 cm. Marcas de Bruselas, Jan Raes y colaboradores).

Columnas salomónicas con capiteles de orden compuesto; tapiz fingido,

«La Adoración de la Eucaristía.» Proyecto de composición para la serie de la Eucaristía. Boceto que se conserva en el Instituto de Arte de Chicago.



angelotes, festones de frutas. La Iglesia, a quien corona con la tiara un ángel, va sobre una carroza tirada por cuatro caballos portando un ostensorio. Bajo las ruedas, el Odio, la Furia y la Discordia. En pie y en figura masculina, la Ceguera y la Ignorancia. En el centro, en primer término y bajo el fingido tapiz, el Mundo rodeado por una serpiente que simboliza el mal. Cartela en la parte superior con la inscripción: *Eclesiæ Trimphus*.

Tabla en grisalla en Cambridge (16×24 cm.). Tabla en el Prado (86×105 centímetros)³⁴, en sentido inverso al tapiz. Cartón en Sarasota³⁵. Grabado, por Schelte Bolswert.

Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría (490×670 cm. Marcas de Bruselas Jan Raes y colaboradores). Columnas salomónicas; tapiz fingido, angelotes y festón de frutas. En el ángulo superior izquierdo, un ángel con el cáliz ahuyenta a quienes iban a sacrificar un toro. Al fondo, ante un altar con estatua de Júpiter, se hacen ofrendas.

Dibujo en Rotterdam, Museo Boymans (25,5×40 cm.)³⁶. Tabla en el Prado (86×105 cm.)³⁷. Grabado por Schelte Bolswert.

Parece que se colocaba en la panda del claustro donde está la sacristía.

Triunfo de la Verdad Eucarística sobre la Herejía (473×670 cm.). En mal estado y no expuesto; ha perdido sus marcas. Se reproduce la tabla del Prado. Columnas salomónicas; tapiz fingido y festón de frutas entre el cual se lee la leyenda «Hoc est Corpus meum», señalada por la Verdad en brazos del Tiempo. Dos ancianos representan al Antiguo y Nuevo Testamento. Distintos herejes aparecen caídos y, en primer término, luchan un león y un zorro. Boceto en grisalla en Cambridge (15×20 cm.). Tabla en el Prado (68×91 cm.)³⁸. Grabado por Adrien Lommel.

EUCARISTIA INSTITUIDA

Los Cuatro Evangelistas (Largo 500 centímetros. Marcas de Bruselas, Jan Raes y colaboradores).

Columnas salomónicas; tapiz fingido sostenido por dos angelotes, festones de frutas. Los cuatro evangelistas, en pie y en actitud de marcha interrumpida, aparecen acompañados por sus respectivos símbolos. Boceto en Cambridge (15×15 cm.). Tabla en el Prado (86×91 cm.)³⁹. Cartón en Sarasota⁴⁰ y grabados por Bolswert y «V. S.».

Los defensores de la Eucaristía (Largo 495 cm. Marcas de Bruselas, Jan Raes y colaboradores.)

Columnas toscanas fajeadas y, en parte, estriadas. Dos angelotes sostienen el tapiz fingido; festones de frutas. El Espíritu Santo derrama sus rayos sobre los personajes. En el centro, Santo Tomás y Santa Clara —retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia—, a la derecha, San Gregorio, San Ambrosio y San Agustín; a la izquierda, San Norberto y San Jerónimo; todos con sus respectivos atributos.

Boceto en Cambridge (15×15 cm.). Tabla en el Prado (86×91 cm.)⁴¹. Cartón en Sarasota⁴². Grabado por Bolswert y «V. S.».

El tapiz está invertido respecto a la tabla del Prado, pero no con respecto a la de Cambridge, en la cual falta San Agustín.

ADORACION DE LA EUCARISTIA

Las Jerarquías de la Iglesia en adoración eucarística (494×328 cm. Marcas de Bruselas y Jacques Geubels). Columnas toscanas fajeadas y estriadas en su tercio inferior. Fondo de paisaje. En primer término, y tras la columna de la izquierda, está San Ambrosio; le siguen el Papa San Gregorio y San Jerónimo como cardenal. Detrás de ellos, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís y, en último término, San Agustín. Personajes que podrían ser retratos, siendo Urbano VIII⁴³ el representado como San Gregorio. Tabla en Louisville (160×42 cm. aproximadamente)⁴⁴, respecto a la cual el tapiz se halla invertido.

David en el Cielo tañendo el arpa entre ángeles cantores (330×485 cm. Marcas de Bruselas y Jacques Geubels).

Marco arquitectónico formado por un entablamento sostenido por capiteles de orden compuesto y apoyados, a su vez, sobre grandes mensulones. David, con manto real y corona de laurel, tañe el arpa rodeado por cinco ángeles.

Boceto en la Barnes Foundation, Merion (Pensylvania)⁴⁵, estando el tapiz invertido en relación con la pintura.

El emperador Fernando II, Felipe IV, Isabel de Borbón y la Infanta Isabel Clara Eugenia, en adoración eucarística (480×320 cm. Marcas de Bruselas, Jan Raes y colaboradores). En un escenario similar al tapiz con las «Jerarquías Eclesiásticas», el Emperador, arrodillado, en primer término; le siguen, en igual actitud, Felipe IV, Doña Isabel, y la donante de los tapices; tras ellos, con armaduras, dos caballeros, probablemente San Rodolfo y San Leopoldo.

Angeles músicos con guitarrón y trompetas (494×325 cm. Marcas de Bruselas y Jacques Geubels).

Columnas salomónicas con capiteles compuestos enmarcan la escena. Un ángel, en primer término, tañe un gran instrumento de cuerda. Detrás, otros tres ángeles tocan instrumentos de viento.

Angeles músicos con violoncello, laud y viola (494×314 cm. Marcas de Bruselas, Jan Raes y colaboradores). Encuadramiento similar al anterior pero con pequeñas variantes.

En primer término, un ángel tocando un violoncello; detrás, otro ángel tañe un instrumento de cuerda y, en tercer término, otro más toca una viola. Como en el paño anterior, al fondo, hay grupos de ángeles.

Este tapiz se colocaba sobre la puerta de la escalera del Relicario.

Formando una unidad iconográfica, de estos paños con ángeles músicos existe una pintura, atribuida a Rubens, en Sanssouci, Grosse Bildergalerie⁴⁶. Grabado al aguafuerte atribuido a Cornelius Schut.

Dos ángeles en los aires, sosteniendo la Custodia con la Eucaristía (330×485 cm. Marcas de Bruselas y Jacques Geubels).

Dos ménsulas, que soportan un entablamento y se apoyan en una balaustrada, limitan la composición. Dos ángeles muy característicos de Rubens mantienen inhiesto, en el aire, el ostensorio. Concebido con un punto de vista bajo, propio para el lugar a que se destinaba; la parte superior de la «cortina» del altar mayor de la iglesia conventual.

Omitimos la descripción y fotografías de los tres tapices con bordura de marco: *Alegoría del ascetismo franciscano*, obra del tapicero Raes y su colaborador Jacques Fobert; *La Sabiduría Sagrada*, que ostenta el anagrama de Geubels en el orillo vertical de la izquierda, y el nombre completo del mismo tejedor, en el inferior; y *La Alegoría de la Caridad iluminada por el Dogma*, tejido por Jan Raes, por no hallarse expuestos. La exposición permanente de esta magnífica muestra del arte de la tapicería permitirá una más fácil contemplación, estudio y divulgación de los paños; objetivo buscado por Rubens al hacer grabar su grandiosa obra. No olvidemos que en ella —aparte de su enorme aliento pictórico, de su unidad y grandeza de ejecución— el máximo pintor del siglo XVII flamenco, aporta una novedad al arte del tapiz: la ilusión óptica, tan barroca, de hacer entrar al espectador dentro de su obra. Para lograrlo, introduce una innovación en la bordura. Esta ya no será un elemento independiente del tapiz —un marco más o menos complica-



«El encuentro de Abraham y Melquisedec», que corresponde a las Prefiguras eucarísticas.

do pero desligado de la composición del paño— como había ocurrido hasta entonces, sino una parte importantísima de él. Gracias a las columnas que sostienen los entablamentos, de los cuales penden los fingidos tapices, guirnaldas y festones, Rubens juega con el espacio y con nosotros; hace que no sepamos dónde acaba la realidad y dónde comienza la ilusión. Es el mundo engañoso del Barroco que se complace en confundir al hombre, en impedir la distinción entre la verdad y la mera apariencia. Disyuntiva amable en el juego profundo pintor flamenco pero llena de gravedad en su amigo Velázquez. Contraposición que podemos también encontrar entre los tapices —ricos de color, con personajes llenos de fuerza y movimiento— y su marco, una severa clausura castellana.

JULIUS S. HELD: *Rubens's Triumph of the Eucharist and the Modello in Louisville*, en *J. B. Speed Art Museum Bulletin*, volumen XXVI, n.º 3, febrero 1968, cree que el ciclo de Aquiles se debe fechar no antes de 1630.

Documentos encontrados en Besançon por Auguste Castan y recogidos por Max Rooses (*Rubens, Sa Vie et ses Oeuvres*, Amsterdam - Amberes - Gante, 1903) y don Etlas Tormo (*En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices: La Apoteosis Eucarística de Rubens*, Madrid, 1945. Junta de Iconografía Nacional).

E. TORMO: *op. cit.*, págs. 17-18.

⁴ Art. cit., *op. cit.*, pág. 18.

⁵ VICTOR H. ELBERN: *Die Rubensteppiche des Kölner Domes, Ihre Geschichte und ihre Stellung im Zyklus Triumph der Eucharistie*, *Kölner Domblatt*, X, 1955, págs. 43-48; XIV-XV, 1958, pág. 121 y sigs.; XXI-XXII, 1963, pág. 77 y sigs. Recogido por J. S. HELD: *Art. cit.*, pág. 6.

⁶ E. TORMO: *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios iconográficos y artísticos*, vol. IV, Junta de Iconografía Nacional, Madrid, 1947; quien lo toma del libro del Padre Carrillo, publicado en 1616, titulado: *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de la Villa de Madrid...*

⁷ EBERHARD MÜLLER-BOCAT: *Der allegorische Triumphzug, Ein Motiv Petrarca bei Lope de Vega und Rubens*, Krefeld 1957, en «Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts», vol. I, Colonia.

⁸ EMILE MÅLE: *L'Art Religieux au XVII^e siècle*, edición 1951, pág. 84.

⁹ MATÍAS DÍAZ PADRÓN: *Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: La Inmaculada del Marqués de Leganés*, en «A.E.A.», n.º 157, enero-marzo 1967, pág. 13.

¹⁰ Editado por Fortanet en Madrid en 1881.

¹¹ M. ROOSSES, *L'Oeuvre de Pierre Paul Rubens*, vol. I, Amberes, 1886, pág. 72.

¹² V. el estado de la cuestión y la correlación entre las distintas numeraciones hecha recientemente por J. S. HELD: *Art. cit.*, página 6.

¹³ *Op. cit.*, en nota 2, pág. 423.

¹⁴ JAN-ALBERT GORIS y JULIUS S. HELD: *Rubens in America*, n.º 40, Nueva York, 1947, página 32. Reproducido por este último, artículo cit., pág. 14.

¹⁵ V. E. TORMO: *Una visita a la Clausura de las Descalzas Reales de Madrid*, y Biblioteca Nacional, catálogo Barcia, n.º 3.

¹⁶ Art. cit., pág. 12.

¹⁷ Son, para las dos piezas, 330 x 485 cm.

¹⁸ Art. cit., pág. 15.

¹⁹ *Op. cit.*, págs. 25-34.

²⁰ Sothby's, 19 de abril de 1967, n.º 13. *Triunfo de la Esperanza*, 16,1 x 19,2 cm.

²¹ Museo del Prado, Catálogo por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1963, núms. 1.695-1.702.

²² A. WAUTERS: *Les tapisseries bruxeloises*, Bruselas, 1878.

²³ E. TORMO: *Op. cit.*, pág. 14.

²⁴ ROGER-A. D'HULST: *Tapisseries Flamandes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bruselas, 1960, pág. 263.

²⁵ B. TARACENA y J. TUDELA: *Soria, guía artística*, Soria, 1928, pág. 239.

²⁶ WILLIAM E. SUIDA: *A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota, 1949.

²⁷ El Prado, catálogo citado, n.º 1.696.

²⁸ Reproducido en Peter Paul Rubens. *Triumph der Eucharistie*, Wandteppiche aus dem Kölner Dom-Villahügel. Ausstellung Schätze aus Dom und Münster, Winter, 1954-55, pág. 47.

²⁹ Musée Bonat., Catalogue Sommaire, número 951, París, 1952, sin medidas.

³⁰ Ver catálogo citado en nota 26, pág. 53.

³¹ Catálogo n.º 1.700.

³² Catálogo n.º 1.701.

³³ WILLIAM E. SUIDA: *A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art*, n.º 215, Sarasota, 1949.

³⁴ Catálogo n.º 1.698.

³⁵ *Op. cit.* en notas 26 y 31, n.º 216.

³⁶ Reproducido en catálogo citado nota 26, página 57.

³⁷ Catálogo n.º 1.699.

³⁸ Catálogo n.º 1.697.

³⁹ Catálogo n.º 1.702.

⁴⁰ Ver nota 27.

⁴¹ Catálogo n.º 1.695.

⁴² Ver nota 27.

⁴³ Ver J. S. HELD: *Art. cit.*, pág. 18.

⁴⁴ Ver art. cit. en nota 1.

⁴⁵ GORIS-HELD: *Op. cit.*, n.º 40, pág. 32.

⁴⁶ Reproducido por HELD: *Art. cit.*, pág. 19.

DESCALZAS REALES

CAPILLA DEL MILAGRO

Por P. J. DE VEGA

Retablo de la Capilla del Milagro. En el centro, la imagen de su advocación; en el ático, la Visitación.



POR mecenazgo de don Juan José de Austria, hermano bastardo del Rey Carlos II, se construyó en el año 1678, en el Monasterio de las Descalzas Reales, una pequeña capilla bajo la advocación de la Virgen del Milagro. A esta imagen, traída en el siglo XVI por las primeras religiosas venidas de Denia para habitar en él, profesaban singular devoción los monarcas, cortesanos y pueblo de Madrid en aquella época.

Don Juan José de Austria tenía en el convento una hija religiosa, Sor Margarita de la Cruz de Austria y Ribera, cuya madre fue la bellísima hija del gran pintor José Ribera. Tal circunstancia y el fervor que, como acabamos de decir, sentía la Corte por la Virgen del Milagro, fueron las causas de que hoy tengamos en Madrid un pequeño monumento, exponente admirable del arte barroco cortesano de tiempos de Carlos II.

Para su estudio, distinguimos dos pequeñas estancias: antecapilla y capilla. A la primera, estrecha y alargada, se accede desde la capilla llamada «Casa de Nazaret» por una bella puerta de madera, artísticamente trabajada, fingiendo una reja de bronce dorado y que ostenta en el centro la cifra, coronada, de María y de la Cruz de Malta, Orden de la que era Gran Prior en España don Juan José.

La antecapilla está cubierta por una bóveda muy rebajada, sobre la que descansa una pequeña tribuna. Aparece totalmente pintada al fresco y al temple con representaciones de la vida de María, cuya Cifra rodeada de angelotes, vemos en la clave de la bóveda. En los paramentos: la «Huida a Egipto», la «Natividad» (o quizás, más exactamente, «Adoración de los Magos») y la «Presentación en el templo». Pinturas enmarcadas como si de lienzo se tratara. En lo más alto del muro de la entrada, una inscripción latina conmemora la erección de la capilla, el nombre del fundador y la fecha, 1678.

Estas pinturas, con excepción de la que representa la «Huida a Egipto», de la que no nos vamos a ocupar por estar casi totalmente rehecha en una desgraciada restauración antigua, son obras de una mano muy hábil en las técnicas del fresco y el temple, que de ambas participan, y no menos diestra en el manejo de la luz, de la que se sirve sabiamente para realzar unas figuras, dejando otras en la sombra y proyectándola con mayor fuerza sobre la del Divino Infante. El artista se muestra, además, en posesión de una factura suelta y conocedor de las pinturas de las colecciones reales. Así, es fácil señalar como precedente iconográfico de la «Adoración de los Magos», el lienzo del Tiziano de igual tema, en su parte izquierda, entonces ubicado en la «iglesia vieja» de El Escorial y hoy en los Nuevos Museos.

Por las notas que acabamos de señalar, a las que aún cabe añadir la del bajo punto de vista usado en el enfoque temático de las composiciones, dimos en pensar en Claudio Coello como autor de las pinturas de la antecapilla. Nos afianzamos aún más en esta idea, si comparamos algunas de estas figuras con otras de cuadros del propio Coello, en el Museo del Prado. La semejanza es evidente. Sirvan como ejemplo: la faz de San Francisco del lienzo «Virgen y Niño entre Santos y Virtudes», del Prado, con la del Rey Mago que en actitud adorante aparece ante el Niño, en el fresco de las Descalzas; también, la magnífica cabeza de la vieja situada en segundo término, a la izquierda, en la «Presentación del Niño en el templo» y la de Santa Ana del lienzo «Virgen y Niño adorados por San Luis, Rey de Francia», de nuestro primer museo¹.

La Capilla, de planta cuadrada y cubierta con cúpula sobre pechinas y linterna, es de pequeñas proporciones. Por esto, sin duda, se ha buscado darle una apariencia

¹ Números 660 y 661 del Catálogo de 1942.

Antecapilla, con diversas representaciones al fresco. Entre éstas: Adoración de los Magos, Adoración de los pastores y ángeles, y Presentación en el templo.





1.

1. Pechina de la bóveda, con la imagen de Santa Clara, supuesto retrato de Sor Margarita de la Cruz de Austria y Ribera.
2. San Miguel, una de las estatuas del retablo.
3. Imagen de la santa patrona de Sor Margarita de Austria y Ribera, también en el retablo.
4. Imagen de Santa Dorotea, en el lado de la Epístola.
5. El arcángel San Gabriel, cuarta estatua del retablo.
6. Paramento correspondiente al lado del Evangelio. Los frescos representan: fingida capilla de los Santos Juanes, la Anunciación y «ventana» real con los bustos del Rey Carlos II y don Juan José de Austria. Bella perspectiva arquitectónica con simuladas esculturas de la Prudencia y la Justicia.

de grandiosidad mediante la decoración pictórica de las paredes, con perspectivas arquitectónicas de gran profundidad, e incluso, una figurada capillita de los Santos Juanes que resulta ser una pintura ilusionista en el paramento correspondiente al lado del Evangelio. Enfrente, hay una puerta practicable, por la que se llega a la escalera de acceso a la tribuna de que hemos hablado.

La cúpula está totalmente pintada al fresco. Una cornisa en torno al anillo y, sobre ella, una balaustrada a la que se asoman apóstoles (lo mejor y más auténtico del conjunto) y santos. Dos ángeles dividen a aquélla en cuatro sectores, en cuyos centros vemos: la Coronación

2. 3.



4. 5.



de la Virgen María por la Santísima Trinidad, sobre el retablo; frente a ella, el arcángel Miguel; y, en los otros dos, los arcángeles Rafael y Gabriel. En todo el espacio que no llenan estas representaciones, revolotean multitud de angelitos de los que un grupo reproduce la escala de Jacob.

En las pechinas, de muy buena mano, entre ornatos geométricos y guirnalda floral, aparecen representados: San Francisco recibiendo los estigmas, San Antonio de Padua, Santa Clara y Santa Isabel, Reina de Portugal.

El propósito decorativo de la cúpula, sin mayor grandiosidad, se ha logrado. El doctor Hebas², que publicó más de un cuarto de siglo después de erigida la capilla una descripción de ella, da como pintores de la cúpula a Rizi y a Carreño, atribución que aceptó el profesor Tormo³. Restauradísimas estas pinturas de antiguo, lo que hoy queda de original no parece contradecir tales asertos.

Las perspectivas arquitectónicas pintadas en los muros laterales, muy bellas y clasicistas, con sus arcos de medio punto, arquivoltas y altas columnas con capiteles corintios, podrían atribuirse a Dionisio Mantuano, arquitecto y decorador boloñés que fue pintor en España de los reyes Felipe IV y Carlos II. Es muy hábil en las técnicas del fresco y el temple⁴. Colaboró con Carreño y Rizi en el monumento de la Catedral de Toledo y, con éste último, en los decorados de las comedias que en aquel tiempo se representaban, ante los Reyes, en el teatro del Buen Retiro⁵. Según Palomino, Mantuano era incapaz de pintar figuras. Por esto, hemos de pensar que las fingidas estatuas de bronce pintadas, que representan a las cuatro Virtudes Cardinales (dos a cada lado en el intercolumnio de los paramentos que describimos) serán de distinta mano y apuntamos la posibilidad de que las hiciera Francisco Rizi, autor de los medallones bronceados en las pechinas de la iglesia de San Plácido.

Encima de la simulada capilla de los Santos Juanes, a que ya nos hemos referido, vemos una «Anunciación

² Juan de Hebas: «Historia breve de la portentosa imagen de Nuestra Señora del Milagro». Madrid, 1712, págs. 117 a 124.

³ E. Tormo: «Junta de Iconografía Nacional. En las Descalzas Reales de Madrid». Vol. IV. Madrid, 1947, pág. 102.

⁴ La junta de Obras y Bosques de Palacio informó al Rey con fecha 13 de julio de 1665 de este artista; «es el más único que conoce en estos Reynos el arte de pintar al fresco, y no hay otro que lo haga con tal inteligencia y primor que pueda separar las pinturas antiguas de Palacio (se refiere el documento a los frescos del antiguo Alcázar de Madrid) y demás Casas Reales quando se ofreciere porque faltando este hombre será dificultoso hallar quien lo haga», Archivo General de Palacio. C.º 2.647.

⁵ A. Palomino: «Museo pictórico y escala óptica». Madrid, 1724, página 407.



... María, con el Espíritu Santo en rompimiento de nu-
 ves» que, por ser pintura más floja, Torno⁶ atribuye,
 aunque con dudas, a Pérez Siersa, «el menos hábil de
 los fresquistas madrileños del momento», pero que, con
 Mantuano y Matías de Torres, había pintado el monu-
 mento para el desaparecido convento madrileño de Los
 Angeles⁷. Sobre aquella composición, la restauración re-
 ciente ha puesto de manifiesto una pintura ilusionista.
 Se trata de «la ventana Real», tras de cuyos simulados

vidrios aparecen, de busto, el Rey Carlos II y don Juan
 José de Austria⁸. A pesar de la hábil restauración, no se
 ha podido lograr la nitidez necesaria para juzgar su cali-
 dad artística. Por lo que hoy vemos nos parece muy
 floja; por ello, no debió ser obra de Carreño tan admi-
 rable retratista de Carlos II y sus familiares.

En el paramento del lado de la Epístola y sobre la
 puerta de acceso a la tribuna, hay una «Presentación de
 María en el templo», en todo igual a la «Anunciación»

⁶ Obra cit., pág. 99.

⁷ Palomino: Obra cit., pág. 486.

⁸ La pintura estaba completamente ennegrecida; por ello, no pudo
 verla Torno, quien en su descripción de la capilla no la cita.

La bóveda de la Capilla. Sobre el altar, la Coronación de María; en el lado opuesto, en el del Evangelio y en el de la Epístola, los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, respectivamente. En la parte baja, grupos de apóstoles y santos. En las pechinas: San Francisco, San Antonio de Padua, Santa Isabel de Portugal y Santa Clara.



que está frente por frente. Sobre esta pintura hay una ventana, que junto con la luz que penetra por la linterna de la cúpula dan claridad a la capilla.

Finalmente, hemos de dar alguna noticia del retablo. Tallado en madera y sobredorado, presenta características particulares que lo diferencian de los retablos madrileños de aquella fecha; por ejemplo: la mezcla de elementos ornamentales derivados del barroco con otros de un recocó aún incipiente y no usado todavía entre nosotros.

En el centro, en un edículo de tipo clásico, se halla una copia de la tabla de la Virgen del Milagro, cuyo original, cubierto de chapería de plata cuajadas de piedras finas, fue pintado por Paolo de Santa Leocadia. Hoy recibe culto en la iglesia del Monasterio. A cada lado de las gradas del altar, sobre ménsulas (al carecer de nichos el retablo), se hallan las imágenes de los arcángeles Rafael (con coraza) y Miguel, sin los atributos que les son propios. A los lados de la Virgen, se encuentran las imágenes de Santa Margarita de Cortona y Santa Dorotea patronas, respectivamente, de Sor Margarita de la Cruz y Sor Dorotea de Austria. Las esculturas de los arcángeles nos parecen bastante mejores que las otras dos y las creemos obras de la escultura de Cámara de Carlos II, doña Luisa Roldán, que sabemos trabajó mucho para el monarca ya que residía en la Corte por aquellos años. Las de las dos santas, de estilo barroco más amaneradas y menos expresivas que las anteriores, son de difícil atribución y no ayudaríamos a su revalorización citando nombres de escultores cuyos estilos no están hasta ahora bien estudiados.

En el ático, de forma semicircular, está representada «La Visitación de María a Santa Isabel», bonita pintura

vista desde abajo. Sobre ella, la simbólica paloma del Espíritu Santo aparece entre dos angelillos afrontados.

El retablo carece de Sagrario, lo que parece indicar que el culto en la capilla había de ser mariano únicamente. Pero en el sitio que aquél debía ocupar, en las gradas, hay un hueco donde se coloca un Niño Jesús echado al que adoran María y José, representados en la pintura del fondo.

La inexistencia de toda fuente documental ha dificultado (cosa que es posible que continúe) un estudio total, no sólo de esta capilla sino de cuanta labor artística atesora el Monasterio. Por lo que a la Capilla del Milagro se refiere, hemos de señalar la ignorancia que tenemos de quién, o quiénes, fueron el arquitecto, el tracista del retablo y los ejecutantes. Mantuano pudo ser el arquitecto; el tracista, el propio Francisco Rizi, artista fecundo y polifacético que sabemos hizo la traza del ochavo de la Catedral de Toledo⁹ y que dejó a su muerte, en 1685, muchos proyectos de retablos, heredados después por su discípulo Isidoro Arredondo¹⁰.

Asimismo, sabemos que Pedro Rate, abuelo de José Churriguera «el viejo», fue retablista notable de aquel tiempo y que en colaboración con el nieto hizo el retablo mayor del hospital de la Corona de Aragón, en Madrid¹¹.

En el círculo de los artistas citados habrá que rastrear entre las obras que de ellos perduren, tras las mutaciones políticas y los avatares bélicos de los últimos tiempos, la apoyatura estilística indispensable para desvelar el misterio.

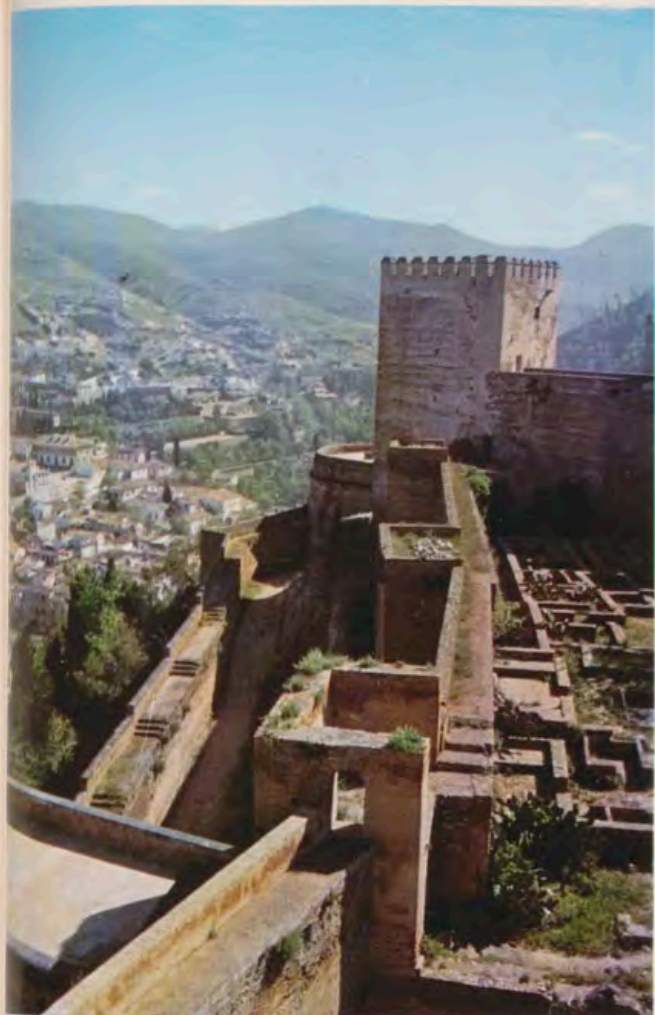
⁹ Palomino: Obra cit., pág. 409.

¹⁰ Idem, pág. 461.

¹¹ A. García Bellido: «Estudios del Barroco Español», en "Archivo Español de Arte y Arqueología", vol. V (1929), pág. 65.

GRANADA, ante nuestros ojos

Por EDUARDO MOLINA FAJARDO



Murallas de la Alcazaba.

NUNCA se harta el ojo de mirar, pues para ello estuvo concebido. Quizás, en la redondez del mundo no existan ojos mejor cantados que los ojos granadinos, porque es fácil no hayan otros que tuvieran más ocasión propicia para recrearse mirando hacia lejanías de belleza. Y así, en Granada, siempre se cuidaron con mimo los ojos de las granadinas, y los ojos de la propia ciudad.

Granada, la ciudad de las intensas miradas, de las visiones asombrosas, la de los «miradores» y «vistillas», vive transida de emociones visuales que se han ido sedimentando sobre ella, y que ahora, por doquier, nos van saltando al paso. El emplazamiento de la propia ciudad fue escogido para «saber mirar». Los árabes estudiaron con cuidado su asentamiento definitivo, teniendo en cuenta que, tras cada abertura, tras cada ojo vigilante, surgiese la sorpresa de una perspectiva inigualable. Así, en el Alcázar de la Alhambra, en los palacios árabes, existe una sucesión de miradores imprevistos, en los que el alma se recrea contemplando las mil y una facetas incomparables de la población. Y también hay unos ojos cegados, en el recorrido sugerente del hermoso monumento: al llegar a la sala de las Dos Hermanas hallamos la exquisita joya del camarín de Lindaraja, con su poética traducción de «ojos de la casa de la sultana». Sí, el mirador hacia lejanías azuladas y verdeantes, que sólo percibe su propia intimidad desde que el César Carlos V levantó el cuerpo de edificio en que están las habitaciones de su nombre, privando de lontananzas a la más bella de las salas nasaritas.

Mas existe tanta luz en el resto de los miradores gra-

nadinos, que no nos causa pesadumbre esta melancolía de Lindaraja, reflejada en el agua transparente de su fuente, orlada de metáforas. Porque unos metros más allá, se nos ofrece, en abanico, la panorámica de Valparaíso y el Albaicín, desde el Peinador de la Reina, y a corta distancia, el Salón de Embajadores, con paisajes recortados por los marcos de las alcobitas. Y poco más lejos, el Jardín de los Adarves, con su balcón hacia la sierra, para terminar redondeando el paisaje íntegro y espectacular de Granada, desde la Torre de la Vela.

Pero detengámonos un poco sobre una torrecilla árabe, encapuchándola un fuerte torreón cristiano. Este torreón —el Cubo de la Alhambra—, ¿para qué se levantó así circular, sin esquinas?: ¿se quiso que la mirada y el gesto pudiesen girar sin ángulos retenedores? Los arqueólogos hablarán del nacimiento de nuevas estrategias, de tanteos defensivos en el arbor de la técnica artillera. Pero no. No pudo ser. Se hizo este mirador redondo para poder contemplar, cumplidamente, la gloria de Dios al concebir Granada. La dádiva pródiga del Creador.

A nuestros pies, a nuestra espalda, está lo árabe, los muros rojos, las casamatas y troneras. Almenas, caminos de ronda, contrafuertes, defensa, guerra, todo atrás. Y enfrente la maravilla del deseo de darse abiertamente, sin miedo, a la sensación de vivir. Saltemos la línea curva de la balconada, pues.

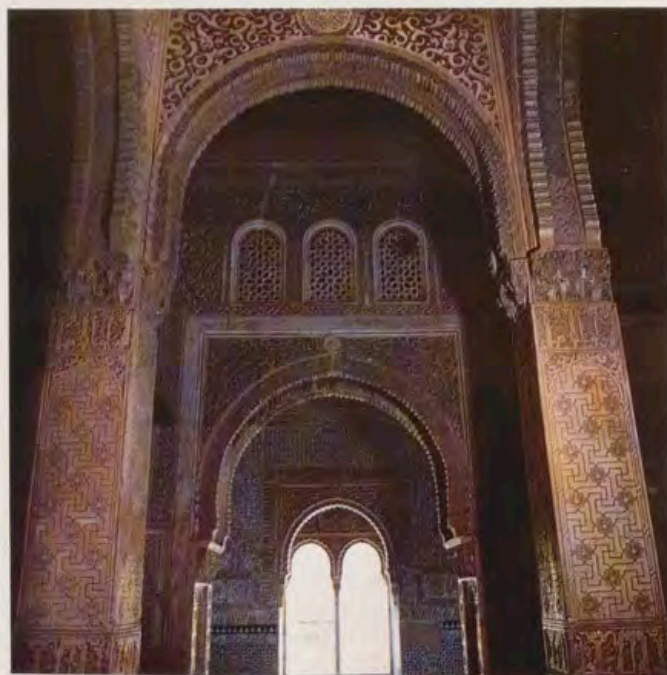
¿Cómo es que este caudal esmeralda está parado? Desciende desde el Cerro del Sol. Desciende, con sus remolinos de puntas de cipreses jóvenes atravesando el río Darro e intentando subir la contraria vertiente. Desciende desde la cuadrada Silla del Moro, desde los torreones dentados,

”Nunca se harta el ojo de mirar
ni el oído de oír”.

(Eclesiastés, I, 8)

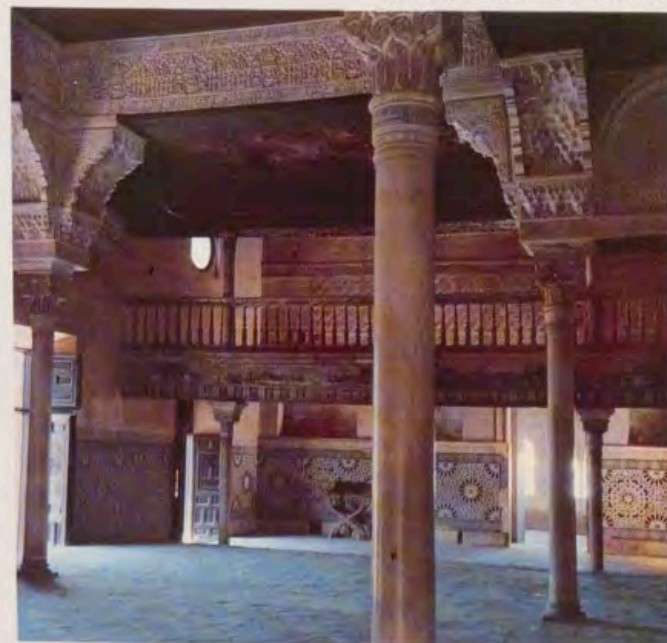


Alhambra: Patio de Arrayanes.



Patio de los Leones de la Alhambra.

Alhambra: Sala de la Justicia.



desde la cáscara del oculto y delicado palacio, joyero de kasidas. Solos quedan los islotes del Generalife, de unas casillas apretadas, al comienzo de la dramática Cuesta de los Muertos.

Enfrente, media docena de cerros recortándose en un azul limpiísimo, de traslúcida porcelana. Media docena de cabezos verdeantes, mas con doradas manchas ya, surcados de caminillos claros. En el corazón del penúltimo, el prodigio de fe de las catacumbas del Sacromonte. Sobre los próximos, el arco de una muralla mellada culminando en la ermita de San Miguel el Alto. En el otro extremo los montes azules, Parapanda, Sierra Elvira. Más lejos, como un mar encalmado, con neblina celeste y suavidades imprecisas. Es el límite visual. Entre él y el monte cercano, parte de la población, la que se percibe, acatando la majestad de la Catedral, desde los escalonados miradores del Cenete.

La ciudad vieja, el Albaicín legendario, la Alcazaba antiquísima, se extiende horizontal, en graderío, presidiendo todo el conjunto. A nuestros pies, como el Diablo Cojuelo, podemos penetrar en el interior cerrado de las casas, a través de los ojos de sus patios. Podríamos, casi imaginarnos a sus vecinos, mediante la estadística de las prendas tendidas. De una a otra ventana, las cuerdas alinean las banderolas de las ropas blanquísimas, inventando aire de verbena interior, casera y hogareña.

Hay una especie de sintonía de tejadillos ocre. Se cruzan y entrecruzan, se achican y agigantan, se interpolan e incrustan, siendo difícil delimitar los linderos de cada construcción. Es como si todas estuviesen bien fundidas en un abrazo de mezcla y cal, destacándose sólo los gritos inaudibles de cipreses y campanarios. Cipreses en los claustros conventuales, en los macizos vegetales de los pequeños cármenes, aislados y crecidos en grupos apretados, como protegiendo su intimidad. Campanarios ascendiendo por la ladera: el más alto, el de San Cristóbal; luego San Nicolás, San Bartolomé, San Luis, El Salvador; más bajos, San Miguel, Santa Isabel la Real; mediada la colina San José, San Juan de los Reyes. Y al pie, adelantada en caudillaje, la torre de San Pedro.

Frente a nosotros, las estrellas apagadas de millares de ventanas son como pupilas muertas. De noche cobran vida —el sorprendente «cielo bajo» que cautivó a Chateaubriand—, relampaguean, guiñan, titilan de emoción misteriosa. Pero estamos de día y el barrio parece que se tragó a su gente. No hay más sonido que un murmullo de río. De río gigantesco, con rumores inciertos, como de agua jugando entre las breñas.

En un salto de horas y de espacio, situémonos ahora, al pie de los torreones, en la Carrera del Darro, en el Paseo de los Tristes, con la Alhambra en las alturas, iluminada. Es una Alhambra de cristal, de dorado vidrio mallorquín. De música cuajada. Se nos viene al recuerdo la frase de Camille Maclair, viajero deambulando frente a nuestros paisajes, con el mejor cicerone de Granada, Manuel de Falla.

Maclair, sin haber podido contemplar la maravilla refulgente del palacio árabe iluminado, supo intuir. Nos dice en su *Espléndida y áspera España*: Sobre la Colina Roja «hay una suntuosidad y una fragilidad estrechamente relacionadas con el destino de los príncipes moros, para quienes el capricho supremo fue la Alhambra. Se experimenta allí la sensación de una magia luminosa, que un solo ademán bastaría para reducir a la nada. La Alhambra es irreal, en medio de una fortaleza formidable...» En la Alhambra se puede hallar «una especie de distracción, lúcida y confusa al mismo tiempo, un gozo armonioso y abstracto, casi musical... Aquello es música cuajada».

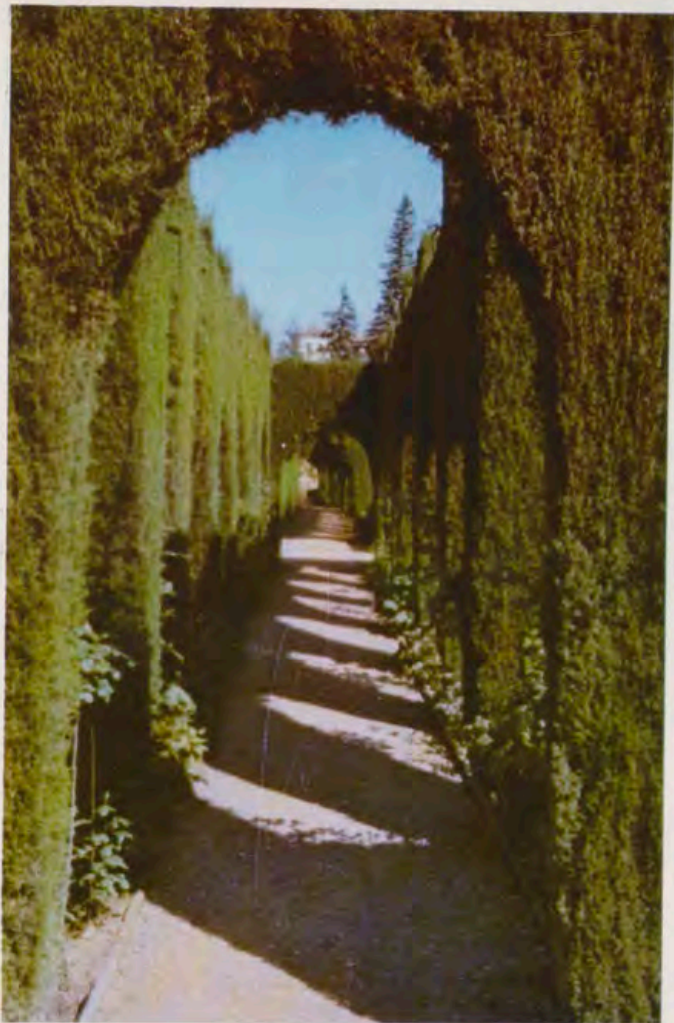
Sí. Sólo así podemos comprenderlo. Música cuajada. Desde el valle del Dauro hasta la altura imponente de las almenas de Comares se va perfilando la quieta sinfonía. Un grupito de cipreses verdísimos, unas higueras ena-

nas, unos olmos aéreos, bañados de luz lunar, son notas acordadas, conjuntadas, en una maravillosa partitura. Allí, en el misterio, la boca de Valparaíso y el caminito del Avellano, por el que no nos extrañaría que asomase, melancólico, Angel Ganivet alzado en hombros por los fantasmas de su «Cofradía». Más cercana se presiente la cuesta de los Chinos, con sus ¡ay! antiguos, desgarrados-«jondos» también de las plañideras acompañando al despedido. Cauce hondo del Dauro, de corazón dorado como las peinetas de las altas torres. De corazón dorado, sí, pero que sólo distribuye, cicateramente, su ternura cuando es bien amasado a manos de jornaleros sin prisa. Cauce del Dauro, irradiando ahora la luz de su brillo oculto con la fantasía de un pequeño engaño, intentando engatusar la ilusión de las gentes, como diciendo: «Cavad, cavad: ¡esta noche podéis encontrar mi tesoro!»

A otro lado, el Puente de las Chirimías. Todo es música, sí. ¡El propio puente está embozado en su espectro musical, en el sonido parado de su chirimís de diez agujeros con lengüeta de caña! La Carrera resalta el tajo imponente de San Pedro. La Alhambra parece que se va a escapar por él, en una noche sin luna. La Alhambra se asoma a él tiritando con la emoción lejana de la explosión pirotécnica que le mordió la base. La Alhambra juega a castillo en el aire, a ensoñación, a torres de irás y no volverás, mientras a sus pies, la iglesia de Pedro nos señala su solidez significativa de piedra pesada y constructora. Enfrente, la leyenda. Fachada cincelada, Ave Fénix renaciendo entre cenizas. Leones y torre de Comares en miniatura. Lirismo de amores secretos, de balcones tapiados, de esperas celestiales.

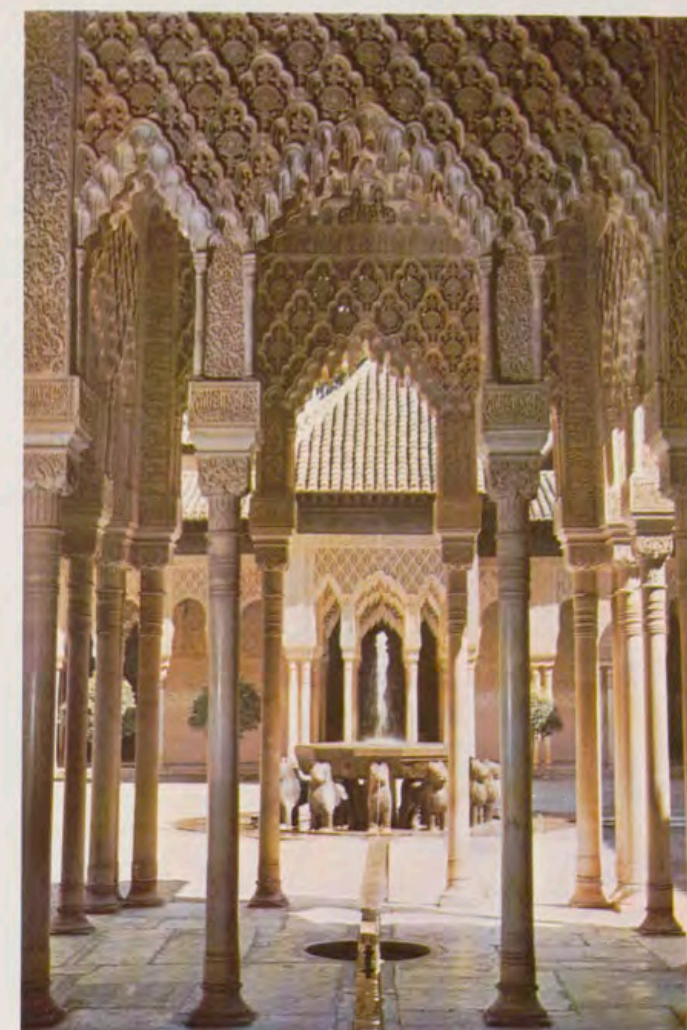
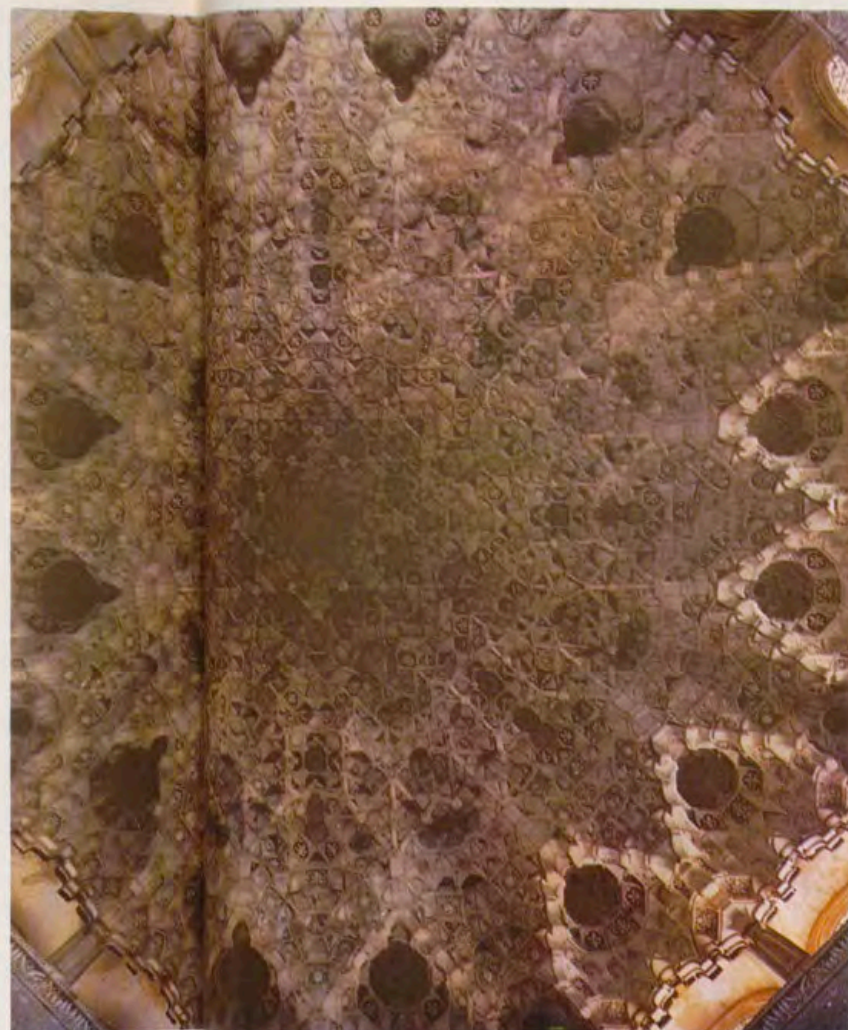
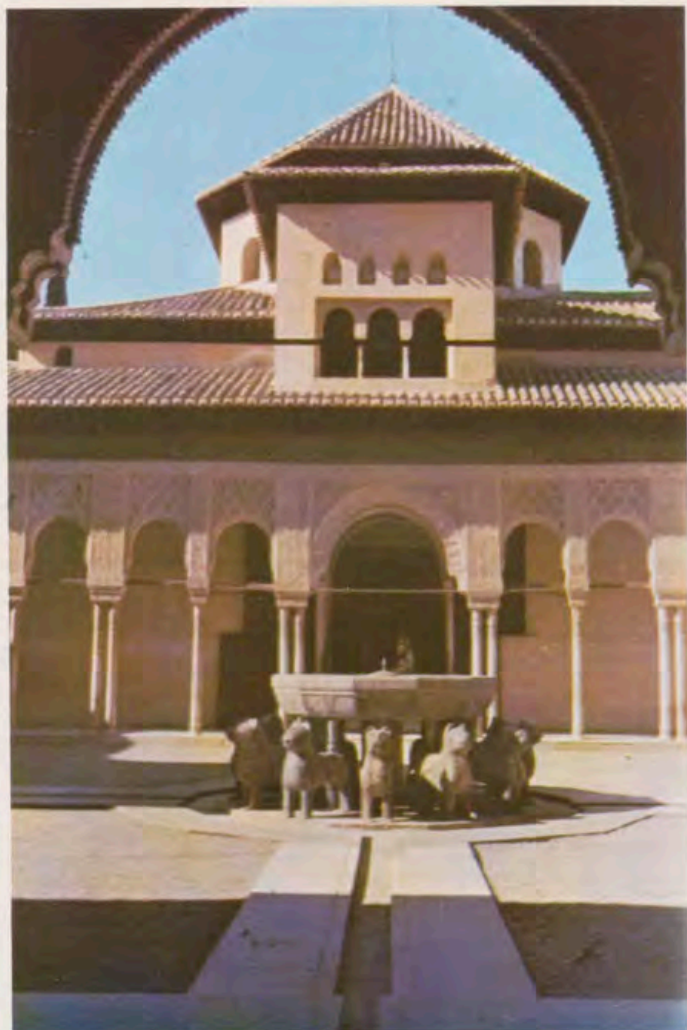
Junto a tanto ensueño, el caserío de la nueva y vieja ciudad. Granada, simbólicamente, ha sido siempre ciudad de tapias y no de lujosas portadas. Tras ellas, el corazón que es lo trascendente; y en él, unas paratas jardineras, unos hilillos de agua saltarina, un huertecillo y, quizás, el dulzor de unos frutales. Y allí, la labor recatada de su gente, la labor minuciosa, creadora y profunda. La vida, vertida hacia lo interior, manando como un arroyuelo refrescante. La vida, íntima y ascendente como un ciprés, su árbol más característico. El granadino no es amante de lo ampuloso, no aprecia los discursos sino la frase ingeniosa. Tiene un módulo especial para comprender las cosas, para darse y para retraerse. Ya en tiempos de Cervantes se tenía una precisa estimación de Granada. «¡Buena Patria!», exclamó don Quijote ante su recuerdo; él, que sabía como nadie apreciar la bondad ilusionante de las cosas. Buena ciudad de brazos abiertos, acogedores, para cuantos merecen su ternura. Como la fruta que le da nombre, protege a veces con una coraza su intimidad. Fuera, lo escueto y simple, reguardando el arabesco que le recama las entrañas. Hasta que madura y se entrega, vertiéndose fabulosamente. Bien lo apreció en la población Alejandro Dumas, escribiendo: «Las granadas estallan como el corazón demasiado rebosante y llueven sobre la frente del viajero granizadas de rubíes...»

Esa Granada atrayente, inigualable en muchas hermosuras, quisiéramos mostrarla, como la ven los viajeros que se acercan a ella y se adentran en sus entrañas, desde todos los caminos. Llegan a la Alhambra afluyendo desde todos los puntos de la tierra, asombrados de la fragilidad y la belleza del único palacio árabe medieval que se conserva en el mundo. La Fuente de los Leones atrae su atención: esa fuente que derrama el agua con la dulce melancolía del llanto de unos ojos enamorados, como canta una kasida en su borde. Todos los visitantes la fotografían, quieren llevarse su recuerdo personal del palacio árabe, de esas columnas en bosque blanquísimo, de esos mocárabes y arabescos. Entre mármoles y encajes de yesos, el agua juguetea, refresca, se hace lanza y espejo, cobijo de los peces y entretenimiento de los niños. Agua y juego de luz tamizado por las celosías, en esta conjunción de hermosuras que nos ofrece el arte árabe por las



Jardines del Generalife. (Dos vistas.)





Tres vistas de la Alhambra. De izquierda a derecha: Patio de los Leones, bóveda de la Sala Dos Hermanas y el interior de la Torre de la Sultana.

salas y patios de los palacios de la Alhambra y los jardines del Generalife.

Pero la Alhambra además de palacio es fortaleza, castillo del medievo con muros franqueados por multitud de torres con nombres evocadores: Homenaje, Quebrada, Cautiva, Infantas, Bermejas; y también allí, junto a los muros rojos, ha quedado el recuerdo de la gloria imperial del Emperador Carlos V, con la maravilla de su palacio, con patio circular, todo él labrado como una alhaja del Renacimiento.

Desde la Colina Roja, bajemos cuevas y subamos otras, por el cerro que se la enfrenta, caminando por el barrio más popular de Granada, hacia el intrincado conjunto albaicinerio de estrechísimas callejas típicas, con antiguas y evocadoras portadas, con balcones y rejas en que los hierros sienten vocación de flor, y en todas las encrucijadas nos sorprenden recatados conventos, en que las celosías protegen del exterior hasta a las altas y esbeltas espadañas. En el alegre laberinto del Albaicín, los detalles ornamentales están regidos por el más variado gusto popular. Y las flores, resbalando de ollas, de balcones y rejas, o desde enclavadas tapias, ponen en el aire un perfume inconfundible de jardín, ofrecido en homenaje al caminante. Mas, a pesar de su silencio especialísimo, de su paz de vecindario protegido por altos y blanquísimos muros, en su pequeña Plaza Larga corre la algarabía de su zoco, de su mercado populoso en que compra el vecindario que no se atreve a pasar el Arco de las Pesas, bajando hacia Granada.

Pero nosotros no abandonamos las alturas del barrio morisco. Queremos admirar su emotivo conglomerado de iglesias con torres antiquísimas, alminares de mezquitas

bendecidas tras la conquista, o campanarios mudéjares, bellísimos, de bien labrado ladrillo, junto a los cuales aún se abren las bocas de los algibes gimientes que por la noche cantan su desesperanza en trémolos que acongojan. Y las solitarias plazuelas con cruces, las de San Miguel, San Bartolomé, San Gregorio, la Rauda y San Nicolás, desde cuyas «vistillas» se alcanza una de las más impresionantes perspectivas de la ciudad, en la que los torreones de la Alhambra destacan su geometría sobre la quebrada blancura de la sierra.

Pero también Granada es su Sacromonte, su camino del Monte Santo. Enfrente de los cerros pardos, rojizos de la Alhambra, del Generalife, de la Silla del Moro, están las cuevas de los gitanos. ¿Desde cuándo? Desde que el Valle del Paraíso —Valparaíso— se hizo definitivamente cristiano. Desde que unos canónigos de amplia teja protegedora del sol, tenían que reparar las siete cuevas, aún no numeradas, al final del siglo XVII, para mantener el culto y el prestigio de unos hallazgos piadosos levantadores de tal polvareda, que llegó desde las arenas del Dauro a los mármoles renacentistas de Roma.

Dentro de esas cuevas creció y se fue depurando el bronce gitano. Ese de carne y miel, de mirada indescifrable, de ritmo, misterio y chalaneo. Ese que continúa bailando la «Mosca» y la «Cachucha» con el gesto hierático de siempre, el mismo que pondría al danzar ante los moriscos, recién terminada la conquista, y a los que ya, según consta en oficiales documentos, los gitanos intentaban robarles las caballerías.

Tras bajar de las colinas, nos adentramos por la calle de los Oficios —la de los viejos escribanos—, en donde sorprende el barroquismo de la Madraza, en cuyo solar

estuvo la inicial Universidad árabe de Occidente, luego transformada en primer Ayuntamiento cristiano de la ciudad. Enfrente, la Capilla Real, con su mensaje del pasado, enlazado por cresterías góticas y por flechas voladoras retenidas con el sostén de yugos campesinos. Estamos ante la emoción de la Unidad y del Descubrimiento del Mundo Nuevo. Fernando e Isabel, los Reyes Católicos, duermen entre estos muros. Dos leones a sus pies ejercen la vigilia. Águilas, castillos, guirrnaldas de dulce fruta de las huertas, ángeles con cabezas de niños regordetes recuadran las figuras cumbres de la Historia española. Ella parece que sonríe. Las manos están, largas y finas, una sobre otra, sin sentir la apatencia del cetro que aparece en la vitrina. Sobre Fernando, su pesado mandoble. Vistiendo totalmente su armadura, parece reposar unos instantes antes de que el clarín le convoque a una nueva campaña. Han aparecido, tras los cristales, banderas que hicieron la guerra de Granada, y sobre un cojín de terciopelo, la corona de la Reina, la más emotiva joya de España. Bellos cuadros del mejor arte, que acompañaron la vida de Isabel, continúan dándole compañía después de muerta. Pero lo más impresionante de todo este conjunto singular, es bajar a la cripta, entrando en el ambiente en el que el tiempo está parado en torno a unos humildes sarcófagos de plomo que contienen el polvo de los gloriosos monarcas. Ellos quisieron reposar para siempre en el terreno que conquistaron, para finalizar la Reconquista; y ahí están, juntos como fue lo mandado: «Que el ayuntamiento que tuvimos viviendo, e que nuestras ánimas espero en la misericordia de Dios tendrán en el Cielo, lo tengan e representen nuestros cuerpos en el suelo...»

Junto a la Capilla Real, el «nuevo estilo», representa-

do por esa Catedral en que se solucionaron arduos problemas arquitectónicos, al compaginar los trazados góticos con su realización renacentista. Aquí y allá, muestras del genio de Diego de Siloe y de Alonso Cano. Grandeza romana de arco de triunfo en su portada, cobijando la delicadeza de la Anunciación.

Y casi a unos pasos, yuxtaponiéndose sorprendentes visiones, las portadas barrocas, con espirales de columnas en piedra franca, los retablos en que la madera se hace encaje entretejido de oros y espejos, las casonas del siglo XVIII de patios equilibrados y sugerentes. Y todo un mundo evocador y formativo, con museos arqueológicos, populares y artísticos de nivel nacional, con centros de cultura e investigación con prestigio desde hace siglos. Todo, conservado en una ciudad moderna y con ritmo, de tráfico nervioso que se percibe en su corazón, en la plaza de Isabel la Católica, enfrentada a la Gran Vía. Una ciudad que intenta no perder nada de su encanto tradicional, pero que se dispone también a conquistar anheladas metas de industrialización, en desarrollo compatible con su legado del pasado. Ciudad de contrastes ya, en que se sueña con chimeneas apartadas en polígonos fabriles, pero que todavía atesora remansos en que la velocidad no logró romper la antigua calma, el sosiego de las placetas, la degustación de fantásticos crepúsculos, el despacioso chalaneo sobre tratos inverosímiles. En que aún se puede gozar el lujo de comprar pájaros —verderones y colorines— en la vía pública para después, en un acto franciscano, dejarlos sobre la palma de la mano y echarlos a volar con alegría, sintiéndose dichoso cuando las emplumadas y palpitantes flechas se pierden sobre los tejados, orientándose hacia el cielo.



aguas de mesa
lanjarón

ofrece

2 aguas 2

sin gas!

con burbujas!

LANJARON salud
¡imprescindible para su hogar!

LANJARON fonte forte
¡refresca la sed!

Lanjarón

LANJARON... LANJARON... aguas puras de SIERRA NEVADA



A nivel del mar, la histórica Salobreña o fenicia Salambina.

La ideal provincia de GRANADA

Por LORENZO RUIZ DE PERALTA Y ANGUITA
Diputado y crítico de Arte

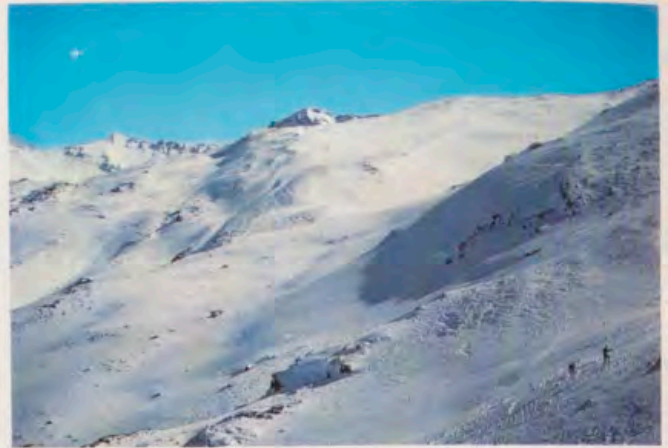


Con la autopista más alta de Europa.
Techo de la Alpujarra, tempestad de montañas.





Altitud cero, tropicales tierras del sol granadino.



Perpetua blancura de la sierra.

NO es fácil, en pocas líneas, hablar de la provincia más bella del mundo y milagro de conjunción de valores. Genialidad de la creación es Granada o alta Andalucía; está situada —como cautiva— entre las tórridas Málaga y Córdoba, Jaén y Almería, Murcia y Albacete. También es marinera del luminoso Mediterráneo, en la Costa del Sol.

Pequeña Suiza, sus picachos —«Mulhacén», de 3.485 m., o «Veleta», con 3.470, al que llega la autopista más alta de Europa— tutean a los más elevados del viejo continente; imponente Sierra Nevada, de nieves perpetuas y colosales formas, tallada a lo Miguel Angel.

La forma y color fueron combinados por la fantasía del Creador, repartiendo en su pequeña superficie —12.500 kilómetros cuadrados— composiciones plásticas como la Alpujarra, que desde la vertiente meridional de la blanca sierra, baja a sumergirse en «la mar»; o la región del «Marquesado», paisaje de agua y fertilidad; o la caprichosa sinfonía de verdes que es el «Valle de Lecrín», llamado de la Alegría, surcado por infinidad de ríos; o el señorial paraje «Soto de Roma», en su día, árabe jardín, real patrimonio que la Corona cedió al Duque de Wellington por sus servicios a España en la Guerra de la Independencia... y miles de lugares que hacen enmudecer. Poseen sus suelos toda la gama de la rica minería y su geología presenta el más completo muestrario.

Incontables itinerarios de arte integran las rutas turísticas de la provincia de Granada. Arte de la naturaleza, que maravilla cuando mezcla los colores de la flora tropical y de la alpina en un mismo lugar —asombro de botánicos como Edmundo Boissier o Rojas Clemente—, sierra y llano se enlazan en abrazo de hermanos. Desde la blancura de la nieve perpetua, al otro blanco de la marina espuma, se desciende en menos de una hora. No hay tierras como éstas, tan cargadas de emociones profundas y contrarias.

Este marco —abrupto y marino, campesino y minero— es el soporte de tipos raciales variadísimos y diferentes: hombre africano, con tropical cadencia, junto al recio montañero de nórdica dureza. El paso de la historia dejó en Granada seres de todas las razas y culturas, sucesión genealógica descendiente de los primógenos habitantes que casaron con los venidos en las tropas reales de Isabel y Fernando.

Singular provincia de Granada, residuo del «Reino de Granada» fundado por Aben-Alahmar, el hijo del rojo, el año 1238, y que abarcaba desde la Sierra Nevada hasta Gibraltar, con todas las costas andaluzas, desde el «vergonzante» Peñón hasta el río Almanzora. Aquel antiguo reino de Granada, que comprendía parte de las provincias de Córdoba, Jaén, Sevilla y Cádiz e íntegramente las de Almería y Málaga, quedó a salvo de las agresiones cristianas por virtud del acuerdo entre Alahmar y Fernando III; el moro cedió al cristiano algunos territorios y le ayudó a conquistar varias tierras, entre ellas las de Sevilla; en 1246, Alahmar se

Típica edificación alpujarreña, un rincón de Busquistar.



Luz y color de la Alpujarra, Pampaneira, Bubión y Capileira.





Casi a 3.500 metros de altura, inmensas pistas de esquí.



Sus pueblos de original trazado, Cádiz y los Bérchules.

declaró vasallo del Rey Fernando; le sucedieron hasta veinte monarcas y durante sus reinados se concentraron, en el reino de Granada», toda la población y cultura islámica, alcanzando en aquellos dos siglos y medio su momento más brillante; pero, acosado y vencido, aquel reino se entregó a los Reyes Católicos el día 2 de enero de 1492.

La arquitectura y artes plásticas de esta provincia son testimonio de todas las culturas invasoras y de la constante entrega al bello hacer de sus pobladores, en el curso de los siglos. Es indudable la influencia egea que está atestigüada por sepulcros dolménicos en los pueblos de Dilar, Ventas de Zafarraya, Guadix, Baza, Illora, Montefrío y Alhama. Pero no debe olvidarse que esta región, tantas veces invadida y tan violentamente codiciada, sufrió las tremendas destrucciones que a su paso dejaron bastetanos, oretanos, túrdulos, tartulos, celtas..., pobladores todos de la provincia granadina y en la que dejaron vestigios de su civilización y de su arte.

Todo fue contribuyendo a estructurar unos espíritus profundamente sensibles al arte y a las letras y un carácter soñador e idealista. No podía ser de otra manera en tierras que la naturaleza dotó de belleza y la historia colmó de prestigio. Ni estas tierras de Granada —que Cervantes calificó de «buena patria»— se parecen en nada a las demás de Andalucía, ni sus hombres se asemejan a los andaluces. Al respirar en ambiente repleto de estéticas sugerencias, es causa del desarrollo de su artística capacitación, de su fuerza

creadora y de sus firmes ideas personales. Basta con leer a Soto de Rojas, Martínez de la Rosa, Pedro Antonio de Alarcón, Angel Ganivet, Federico García Lorca... para entender el carácter y la mentalidad granadina.

Un vertiginoso vuelo sobre la provincia —pues este pequeño artículo no da para más— nos permitirá ver algunas interesantes pinceladas de su caudal artístico. El imponente claro-oscuro de la gran luz y grandes sombras de esta bella Granada, alumbra aquellas realidades históricas y artísticas; el murmullo de sus aguas es eco del paso de bastetanos y oretanos por Baza y Guadix; de los túrdulos, probables fundadores de «Iliberis» (Granada); de los fenicios, que fundan la antigua «Sexi» (Almuñécar) y «Salambina» (Salobreña); o de los griegos, colonizadores de la «Ulisea» (Alpujarras)...

También se palpa la presencia de los vándalos en Guadix y en Granada (capital), hasta la expulsión de los romanos por Leovigildo, a lo que sucedió la irrupción árabe el 711 para, más tarde, los damasquinos crear la «Medina Elvira»... y así la vida siguió modelando este singular lugar y sus gentes.

Fue en los suelos de la provincia de Granada donde se dieron los muy primeros pasos del Cristianismo por España. Guadix tuvo como primer obispo al varón apostólico San Torcuato, ordenado sacerdote por San Pedro y San Pablo (siglo I) que, juntamente con el otro varón apostólico y hagiógrafo San Cecilio —martirizado en el Sacro-Monte de Granada el año 65 de nuestra era—, fueron los primeros predicadores en España de la doctrina del Crucificado.

Almuñécar, joya de la Costa del Sol granadina.



Motril, su puerto y natural riqueza agrícola y minera.



Plantaciones de «chirimoyos» de Almuñécar, también únicas en Europa.



Guadix, torre de la catedral.

Bubión, pueblo serrano.



GUADIX conserva su hermosa catedral del siglo XVII, levantada sobre antigua alcazaba, cuyo puro arte barroco se conjuga con la atormentada topografía de aquellos parajes y famosas cuevas accitanas. En el cielo de este rancio pueblo se recorta, elegantísima, la torre de la iglesia de Santiago, de bellísima portada y magnífico artesonado morisco. La magnificencia del arte de la talla reluce en la sillería del coro y en imagen del Cristo de la Luz.

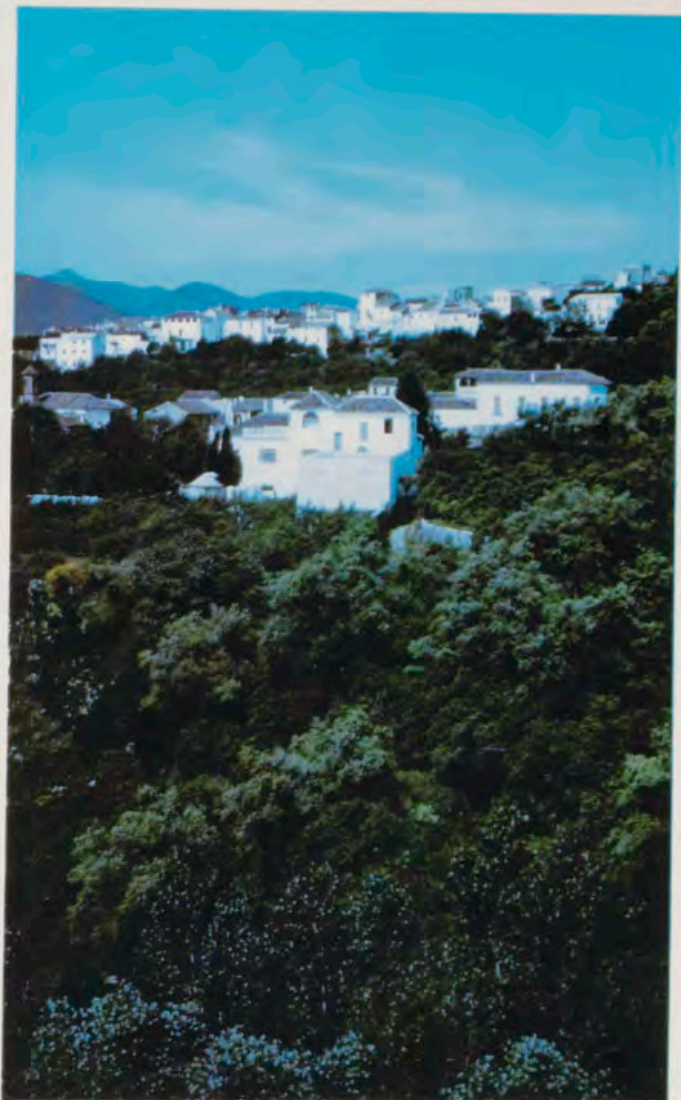
BAZA cuenta con otro gran artesanado, igualmente morisco, en su parroquia de Santiago, y un singular patio en la casa señorial que fue convento de Santo Domingo.

La riqueza artística provincial de Granada es innumerable, pues no en vano crearon escuela el genial pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano y sus seguidores Pedro de Mena, José y Diego de Mora, José Risueño, Torcuato Ruiz del Peral... y los pintores Pedro de Moya, Juan de Aragón, Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, Juan Niño de Guevara, Miguel Jerónimo de Cieza... sus obras se esparcieron y viven por aquí, proliferando en asombrosa riada de pintores y artistas contemporáneos, entre ellos José María Rodríguez Acosta y varios centenares más que llevaron sus lienzos a todos los museos del mundo. Se dice, con justicia, que en cada granadino se encierra un artista.

Todo lo monumental de esta provincia —sin contar el caudal existente en la capital— es interesante y atractivo en sumo grado: En LOJA, su parroquia mayor o de Santa María, se alza sobre las ruinas de una antigua mezquita; los frescos de José y Vicente Ciézar enriquecen los muros del convento de Santa Clara; la capilla de Jesús Nazareno atesora varios lienzos notables, uno de Alonso Cano. Aún sub-



La Rábida, pueblo marinerro.



Valle de Lecrín.

Este la Alcazaba moruna, y toda su carga histórica de tremendas batallas —desde su remotísimo origen hasta su definitiva entrega por Boabdil a Fernando el Católico— está atendiendo en el singular ambiente de Loja.

MONTEFRÍO, que antes llamaron «Monte ferido» (herido), es otro noble exponente del abolengo provincial; allí contrastan sus milenarias cuevas con la grandiosidad arquitectónica de su templo mayor, cuya circular cúpula de bloques sobrecoge al espíritu.

En ALHAMA DE GRANADA, la tierra más amada de los árabes, su topografía es una maravilla natural de arte; colosales magnitudes pétreas abrigan al delicado encaje de los quebrados valles, como el de los Molinos.

Otro mundo de sublime grandiosidad natural, a modo de gran museo puesto por Dios, oculto en las entrañas del subsuelo del término municipal de DEIFONTES y colindantes, es la virginal «Cueva del Agua», la más grande e impresionante de España y, acaso, del planeta, pues le falta mucho por explorar; en sus aún innumeradas cavernas, juegan los inmensos colgantes calcáreos —de abstractísima talla— con las arrogantes estalagmitas, creando así una genial visión fantástica que se refleja en los espejos de las insondables aguas subterráneas.

La deslumbrante ALPUJARRA es el milagro de la luz y del color; en sus fuertes relieves nacen composiciones de formas, donde —en verdad— la naturaleza se constituye en sabia maestra de pintores; sones remotos descienden de sus más picachos, cual orquesta interpretando la eterna Pasoral, y la alfombra de su original suelo baja señorial, hasta las playas, cambiando la paleta colorista por la blancura de

los costeños pueblos. La mansa espuma de este bonachón Mediterráneo alinea preciosos núcleos marinerros, aromatizados siempre por toda la flor del universo, siempre adornados con el rojo clavel y toda la gama del exótico jardín tropical.

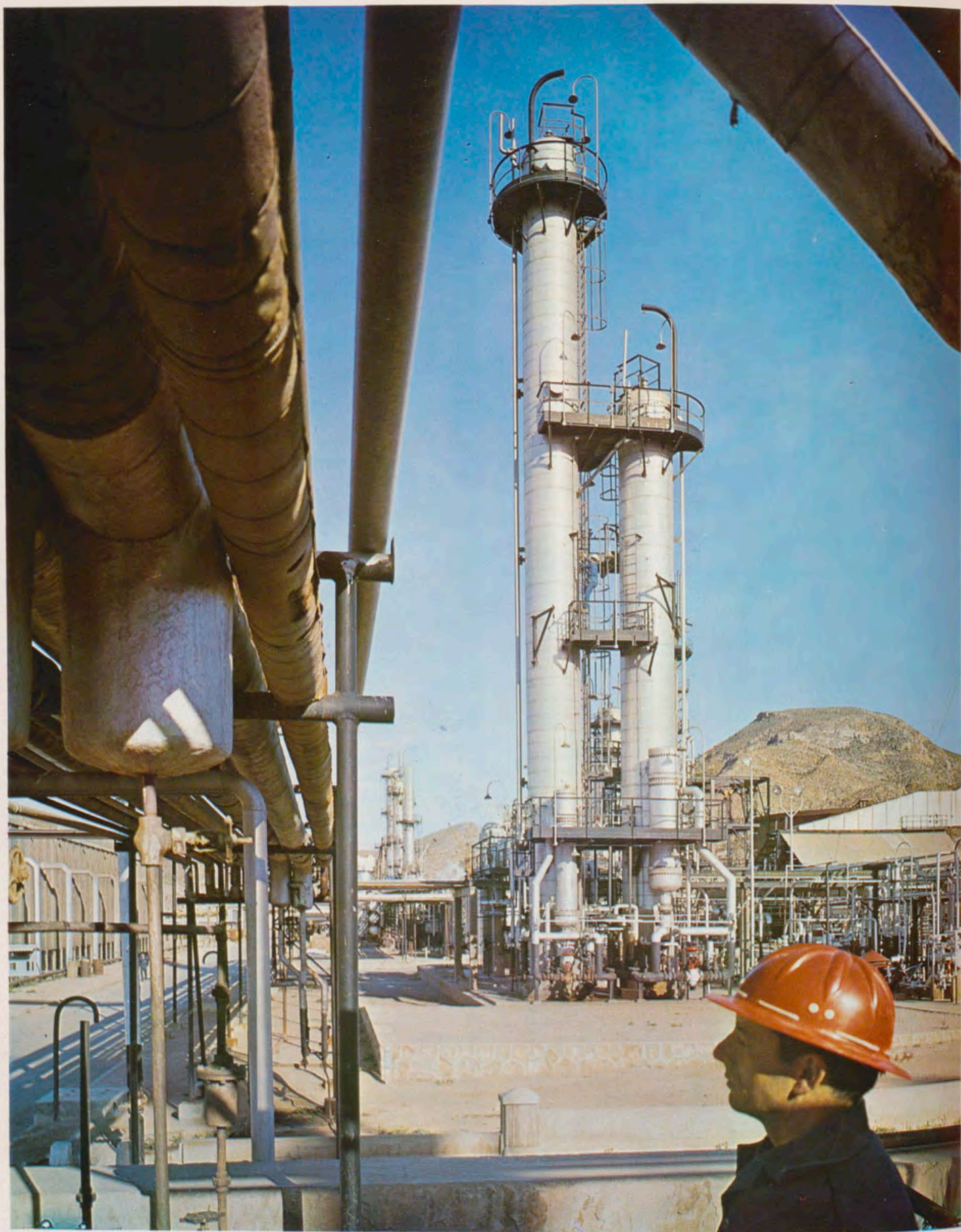
Las vías que nos llevan al pueblo de ALMUÑÉCAR —marino y labrador, único de Europa donde crece el «chirimoyo»— son todas ideales, pero hay una que arranca del «Suspiro del Moro» (donde deja de verse la capital y el Rey Moro lloró al abandonarla) y se adentra en la furiosa sierra de Almirajara, con los fantásticos pasos de Cásulas, descendiendo «en picado», a los extraordinarios mares de plataneras, aguacates, almendros, higueras, chirimoyos...

SALOBREÑA, suave sinfonía de blancas casas y plazuelas que, al son de «martinetes», termina en el fuerte vozarrón de su histórico castillo.

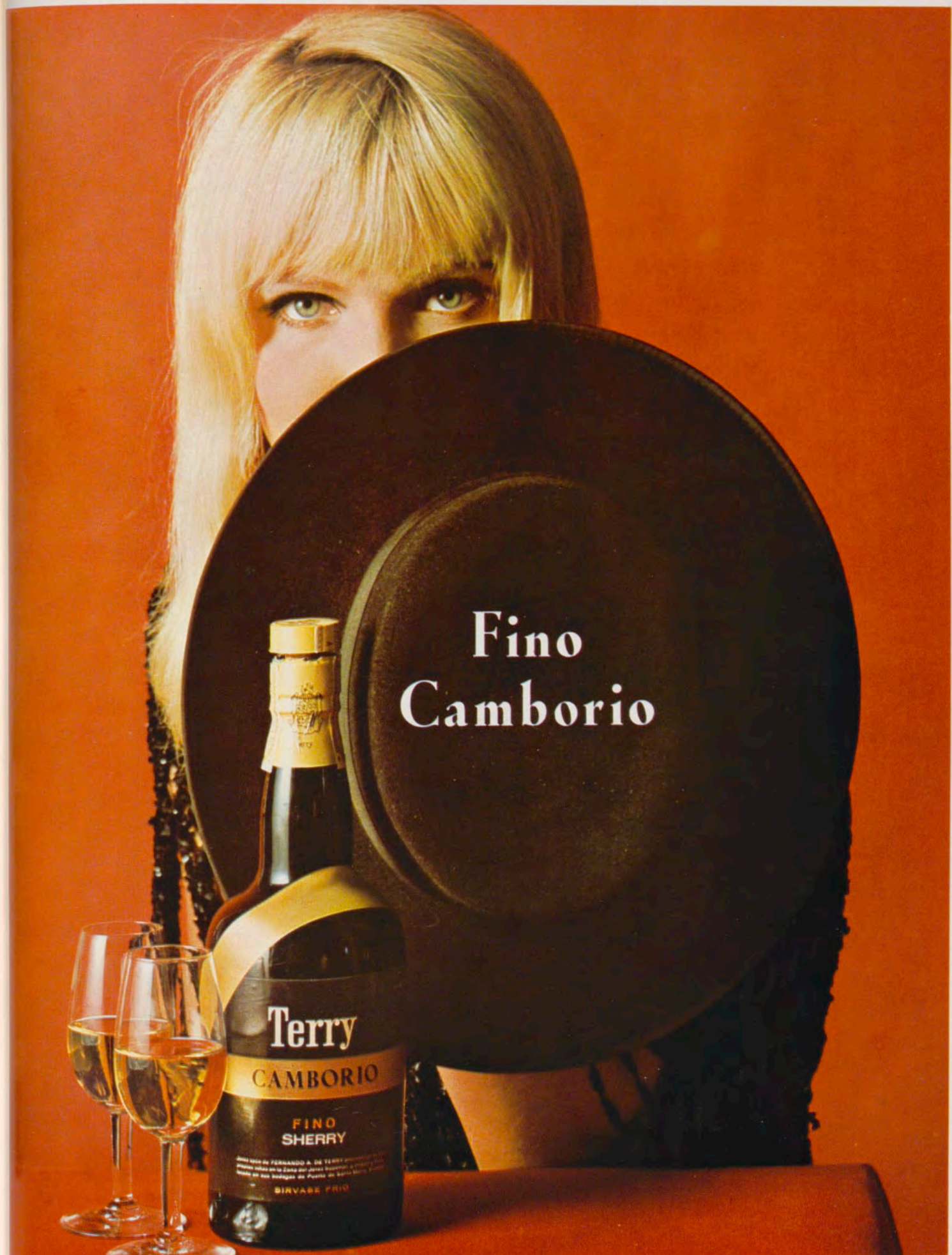
MOTRIL, emporio de riqueza, donde la vida se detiene satisfecha y la simpatía invade el alma del viajero que a su puerto arriba; tierra en la que, del todo, abrió sus manos el Señor; vega sin par, montes mineros, hombres de industria con alma de poetas y... la sal del mundo, allí el reloj querría pararse y detener al tiempo.

TORRENEUEVA, CALAHONDA, CASTEL DE FERRO, LA RÁBITA..., pueblos en tierra baja de canción marinera, al plácido compás de la «serrana»; son sus gentes la franca sonrisa al caminante que traspasa esta línea al límite de la provincia de Granada, la más bella de España, la más hermosa del mundo.

(Reportaje-fotocolor de José María Ventura Hita.)



**REFINERIA DE PETROLEOS
DE ESCOMBRERAS, S. A.
(CARTAGENA)**



Fino
Camborio

Terry
CAMBORIO
FINO
SHERRY
JOSÉ LUIS DE FERNANDO A. DE TERRY
SERVAGE FROID

Fino Camborio, jerez seco de Terry

A large, condensation-covered glass of Coca-Cola. The glass is filled with a dark brown liquid and a thick head of white foam. Inside the liquid, a scene of people on a yellow inflatable boat is visible. The boat is tilted, and several people are on board, including a man in sunglasses and a woman. The background of the scene inside the glass is a bright, sunny sky. The Coca-Cola logo is written in white cursive across the top of the glass.

Coca-Cola

**¡Adelante
con la
alegría!**

**Todo
va
mejor
con
Coca-Cola**



Embotellada por el Concesionario de Coca-Cola



Salto de Valdecañas sobre el río Tajo.
Potencia total instalada 225.000 KW.
Energía regulada 750.000 KW año.



Salto de Torrejón sobre los ríos Tiétar y Tajo.
Potencia total instalada 132.000 KW.
Producción media anual: 450 millones de KW.

HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.

HERMOSILLA, 3

MADRID - 1



CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S. A.

Barquillo, 17
MADRID (4)

Dirección telegráfica: CASER

Teléfono 222.65.60 (tres líneas)

SEGUROS DE ACCIDENTES
DEL TRABAJO

ACCIDENTES INDIVIDUALES

INCENDIOS

AUTOMOVILES

VIDA

PEDRISCO

CREDITO

TRANSPORTES

ROBO

RESPONSABILIDAD CIVIL

Y GANADOS

CASER

DESCALZAS REALES

CAPILLA DE LA DORMICION Y CASITA DE NAZARET

Por M.^a TERESA RUIZ ALCON



«La Encarnación», lienzo del siglo XVI situado en la casita de Nazaret.

Urna con la imagen de la Dormición de María, en la capilla de este nombre.



ENTRE el gran salón donde se exhiben actualmente los tapices (antiguo dormitorio de las religiosas) y la Capilla del Milagro, quedan dos habitaciones de paso en las que, como en cualquier rincón del Convento de las Descalzas Reales, se conservan pinturas y esculturas de interés artístico e iconográfico. Las religiosas llaman a estas dos estancias: Capilla de la Dormición y Casita de Nazaret.

CAPILLA DE LA DORMICION

Cuando se transformó el antiguo palacio en convento, la Capilla de la Dormición se dedicó a la Virgen de Montserrat. Se sabe que Diego de Urbina, pintor que trabajaba en El Escorial, tasó, en agosto de 1574, unas pinturas que realizó Juan de Arezedo¹. Durante mucho tiempo, se taparon con un cuadro de la misma advocación, del siglo XVII. Hoy, ya restauradas, están a la vista.

La instalación de esta capilla, como de la Dormición, data de finales del siglo XVII, hacia 1690, época en que trabaja en Madrid el pintor napolitano Lucas Jordán (autor de la pintura del techo) que fue llamado a España por Carlos II. Como la estancia tenía gruesas vigas, y no es de grandes dimensiones, en vez de una pintura al fresco, Jordán pinta la *Asunción de María*, sobre un lienzo que después se adosó a las vigas.

La escena representa el momento en que María, sentada sobre una nube e impulsada por un grupo de ángeles, sale de la estancia donde ocurrió la dormición y asciende hacia el cielo. El asunto le sirvió al pintor para representar un buen número de escorzos, en violentas posturas, y dotarlos de un impetuoso movimiento ascendente. Son los mismos diseños que Lucas Jordán, con inigualable soltura, empleó en otros techos como, por ejemplo, en las bóvedas de El Escorial. Tiene en cuenta la iluminación de la pieza, con dos pequeñas ventanas, para situar en esa parte el punto del cielo más lejano, a la vez que le da más luz, dejando en la penumbra lo que representa el techo de la estancia. Grupos de ángeles irrumpen en la escena arrojando flores o tocando instrumentos musicales. Entre estos ángeles, hay uno situado en lo que simula el borde del muro, que toca un violonchelo y que nos lleva a pensar en los ángeles músicos de la serie de tapices (ahora expuestos)

¹ Bib. Nac. Sec. Manuscritos.



1



3

Esculturas situadas en la Capilla de la Dormición: 1, Santiago (pintado); 2, San Simón; 3, San Mateo; 4, San Bartolomé.



2



4

Sor Ana Dorotea de Austria, retrato pintado por Rubens.



Un ángulo de la Capilla de la Dormición. A la derecha, la urna con la imagen de María. En torno, las esculturas que constituyen el apostolado.

Grupo escultórico formado por San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña, que está representada con los atributos de la Inmaculada Concepción. Conjunto del siglo XVII.



que, lógicamente, habría visto Jordán y en los cuales pudo inspirarse.

No hay lugar a duda, la intención que se tuvo al instalar la Capilla fue la de representar el hecho mismo de la Dormición, según nos lo cuenta la tradición. La estancia donde María murió, rodeada de los discípulos de Jesús, y desde la cual, transportada por los ángeles, fue sacada de este mundo.

A la imagen de María que dio origen a esta Capilla, se la tiene una gran veneración en el Monasterio. El Padre Carrillo² dice que ya se la tenían las primeras religiosas, cuando vivieron provisionalmente en las casas del obispo de Palencia, antes de instalarse en el actual Monasterio.

Esta imagen de la Virgen, es una escultura de finales del siglo XVI que sólo tiene tallados la cara, las manos y los pies. En el maniquí que forma el cuerpo está muy marcada la hinchazón del vientre, característica de los cadáveres, con lo que se ha querido indicar que María, efectivamente, murió. El rostro, con los ojos cerrados, expresa una profunda serenidad y belleza. Las manos y los pies tienen una talla muy perfecta. Desde tiempos antiguos, esta imagen, colocada en una lujosa camatrono, era expuesta a la veneración pública el 14 de agosto a la caída de la tarde hasta el mediodía del día 15, fiesta de la Asunción.

Alrededor de la habitación, en doce hornacinas, los apóstoles contemplan la escena. En la colocación hay una serie de anomalías, algunas de ellas sin explicación. Santiago no está representado en escultura sino pintado; con esto, posiblemente, se quiere indicar que, como es tradición, el Apóstol no estuvo presente corporalmente, puesto que ya había recibido el martirio. Siguiendo esa misma tradición, están San Pablo y San Dionisio Areopagita, su discípulo, quienes conocieron a María en vida. Es inexplicable la ausencia de San Judas, a pesar de existir la escultura que se encuentra en la Casita o Capilla de la Infanta Sor Margarita de la Cruz. Este cambio no tiene explicación lógica, pues aunque San Dionisio estuviera presente, nada hay en contra para suponer que el apóstol Judas Alfeo no lo estuviera. Por otra parte, la sustitución no puede achacarse a un capricho de las religiosas, porque en la cartela que lleva cada apóstol en su hornacina, figura el nombre de San Dionisio en la de su imagen.

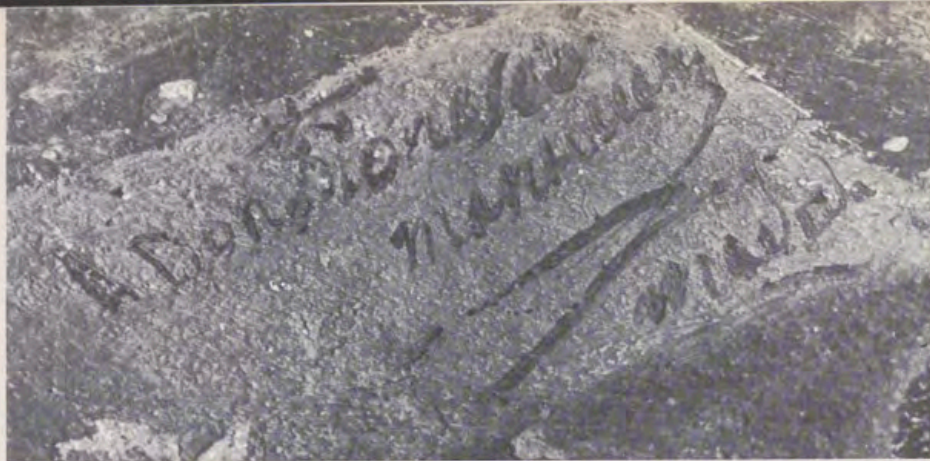
² FRAY JUAN CARRILLO, *Relación Histórica de la Real Fundación... de Sta. Clara de la Villa de Madrid.*



San Pedro, escultura perteneciente a la serie de los apóstoles que se halla en la Capilla de la Dormición. Las esculturas —excepto Santiago, que está pintado— están situadas en hornacinas y presentan desigualdades en su ejecución aunque todas son obras de la misma mano.

San Andrés, otra de las esculturas de la Capilla de la Dormición. Este apostolado (de finales del siglo XVII, o comienzos del XVIII) hace pensar en alguien con influencia granadina, principalmente por el plegado de los paños. Esta imagen y las de San Pedro y San Matías, están trabajadas con mayor esmero.





Cartela situada en uno de los muros de la Casita de Nazaret y que dice: «A. D. Dionisio Mantuano».

Una de las numerosas pinturas, en grisalla, que decoran exteriormente los paramentos de la Casita de Nazaret.

El apostolado de finales del XVII, o principios del XVIII, hace pensar en alguien con influencia de la escuela granadina, principalmente por el plegado de los paños en espiral hacia los pies. Las tallas, aunque todas de la misma mano, presentan desigualdades en su ejecución. Se nota mayor esmero en las imágenes de San Andrés, San Pedro y San Matías. Las proporciones están más cuidadas, sobre todo en las cabezas, con más puntos de vista que las de los otros, que casi no tienen más que el frontal. La policromía también es muy desigual y es de notar que casi todos están vueltos a policromar en época posterior.

Aunque las esculturas sean de un maestro de segundo orden, el conjunto sorprende por su originalidad, pues sólo en pintura se había representado la escena con tanto realismo.

Empotrada en el muro hay una vitrina (o «escaparate», como se les llama en el Convento) con un grupo escultórico de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen. Obra policromada de la primera mitad del siglo XVII. Es de resaltar que la Niña María está representada con los atributos de la Inmaculada Concepción: túnica blanca, manto azul y sus pies pisan la cabeza de la serpiente.

CASITA DE NAZARET

Si la Capilla de la Dormición sorprende por lo raro de su contenido, otro tanto ocurre con la estancia contigua donde se levanta una pequeña casita, con tejado a dos vertientes, con sus muros profusamente decorados: la llamada Casita de Nazaret.

En la primitiva estructura del edificio, cuando era antiguo palacio de Alonso Gutiérrez, esta habitación y lo que hoy es Capilla del Milagro eran una sola estancia: la galería alta de un patio castellano, de principios del XVI, como se aprecia perfectamente en las columnas con sus capiteles de piedra y zapatas de madera que están hundidos en el muro. En la primera adaptación de Palacio a Convento, esta galería se cerró para convertirla en Capilla de Nazaret. En el centro, se levantó la Casita de Nazaret que, según el Padre Carrillo, tiene las mismas dimensiones que la Santa Casa que se conserva en Loreto. En ella se guardaba el cuadro de la *Virgen del Milagro* y la imagen de la *Dormición de María*.

Cuando en 1678 se construyó la Capilla del Milagro se tomó el terreno de esta galería y la Casita quedó adosada al muro por su frente posterior. Está completamente decorada con pinturas, tanto en el artesonado como en los muros; y éstos, por el interior y el exterior.

En el interior, exceptuando el zócalo del que luego hablaremos, la decoración se divide en paramentos limitados por cenefas de decoración renacentista, de candelieri; en el centro, medallones con escenas alusivas a la infancia de Jesús. Un pequeño altar de mampostería, y, a modo de retablo, un cuadro con el *Misterio de la Encarnación*. Un ángel rubio, con corona de flores, irrumpe en la estancia donde María, arrodillada en un reclinatorio, suspende su oración sorprendida ante la inesperada aparición. En lo alto, entre nubes, aparece el Padre Eterno, de media figura, rodeado de ángeles. Pintura de tonalidades calientes y agradable composición es obra del siglo XVI que, al igual que los frescos de las paredes, está muy relacionada con los pintores que trabajaron en El Escorial.

En la parte exterior de los muros están representados algunos santos relacionados con la orden franciscana o con la fundadora doña Juana: Santa Clara, Los Santos Juanes, San Sebastián y Santiago. Estas pinturas, que originariamente fueron en grilla, como quedan en el muro de la izquierda, se debieron colorear en la reforma del año 1678; en este momento se pintó también el zócalo, imitando mármol, igual para todas las capillas. Dormición, Nazaret, y entrada a la del Milagro. En la parte baja de uno de los muros de la Casita hay una cartela que dice «A D. Dionisio Mantuano».

Aunque muy deteriorados, quedan restos de la azulejería talaverana que pavimentaban el suelo. La entrada de la Casita, por delante, se cierra con unas verjas de hierro. En los dos muros de los costados tiene dos pequeñas puertas de madera decoradas.

Al hacer la nueva instalación se han colgado de los muros, tanto de la Capilla de la Dormición como de la estancia donde está la Casa de Nazaret, pinturas de las que tanto abundan en el Convento; algunas de primera mano y otras muy secundarias, pero todas de interés iconográfico o histórico.

Es de todas, la más importante, el retrato pintado por Rubens, en su segunda estancia en Madrid, de Sor Ana Dorotea de Austria, hija del Emperador Rodolfo y una de las gran-



Galería del patio, al estilo castellano del siglo XVI, que se transformó para convertirse en la Casita de Nazaret. En las dos fotos se aprecian los capiteles y las zapatas de madera empotrados en el muro.





«Piedad»,
pintura
del siglo XVI
al XVII.
Obra
con traza
escultórica.

des Mecenas del Monasterio. El otro, de los dos iguales que pintó, está en la Colección de Lord Wellington en Londres. Atribuido a Matías de Torres, es el retrato de la Infanta Sor Margarita de la Cruz. El boceto que hizo Vicente Carducho para el gran cuadro del altar mayor del Monasterio de la Encarnación. Una tabla con la copia de la Virgen de la Antigua, pintura gótica de gran veneración en Sevilla y un pequeño

lienzo con la Adoración de los Pastores, de la segunda mitad del siglo XVIII, obra muy relacionada con Maella.

En la estancia contigua hay una serie de Vírgenes; la de Loreto y una muy venerada en Madrid, en el siglo XVII: la de la Inclusa. Una copia de la *Vocación de San Pedro del Barrochio* que se encuentra en el Monasterio de El Escorial y finalmente

una *Piedad*, obra, a caballo entre los siglos XVI y XVII, de acento trágico y dibujo correcto, pero que en su ejecución se nota un gran sentido escultórico, como si fuera obra de escultor más que de un pintor.

Las nuevas estancias abiertas contribuyen a que la visita de las Descalzas sea un nuevo recreo para los diletantes y tenga un mayor interés para los estudiosos.

La
Asunción
de
María,
por
Lucas Jordán.
Techo
de la
Capilla
de la
Dormición.



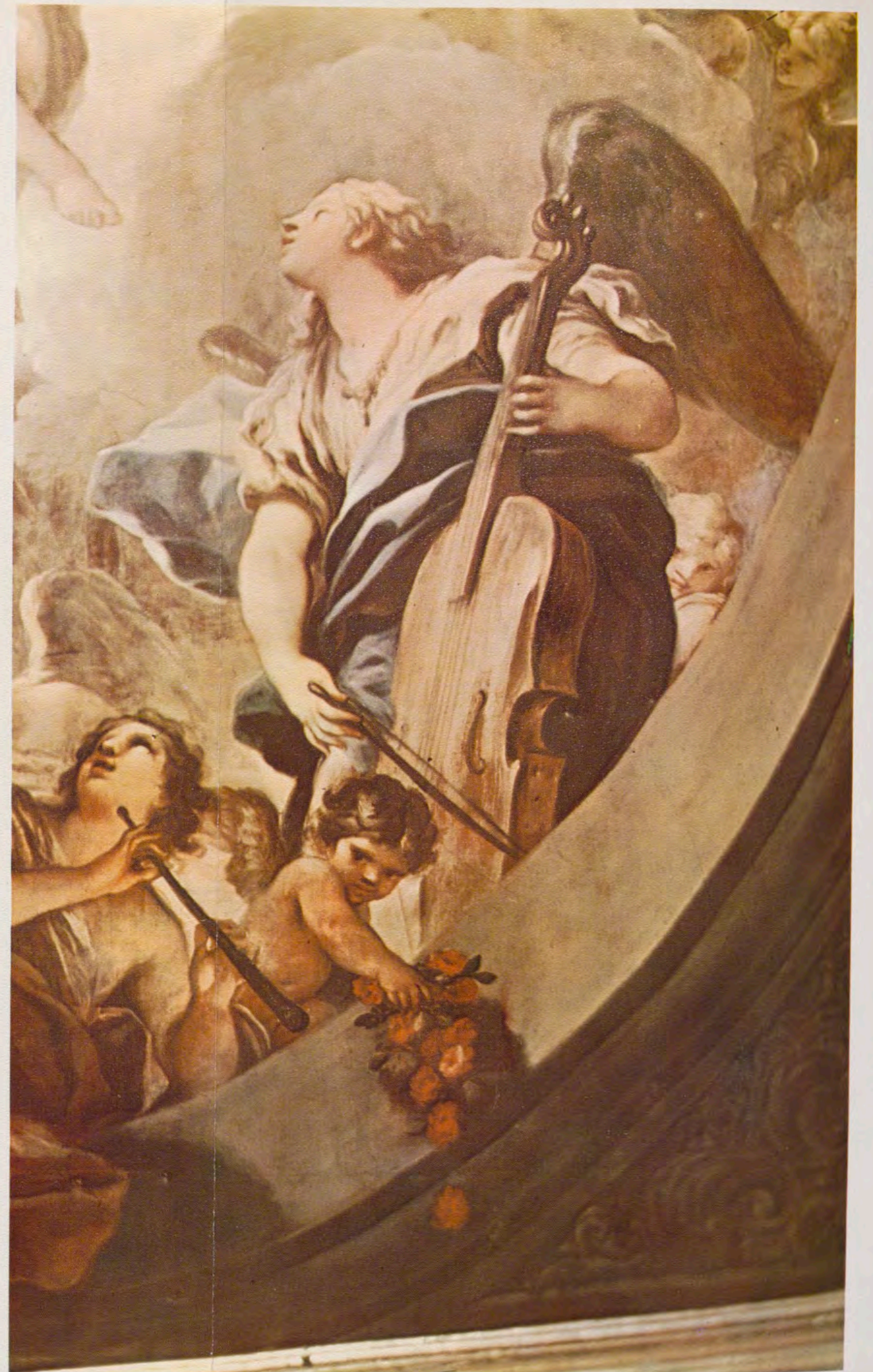
La
Asunción
de
María,
por
Lucas Jordán.
Techo
de la
Capilla
de la
Dormición.





«Adoración de los pastores.» Pintura del siglo XVIII. Capilla de la Dormición.

Angel músico. Fragmento del techo pintado por Lucas Jordán.



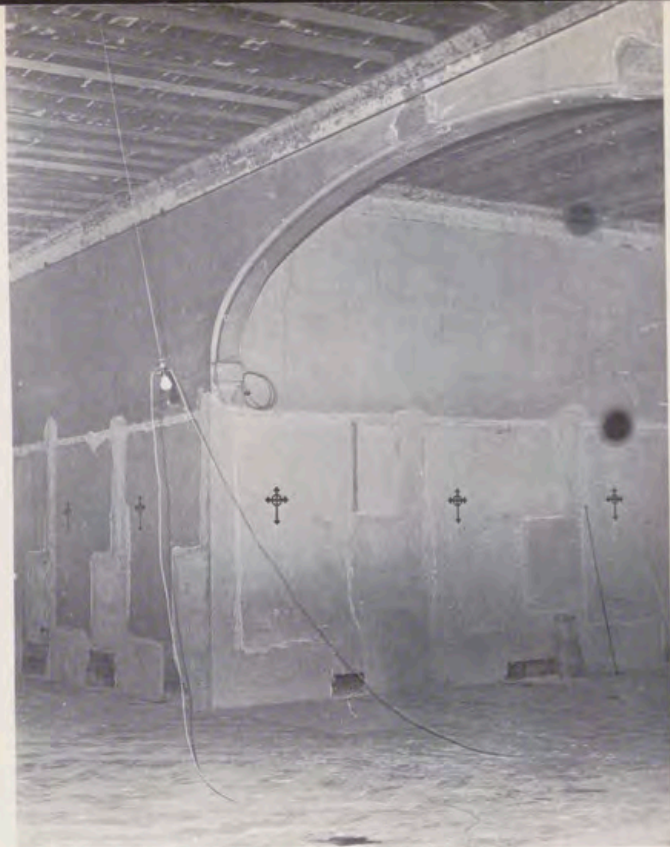
er
bi
de
ri
qu
su
so
ri
ca
de
tr
de
de
ta
co
Pe
ca
ha
an
de
Y,
ya
m
re
su
ley



«Adoración de lo



en
bie
de
ría
qu
su
sol
ric
ca
de
tri
de
ta
co
Pe
ca
ha
an
de
Y,
ya
m
re
su
le



Interior del dormitorio común al iniciar las obras de restauración.

DESCALZAS REALES

RESTAURACIONES Y NUEVAS OBRAS

Por RAMON ANDRADA

EN el Museo de las Descalzas Reales, el encanto es la autenticidad del ambiente recoleto y monjil del XVI. El deambular en silencio por sus galerías y ánditos es un placer estético que se hace gozoso al oído. Esa clausura aislada, cerrada al exterior, tan sólo anuncia con timidez su enorme riqueza por las trazas arquitectónicas de la portada conventual, obra de Antonio Sillero, y por la geométrica y masiva fachada de la iglesia, de Juan Bautista de Toledo. Ambas, de los pocos elementos renacentistas de un Madrid aún sin la Corte y con calles de agua va.

Pensamos en el milagro de las Descalzas que, a través de tantos siglos, haya conservado su propio y original ambiente. Son cosas de la clausura y de los Patronatos Reales.

Y, como consecuencia también, como ya otra vez hemos dicho, de unas monjitas que rezan y que en ocasión reciente sostuvieron el convento con sus oraciones, contra una inexorable ley mecánica que agrietó sus muros

y en trance estuvieron de desplomarse.

Las monjitas aportan sus oraciones y también sus renunciaciones. Que el Patrimonio Nacional trata de suavizar, en lo que puede ser de su competencia, hasta conseguir que de ese ambiente de puro gozo pueda desaparecer lo que sólo es anacrónico o despectivamente viejo, vetusto.

La Comunidad dormía en una gran habitación común, compartimentada con tabiques, mamparas y cortinillas de poca altura, en celdillas individuales construidas posiblemente el pasado siglo, tras de abandonar las celdas o casitas primitivas. Sin calefacción. Sin cuartos de aseo. Dormitorio común, que servía de paso para tres capillas que forzosamente quedaban aisladas del recinto de museo. La Capilla de la Dormición, la de Nazaret y la del Milagro.

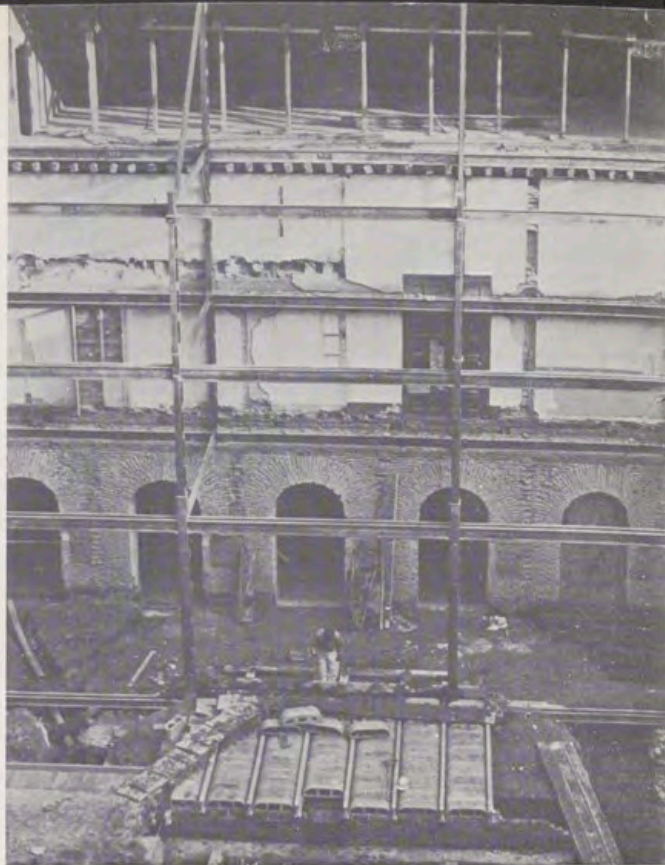
Al tiempo, un conjunto de pequeñas viviendas de demandaderas y criados del Convento tenían acceso independiente por el Postigo de San Martín y se caían, deshabitadas, de ruina y

pobreza. A cincuenta metros de la plaza del Callao, se entraba a ellas por un patio y corredores de ambiente toledano y pintoresco.

Y guardados como un tesoro, tenidos en el aprecio que merecen, una colección de tapices sólo conocidos por eruditos, y mostrados en muy raras festividades, adornando la iglesia o galerías.

Tres causas que van a cristalizar por la intención que el Patrimonio Nacional pone en ello, en un resultado, a nuestro juicio, feliz. Nuevas celdas para la Comunidad, dotadas de los mínimos servicios exigibles; una ampliación del recinto de Museo que aporte, nada menos, que una exposición permanente de la colección de tapices de Rubens, y las tres capillas que antes señalábamos, de la Dormición, de Nazaret y del Milagro, que enseñarán su riqueza.

Como siempre, este resultado feliz es consecuencia de un notable esfuerzo en trabajos; tiempo y presupuestos, del que vamos a hacer algunos comentarios sobre lo afectado direc-



La demolición de las arruinadas casas de demandaderas y servidoras del Convento, en recintos exteriores a la clausura, pero dentro del Monasterio, permitieron obtener un solar en el que se ha construido el nuevo edificio donde, en celdas individuales y acondicionadas, vive actualmente la Comunidad. En las diferentes fotos se aprecia la estructura metálica que sirve de zuncho y refuerzo a los viejos muros y diversas fases de la obra.



tamente en las obras de reconstrucción y restauración.

El conjunto de viviendas al Postigo de San Martín, arruinadas, tenía que ser derribado para disponer de un solar, dentro del recinto monacal, que admitiera perfectamente la construcción de un nuevo edificio donde alojar la Comunidad en celdas individuales, enlazado muy bien con la circulación y uso del resto del Monasterio.

Al trasladarse la Comunidad a este nuevo edificio, dejaba libre el dormitorio común, que es una pieza de grandes dimensiones y que separaba el museo visitable de las tres capillas a que antes aludimos. La restauración de todos estos ambientes, salón (antes dormitorio) y capillas, permite ampliar el recinto de Museo y contemplar lo que hasta ahora nadie ha visto. Así de tajante: lo que hasta ahora nadie ha visto.

Describamos a continuación lo más esencial de las obras.

A) DEMOLICION DE VIEJAS VIVIENDAS DE DEMANDADERAS Y CONSTRUCCION DE EDIFICIO CON CELDAS Y DEPENDENCIAS PARA SER HABITADAS POR LA COMUNIDAD.

El ambiente toledano y pintoresco a cincuenta metros de la plaza del Callao se derribó, no sin romántica pena, salvo su fachada al Postigo. Derribo difícil porque sus entramados de madera estaban apoyados en el resto del Convento y servían de muleta a edificios colindantes. Cuidadosa hubo de ser la operación en las estructuras vecinas a la Capilla



del Milagro, ya que al ser todas una, sin solución de continuidad, se hicieron apeos y cortes, al tiempo que se sujetaban cimientos y apoyos (primero provisionales y luego definitivos) con la estructura del nuevo edificio. Las fotografías que ilustran estas líneas son muy expresivas a este respecto. Conseguido el derribo y guardando muy bien los muros exteriores y perimetrales, se empezó la obra nueva. Vaciado en sótano, que alojó los servicios de calefacción, con necesidad de recalzar cimientos. Empezar a levantar estructura de hierro, en la que, además de apoyar el edificio proyectado, consolidar los viejos muros (la mayoría de tapial) y, al fin, construcción total de 29 celdas, conformadas alrededor de un patio central (a modo de Claustro y con tres plantas de altura), todo él encerrado dentro del volumen primitivo del Postigo de San Martín, con su vieja fachada a él sin tocar y, casi nos pareceríamos a decir que, sin que nadie se enterara. Celdas con calefacción y lavabo, amplios cuartos de aseo en cada planta, cuerpo independiente con sus servicios para la enfermería y los muebles necesarios para hacer mejor la vida a esa Comunidad, que encuentra así su cómodo aislamiento para vivir al lado y bien enlazado con el resto del Monasterio. En la última planta y orientado al mediodía hay un cuarto de costura, con hermosos ventanales, donde se reúnen a trabajar las monjas jóvenes. Uno de los momentos felices fue el verlo repleto de risas y alegría cuando restauraban un tapiz que casi no cabía en la habitación.

B) RESTAURACION EN EL GRAN SALON ANTIGUO, DORMITORIO COMUN, Y EN LAS TRES CAPILLAS.

Al trasladarse al nuevo edificio se pudo levantar la clausura al dormitorio común y a las tres capillas.

Había que restaurar esos lugares.

La primera operación fue la de asegurar los forjados de piso y las cubiertas. El forjado de la Capilla de Nazaret, que sirve de techo a la cocina situada justo debajo, hubo de ser entrevigado con hierro y reforzado todos los cargaderos y pies derechos, porque la termite, también aquí y muy localmente, cumplió su acción devastadora.

Esta operación sirvió de pretexto para modernizar totalmente esa cocina que ahora es bastante funcional y dotada de propano. Ni que decir tiene que la limpieza en esas dependencias es exultante.

Y ya resueltas las estructuras y con ellas la estabilidad y resistencia del conjunto, empieza la restauración y ambientación. El dormitorio común se convirtió en un gran salón con planta de T, de magníficas dimensiones.

Demolido el techo de yeso, estucado sobre tomiza y tablazón, quedó al descubierto la viguería, de madera, que hábilmente tratada forma el artesonado. Hoy se muestra de gran empaque aunque bien sencillo.

Una reparación de yesos y pintura y el enmoquetado del piso, permiten ofrecer este espléndido volumen para colgar tapices, que se ofrecen brillantemente iluminados con reflectores centrales que no deslumbran.

Y en el interior de las tres capillas, asegurada su estabilidad, la labor necesaria ha sido exhaustiva. Todos los Servicios del Patrimonio Nacional, interesados en este cometido, han trabajado con celo y eficacia hasta ofrecer remozado lo que era lamentable por el pasar del tiempo y por la imposibilidad de acometer las obras con la envergadura requerida, hasta que la clausura y las habitaciones de la Comunidad pudieron cambiarse.

La restauración de los frescos y pinturas, que las fotografías documentan, ha sido importantísima y de un resultado extraordinario.

La ambientación, luego de las obras, ha sido hecha con un interés en la autenticidad, que al estar lograda no se advierte.

Damos así, escueta nota de todo lo acaecido en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, durante casi cuatro años. Creemos que es importante la aportación a su museo.

Pero estas líneas no pueden expresar la realidad. Hay que visitar estos recintos para salir pensando cómo es posible que existan en el corazón del Madrid nervioso que nos toca vivir y cómo es posible que no se hubieran recorrido antes.

Lector, ahora, en este invierno, dedica una mañana o una tarde a las Descalzas. Vete por su interior, andando despacio, escuchando tu silencio y el del Museo-Convento, fijando la vista más en el conjunto y en el ambiente que en el detalle y, cuando el asombro y la sensación de paz inunde tu ánimo, vete. Y regresa otro día para ya apreciar, una por una, las dos mil obras de arte.

UN "CALVARIO" DE PLATA Y EBANO, EN EL ESCORIAL, REGALO DE BLANCA CAPELLO A FELIPE II

Por ARTURO PERERA



El «Calvario» y la dedicatoria que figura al pie del mismo.

EN las habitaciones de Felipe II, en el incomparable Monasterio de El Escorial, se encuentra un muy bello retablito consistente en una placa de plata repujada, representando un «Calvario» con el crucifijo del mismo metal —pero exento— y enmarcado todo en un a modo de templete, de ébano. Una inscripción, al pie, nos dice que fue regalo del Papa Gregorio XIII a Blanca Capello.

Además de su positivo mérito artístico, siempre me había intrigado el hecho de que un regalo papal a Blanca Capello, de tan agitada historia, figurase en poder del austero monarca. Consecuencia de mi interés fue el que emprendiese, a lo largo de los años, algunas investigaciones para esclarecer este hecho. Fruto de ellas, realizadas tanto en Italia como en España, es lo que paso a relatar. Es, en verdad, bien interesante.

QUIEN ERA BLANCA CAPELLO

Aunque toda persona medianamente culta tiene alguna idea de ella, arquetipo de aquellas mujeres del Renacimiento italiano, importa para nuestro propósito recordar aquí, siquiera brevísimamente, los episodios salientes de su dramática vida.

Hija de un patricio veneciano, Bartolomé Capello, y de su primera mujer, Pelegrina Morosini, igualmente de insigne prosapia veneciana, rica, buena y bella, tuvo la desgracia de perder a su madre muy pronto. Vuelto a casar el padre con una viuda, Lucrecia Grimani, que era la antítesis de la anterior, pronto empezó a sufrir Blanca bajo su insoportable yugo. A los quince años, era ya Blanca una espléndida belleza veneciana y tanto por ello como por ser heredera por su madre de cuantiosa fortuna, pronto se vio asediada por pretendientes.

Quiso sin embargo su mala suerte que fuese seducida por un joven florentino, protegido por los Salviati (que habitaban un palacio frontero al suyo), disoluto y calavera, con el que contrajo relaciones íntimas y, huyendo al fin con él, llegaron tras mil vicisitudes a Florencia, en donde, al parecer, formalizó su matrimonio.

Reclamada por la República de Venecia, fue puesta a precio la cabeza de su marido, Pietro Benaventuri, y de allí a pocos días fueron llamados a comparecer ante el Gran Duque de Toscana, Cosme I, y su hijo Francisco. Tal impresión causó Blanca en este último que, tras no muchos trabajos, logró hacerla su amante. Estos amores, no sólo no di-

ficultados, sino incluso favorecidos por Pietro, dieron como resultado pingües cargos para éste y una lluvia de beneficios para ella, no sólo en dinero, alhajas, carrozas, etc., sino también en dos palacios: uno, en Florencia; el otro, una finca soberbia, en la campiña. Habiéndose de casar el Príncipe Francisco para perpetuar su estirpe, lo realizó con una princesa austríaca, Juana, de frágil salud, pero de virtud y bondad ejemplares, a quien pronto hicieron saber el verdadero papel de Blanca, a la que había tomado cariño. Por desgracia, la Princesa Juana, en sus repetidos alumbramientos, no tuvo sino infantas ¡hasta seis! Con ello fracasaban lastimosamente los planes de Cosme y de su hijo que *necesitaban* un heredero. Entonces Blanca, que se había adueñado por completo de la voluntad de Francisco, ideó simular un embarazo para, proporcionándose previamente un niño, hacerlo pasar por hijo suyo y del Príncipe. Así lo realizó y éste, creyéndolo, desde la cuna hizo que le dispensaran honores y tributos principescos. Durante un tiempo nada se traslució del engaño, hasta que por confesión de dos de los principales fautores del hecho, se supo lo ocurrido. Enferma la Princesa, en parte por los malos tratos de su marido, tuvo al fin, en su séptimo embarazo, un niño, que fue apadrinado por nuestro Felipe II, que le dio este nombre. Poco después moría la infeliz madre (1578), y como también había fallecido el Gran Duque Cosme, y heredado Francisco la Corona, Blanca veía abierto su camino para el trono, aspiración ardiente de su vida ya que, además, había muerto su marido, Pietro, asesinado en una emboscada promovida por los Rizzis, patricios florentinos, ofendidos, como otros muchos, por la insensata y vergonzosa conducta de aquél.

En suma, apenas dos meses después del fallecimiento de la Princesa Juana (abril, 1578), Blanca casaba en secreto con el nuevo Gran Duque, su amante Francisco de Médicis, el 5 de junio de aquel año. Falta reconocer esto solemne y públicamente, lo que se realizó enviando Venecia una brillante y numerosa embajada, al igual que también hicieron otras diversas Cortes, siendo Monseñor Fulvio de la Cornia, nuncio del Pontífice Gregorio XIII. Este había conocido a Blanca en Bolonia, por lo que acogió la noticia *con gran alegría* enviándole presentes, entre los cuales figuraba una taza de nácar ornada de perlas. Felipe II remitió un espejo que valía 6.000 ducados y hasta el Cardenal Fernando, cuñado de Blanca, una copa de oro cincelada por Cellini.



«Blanca Capello», retrato por «El Bronzino».

Blanca, en fin, fue coronada solemnemente el 12 de octubre con inusitada pompa por el enviado veneciano con la corona, regalo de la Serenísima, de deslumbrante riqueza.

El Gran Pontífice Gregorio XIII, sabiendo a la nueva Gran Duquesa muy aficionada al Arte, en particular a las joyas, le enviaba frecuentes regalos porque quería congraciarse con Francisco, cuya pasión por aquella conocía. Seguramente, con motivo de la coronación, o por cualquier otro, le remitió este «Calvario». Se trataba de tener propicio a Francisco, pues la Toscana y sus varios feudos eran limítrofes de los Estados Pontificios y aquellos estaban, en cierto modo, bajo la tutela de Felipe II, el Monarca español con el que tenía tratos a veces difíciles, por múltiples motivos. También a éste hacía regalos y, ¡cosa curiosa!, algunos muy parecidos al que nos ocupa, según consta en la relación publicada por el P. Zarco de los objetos enviados a El Escorial. Diremos, de paso, que igual táctica siguió su sucesor en el solio, Sixto V.

A pesar de su encumbramiento, Blanca tenía por enemigos a sus dos cuñados: uno, hijo natural de Cosme, Pedro, verdadero canalla y alejado con un cargo en España; otro, mucho más temible, el mencionado Cardenal Fernando, que anhelaba suceder a su hermano y que, con diversas alternativas, se reconciliaba o reñía con él. Así las cosas, a los cinco años de vida, murió el pobre principito Felipe que, como sus hermanas, tenía una verdadera adoración por Blanca. De nuevo quedaba sin sucesión la corona Toscana.

Fracasados todos los reiterados intentos por parte de Blanca para tener hijos, se le ocurrió, de acuerdo con su marido, *declarar heredero al niño que había simulado tener de éste, previa su legitimación y atribución de títulos y feudos.*

Para ello había que contar con el Rey de España, que ejercía con suave política, pero firme, decisiva intervención en los asuntos de esta índole. Pero el Monarca rehusaba, obstinadamente, autorizar la legitimación oficial de don Antonio, el falso hijo de Blanca, aunque para lograrlo se echasen manos de todos los medios. Entonces fue cuando ésta envió a Felipe II el «Calvario» que estudiamos¹ (en 1585), pues ya fallecido el Papa Gregorio podía hacerle sin empacho y era obsequio que, dada la religiosidad del Monarca (y acrecido su valor por el origen), pensó la donante que habría de ser de su agrado. Sin embargo, sólo

logró que le reconociese el Principado de Capristano, con que su padre putativo la había agraciado. Los Duques persistían torpemente en presentarle como tal príncipe heredero, incluso oficialmente. Sabido esto por el Cardenal, al que tan sólo separaba ya de la corona la vida de su hermano, simuló una reconciliación y se presentó un día en Poggio á Caiano, donde estaban los Duques. Después de una comida que hizo en compañía de los Duques, éstos cayeron enfermos. Unas horas más tarde, primero el Duque y luego Blanca, murieron tras atroces dolores, verosímilmente envenenados (o hechos envenenar) por Fernando.

¡En los muros de la villa se pudo leer, aprovechando el nombre de la villa «Poggio á Caino», «El puñal de Cain!»...

DESCRIPCION DEL CALVARIO. SU POSIBLE AUTOR

El objeto que nos ocupa está descrito como sigue en la relación de objetos que ordenó Felipe II se llevasen a El Escorial²: «Un retablico que tiene de alto once Dozavos y de ancho un poco más de media vara con el tablero y las molduras de ébano y peana de lo mismo. Todo de plata blanca de medio relieve y a los lados, dos columnas striadas de ébano, con peanas de lo mismo y basas y capiteles de plata blanca: los capiteles hechos de un follaje abierto, con friso, cornisa y frontispicio. Un banquillo de ébano y en medio del tablero, una chapa grande, hecha de un calvario con Cristo crucificado todo de plata blanca y al pie de la Cruz una calavera y a los lados Nuestra Señora y S. Juan y otras figuras en medio relieve y dos coros de ángeles a los lados y en lo alto, la luna y el sol y en los baxos, en una parte Nuestra Señora con otra figura y de la otra San Juan con otras figuras todas de relieve, todo de plata dorada con el título de la Cruz de plata blanca.»

Se omite la existencia en la peana de una muy delgada «cinta» de plata en la que en pequeños caracteres se lee con dificultad: «*La imagine del Santissimo Crocifisso fu donata in questo quadro per Gregorio Papa XIII alla Serenissima Signora Bianca Capello Médici Gran Duchesa di Toscana con privilegio delle indulgenza e grazie in era jab oritt (?) a Sua Alt. Ser. Concedute MDLXX...*» (ilegibles las cifras finales).

El mérito artístico es indudable, como puede apreciarse en la soltura

² *Relación de los objetos que Felipe II ordenó se llevasen al Monasterio de El Escorial*, por el P. JULIÁN ZARCO y CUEVAS, páginas 116-124.

y elegancia de las figuras; el arte, para dar la sensación de lejanía en el paisaje, revela (como no podía ser por menos dada la categoría del donante) un excelente y experto artista. Algo sobrecargan el conjunto los «coros de ángeles», pero son elementos obligados en la composición del asunto, en particular en el siglo XVI. Lo que sí se observa es la diferencia notable de técnica y estilo del crucifijo en sí, por comparación con la lámina descrita que le sirve de fondo. Está desde luego exento; al parecer, al menos, lo debió de ser originariamente y posteriormente aplicado. Es de correcta anatomía (los brazos acaso un poco largos), pero carece de la elegancia de las figuras del relieve, que además son mucho más alargadas, con lo que ganaban en patetismo. Al paso que la imagen del Crucificado es de bien distinto canon y sus dimensiones son mucho más reducidas de lo que correspondería con las figuras.

Todo ello hace pensar en que fueron dos los orfebres que intervinieron en esta obra.

Pero, ¿quiénes fueron? Como carece (al menos que nosotros sepamos) de firma y de contraste, caben varias hipótesis. Son muchos los orfebres que en esta época trabajaban en Roma para dar abasto a una numerosa clientela, ya ejecutando piezas de uso civil, ya religioso. Por estos años, Benvenuto Cellini había dejado numerosos discípulos que se asimilaron, como siempre sucede, algo y aun algo del maestro. En esta placa se advierte un curioso parentesco, en particular en las figuritas de los «coros de ángeles» con las de las placas de aquél en el Museo Lázaro y cuyos bocetos están en el Vaticano. Desnudos, en actitudes retorcidas, su parentesco es patente.

Todo ello me hace pensar en Ambrosio Foppa, que entonces trabajaba en Roma, y que es autor de varios portapaces encargados por los Pontífices; al igual que Antonio Gentile, pero éste se distancia mucho de lo «Cellinesco» en sus obras.

BIBLIOGRAFIA

- SISMONDI: *Histoire des Républiques italiennes.*
CÉSAR CANTIR: *Historia Universal*, tomo IV. Ed. Gaspar y Roig.
Archivo de documentos de los Grandes Duques (Florencia). Bib. Médicca. Arch. Historia.
ARTAHUD: *L'Italie*. Ed. F. Didot, 1842.
GAUTHIER: *La Vie de Bianca Capello.*
ZARCO DEL VALLE (P.): *Relación de los objetos que Felipe II envió a El Escorial.*
PRIETO CANTERO (Amalia): *Documentos en el Archivo de Simancas relativos a El Escorial*, en «Rev. Ar. B. y M.» (1966).

¹ Archivos Gran-Ducales de Florencia.

CRÓNICA DEL PATRIMONIO NACIONAL



Credenciales de El Salvador.



Credenciales de Gran Bretaña.

Credenciales de Gabón.

Credenciales de Ecuador.



PRESENTACION DE CREDENCIALES

ULTIMAMENTE se celebraron en el Palacio de Oriente, con el ceremonial acostumbrado, los actos de presentación de credenciales a Su Excelencia el Jefe del Estado, de nuevos representantes diplomáticos acreditados en Madrid. Citamos, ahora, las siguientes misiones:

don Hugo Lindo, Embajador de El Salvador; Mr. John Russell, Embajador de Gran Bretaña; señor Joseph Etoughe, Embajador de Gabón, y don Alberto Coloma Silva, Embajador de Ecuador. Según es tradicional en estos actos, el Caudillo conversó con cada uno de ellos, en uno de los salones anexos al del Trono.



S. E. el Jefe del Estado en los funerales de El Escorial.



El Príncipe don Juan Carlos en el acto de El Escorial.



Don Luis Carrero Blanco, Vicepresidente del Gobierno y Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, durante la visita efectuada a las Descalzas Reales con los componentes de dicho Consejo, Superior y representantes de la Comunidad.

El Consejero-Delegado-Gerente del Patrimonio Nacional con los obreros y empleados condecorados recientemente.



EL CONSEJO DEL PATRIMONIO EN LAS DESCALZAS

CON motivo de las obras efectuadas en las Descalzas Reales, el Vicepresidente del Gobierno y Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, don Luis Carrero Blanco, en compañía de los miembros de dicho Consejo, y de la Comunidad, visitó diferentes dependencias del convento.

El presente número de REALES SITIOS está dedicado, precisamente, a estudiar los lugares (antes en clausura) que ahora podrán ser visitados por el público, las obras de arte que allí se exponen y los trabajos realizados; entre estos últimos, el derribo de viejas viviendas, construcción de un nuevo edificio para ser habitado por la comunidad y restauración del antiguo dormitorio común y de las Capillas de la Dormición, de Nazaret y del Milagro.

VISITA A LA FUNDACION GENERALISIMO

RECIENTEMENTE, los concurrentes al VIII Curso de Logística de la Escuela Superior del Ejército, presididos por el profesor principal, General Esteban Ascensión, visitaron la «Fundación Generalísimo Franco. Industrias Artísticas Agrupadas». El Director de la Escuela Superior del Ejército, General Fernández de Córdoba, excusó su asistencia por encontrarse indispuesto.

Los ilustres visitantes, en número de cuarenta, con ocho profesores, fueron recibidos por el Consejero-Delegado-Gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio, quien les acompañó en el recorrido por los diferentes talleres y otras dependencias de la Institución, explicándoles las características y funcionamiento de cada una de las dependencias.

Terminada la visita, los concurrentes a este Curso de Logística (que anualmente organiza la Escuela Superior del Ejército) dedicaron numerosos elogios a la Fundación Generalísimo, tanto por el montaje de sus instalaciones, como por los productos artesanos allí obtenidos.



Exposición de «christmas» del Patrimonio.



Los concurrentes del VIII Curso de Logística, en la Fundación Generalísimo.



Dos aspectos de las cubiertas del Monasterio de El Escorial después del reciente vendaval.



Libro de horas
de Isabel la Católica

Portadas de los dos últimos libros editados por el Patrimonio Nacional.



Libro de la Montería
del Rey de Castilla Alfonso XI



Reparto a los obreros del Patrimonio de obsequios navideños y de juguetes con motivo de las fiestas.



ACTOS CON MOTIVO DE LA NAVIDAD

COMO ya es tradicional en las fechas que anteceden a la Navidad, se celebró el acto inaugural de la exposición de «christmas» editados por el Patrimonio Nacional. La exhibición, montada en las salas de esta editorial, ofrecía en lugar destacado los «christmas» editados este año y se completaba con los de años anteriores. Dentro de la orientación que se ha dado a esta serie, los «christmas» correspondientes a esta temporada siguen reproduciendo valiosas obras de arte, de todo tipo, que se conservan en los palacios y museos del Patrimonio Nacional. En alguna ocasión se ha dicho, con indudable exactitud, que este conjunto de «christmas» constituye un tema muy sugestivo para coleccionistas. Al acto inaugural de esta última exposición asistieron componentes del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, altos funcionarios de este Organismo, representantes de los medios informativos y numerosas personalidades del mundo literario y artístico.

Con motivo, también, de las Navidades, se procedió al reparto de bolsas-aguinaldo entre los obreros del Patrimonio Nacional y pertenecientes tanto a la Central como al resto de las Administraciones. Posteriormente, se llevó a cabo un reparto de juguetes entre los hijos de estos mismos obreros.

En estas mismas fechas navideñas se celebró en el Palacio de Oriente el acto de imposición de condecoraciones a diversos obreros y empleados del Patrimonio Na-

cional. Don Fernando Fuertes de Villavicencio presidió el acto, al que asistieron los Consejeros de Arquitectura y de Agricultura del Patrimonio, don Miguel Angel García Lomas y don Alejandro Torrejón.

NUEVOS LIBROS DEL PATRIMONIO

LA Editorial del Patrimonio Nacional ha puesto a la venta dos nuevos libros, cuyas portadas reproducimos en estas mismas páginas. Se trata del **Libro de horas de Isabel la Católica** y del **Libro de la Montería del Rey de Castilla, Alfonso XI**. El texto, ameno y muy documentado, se debe a Matilde López Serrano, Directora de la Biblioteca de Palacio.

Los dos libros, impresos sobre papel couché, de magnífica calidad, están ilustrados con numerosas láminas a todo color. En conjunto, ambos volúmenes resultan tan interesantes como sugestivos, por la novedad y el valor de su contenido.

VENDAVAL EN EL ESCORIAL

EN la noche del 1 al 2 de diciembre, un viento fortísimo azotó a San Lorenzo de El Escorial. La prensa diaria publicó noticias sobre el destrozo que ocasionó el huracán. Concretamente dijo que se habían volado las cubiertas del Monasterio produciendo graves daños. Queremos dar sucinta cuenta de lo ocurrido y de las medidas adoptadas.

El daño en las cubiertas afectó sólo al material de cubrición; las estructuras de torres y chapiteles permanecen intactas. El viento huracanado, que sopló durante varias horas, levantó muchas de las grandes planchas de plomo con que se impermeabilizan las techumbres del Monumento, arrastrando algunas de más de 200 kilogramos de peso por los faldones inferiores con el consiguiente deterioro de pizarras. La fuerza del viento fue tal que los plomos de los faldones más horizontales, como son los que cubren la Basílica, se levantaron haciendo vela, arrancando de cuajo sus fuertes grapas metálicas recibidas en las fábricas y desgajando los tacos y rastreles de madera donde se embarbillan y solapan. Algunas planchas de dos metros de longitud y espesor entre dos y medio y tres milímetros, y por tanto pesadísimas, aparecieron arrugadas como si fueran un papel que se tira al cesto. Claro que, un papel de gran tamaño y algunos cientos de kilogramos de peso que, allá donde dio en su arrastre, originó destrozos.

El daño, pues, fue importante en limas, baberos y empizarrados, y el peligro que ofrecía la cubierta en esas condiciones era grande porque en pleno temporal de aguas se nos podían empapar los frescos de Lucas Jordán. Una acción inmediata con lonas y nuevas planchas de plomo colocadas de prestado (es decir, de manera provisional) evitó que las aguas entraran. Y una rápida organización de mano de obra especializada empezó, a las veinticuatro horas del huracán, a trabajar a buen ritmo y durará aún algún tiempo. Se calcula que la reparación de los desperfectos costará algo más de un millón de pesetas, lo que indica su alcance.

Es preciso resaltar que los elementos estructurales, todos ellos nuevos tras la reconstrucción general de cubiertas recientemente hecha, aguantaron los esfuerzos del viento sin la menor deformación a pesar del fuerte embate que supuso la velocidad con que sopló, desgajando árboles, tirando postes y arrastrando a personas por La Lonja, arrancando en el Patio de Palacio dos ventanales de cuajo, rompiendo asombrosa cantidad de cristales, cizallando el fuerte anclaje metálico de un reflector de iluminación exterior y causando el consiguiente pánico entre las gentes.

JOAQUIN ROMERO MURUBE HA MUERTO



HAY hechos —los plenos de vida— que nos producen una inmensa tristeza cuando el recuerdo se aferra a ellos. Rememorar los paseos por los salones y jardines del Alcázar de Sevilla, en compañía de Joaquín Romero Murube, que se fue de nuestro lado definitivamente, será siempre un motivo de melancolía por las circunstancias que, indefectiblemente, se presentaban: su natural cortesía, la originalidad de su pensamiento, la exactitud de sus observaciones, su expresión amena y su amplio conocimiento de las cosas. Por otra parte, su hablar pausado y a media voz indicaban que, en ese momento, sólo existía el amigo. Y, ésta, es la mayor generosidad que un hombre puede tener: la de dar su tiempo.

Todo eso se ha perdido ya. Joaquín Romero Murube ha muerto. Fue en la noche que dividió en dos el mes de diciembre. El dolor invadió a los familiares, a los amigos y a todos cuantos tuvieron relación con él o con su obra. Su muerte también ha producido en el Patrimonio Nacional y en la Revista REALES SITIOS un profundo pesar. El que se siente cuando se pierde al amigo verdadero y al colaborador eficaz.

Precisamente, Joaquín Romero Murube ha muerto en el Alcázar de Sevilla, que tanto amaba y tan bien conocía, de donde era conservador. La muerte le ha llegado inopinadamente, pero su exquisita obra y el grato recuerdo de su persona, continúan viviendo.

Joaquín Romero Murube nació el 18 de julio de 1904 en Los Palacios. Su padre, abogado, fue presidente de la

Diputación Provincial. En esa línea, y después de estudiar en Villasis, el colegio de los jesuitas, comienza Derecho. Tiempo después cambiaría las Leyes por las Letras, con estudios en esta Facultad y con su obra poética.

Muerto su padre, el poeta sevillano comienza a trabajar. Primero, en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, de la calle de San José; después, en el Ayuntamiento; más tarde, ya en 1933, es nombrado conservador del Alcázar.

Con independencia y paralelamente a estos trabajos, Joaquín Romero Murube escribe. Es poeta y es periodista. En 1926 funda, con un grupo, la revista *Mediodía*, de la cual fue redactor-jefe. Perteneció a la redacción de *El Correo de Andalucía* y, poco después de fundarse *ABC*, de Sevilla, inicia la colaboración en sus páginas. Su vida de periodismo activo termina en la *Hoja del Lunes*, de la cual fue director.

Pero la verdadera vocación de Joaquín Romero Murube es la creación literaria, la poesía. He aquí, con sus títulos, un ejemplo de su obra: *Prosarios*, *Sombra apasionada*, *La canción del amante andaluz*, *Discurso de la mentira*, *Sevilla en los labios*, *Kasida del olvido*, *Tierra y canción*, *Ya es tarde*, *Pueblo lejano*, *Lejos y en la mano* y *Los cielos que perdimos*.

Joaquín Romero Murube se ha ido. Su obra, llena de contenido, sigue con nosotros, al alcance de nuestra mano, como un gran consuelo ante la pérdida del colaborador y el amigo.

8



TESDA

cheques de viaje

BANCO HISPANO AMERICANO

TRADICION Y EFICACIA

LAS CUATRO | COMODO
VERDADES | ELASTICO
DE | HIGIENICO
FLEX | PERFECTO

FLEX es más **elástico**. ¿Y sabe por qué? Porque es de muelles entrelazados y éstos basculan en proporción al peso que soportan. Así mantienen su columna vertebral siempre recta. Con FLEX, el colchón es quien se adapta a su personal forma de dormir.

Préstenos su atención en los próximos mensajes. Su confort se lo exige y para su buen descanso nada mejor que un colchón FLEX D-70 de muelles entrelazados.

**FLEX CREA CONFORT
PARA SU DESCANSO**



SOLO LOS MUELLES FLEX TIENEN ELASTICIDAD UNIFORME

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



Representaciones

En AMERICA:

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

En EUROPA:

Francia	Inglaterra
Bélgica	Alemania

CAPITAL: 5.689.779.750,00 Ptas.
RESERVAS: 7.661.436.592,78 »

BANESTO cuenta con una
extensa organización de más de 600
Oficinas repartidas por todo el país.

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

*Hotel
Ritz*

•

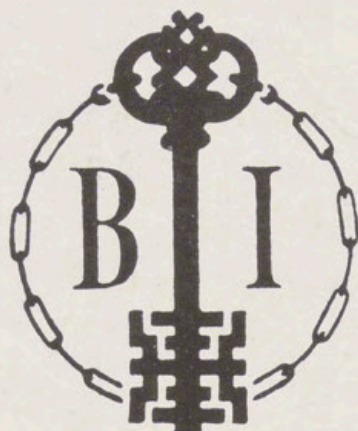
*Palace
Hotel*

•

*Luntuosidad
Distinción*

Madrid





BANCO IBERICO

Capital 703.500.000,00 Ptas.
Reservas 771.041.747,44 »

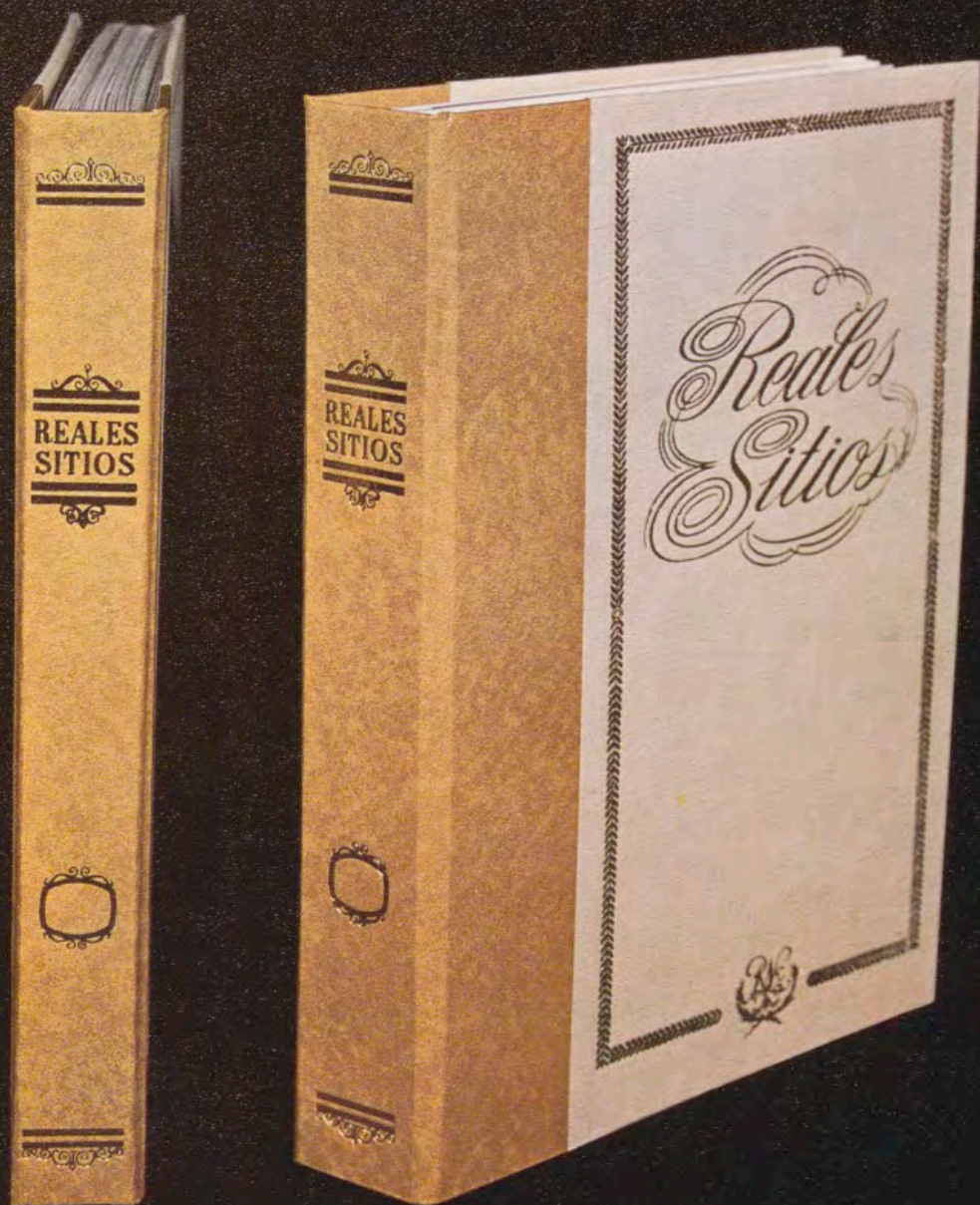
Realiza toda clase de operaciones
de Banca y Bolsa

SUCURSALES Y AGENCIAS

Dirección telegráfica: B A N K I B E R

(Aprobado por el Banco de España con el n.º 7.484)

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



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

Con estas cubiertas, esperamos satisfacer cumplidamente el deseo —manifestado en numerosas ocasiones— de nuestros suscriptores, anunciantes y lectores en general.

El precio de cada cubierta, por unidad, es de cien pesetas. Se pueden adquirir en la Librería-Editorial del Patrimonio Nacional, plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléfono 241.80.37, Madrid (13), y en la Revista REALES SITIOS, Palacio de Oriente, teléfono 248.74.04, Madrid (13).

*"la fragua ablande el hierro,
la lima pula y gaste,
y que el buril burile,
y que el cincel cincele",
Machado*



Ω
OMEGA

De izquierda a derecha:

AZUL SOLEIL Caja y pulsera de oro blanco de 18 qts. surtido de 28 brillantes.

Caja y brazalete de oro gris de 18 qts.

RODIE Caja y pulsera de oro blanco de 18 qts. surtido de 28 brillantes.

Caja y pulsera de oro gris de 18 qts. surtido de 24 brillantes.